

FILM MENU

REVISTĂ
DE CULTURĂ
CINEMATOGRAFICĂ

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

NR. 15, Iunie 2012

CINEMA ANGAJAT



FILM
MENU

FILM MENU ȘI UNATC

PREZINTĂ:



SĂ FILMI!

NE VEDEM
LA DUPĂ
VACANȚĂ
TOAMNĂ!



FILM MENU

NR.15, Iunie 2012

SUMAR:

REVIEW

4

Toată lumea din familia noastră • Sanguine do meu sangue • 4:44 Last Day on Earth • Wuthering Heights • Les bien-aimés • De la final cut la premieră • Hugo • Visul lui Adalbert • Un Été brûlant • Take Shelter • Dark Shadows • Weekend • Play • L'Apollonide

INTERVIU

23

cu Radu Jude

TEORIE DE FILM

34

NCR was made in Puiuland (5)

DOSAR

39

Teoreticieni, la arme! • Vietnam pin-ups. Susan Sontag și Jane Fonda • Claire Denis: impresionista din colonii • Al Treilea Cinema sau cinemaul ca armă • Primăvara Arabă și documentarele ei

FESTIVALURI

62

NexT • Timishort • TIFF • Indielisboa

COTAȚII FILME

79

REDACTAȚIA

REDACTOR COORDONATOR

Andrei Rus

REDACTORI

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

COLABORATORI INVITAȚI

Andrei Gorzo, Mădălina Roșca

CORECTURĂ

Andrei Gorzo, Lavinia Cioacă,
Andrei Luca, Irina Trocan

DESIGN

Daniel Comendant

EDITARE FOTO

Bianca Cenușe, Daniel Comendant

ILUSTRAȚIE COPERTĂ

Matei Branea

ILUSTRAȚII INTERIOR

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

P.R.

Lavinia Cioacă

CREDITE FOTO

NexT, TIFF, Timishort,
Theo Stancu, Vlad Petri,
Independența Film, New Films România,
Glob Com Media, Ro Image 2000

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

Toată lumea din familia noastră



România 2012

regie Radu Jude

scenariu Radu Jude, Corina Sabău

imagine Andrei Butică

montaj Cătălin Cristuțiu

sunet Dana Bunescu

cu Șerban Pavlu, Sofia Nicolaescu, Mihaela Șirbu, Gabriel Spahiu

de Anca Buja

„Majoritatea trăim într-o mare confuzie mentală și nu ne dăm seama de ce simțim cu adevărat.” (Radu Jude)

„Toată lumea din familia noastră” continuă preocuparea lui Radu Jude cu privire la relațiile dintre părinți și copii. Dacă „Lampa cu căciulă” (regie Radu Jude, 2007) este un film despre copilărie din perspectiva unui copil, relația tată-copil este tocmai cea de care va fi privat tatăl din „Alexandra” (regie Radu Jude, 2007) sau cel din „Toată lumea din familia noastră” - unde acesta se află în poziția ingrătă de musafir în viața propriei fiice.

Frustrarea lui ajunge la apogeu în cele două filme din urmă, în momentul în care tatăl ori este nevoit să se despartă de copil, ori este împiedicat să petreacă împreună puținul timp care le este acordat de lege. Starea interioară a personajului este precipitată, la fel ca mișcările de aparat care demască senzația de îngrădire și disfuncționalitate cu fiecare cadru. Detaliile contează foarte tare în aceste filme, de la cutia de scule care nu se mai află la locul ei sau compotul care îi este cumpărat Alexandrei de cine nu trebuie, la nemulțumirea Sofiei că tatăl ei nu a fost prezent la ziua ei de naștere, sau mărturisirea că Aurel îi spune uneori „marș la culcare”, și până la bluza fostei soții, pe care o taie nervos Tavi, tatăl din „Alexandra”, care se transformă în „Toată lumea din familia noastră” în rochia albă cu trandafiri roșii purtată de fosta parteneră, pe care Marius o leagă cu bandă adezivă. Ridicolul cocoșelii dintre Tavi și Cezar, corespondentul lui Aurel, devine aici o relație caricaturală dintre un pișpiriu și un „animal porc”. Atmosfera înăbușitoare din casa în care trăiesc trei generații în „Alexandra” se transformă aici într-un circ grotesc, în care Marius, cu fiecare clipă petrecută acolo, nu face decât să se umilească și să se transforme într-o „brută abjectă”. Se pot găsi multe similitudini între cele două filme, dar gesturile lui Tavi sunt duse la extrem de către Marius, și drama se transformă aici într-o comedie absurdă.

Marius Vizureanu (Șerban Pavlu) este un tip special, un tehnician dentar idealist, care își imaginează că fredonând Pink Floyd de dimineață, călare pe bicicletă prin traficul din București, va reuși să învingă toate piedicile care-i stau în cale, precum feciorii de împărat din poveste, și va reuși să-și ducă fetița, pe Sofia (Sofia Nicolaescu), ferecată într-un turn din palatul

împărătesei Otilia (Mihaela Sirbu) de pe Bulevardul Carol și păzită de Bursuc (Tamara Buciuceanu) și de fioresul Relache (Gabriel Spahiu), într-un weekend cu cortul la mare ca să „aibă și ea parte de puțină fericire”, după ce tocmai s-a întors dintr-o excursie din Halkidiki. Lucrurile nu stau însă chiar așa. Cu toată îndârjirea și perseverența de care dă dovadă, Marius va fi copleșit până la urmă și prins ca un șoarece în cursa propriilor idealuri. Marius este un individ clausturat în propria casă și în propria minte de angoasele sale. Toată viața lui stă sub semnul provizoratului. Dimineața zilei de sâmbătă, care ar fi trebuit să fie prima lui zi de vacanță alături de Sofia, fiica sa, se transformă într-un balamuc din care nimeni nu iese cu cămașa curată. O succesiune de întâmplări potrivnice, încărcate de trecut și emoție, rămân întipărite în mintea lui și se impregnează acolo, tensiunea se adună, sentimentele fluctuează în extreme, e când calm și modest, când isteric și arțăgos. Cu cât se simte mai tare prins în capcană, cu atât reacționează mai dur până când, la un moment dat, în ciuda dragostei impulsive vizavi de fiica lui, sentimentele par să i se disocieze complet de rațiune. Acest ciorchine de întâmplări care-i stau împotriva – are mașina stricată și trebuie să-i facă temenele tatălui său pentru a face rost de alta; e mahmur pentru că și-a făcut curaj cu o seară înainte; primește un mesaj de la Otilia, fosta lui soție, care îi spune probabil că trebuie să-și amâne vacanța; ajunge acasă la Sofia, iar Coca, fosta lui soacră, și Aurel, actualul prieten al Otiliei, îl împiedică să plece cu fetița, sub pretextul că e bolnavă și nu o poate lua în absența Otiliei, tutorele copilului, care e plecată la cosmetică pentru că i s-a încarnat o unghie – fac ca, boabă cu boabă, să se acumuleze tensiunea care va atinge un climax al isteriei, ridicolului și grotesc, dar nici pe departe lipsit de adevăr sau de realism, în momentul în care, sub amenințarea poliției, Marius ajunge să-l bată și să-i lege pe Aurel, și apoi pe Otilia.

Sub învelișul de staniol colorat care ia forma unei comedii, Radu Jude ascunde o dramă familială pe care o întâlnim la tot pasul și care vorbește despre oameni așa cum sunt ei în intimitatea familiei lor, acolo unde fiecare renunță la măștile pe care le poartă în societate și se expune cu adevărat. Totul e un bălci asumat. Camera lui Marius doldora de lucruri alandala, piața plină de lucruri nefolositoare, străzile Bucureștiului, pe care le străbate pe bicicletă arătând total nepotrivit, de parcă ar vrea să restabilească o ordine proprie, conversația ridicolă pe care o are cu părinții săi – nu întâmplător interpretați de Stela și Arșinel –, apoi tot torentul acela de întâmplări din apartamentul pe care el l-a cumpărat pentru familia lui și care acum funcționează după legi care-i sunt complet străine, toate acestea fac ca mintea și sentimentele lui să devină din ce în ce mai tulburi.

Titlul filmului este o formă de asumare a autorului – „ce vă arăt eu aici este o familie cu relații disfuncționale din cauza cărora priviți unde se poate ajunge”. Jude este ironic, în special cu personajul lui Marius, dar dincolo de această ironie față de lumea creată, el se joacă cu ideile preconcepute și stereotipiile din mintea publicului. Spectatorul pleacă de pe o poziție privilegiată, îi place la nebunie să privească prin gaura cheii în intimitatea altora și, mai ales, s-o judece, dar, pe nesimțite, Jude îi intră în șifonier și-i arată că nu-i chiar așa de ordine nici acolo, așa cum i-ar fi plăcut lui, spectatorului, să creadă. Doar rostind titlul, spectatorul se gândește automat la propria familie, apoi, obligat fiind să petreacă câteva ore în familia altuia, conștiința îi este trezită și începe, încetul cu încetul, să se recunoască. Tocmai de aceea ne place acest film, pentru că pe de-o parte ne recunoaștem, iar pe de alta personajele astea ajung acolo unde noi n-am ajuns niciodată.

Alegându-i pe Stela și Arșinel, ale căror prestații actricești sunt excelente, în rolurile părinților lui Marius, sau pe Tamara Buciuceanu-Botez în rolul mamei Otiliei, Jude punctează o ruptură între generații privind ideea de familie. Dacă pentru părinții noștri divorțul era un monstru de neacceptat, acum familiile s-au aglomerat, iar raporturile de forță s-au destabilizat. Dacă înainte îți mâncai ficaiții și-ți spălai rufele murdare în familie, departe

de ochii celorlalți, străinii, acum ei au intrat în sânul familiei și situația devine tot mai greu de gestionat. Marius îi reproșează tatălui său că nu-l înțelege, că familia lui e una modernă, centrată într-adevăr pe criză și dislocare, cum ne va arăta filmul mai târziu, una în care copilul devine o marfă, iar sentimentele lui sunt cerșite de ambii părinți. Ideea de posesie conținută de titlu revine constant pe parcursul filmului - totul e al meu sau al tău, al nostru sau al vostru, toate relațiile sunt disjunctive. Momentul în care părinții se ceartă cu fetița între ei este unul foarte grăitor în acest sens. Relația lui Marius cu părinții lui nu este nici ea una simplă - după câteva momente de normalitate, râsul ușor grotesc și încărcat emoțional se transformă în furie. După ce-i face pe plac tatălui și stă cu el la povești în grădina din balcon, Marius, un copil îmbufnat, care vorbește cu gura plină, ajunge să plece plin de nervi, cu sentimentul adolescentin că nu e înțeles nici măcar de propriii săi părinți. Lucrurile se domolesc însă, ca într-o dramoletă, după ce mama aleargă în pijama prin parcare și-l convinge pe Marius să accepte prăjitura cu vișine și cheile mașinii. Apoi totul se încheie cu Marius mărturisind că nu-i place să se certe cu tatăl său și cu urarea de drum bun pe care tatăl, caraghios, i-o face scoțând capul pe geamul de la baie.

Un bărbat divorțat dorește să aibă o relație normală cu un copil. Între el și copil intervin nenumărate piedici - unele și le pune singur, altele ceilalți sau societatea, unele sunt piedici latente, iar altele le creează chiar el, pe moment. Tot filmul stă sub semnul unei proiecții, al unei călătorii idealizate, al dislocării. Acolo, departe, la mare, Marius își va cuceri copilul și îi va arăta cine e el, tatăl său, cu adevărat, sau atunci, peste încă cinci ani, va redeschide procesul și va lua fata la el. Toate aceste proiecții într-un viitor unde echilibrul va fi restabilit sunt singurele lucruri care-i dau un scop lui Marius, dar tot ele îl împiedică să gestioneze prezentul. Se deschide astfel un hău între prezent și viitor, între ceea ce este el cu adevărat acum și felul în care i-ar plăcea să-l perceapă propriul copil. Din prea multă visare, prezentul se transformă într-un coșmar. Cu cât obiectul dorinței, vacanța la mare, se îndepărtează de el, cu atât comportamentul lui Marius devine mai aberant. Nu contează ce-și dorește copilul, el e prea necopt, nu poate înțelege ce bine va fi, nu are capacitatea de a se proiecta, așa cum o are el, adultul. Nu întâmplător filmul începe cu o vizită la părinți, în care îl vedem pe Marius în postură de copil al familiei Vizureanu. Tatăl lui se comportă în același fel, își proiectase niște momente în care relația cu copilul său s-ar fi putut îmbunătăți, dar el înțelege, așa cum va înțelege și Marius la finalul filmului, că singura șansă pentru salvarea relației este resemnarea. Întrebarea fundamentală a filmului rămâne deschisă: cum gestionăm prezentul - proiectându-ne în reverie sau acceptând resemnați compromisul? Dincolo de toate acestea, copilul rămâne singurul martor; mut deocamdată, la fel ca băiețelul din „Hoții de biciclete” (regie Vittorio De Sica, 1948) care asistă consternat la furtul tatălui său, dar care va prinde la un moment dat glas așa cum prinde Marius în fața tatălui său.

Orizontul morții este mereu prezent, de la povestea spusă de tatăl lui Marius despre individul care „a mierlit-o” pentru că „i-a căzut o oală cu sarmale-n cap”, la femeia în doliu pe care o întâlnește pe casa scării în blocul părinților săi, sau la înmormântarea la care asistă cu Sofia din balcon și până la trimerile biblice pe care Jude le inserează în momentele cheie ale filmului. La final, Marius, pe jumătate mumificat, realizează că e singur, pendulând mereu între cele două universuri din care este exclus, între familia care i-a fost dată și cea pe care și-a făcut-o singur. Cu toate că autorul face trimitere la o posibilă înviere – trimitere pe care o putem regăsi și în „Film pentru prieteni” (regie Radu Jude, 2011), probabil cel mai cinic film al său, care tratează o temă asemănătoare –, prin detalii ca dulapul din curtea interioară de sub care Marius apare de parcă ar ieși dintr-un sicriu sau prin ultima replică din film, „Scoală-te, Lazăre, și umblă!”, rostită de paznicul farmaciei, ea este o trimitere profund ironică.

Sangue do meu sangue

(Sânge din sângele meu)



Portugalia 2011

regie și scenariu João Canijo

imagine Mário Castanheira

montaj João Braz

cu Rafael Morais, Rita Blanco, Cleia Almeida

de Andra Petrescu

Drama de familie a regizorului portughez João Canijo se derulează molcom, însumând o serie de scene din viața de familie a Márciei, o mamă singură dintr-un cartier modest al Lisabonei. Cele două surse de conflict ale filmului sunt puse pe seama celor doi copii ai familiei, Joca și Claudia, pe care cele două femei îi protejează cu indulgență (comportamentul mătușii față de nepot) sau îi manipulează prin intrigi (relația mamă-fiică). Motivațiile personajelor, inspirate de tragedia greacă, implică un grad de rudenie sau o răzbunare personală, iar răsturnările de situație (cam două-trei) se datorează și ele unei legături sangvine. João Canijo a eliminat din film viața extra-familială sau profesională a personajelor pe cât posibil (există câteva secvențe în care João se întâlnește cu Telmo, șeful său mafiot, și câteva la supermarketul

unde lucrează Claudia), și și-a alcătuit filmul din interacțiunile personajelor.

Puținele evenimente se desfășoară într-un plan secundar și apar ca informație prin povestire sau reies din dialogurile conflictuale, și asta pentru că aici cauza are mai puțin decât efectul pe care îl produce. De exemplu, Joca, fiul delincvent al Márciei, nu e arătat săvârșind infracțiuni, dar acțiunile lui „profesionale” provoacă evoluția dramatică a relației cu mătușa lui. Filmul nu urmărește cum acționează banda de infractori în cartier, ci interacțiunile umane generate de acest tip de societate. Tristețea mătușii Ivete e enunțată în scenele pe care le împarte cu nepotul ei - ea însăși își face autoportretul cu ironie -, dar cum anume se desfășoară viața ei nu e arătat. Cu toate că influențele cartierului (ca tip de societate cu regulile ei proprii) se simt în organizarea narațiunii și sunt o cauză importantă pentru felul în care relațiile evoluează, regizorul păstrează personajele în interioare, în situații intime în care spectacolul se datorează, în mare, expresivității actorilor și interpretării lor. De fapt, narațiunea escaladează odată cu evoluția relației unui cuplu de personaje: mamă-fiică, amant-amantă, mătușă-nepot, iubit-iubită.

Dialogurile, forța motrice a filmului și atracția lui principală, au fost completate pe parcursul a doi ani, în timpul unor

workshop-uri asemănătoare celor ale lui Mike Leigh; replicile nu sunt interesante prin informația nouă despre viața de cartier, după cum observă R. Koehler, care acuză banalitatea subiectului, ci prin subtilitatea cu care aduc în prim-plan evenimente ce reprezintă cauza conflictului actual al unui cuplu de personaje. Lipsind filmul de evenimentele respective, Canijo conferă poveștii un grad de subiectivitate și o opacitate pe care spectatorul nu o poate înlătura. Povestea spusă de mamă pentru a-și salva fiica (sau cel puțin cu intenția sinceră de a o salva) e incredibilă (necredibilă), dar teoretic onestă, și totuși nimic nu o confirmă. Singurătatea lui Ivete e copleșitoare așa cum o redă actrița, dar din nou, tot ce se știe despre ea e, de fapt, un autoportret lipsit de comentarii din partea autorului sau de momente ce ar putea clarifica obiectiv situația ei. Personajele devin un fel de naratori ai filmului, iar poveștile lor și motivațiile pe care și le repetă unii altora sunt imposibil de verificat.

La nivelul scenariului, Canijo se joacă cu realitatea personajelor, cu viziunile fiecăruia despre propria viață, reducând povestea la replici și relații umane; intimitatea interioarelor creează o falsă impresie de sinceritate a poveștii. Intimitatea și nivelul de subiectivitate al scenariului contrastează cu obiectivitatea cadrelor-secvență, pe care regizorul le filmează de la distanță, ca și cum ar fi un martor invizibil al dramelor familiei Márciei. În timp ce două personaje din primul plan își dispută problemele, în planul îndepărtat altele două își continuă propria relație, vocile lor suprapunându-se cu cele ale actorilor din primul plan. Planul îndepărtat e bine delimitat de liniile trasate de ușă sau fereastră, sau efectiv se suprapune - cazul discuției Márciei cu Beto, amantul fiicei, unde geamul transparent al cafenelei nu-i separă de povestea din spatele lor (ce pare a fi întâlnirea amoroasă a două femei). Uneori planul secund devine mai interesant decât cel principal, ca și cum ar fi singurul semn că poveștile pe care le auzim au mai multe nuanțe decât pretend personajele.

4:44 Last Day on Earth

(4:44 Ultima zi pe Pământ)



de Theo Stancu

La New York, 4:44 AM e momentul cunoscut al morții omului pe Pământ. Ipoteza nu e nouă, în ultima vreme recăpătând actualitate, astfel încât o serie de autori încearcă proiecții asupra sfârșitului subit al omenirii. Prin urmare, „4:44 Last Day on Earth” este un film în care omul, păstrând proporții cosmice, se pregătește să moară.

Așteptările înaintea unui film de Abel Ferrara implică de fiecare dată surprize, iar de obicei e vorba de surpriza plăcută prin care regizorul reușește să depășească conturul filmului de gen, oricare ar fi acesta. După „The Driller, Killer” (1979), „Ms. 45” (1981) sau „The Addiction” (1995), tendința e să-i etichetezi încă de la început filmele drept produse de tip *straight-to-video* categorie B, când, deodată, ceva se întâmplă și fie că e vorba de jocul actorilor, fie că e rezolvare stilistică neortodoxă, lucrurile capătă o nouă dimensiune; rămâi cu experiența unor mici bijuterii cinematografice, compacte, și transparente, în sensul în care intențiile autorului sunt vizibile; Abel Ferrara nu este nici subtil și nici vreun prestidigitator, ci lasă impresia unui autor care încă se mai distrează, păstrând elanul de a exprima clar și sonor o părere sau un gust. Chiar și atunci când filmele ating statutul de capodoperă („Bad Lieutenant”, 1992), procesul se derulează natural, pe neașteptate, fără a fi anunțată pretenția de capodoperă.

Deși implicațiile subiectului abordat sunt majore, „4:44 Last Day on Earth” cu siguranță nu are pretenții grandioase. Abel Ferrara, spre

deosebire de Lars von Trier, nu are nevoie să traducă în imagini WAGNER ca să exprime tragicul momentului apocaliptic, ci mai degrabă ar cânta *blues*; despre om și dispariția sa ca specie. Din păcate, de data aceasta, filmul nu-și depășește condiția, ci se pliază conform pretențiilor mărunte. Cu excepția performanțelor actricești reușite pe alocuri, filmul rămâne un comentariu sterp asupra faptului că tehnologia a ajuns să intermedieze comunicarea umană, chiar și în cele mai intime momente. De fapt, cred că intențiile autorului au fost disipate în mai multe comentarii, dar niciunul dezvoltat până la capăt, pentru că niciunul nu e capabil să susțină unitatea și forța unui film de lungmetraj.

Filmul începe și se termină într-un apartament luxos, *cool* din New York; apartament luxos, pentru că e foarte spațios, cu terasă, și *cool* pentru că evidențiază tot felul de amprente de nonconformism ale protagoniștilor – un cuplu de artiști, iar New York, pentru că există sugestia unui bloc din New York și sugestia unor străzi din New York, însă totul pare filmat în platou. Fiecare detaliu scenografic din spațiul folosit are o funcție precisă în evoluția personajelor, dar pare pus cu mâna, fără să urmeze unei relații organice construite personaj – spațiu. Mai nimic nu e lăsat să respire. Apartamentul are acces la terasa blocului, pentru că personajul principal trebuie să vadă un tip care se aruncă de la un balcon de vizavi și atât. Momentele filmate pe străzi par a fi acolo doar pentru a face legătura pe ritm

SUA - Elveția - Franța 2011

regie, scenariu Abel Ferrara

imagine Ken Kelsch

montaj Anthony Redman

cu Willem Dafoe, Shanyln Leigh

între două interioare. De obicei, spațiul (New York) este poate cel mai important element în construcția filmelor anterioare, iar aici New York-ul pare esențializat la un decor funcțional confecționat din carton. Nu sunt sigur dacă această intenție a fost asumată de Abel Ferrara, în încercarea de a formula un soi de parabolă, utilizând spațiul simbolic; cert este că nu sunt suficiente indicii care să conducă spre această ipoteză și chiar dacă ar fi, propunerea ne este consolidată pentru a putea deveni o miză a filmului. Rezultatul este senzația unei piese de teatru contemporan mediocru. Un exemplu similar ar fi „Carnage” (regie Roman Polanski, 2012), însă Polanski asumă spațiul teatral, pe când aici metoda produce confuzie.

Willem Dafoe joacă rolul unui muzician/actor care își petrece ultima zi împreună cu iubita sa (Shanyln Leigh) – pictor, considerabil mai tânără. Împreună se îmbrățișează, se dezbracă, se mângâie, cu gemete și găfâieli în momente de tandrețe cât se poate de fizică, foarte bine construite de regizor; își ating scopul de a depăși funcția dramaturgică, câștigând valoare expresivă. Ea pictează, el cântă și urmărește clipuri cu Dalai Lama pe YouTube. Cei doi se ceartă, pentru că el vorbește pe Skype cu fosta soție. Ea are o criză de gelozie și se calmează vorbind cu mama sa pe Skype. Momentele sunt puternice, iar reacțiile sunt juste și jucate foarte bine. Prin urmare, acțiunile din acea ultimă zi sunt plauzibile: vorbitul pe Skype, învățăturile lui Dalai Lama despre țeluri și fericire prin YouTube, gelozia care persistă chiar și în momente tragice sunt toate variante posibile ale timpului petrecut înainte de sfârșitul lumii. În fața morții imediate, orice acțiune umană devine brusc extrem de importantă și totodată complet inutilă, iar expunerea unor secvențe ce prezintă coerență în derularea evenimentelor, chiar și în contextul apocalipsei, mi se pare insuficientă pentru exprimarea cinematică a acestei crize fundamentale.

Wuthering Heights

(La răscruce de vânturi)



Marea Britanie 2011

regie Andrea Arnold

scenariu Olivia Hetreed, Andrea Arnold

imagine Robbie Ryan

montaj Nicolas Chaudeurge

sunet Raphael Sohier, Matthieu Fichet

cu James Howson, Kaya Scodelario

de Emi Vasiliu

Cum să regizezi un clasic al literaturii engleze, hiper-recontextualizat pe scenă, ecran și în public de-a lungul istoriei adaptărilor? Andrea Arnold a ales pielea ca instrument de tortură. Neaflându-mă în situația de a face o analiză comparativă, eroii din „La răscruce de vânturi”, Heathcliff și Catherine, sunt pentru mine cei din 2010. Chiar și așa, după ce am văzut cum cinemaul contemporan poate reproduce sentimentul unei alte epoci, apropiindu-se de o curgere a timpului specifică secolului al 19-lea, în „Meek’s Cutoff” (2010, Kelly Reichardt), a devenit evident că nu aceasta a fost și intenția regizoarei Andrea Arnold. În ciuda plasării în epocă prin costume, limbaj și moravuri, „Wuthering Heights” cel nou e mai degrabă un exercițiu de regie modernă, orientat precis către generațiile tinere.

Datorită dramaturgiei simple, înfățișând apropierea în copilărie și îndepărtarea la maturitate, prima parte a filmului e mai reușită prin precizia organică a sentimentelor descrise și absența unei rezolvări. Camera lui Arnold se apropie extrem de personaje și de mediul lor. Ceea ce regizoarea a realizat cu brio, și mă îndoiesc, fără să știu, că acest aspect există în ecranizările anterioare, este ancorarea viguroasă în organicul vegetal al locației. Aici s-ar putea întâmpla un sentiment al trecutului, în sensul nostalgiei, al timpului interior. Drama are loc pe dealuri sterpe, unde vântul urlă furibund, mai ales când duce ploaia dinafară înăuntru. Romanul lui Emily Brontë îi ia pe iubiți de mici, legătura pre-puberală din vremea necuvintelor ramificându-se în dramă odată cu imposibilitatea împlinirii emoționale la maturitate. Mai ales firescul

copilăriei i-a ieșit regizoarei, cu cei doi copii actori: Solomon Glave și Shannon Beer.

Filmat în mare parte cu camera din mână, în format 4/3, cu multe prim-planuri și detalii, „Wuthering Heights” are o atmosferă întunecată, lugubră, care decurge natural din terenurile mlăștinoase ale Yorkshire-ului, potrivindu-se cu povestea tragică de iubire. În izolarea cătunului englezesc, personajele se iscodesc neconținut, conflictul fiind relația dominantă nu doar între Heathcliff și fratele mai mare al ingenuiei Catherine, ci și în interiorul familiei de adopție. Nu se vorbește mult, gros-planurile de fluturi, detaliile de blană de oaie sau crenguțe acoperite de brumă creând încet apropierea dintre cei doi copii, stabilind depozitul de memorie la care Heathcliff se va raporta odată cu întoarcerea lui ca bărbat matur. Sentimentele dominante sunt ura și răutatea, până și relațiile maritale fiind brutale, utilitariste, cu excepția Heathcliff/Catherine.

Extraordinară creatoare de atmosferă, Andrea Arnold încearcă, în partea a doua a filmului, să atingă un tragism comparabil poveștii dintre Romeo și Julieta. O nouă stea a cinematografului britanic, Kaya Scodelario, e distribuită în rolul maturei Catherine pentru a susține idila cu nuri testați în serialul „Skins”. Focalele lungi ale lui Robbie Ryan cercetează mai departe prim-planurile iubiților damnați și firele de iarbă ce-i înconjoară. Însă din cauza țesăturii dramaturgice subțiri, cu un număr mic de personaje care se ciocnesc unele de altele pe două dealuri, crescendoul dramatic nu reușește să fie atât de convingător pe cât ar merita-o sentimentele expuse. Momentele de disperare ale lui Heathcliff matur, în care se culcă peste o Catherine moartă, întinsă pe masă, ori, mai târziu, încearcă să-i desfacă sicriul, vădesc intenții regizorale nude, nesusținute de construcția dramatică. Actorii parcă au fost puși să „facă”, să plângă, să se dea cu capul de trunchiuri.

Personal, sunt un admirator al autoarei Andrea Arnold. Primele ei două filme de lungmetraj, „Red Road” (2006) și „Fish Tank” (2009) sunt povești contemporane tensionate, bine jucate și excelent regizate, iar „Wuthering Heights” n-a fost un proiect personal. Încerc, în felul acesta, să-i găsec scuze pentru neîmplinirea de concepție și s-o recomand în ciuda lor.

Les bien-aimés (Iubiții)



Franța - Marea Britanie - Republica Cehă 2011

regie, scenariu Christophe Honoré

imagine Rémy Chevrin

montaj Chantal Hymans

muzică Alex Beaupain

cu Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Louis Garrel

de Iulia Alexandra Voicu

În cel mai recent film al său, „Les bien-aimés”, regizorul Christophe Honoré revine la formula de musical, pe care a încercat-o și în „Les Chansons d’amour” („Cântecele de dragoste”, 2007). Această formulă se împletește cu povestea melodramatică și dă naștere unor momente valabile, care salvează deseori glazura nostalgico-lamentabilă.

Debutul filmului amintește cromatic de „Les demoiselles de Rochefort” („Domnișoarele din Rochefort”, 1967, regie Jacques Demy), prin accentele de culori tip „bomboană-fondantă”. Filmul începe cu povestea Madeleinei, ca apoi să intervină ca narator fiica acesteia, Vera. Structura filmului e un plus, și nu mă refer la faptul că Honoré intercalează spații temporale diferite sau orașe diferite. Mă refer la faptul că povestea curge de la un personaj la altul: abia când te prinde unghiul de vedere al uneia dintre femei și te atașezi mai mult de ceea ce i se întâmplă respectivei, povestea cotește spre cealaltă și importanța poveștii celei din urmă crește. Astfel, pasaje de poveste capătă lejeritate, iar spectatorul

are senzația că e luat prin surprindere și nu mai știe la ce să se aștepte. Madeleine (Catherine Deneuve) și Vera (Chiara Mastroianni) sunt personajele care ne ghidează prin poveste. Aceste personaje sunt bântuite de iubiri imposibile, temă care, din păcate, e tratată cu destulă gravitate și nostalgie, cel puțin spre sfârșitul filmului, când povestea Verei devine primordială. Atunci când plusezi pe tema dragostei imposibile cu nostalgie, sinucideri, personaje cu obsesii, care aleargă după fantome, iar formula de musical o folosești în acele momente doar ca să întărești senzația de confuzie și pustietate a ființei, tinzi să pici în dramă cu accent de snobism. Iar personajele tind să pară, din punct de vedere emoțional, niște adolescenți care încă n-au trecut de primele depresii din dragoste. Or, genul ăsta de emoție nu e un pic supraestimat?

La fel ca în „Les chansons d’amour”, regizorul adaugă și puțină moarte, și puțin *ménage à trois*. Acolo moartea era doar un pretext pentru a lăsa personajele să trăiască o confuzie dulce, să le facă să-și regândească viața. Aici, moartea e doar

o scurt-circuitare a unor relații care ar fi putut funcționa la nesfârșit, la fel de disfuncțional, și un motiv pentru ca cei lăsați în urmă să-și piardă definitiv echilibrul. Acolo, *ménage à trois*-ul avea farmec tocmai pentru că nu se insista pe partea sexuală, ci pe latura afectivă, era o căutare blândă și foarte naturală. Aici, *ménage à trois*-ul vine de nicăieri: pare doar o gratuitate sexuală. Atracția dintre o ființă heterosexuală și una homosexuală o folosește aici doar pentru cât de interesant sună și pentru cât de imposibilă devine astfel relația dintre Vera (heterosexuală) și Handerson (homosexual). Ambiguitatea e ceva care se bifează, fără ca filmul să trateze mai adânc și fără măcar să încerce să chestioneze anumite idei preconcepute (cum pare s-o facă în „Les chansons d’amour”, prin relația dintre cei doi bărbați - un heterosexual căruia abia i-a murit iubita încearcă dragostea cu un homosexual abia venit în viața lui, fără atâtea rețineri inutile, fără să fugă de o atracție nouă, doar ca să se întoarcă la ea mai târziu).

Muzica pe care Alex Beaupain a compus-o e mai puțin *catchy* ca cea din „Les chansons d’amour”. Totuși, muzica pe relațiile Madeleine-Vera, Madeleine-Jaromil sau Vera-Handerson dau naștere unor momente bune: duetele lor au umor, au ludic. Un moment bun - afirmare a mitului spontaneității, mit central în genul *musical* - este momentul în care Vera se află la concert, într-un pub. Muzica este diegetică și dă naștere unui număr de dans în care Vera este starul, iar ceilalți reacționează și participă. E cu atât mai bun, cu cât, deși lumina reflectorului o urmărește, reacția ei confuză pe alocuri, contopită cu reacția publicului prezent în pub, dă impresia că s-ar putea întâmpla oricând și oricui așa ceva, atunci când începe să danseze de unul singur la un concert. Dă impresia că ar putea la fel de bine să fie coregrafie, pe cât ar putea să nu fie.

Regizorul fragmentează deseori corpul personajelor sale, de la jocuri de picioare la *gro-plan*-uri, degete, genunchi goi, poate pentru a spori aerul de senzualitate *kinky* pe care relațiile dintre personaje îl au. Filmul câștigă mult prin momentele relației Madeleine-Jaromil, chiar și când aceștia îmbătrânesc, dar mai ales atunci când sunt tineri. Ludvine Sagnier e jucăușă, ageră - un personaj prins în jocul unei iubiri imposibile, și totuși deschis la ce va să vină, spre deosebire de fiica sa, Vera, care devine o fantomă prinsă într-o iubire imposibilă. Chiara Mastroianni îi dă Verei un aer gingaș însă.

E de notat faptul că îl prinde pe Honoré această formulă de *musical* și ar fi păcat să n-o mai încerce, poate pe o poveste mai lejeră și mai ludică de-atât.

DE LA FINAL CUT LA PREMIERĂ

pentru un film independent american

de Ștefan Mircea

Într-o zi neobișnuit de ploioasă pentru sfârșitul verii, în laboratorul Colorlab din New York vine un curier cu indicațiile de prelucrare ale negativului filmului „Reservoir Dogs Under the Influence of Coffee and Cigarettes”, debutul în lungmetraj al cineastului Quentin Jarmuchettes. E prima variantă de *final cut*. Aparentul oximoron din afirmația precedentă este ușor de explicat. Având un producător precum Christine Vachon, de la Killer Films, cunoscută mai ales pentru colaborarea ei cu Todd Haynes, regizorul s-a bucurat de o libertate creativă mare, de la scenariu la montaj, restrâns mai mult de bugetul inevitabil mic pentru producții independente. Cu toate acestea, varianta preferată de Jarmuchettes nu va intra, cel mai probabil, în cinema ca atare, căci drumul unui film independent american din sala de montaj până în sala de cinema/TV/DVD nu este nici drept, nici simplu, nici ușor.

Fiind un film independent, al unui regizor debutant, fără implicarea unor staruri, cel mai probabil nu are contract de prevânzare cu un distribuitor, în care filmul are asigurată distribuția încă din stadiul de scenariu. Cam toate filmele de studio au asigurată distribuția și chiar mai mult, contracte cu exploatanții, chiar dintr-un stadiu mai incipient, de idee, sau în orice caz din momentul în care se hotărăște începerea preproducției. Așa că la multiplexurile din New York, o eventuală comedie romantică precum „Friends with Benefits 2”, în care ar juca de această dată Jennifer Aniston și Ashton Kutcher rolurile principale, produsă de Castle Rock Entertainment, firmă deținută de Warner Bros. Entertainment, care face parte din marele concern Time Warner, care controlează lanțul de cinemauri Cine America, dar și HBO, are deja asigurată distribuția națională și de multe ori internațională și garanția rămânerii în cinema cel puțin câteva săptămâni.

Dintre cineștii americani considerați independenți se bucură de acest avantaj Tarantino, unul dintre idoliile cineastului nostru tânăr. Cu toate acestea, când acea firmă de distribuție care face acest contract de prevânzare se numește Miramax, fosta firmă a fraților Weinstein, *brand* autonom, dar deținut de Disney, sau New Line Cinema, *brand* la fel de autonom, dar deținut și acum înglobat de Time Warner, sau Focus Features, sub bagheta Universal, controlul și, într-adevăr, independența proiectului cinematografic dispare și rămâne doar un ambalaj bun de folosit pentru *marketerii* și *advertiserii* angajați cu bunăvoință de compania-mamă. Și nici firma actuală a fraților Weinstein, Weinstein Co., nu este departe. Doar pentru că puterea și influența lui Harvey și Bob au devenit destul de mari încât cei doi să-și permită ușor să redevină

proprii șefi, nu înseamnă că ei susțin cu adevărat cineștii. Dacă cei doi sunt independenți, cineștii sub contract cu ei de obicei nu sunt, după cum a aflat Jarmuchettes citind cartea lui Peter Biskind, „Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film”, o diatribă nedisimulată împotriva celor două persoane pe care le învinuiește de îngenușcherea adevăratului film independent american – Harvey Weinstein și Robert Redford.

În Europa, contracte de prevânzare au filmele lui Lars Von Trier, al cărui următor proiect, cu numele provizoriu „Nymphomaniac”, a fost deja adjudecat atât de firma de vânzări TrustNordisk, care se ocupă de Scandinavia, cât și de anumite firme din alte teritorii europene, după cum scrie în articolul „The Hard Sell”, din Screen International, numărul din februarie 2012. Lucurile aici stau diferit pentru că echilibrul puterii e mai mult în favoarea lui von Trier decât în favoarea distribuitorului. Cu toate acestea, cum se specifică în același articol, ierarhizarea din ce în ce mai acută, în vârf cu numitul von Trier, Pedro Almodóvar, Michael Haneke, Aki Kaurismäki și eventual Alexandr Sokurov - și la o distanță destul de mare ceilalți - face să fie la fel de greu pentru Jarmuchettes să-și găsească un distribuitor de pe vechiul continent dispus să facă un contract de prevânzare. Schizoidia între concepție și execuție din cinema, remarcată de Steven Maras în „Screenwriting: History, Theory and Practice”, poate fi ușor completată cu celălalt factor esențial, și anume vizionarea. Dacă cea între concepție și execuție este ameliorată în cazul unui film cu buget mic, în care regizorul are control substanțial mai mare asupra produsului, de cea între execuție și vizionare nu poate scăpa. E cu atât mai important de reținut acest lucru în contextul creșterii numărului de platforme și formate sub care poate un film să ajungă la publicul lui.

Pe bună dreptate s-ar putea Jarmuchettes întreba dacă și pentru antecesorii lui mult stimați lucrurile stăteau tot așa. Dacă filmele lui Scorsese, ale lui Coppola, ale lui Lucas și ale celorlalți cinești din New Hollywood și-au găsit la fel de greu ecrane; sau ale chiar mai greu de înghițitului John Cassavettes, sau ale foarte-greude-înghițitului-mai-degrabă-vomitatului John Waters, sau ale celor din avangarda independenților americani, New American Cinema; sau cu acele filme străine pe care cineastul debutant le vede acum ori pe DVD, ori la vreo retrospectivă sau în cadrul vreunui mic festival pentru care trebuie să bată și sute de kilometri sau chiar un zbor peste Atlantic în Europa. Cu riscul de a fi simplist, nu stăteau *chiar* așa. O decizie a Curtii Supreme din America din anii '40 a declarat că practica studiourilor de a deține și lanțuri de cinematografe este ilegală, conform legilor antitrust,

și a forțat vinderea lor. De asemenea a și spart mai multe lanțuri transstatate de cinematografe. Așa că multe săli s-au trezit, cu voie sau fără voie, independente.

Asta a dat șansa unor entuziaști cinefili să devină proaspăt deținători de săli și să aibă control asupra a ceea ce pun pe ecrane. Totodată, a permis și altor entuziaști cinefili să facă înțelegeri cu anumiți deținători de săli, treziți brusc cu posibilitatea de a nu avea filme în fiecare săptămână. În anumite cartiere mai dubioase - fie East Village din New York, fie altele asemenea, și mai ales în marile orașe - s-a putut dezvolta astfel fenomenul filmelor de la miezul nopții (*midnight movies*). Ce e important este că filmele puteau sta în cinema, chiar dacă nu rula în fiecare zi, până își găseau și consumau publicul. Într-o conferință la Next, producătorul Jim Spark, colaborator al lui Jim Jarmusch până la „Night on Earth” spune că filmele lui reușeau să ruleze aproape un an în New York. În cartea „Midnight Movies”, scrisă de J. Hoberman și Jonathan Rosenbaum, există un articol referitor la unul dintre filmele prezentate, în care este citată mărturia unui proprietar de sală care declară că acel film nu a avut un moment anume în care a explodat, ci și-a construit audiența încetul cu încetul, luni de-a rândul, chiar dacă avea majoritar reprezentatii nocturne.

Abrogarea treptată a acelei hotărâri judecătorești la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90 a însemnat revenirea, la fel de treptată, a controlului corporativ asupra distribuției și exploatării. După cum spune Jonathan Rosenbaum în cartea „Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What We Can See”, comisia anti-trust a devenit în perioada amintită doar o umbră a ceea ce a fost odată; era numită satiric, comisia pro-trust („The Trust Commission”).

Evident, lipsa unei figuri cu veleități antreprenoriale și artistice precum Roger Corman, și a unei firme precum American International Pictures pentru cei din New Hollywood, și a unui Jonas Mekas pentru New American Cinema, în anul de grație 2012, a contribuit și ea la schimbarea peisajului. E de remarcat încercarea lui F.F. Coppola cu firma „Zoetrope”, care a încercat să resusciteze ceva din modelul de afaceri al studiourilor în perioada interbelică, dar de data asta cu artiști la conducere cu scopuri în primul rând estetice, nu comerciale.

E interesant ceea ce s-a întâmplat când niște cinești au urmat îndemnul lui Pauline Kael din „On the Future of Movies”, încercând să se unească și să-și facă ei propriul sistem, liber de acei producători inculți din punct de vedere cinematografic și de acei investitori înguști care urmăresc doar să scoată cât mai mult profit, cât mai repede, fără o înțelegere a fenomenului cinematografic. Unul a ajuns aproape de faliment, iar celălalt poate fi acuzat de aceleași practici precum cei incriminați și demonizați de Kael. Practica lui Lucas în ceea ce privește distribuția filmul „Stars Wars: The Phantom Menace”, descrisă mai cu amănuntul în cartea amintită mai sus de Jonathan Rosenbaum, poartă marca unui afacerism la fel de dur - sau poate chiar mai dur - ca orice produs de studio. Cum altfel poate fi descris acest *modus operandi* în care filmul rula obligatoriu, în extrem de multe cinematografe, în același timp, cu o mega-mașină de marketing în spate? Se pare că atunci când un independent ajunge mare, independența lui seamănă suspect de mult cu cea a unui mare studio.

Acum, având în vedere că vechii lui colaboratori, George Lucas și Spielberg, au devenit niște centri de putere absorbiți de studiouri, firma lui Coppola rămâne un fel de anomalie greu



Pulp Fiction, regie Quentin Tarantino, 1994

de descifrat, care oricum după anii '90 s-a aflat de multe ori la limita falimentului. Și față de firma de vânzări și coproducție a lui Philippe Bobert, Coproduction Office, care este teoretic în faliment de mulți ani, dar care supraviețuiește datorită reputației fondatorului și indulgenței creditorilor față de el, American Zoetrope nu se voia în această poziție. Ei sunt acum limitați în a produce puține filme, care sunt prezentate mai mult în festivaluri.

Adică exact ceea ce Christine Vachon, producătorul lui Jarmuchettes, plănuiește să facă și ea cu filmul. Mai ales că pe lângă marile festivaluri, există de obicei o piață de filme și multe baruri și restaurante unde oamenii bat palma pentru diferite înțelegeri. Cele două mari opțiuni sunt Cannes și Sundance. Sundance, poreclit peiorativ Indiewood, din cauza asemănării din ce în ce mai mari cu Hollywood-ul ca sistem de lucru, este locul unde cineaștii independenți se duc să se vândă. E un loc despre afaceri, mai mult ca despre orice altceva. S-au lansat aici Soderbergh, Kevin Smith, Jarmusch, Tarantino, Rodriguez. Dar, asemănător cu Danemarca, e ceva putred la Sundance. Citind doar titlul cărții din 1995 a lui Robert Rodriguez, „Rebel Without a Crew, Or How a 23-Year-Old Filmmaker with \$7,000 Became a Hollywood Player”, se întrevede ușor dilema filozofică. Sundance și, într-adevăr toată mișcarea independenților americani, sunt privite ca un fel de trambuline, sau chiar mai rău, un *boot camp*, în care regizorii trebuie să-și arate calitățile, pentru ca apoi să treacă la nivelul superior, Hollywood-ul. Or, acesta e un lucru care îi repugnă atât doamnei Vachon, cât și lui Jarmuchettes. El nu vrea să ajungă un *Hollywood player*, pentru a cita din Rodriguez. Tocmai acesta este sensul - să nu ajungă acolo, să nu fie așa.

Cealaltă mare opțiune este Cannes-ul. În America, ideea unui

film de festival pare mult mai suspectă ca în Europa, deși festivalurile europene sunt de multe ori țintite de tinerii cineaști americani cu înclinări cinefile, din anii '70 încoace, oameni crescuți cu filmele europene și asiatice văzute prin campusurile facultăților, de la neorealismul italian până la Yasujiro Ozu. Locul unde au câștigat Palme d'Or filme precum „Taxi Driver”, „All That Jazz”, „Sex, Lies and Videotapes”, „Wild at Heart”, „Barton Fink”, „Pulp Fiction” și „Elephant” e considerat Mecca filmului de artă - sau cum e numit în argou anglosaxon, *arthouse movie*. Într-un interviu, Tarantino declara că la început visa să ajungă la Cannes, apoi să lanseze la Cannes, apoi să câștige un premiu la Cannes - toate cele trei ținte realizate în decurs de câțiva ani. Foarte interesantă incursiune într-o lume ca aceasta, a laturii afaceristice festivaliere, deși nu satisfăcătoare din punct de vedere estetic, este filmul „Cannes Man”, un *mockumentary* despre un producător de film american care face dintr-un anonim neinteresant, scenaristul cu un proiect pe țevă de care începe să discute toată lumea pe La Croisette.

De fapt, având în vedere numărul imens și în continuă creștere și diversificare de festivaluri din lume, a spune că acelea sunt cele două opțiuni este de fapt o mostră de elitism, sau, de ce nu, de idealism din partea lui Jarmuchettes, a cărui datorie artistică este să vrea să-și poziționeze filmul acolo unde competiția este cea mai acerbă și unde sunt cineaștii cei mai cunoscuți. Totuși, producătoarea, simțind în aer și de la diferite cunoștințe că stilul abordat de colaboratorul ei e mult mai în vogă la Berlin, îl convinge, cu greu, să-și lanseze filmul acolo. A ști în fața cui să arăți un film e o mostră de pragmatism și modestie din partea producătoarei, care realizează că cel mai bine pentru film și pentru spectatorii care l-ar aprecia nu este, anul acesta, Cannes-ul - oricum un festival care începe să fie înecat și el



Coffee and Cigarettes, regia Jim Jarmusch, 2003

de latura de *business*. Filmul lui are norocul și onoarea să fie primit în competiție. Acum, până în februarie, cei doi așteaptă. De fapt, e impropriu spus, având în vedere că producătoarea are o firmă de condus și alte filme cu alți regizori de îngrijit, și Jarmuchettes are timp să ajungă cât mai aproape de un *first draft* al următorului său proiect, „The Killing of Bill, a Chinese Ghost Dog”, scris împreună cu Scott Z. Burns. Bazându-se pe succesul eventual al filmului său, poate căpăta niște susținere, astfel încât să nu mai fie nevoit să-și ipotecheze casa părintească din Maine, fără să știe sora lui, care trăiește acolo, deși fratele cineast este singurul proprietar după ciudatul testament al mamei. (Acest testament a avut probabil de-a face cu tentația surorii de a-și schimba numele în Indara și sexul în bărbat, ceea ce nu e tocmai tradițional pentru familiile proletare din nord-estul Americii).

La Berlin, așteptarea unui premiu nu este satisfăcută. Regizorul îi reproșează Cristinei Vachon sfatul dat, remarcând câștigul lui Terrence Malick la Cannes anul trecut. Probabil el ar fi fost al doilea american consecutiv care să plece cu Palme d'Or. Ea îi răspunde pertinent că, după toate zvonurile, „Melancholia” al lui von Trier ar fi trebuit să câștige, dar afirmațiile controversate ale regizorului l-au costat. Au noroc, însă. AD Vitam, firmă de distribuție *arthouse* din Franța, se oferă să cumpere atât drepturile de vânzare, cât și pe cele de distribuție locală ale filmului. E o mișcare îndrăznească pentru această firmă, care nu a făcut prea mult pe agentul de vânzări. Ideea e că un film nedistribuit are, într-un fel, două tipuri de distribuitori - cel local, care distribuie filmul într-un teritoriu, care înseamnă de obicei o țară, sau o adunare de țări mai mici, sau doar o regiune în cazul țărilor foarte mari, și cel mondial, care ia filmul de la producător și îl vinde mai departe celor locali. A avea un agent de vânzări francez e cam riscant, apropo de vinderea lui în State, însă în Europa aduce un avantaj important. Filmele de limbă engleză, fie ele hollywoodiene sau independente, au șanse mari să intre chiar și în multiplexuri, pentru că cei de acolo nu prea fac diferența. Pentru ei există filme europene, de altă limbă decât cea nativă, plus filme non-europene - și acestea sunt mai tot timpul considerate filme de artă, deci nerentabile - și filme americane, care sunt. Până și CNC-ul românesc, în statisticile sale anuale privind distribuția de filme, are secțiunile europeană, americană și altele. S-ar putea argumenta că nici în cazul filmelor europene ei nu fac diferența între cele comerciale și cele de artă, și le înglobează pe toate în filme de artă. E adevărat, teoretic, că filmele comerciale europene rareori spre niciodată depășesc granița propriei țări, pe când și filmele independente și cele comerciale americane sunt distribuite deseori în afara teritoriului-mamă. Oricum, după Berlin, care acceptă doar filme în premieră, există o groază de festivaluri americane în care să fie văzut acest film, dacă nu va reuși să intereseze un distribuitor american. Și dacă are ceva succes în Franța și în Europa, sigur va fi vândut și în America, chit că va putea fi văzut doar în puținele cinematografe rămase axate pe *arthouse* din marile aglomerări urbane din New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Philadelphia, Austin etc.

Se acceptă această înțelegere. Nu se dă nici un minim garantat, adică acea sumă oferită de distribuitor producătorului indiferent de eventualul succes al filmului, iar Christine Vachon nici nu ar îndrăzni să ceară. Producătorul fiind ultimul care-și primește partea și întrezărind posibilitatea ca în multe țări costurile și taxele să fie atât de mari, iar profiturile atât de mici, încât

până la ea să vină o sumă mică spre non-existentă, Christine Vachon a cerut ca o condiție *sine qua non* ca cei de la AD Vitam să răspândească scenariul pentru următorul film al lui Jarmuchettes prin țară, pe la producătorii cu care au mai avut legături. Pentru un regizor american să primească fonduri din Europa pentru producția de filme nu mai este de mult un lucru obișnuit, mai ales din Franța. După cum spune Woody Allen în „Hollywood Ending”: „Thank God the French exist!” („Mulțumesc lui Dumnezeu că există francezii!”).

Drumul filmului se află acum în afara controlului producătorului și al regizorului. Lansarea lui e o provocare pentru că filmele de artă se lansează de obicei în aceleași săptămâni cu marile *blockbuster*-e, pentru a servi ca un fel de contrabalans, deoarece publicul țintit e de obicei diametral opus. Fiind totuși vorba despre un film american și încercând să scoată capul un pic din zona *arthouse*, lansarea se va petrece mai spre toamnă, într-o încercare de-a distribuitorilor de a împăca capra și varza, de a atrage publicul ce gustă filme americane, dar lipsit acum de lansările din vară și încă prea devreme pentru cele din sezonul sărbătorilor de iarnă, cât și pe cel care gustă filme de artă. După drumul prin cinematografe, filmul va ajunge la televiziunea cu plată, precum HBO, apoi la cea gratuită, precum TVR Cultural și apoi pe DVD-uri și în final pe VOD (Video on Demand). Ultima, dar și cea mai nouă dintre aceste platforme, VOD-ul suferă cel mai mult de pe urma sistemului tradițional de distribuție pe teritorii pentru că intră în conflict cu unul dintre principiile de bază ale internetului, și anume internaționalismul. Faptul că pe anumite site-uri se pot vedea filme din Suedia, în Anglia, dar aceleași filme nu pot fi vizionate din Germania, deși site-ul în sine poate fi accesat din toată lumea, constituie o problemă a cărei soluție nu se întrezărește încă. În plus, deși pare tocmai paradisul filmelor independente, scăpați de sub tutela agenților de vânzări, distribuitori locali, proprietari de sală și tot acest sistem economic și birocratic, statistic se poate demonstra că tot marii jucători profită cel mai mult de pe urma acestei platforme, pentru că oamenii caută ceea ce știu (măcar din auzite), nu ceva total nou. Este aceeași iluzie ca aceea privind digitalizarea metodelor de proiecție, care pare să susțină pe cel mic și pitic, când de fapt doar îl umflă pe cel mare și tare. O argumentație extensivă în acest sens face David Bordwell în eseu „Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies”.

Jarmuchettes și-a făcut filmul ca să fie văzut, nu ca să doarmă noaptea sub pernă cu el, însă devine din ce în ce mai greu pentru un film independent să fie văzut. Scăderea costurilor de producție din cauza tehnologiei digitale, creșterea numărului de facultăți sau cursuri individuale de film, creșterea și diversificarea fondurilor de producție din Europa au condus, în mod logic, la o creștere exponențială a numărului de filme produse. La marile festivaluri numărul de candidați trece de câteva mii. A devenit din ce în ce mai ușor să faci un film, dar din ce în ce mai greu să-l faci văzut. Și Jarmuchettes se scaldă cumva într-o dilemă pe care a rezolvat-o cu acest debut, dar prin care va trebui să treacă din nou cu următorul film: într-o lume în care cine strigă, strigă din ce în ce mai tare și cine șoptește, șoptește din ce în ce mai încet, cum faci să te faci auzit?

P.S. În afară de Jarmuchettes și de filmele sale, toate celelalte nume, fie ele de persoane sau de instituții, plus datele și referințele citate sunt reale.

Hugo



SUA 2011

regie Martin Scorsese

scenariu John Logan

imagine Robert Richardson

montaj Thelma Schoonmaker

muzică Howard Shore

cu Ben Kingsley, Sasha Baron Cohen, Jude Law

de Ștefan Mircea

Într-un spot de Q&A cu Martin Scorsese, James Cameron a declarat că i se pare că „Hugo” este precum un Bugatti cu 16 cilindri, fiecare dintre aceștia mișcându-se la capacitate maximă, tehnologia 3D fiind doar unul din acești cilindri. Merită menționat faptul că fiecare cadru din film a fost filmat original în 3D, spre deosebire de majoritatea filmelor care ajung în cinematografe, care sunt filmate în 2D și apoi trecute în post-producție în format 3D. (Da, „Alice in Wonderland” și Tim Burton, la voi mă uit!) Or, Cameron, ca propovăduitor și pionier al folosirii acestei tehnologii, ar trebui să știe despre ce vorbește. În afară de evidentul compliment, mai mult sau mai puțin de curtoazie, mai mult sau mai puțin motivat și inițiat din motive de marketing, afirmația regizorului, scenaristului și producătorului filmului „Avatar”, cel care a schimbat regulile jocului privind producția, distribuția și exploatarea filmelor 3D și,

într-o mare măsură, a făcut posibilă apariția lui „Hugo”, mai relevă un aspect foarte important, și anume leitmotivul simbolic al filmului, ideea de mecanism și relația dinamică dintre mecanic și uman.

Nu că ar fi fost foarte greu de observat. Acțiunea filmului urmărește aventurile tânărului Hugo Cabret, un adolescent orfan din Parisul anilor '20 care trăiește singur într-o gară, îngrijindu-se de buna funcționare a ceasurilor din ea. Ca atare, filmul este plin de secvențe filmate când static, când prin mișcări complicate de cameră, care pun în valoare 3D-ul real al filmului, prin diversele spații pline cu mecanisme ale orologiilor, roțițe și cabluri de tot felul. Hugo tot adună piese în efortul de a repara un „automaton” - un fel de robot - singura amintire rămasă de la tatăl său, iar acest proiect al lui îl va conduce la George Méliès, iluzionistul-cineast din primii ani ai cinematografului, creatorul

„automatonului”. Jandarmul gării, interpretat de Sacha Baron Cohen, are un picior beteag susținut de un mecanism ce nu funcționează în parametri maximi, provocându-i scene de umilire și, ca atare, umplându-l de frustrări și furie mocnită. Hugo are la un moment dat un vis în care își dezbracă cămașa și vede că pieptul său este plin de roțițe și ajunge să se confunde cu „automatonul”. Între Hugo și prietena lui de aventuri, Isabelle, nepoata lui Méliès, are loc un dialog în care comparația om-mașină nu cade în obișnuita lamentație despre cum oamenii sunt niște ființe care trăiesc doar în virtutea propriilor mecanisme, fără suflet, ci se duce într-o direcție exact opusă - dacă oamenii sunt asemeni mașinilor, iar mașinile au un scop, înseamnă că și oamenii au un scop.

Și în asta constă frumusețea discursului lui „Hugo”, anume în faptul că mecanismul are rol de a crea, de a vindeca și de a stimula oamenii. Adică fix ceea ce face mecanismul care face posibil cinema-ul. Astfel, jandarmul devine un om mai bun atunci când își înlocuiește vechiul picior mecanic cu unul mai performant. De aceea subiectul filmului îl privește pe Méliès, cunoscut pentru modul cum manipula pelicula și o transforma într-un spectacol imaginativ. De aceea filmul este presărat cu multe alte referințe, fie ele directe, precum posterele unor filme mute, sau indirecte, cum ar fi asemănarea prin stil și naivitate a subploturilor romantice din film, precum cel dintre jandarm și florăreasă sau dintre cei doi vânzători în vârstă din gară, cu scurtmetraje în tradiția „Stropitorului stropit” al fraților Lumière sau a altor scheciuri comice de la începuturile cinematografului. Trebuie amintit și momentul când, spre sfârșitul filmului, un tren iese furios din gară, Hugo fiind aproape să fie călcat, amintind de faimosul „Sosirea trenului în gară”, al acelorași frați Lumière.

Filmul este un omagiu adus spectacolului cinematografic, filmat prin cea mai spectaculoasă tehnologie aflată la dispoziția cineaștilor, 3D-ul. Mai mult decât atât, el oferă 3D-ului un cadru conceptual asupra posibilităților și rațiunilor de folosire a acestei tehnologii. Cu alte cuvinte, îl transformă dintr-un simplu instrument într-o idee - și folosesc aici cuvântul „idee” în sensul larg și pozitiv a ceea ce este mai nobil și mai elevat în gândirea și simțirea umană. Adică îl integrează aceluiași proces care face posibil ca întregul ansamblu mecanic ce stă la baza filmului să nască cinema-ul.

Visul lui Adalbert



România 2011

regie Gabriel Achim

scenariu Gabriel Achim, Cosmin Manolache

imagine George Chipere

montaj Cristian Nicolescu, Ștefan Tatu

cu Gabriel Spahiu, Ozana Oancea, Doru Ana

de Andrei Luca

Plasată în anul 1986, la numai o zi distanță de victoria echipei Steaua împotriva Barcelonei și de ziua aniversară a Partidului Comunist, acțiunea filmului „Visul lui Adalbert” se desfășoară în mai puțin de 24 de ore pe parcursul cărora protagonistul, Iulică Ploscaru (Gabriel Spahiu) - subinginer responsabil cu protecția muncii - trebuie să se ocupe de organizarea festivităților în cinstea partidului, să o ducă pe mama directorului uzinei, doamna Tocmagiu, la spital, să pregătească cadoul pentru învățătoarea fiului său și să proiecteze în fața întregii uzine propriul film artistic despre protecția muncii. Anticipând finalul prin intertitluri care citează diferite norme și întrebări referitoare la protecția muncii, ritmul narațiunii se schimbă spre sfârșitul filmului, iar trecerea de la discuțiile despre fotbal și glumele „de întreprindere” dintre angajați (însuși regizorul numește autoironic într-un interviu la radio genul în care se înscrie filmul drept „o comedie romantică de întreprindere”) spre un ton grav se face brusc.

Acțiunea din filmul regizat de protagonist, film de artă despre protecția muncii, are în centru un bărbat, Adalbert (jucat de Tatiana, care la rândul ei e jucată de Anca-Ioana Androne) care are coșmaruri din cauza faptului că nu a reparat mânerul pilei. Odată reparat mânerul, viața lui Adalbert revine la normal. Trimiterea parodică din filmul lui Iulica către „Călăuza”, al lui Tarkovski, sau „Câinele andaluz”, al lui Buñuel, este susținută și de alte citări și pomeniri de nume din toate direcțiile, de la trimiterea din final către „Reconstituirea” lui Pintilie, unde reconstituirea accidentului se transformă într-un alt accident, până la frații Lumière pomeniți în discursul șefului lui Iulică din deschiderea festivităților organizate în cinstea partidului.

Regizorul filmului „Visul lui Adalbert”, Gabriel Achim, seamănă mai în glumă, mai în serios propriul său proiect cinematografic cu un fenomen des întâlnit în perioada comunismului când, pentru a fura din fabrică

mașina de cusut Veronica, muncitorii întâi o dezamblau, apoi o transportau acasă pe piese. Ceea ce rezulta însă, în urma procesului de reconstrucție efectuat de angajat acasă la el, nu mai semăna deloc cu mașina de cusut furată din întreprindere, ci mai degrabă cu o mitralieră Kalashnikov.

Un exemplu care se înscrie și servește foarte bine dualitatea Veronica-Kalashnikov (un fel de pe-afară-vopsit-gardul-înăutru-leopardul) poate fi dat în cazul autenticității și veridicității filmului. Pe de-o parte, suntem ispițiți să credem că povestea inspirată din realitate spusă de Gabriel Achim dorește să rămână cât mai aproape de conceptul de veridic, afirmație pe care o putem susține prin argumente precum acela că regizorul a ales să filmeze filmul făcut de protagonist (filmul din film) pe peliculă de 8 mm, iar restul pe VHS și digital, tocmai pentru a reda prin calitatea și textura imaginii atmosfera acelor vremuri sau că scenografa Vali Ighigheanu (comparând experiența ei de a lucra la „Aurora” cu experiența acestui film) a spus că în „Visul lui Adalbert” efortul s-a concentrat pe ideea de adecvare a contextului la situație și pe integrarea elementelor, în timp ce la „Aurora” lucrurile au stat fix invers. Problema intervine, însă, atunci când îți dai seama că regizorul, alături de scenarist, a strecurat în scenariu detalii împotriva autenticității descrise mai sus, detalii care dinamitează în mod conștient pretenția de autenticitate tocmai prin nepotrivirea cu realitatea: cuțitele care ar trebui oferite drept cadou învățătoarei lui Adrian (fiul protagonistului) pentru obținerea unei note mai bune sunt făcute la strung, instrument care în viața reală nu are nicio legătură cu procesul confecționării de cuțite. Așadar, deși sacrifică un format cinematografic pentru unul de 4:3, de dragul apropierii de anii '80 și de nostalgia imaginii casetelor VHS, regizorul pune în mod conștient petarde precum cea cu strungul și cuțitele.

Finalul circular al filmului continuă secvențele din început, care prezintă meciul dintre Steaua și Barcelona și înaintează diferite povești și variante care ar putea să explice cauza retragerii misterioase a lui Duckadam. Printre aceste variante se numără și aceea că Nicu Ceaușescu însuși l-ar fi împușcat pe portarul român în timpul unei partide de vânătoare, după ce acesta din urmă a refuzat să îi ofere fiului dictatorului mașina primită cadou de la președintele clubului Real Madrid.

Un Été brûlant (O vară arzătoare)



Franța - Italia - Elveția 2011

regie Philippe Garrel

scenariu Philippe Garrel, Mark Cholodenko, Caroline Deruas-Garrel

imagine Willy Kurant

montaj Yann Dedet

cu Louis Garrel, Monica Bellucci

de Ana Banu

Un specialist în dramele existențiale ale artiștilor revoluționari, veșnic îndrăgostiți, regizorul francez Philippe Garrel încearcă să ne povestească, într-un nou context, despre crizele existențiale în cuplurile mature și ce se întâmplă dacă ele eșuează.

Moartea ar fi unul dintre răspunsuri. „Un Été brûlant” începe destul de sec, cu Frédéric (Louis Garrel) dând târcoale unei mașini în timp ce dă alcool pe gât, urmând să se sinucidă la volanul ei. Contrastul apare odată cu scena nudității voluptuoase a frumoasei Monica Belucci. Filmul derulează un joc lent între nostalgia visătoare a relațiilor ideale – pe care femeile și le doresc – și banalul usturător al celor reale.

Frédéric este pictor și locuiește când în Italia, când în Franța, cu soția lui Angèle (Belucci), care este actriță. Momentele sunt narate din *voice over* de Paul (Jérôme Robart), un actor sărac, cu reminiscențe de revoluționar. Paul apare inexplicabil în viața lui Frédéric, ca o muză trimisă pentru resuscitarea unui artist plictisit. Odată cu Paul apare și Elizabeth (Céline Sallette), iubita lui, tot actriță. Pe baza unei prietenii încropite,

cele două cupluri hotărăsc să își petreacă vara împreună în apartamentul lui Angèle din Italia, migrând din Parisul agresiv al lui Sarkozy spre o Italie frumoasă, dar neinspirantă.

Interiorul apartamentului din Paris al cuplului căsătorit pulsează în culori care te fac să intri încrezător în *flashback*-urile ce vor pune povestea cap la cap. Relevant mi se pare momentul în care Frédéric stă întins într-un șezlong verde, înconjurat de doi bărbați, ca doi psihologi în mijlocul unei vizite la domiciliu. Angèle intră la scurt timp în peisaj, iar prima interacțiune dintre ea și Frédéric este neașteptat de sterilă. El stă pe scaun în timp ce soția îi scoate o așchie din talpă, moment în care cei doi bărbați își încheie vizita, straniu de scurtă și inutilă. Intimitatea dintre soț și soție nu devine convingătoare în niciun punct de-a lungul filmului, deși fantomele relației încep să iasă la suprafață. Unul dintre motive ar putea fi chiar personajul Frédéric, distribuit neinspirat lui Louis Garrel, care nu pare să fie în largul său în rolul de soț al unei femei mult mai mature.

Philippe Garrel nu pare interesat în a prezenta femeile într-o lumină modernă, mai puțin

misogină. Ele sunt în continuare victimele bărbaților, iar în timpul puținelor conversații pe care le au vorbesc fie de haine, fie de bărbați. Parcă suntem într-o reclamă românească ieftină de fiecare dată când ne aflăm în preajma celor două femei. Într-adevăr, Angèle se salvează de la o căsnicie nefericită, însă o face pentru un bărbat care îi acordă ceva mai multă atenție. Un moment de libertate (feminină) este dansul lung și senzual al lui Angèle, care atrage însă rapid insulta lui Frédéric.

Relațiile conjugale și extraconjugale sunt subiecte prezente și în filmele mai vechi ale lui Philippe Garrel, însă spre deosebire de pasiunea vie dintre François și Lilie din „Les Amants Reguliers” sau François și Carole din „La frontière de l'aube”, Frédéric și Angèle își consumă pasiunea în lamentări neconvingătoare în fața noilor prieteni, Paul și Elizabeth. Cuplul intrus își ignoră propriile drame până când soții se despart. Elizabeth, ca și Angèle, nu vrea decât să fie iubită și să umple cumva golul existențial din viața ei, care a făcut-o să încerce deja două sinucideri. După ce Angèle pleacă, Elizabeth găsește motivația să îl părăsească pe Paul, pentru a nu mai sta într-o relație care nu face decât să-i adâncească golul. Crizele existențiale le sunt favorabile celor doi pentru că își salvează relația și chiar devin părinți, în timp ce Frédéric se îndreaptă spre momentul de la începutul filmului.

Dacă cele două relații conjugale nu ne conving, poate o fac cele de prietenie. *Voice over*-ul lui Paul ne spune de la început că i-a murit cel mai bun prieten, însă unde, când și cum s-a format prietenia asta solidă? Cei doi nu au niciun fel de chimie în conversație, iar situațiile prin care trec îi aduc cel mult la gradul de amici îndepărtați. Nici vara de *dolce far niente* din Italia nu cred că este răspunsul, însă Frédéric pare să se fi agățat de prietenia cu Paul, așa cum Paul pare să se fi agățat de stilul de viață și de banii lui Frédéric. Iar prietenia femeilor este, așa cum o numește și Paul, doar solidaritate între sexe. Ele sunt puse sub același acoperiș de către partenerii de viață și se adaptează situației.

Nu știu în ce măsură reușește Philippe Garrel să surprindă angoasele unei relații în proces de eșuare, pentru că personajele nu par capabile să acționeze, ci doar să vorbească despre acțiunea. Nici vorbitul nu-i salvează de fapt, pentru că actorii sunt cumva deconectați de la replicile pe care le dau. Dar asta ar putea fi o caracteristică a personajului de film european sau o reinterpretare a distanțării propuse de Brecht.

Take Shelter



SUA 2011

regie și scenariu Jeff Nichols

imagine Adam Stone

montaj Parke Gregg

muzică David Wingo

cu Michael Shannon, Jessica Chastain, Tova Stewart

de Roxana Coțovanu

Între recentul „Mud”, îndelung aplaudat la Cannes-ul din acest an, și primul său film, „Shortcut Stories” (2007), al cărui conflict sângeros se situează undeva între tragediile antice și *Macbeth*-ul lui Shakespeare, regizorul-scenarist Jeff Nichols a lăsat loc pentru un thriller apocaliptic. De pe aceeași felie cu filmele lui Shyamalan, „Take Shelter” atinge, însă, alte corzi, mult mai profunde, atunci când vine vorba despre o concluzie/senzație cu care își lasă spectatorul după genericul de final.

Povestea, pe scurt, este cea a lui Curtis, jucat de Michael Shannon, un bărbat din America rurală care și-a asumat rolul de protector al familiei sale și a cărui viață nu lipsită de greutate, dar plină de iubire, începe să fie distorsionată de niște vise premonitorii/profetice/paranoice/semne ale unui început de schizofrenie, sau toate acestea la un loc. Chiar în prima secvență, o ploaie vâscoasă și murdară, „ca uleiul de motor”, începe să cadă în timp ce Curtis stă pe verandă, urmărind cu o privire opacă norii de furtună care se adună amenințător. Și așa începe coșmarul (real sau visat?) al personajului principal.

Cu toate că Michael Shannon face un rol impecabil,

iar simpatia pe care i-o port e nemărginită, el reprezintă o alegere deloc subtilă pentru o astfel de partitură. L-am văzut în „Revolutionary Road” (regie Sam Mendes, 2008), în rolul vecinului maniaco-depresiv, l-am văzut și la Herzog, în rolul dementului din „My Son, My Son, What Have Ye Done” (2009), dar chiar dacă nu l-aș fi văzut niciunde – fizionomia sa și întreaga sa prezență se pretează perfect pe astfel de roluri. Când semnalez asta, ignor intenționat faptul că aici vorbim, totuși, de un film independent și că alegerea a fost făcută, după spusele regizorului, conform practicului principiu „am un prieten bun care se întâmplă să fie cel mai bun actor pe care îl cunosc”.

La polul opus e Jessica Chastain în rolul soției (ați fi putut să o rețineți din „Tree of Life”/„Copacul vieții”, regie Terrence Malick, 2011) – o prezență angelică, bunătatea întruchipată – din nou, o figură predestinată pentru rolul pe care îl joacă; cu toate acestea (sau poate, tocmai din această cauză), cei doi formează cumva un cuplu armonios și liniștit, la fel de liniștit ca viața pe care o duc, până când premonițiile lui Curtis încep să tulbure apele.

Transparențele de la acest nivel – care, în

fond, pot fi asumate fără nicio rușine – sunt compensate de mici detalii la nivel dramaturgic prin care ni se descuie tot felul de porțițe fără a ne fi și închise, nepunându-ni-se totul pe tavă; cel mai grăitor exemplu este faptul că fetița lor nu a fost întotdeauna surdo-mută, dar nu aflăm ce s-a întâmplat de a ajuns așa.

Din punct de vedere formal, „Take Shelter” nu prea iese din registrul filmelor de gen. Are, într-adevăr, un ritm cam lent pentru amatorii de astfel de filme, dar construcția nu se poate spune că e în vreun fel originală; secvențele de vis sunt făcute astfel încât, într-o primă fază, să le confundăm și noi, odată cu eroul, cu realitatea, ca mai apoi – când acesta are o trezire violentă, găsindu-se în patul său cu respirația tăiată și lac de sudoare (în câte filme am văzut asta?, când o să se înceteze folosirea acestui clișeu?), să ne dăm seama, răsuflând ușurați, că a fost doar un vis; ulterior, acestea se amestecă pur și simplu cu secvențele din viața reală, fără să ne pună în dificultate în a depista care sunt „adevărate” și care nu, dar suficient de bine realizate și abil introduse pentru a da mai departe din anxietatea protagonistului; cu astfel de secvențe regizorul are ocazia să se joace în registrul filmului horror – cu oameni și animale care se transformă comportamental în monștri, cu sunetul, cu efectele speciale.

Noutatea vine, însă, de la nivelul poveștii: mai înspăimântător decât coșmarurile pe care Curtis le are este felul în care acestea îi dau viața peste cap; deși e conștient că ar putea să sufere de o boală psihică – mama sa fusese diagnosticată cu schizofrenie cam pe când avea vârsta lui în acest moment (aflăm asta pe parcurs) – și contactează imediat un doctor; intensitatea și palpabilitatea cu care aceste semne de rău augur se manifestă îl fac să nu le poată ignora; pe de-o parte, încearcă să țină sub control posibila boală care îl amenință, apelând la consiliere psihologică gratuită (nu înainte de a se documenta consultând cărți de specialitate), pe de alta – amintind de Noe din Biblie-, începe să construiască un adăpost în curte (dând peste cap firavul buget al familiei) pentru a-i proteja pe cei iubiți de furtuna de dimensiuni apocaliptice a cărei apropiere o simte; se însingurează din ce în ce mai mult, își ține deoparte soția ascunzându-i gândurile sale, încearcă să rezolve toată problema de unul singur, în timp ce toți cei din jurul lui se îndoiesc de sănătatea lui mintală.

Sfârșitul filmului a dus la multe interpretări contradictorii – toate căzând însă de acord asupra unui bizar și amar optimism – și îmi întărește convingerea că, deși Nichols este un regizor bun, este încă și mai bun ca scenarist.

Dark Shadows (Umbre întunecate)



SUA 2012

regie Tim Burton

scenariu Seth Grahame-Smith

imagine Bruno Delbonnel

muzică Danny Elfman

montaj Chris Elbenzol

cu Johnny Depp, Eva Green, Michelle Pfeiffer

de Răzvan Dutchevici

Sunt unii oameni cărora le place să mănânce ciorbă de burtă, doar că fără bucățelele acelea micuțe și subțirele de carne. Cam așa mi s-a părut „Dark Shadows” (2012) în raport cu vechile „preparate” oferite de Tim Burton - o mâncare curățată de orice ar putea fi neagreat sau ar putea pica greu spectatorilor amatori de comedioare *light*; adică masei principale de spectatori. Și asta, bineînțeles, cu riscul de a nu satisface gusturile „ciudaților” care adoră ciorba de burtă cu tot cu bucățelele ei gumoase de carne. Adică cei care-l apreciau pe Tim Burton în perioada în care preocuparea lui principală nu era de a da lovituri babane de *box-office*, ci de a proiecta pe ecran viziunea sa infantilo-mizantropă asupra lumii - o viziune romantică și sumbră de-un sinistru duos, în care monștrii sunt niște candidzi neînțeleși, iar oamenii, din cauza aroganței și ignoranței lor, sunt adevărații monștri. Povestea filmului începe cu prezentarea tragediei

lui Barnabas Collins (Johnny Depp), descendentul unei familii de baroni din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Acesta, din motive de dragoste neîmpărtășită, este blestemat de către Angelique Bouchard (Eva Green), o solomonară care lucrează ca servitoare pentru familia lui, să se transforme în vampir și astfel să devină nemuritor, pentru a suferi la moartea tuturor viitoarelor sale iubite. După ce oamenii din împrejurimi încep să se teamă de el, Barnabas este prins și îngropat de viu într-o pădure. Niște muncitori constructori îl descoperă după 200 de ani și sunt uciși prin sugerea sângelui de către însetat-înfofetatul Barnabas, care, deși nu s-a hrănit de ceva vreme, pare a fi într-o formă foarte bună. Trezit în plină epocă hipiotească, Barnabas se întoarce la reședința familiei sale hotărât să-și reia locul de seamă și să redobândească prosperitatea de odinioară. Concomitent cu întoarcerea lui Barnabas „din morți”, tânăra Josette DuPres își

primește instructajul în a fi o dădăcă destoinică pentru David, băiețelul familiei Collins. Filmul pare, în câteva momente, că se va concentra pe evoluția tinerei și că întreaga familie va fi evaluată prin ochii ei. Însă nu e așa. Principala atracție a filmului rămâne Barnabas și modul lui de vampir demodat de a se descurca în epoca modernă. Acest contrast este speculat în mod abuziv ca pretext pentru o cavalcadă de gaguri cu un umor specific comedilor lui Mel Brooks: Barnabas se uită la televizor și încearcă să înșface omuleții de pe ecran; Barnabas se expune din greșeală la lumina zilei ce trece printr-o fereastră și, în timp ce lumea din jur se uită stupefiată cum hainele lui se aprind, el continuă să vorbească fără a avea habar că e în flăcări ș.a. Spectacolul culminează cu partida răvășitoare de sex în aer dintre Barnabas și Angelique, care se trântesc cu pasiune de pe un perete pe celălalt al unei încăperi de lux, devastând totul în jur.

Apariția lui Johnny Depp în rolul lui Barnabas pare a fi constituită din câteva reminiscențe, atât ca atitudine cât și ca înfățișare, ale rolului său din „Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street” (2007) - film la care a colaborat tot cu Tim Burton - plus ceva din alura de neîndemânatic hazardat și mereu frapat de ce pățește pe care o conferă personajului său din seria „Pirates of the Caribbean”. Însă, dacă aceea încruntare înverșunată întipărită pe chipul lui Sweeney Todd și ținuta sa crispată aveau rolul de a potența percepția spectatorului în legătură cu ura personajului față de lumea mârșavă din jurul său, în „Dark Shadows”, datorită excesului de burlesc, această atitudine, deși se vrea a reprezenta consecința destinului tragic al personajului, ajunge să fie doar o simplă etichetă de gotic, o măscăreală.

Ca abordare stilistică, „Dark Shadows” pare a tinde să se încadreze în parodiile *camp* ce se înscriu în tradiția unor filme precum „The Rocky Horror Picture Show” (1975; regie Jim Sharman), care omagiază printr-o ironie afectuoasă filmele horror de categorie B, despre care se știe că reprezintă o puternică fascinație pentru Tim Burton. Însă „Dark Shadows” nu este nici pe departe atât de obraznic și autoironic precum „The Rocky Horror Picture Show” și nici nu exploatează specificul universului horror atât de ingenios și bombastic. Singura reușită a filmului este că îmbracă umorul gen „American Pie” într-o atmosferă gotică. Astfel, monștrii lui Burton devin, din subiecte de dezbatere asupra nobleței umanității, niște simple atracții de circ. Se poate spune, așadar (patetic vorbind), că Burton și-a trădat „ciudații”.

Weekend



SUA 2011

regie, scenariu, montaj Andrew Haigh

imagine Urszula Pontikos

cu Tom Cullen, Chris New

de Andra Petrescu

Glenn: When you've had the same friends for a long time they... you know, everything becomes cemented.

Russell: And that's a bad thing?

Glenn: Of course it is! I don't wanna be in fucking concrete, thank you very much!

Russell e un tip destul de liniștit și integrat în societate: e nașul fetei prietenilor lui, are un grup de prieteni intimi, un job și un apartament confortabil. Glenn e nervos, oarecum isteric la cea mai mică sugestie de apropiere emoțională, și hotărât să respingă influențele prietenilor lui. Confruntările lor sunt un joc de-a șoarecele și pisica, amuzant și minunat prin felul în care dialogul dezvăluie treptat intențiile și temerile celor doi. Glenn provoacă plin de curaj, sigur de independența și cinismul lui, iar Russell aplanează, calm și senin, fiecare conflict, permițându-și, totuși, mici stângăcii de comunicare.

În „Weekend” dialogul se derulează, replică după replică, cu naivitate (pentru

că unul dintre ei, cel puțin, mimează inocență), comic și de multe ori de pe o poziție defensivă (Glenn verbalizează nevoia lui de a nu fi într-o relație atunci când situația devine prea intimă). Naivitatea aceasta simulată e atmosfera predominantă a filmului și, de fapt, farmecul lui; uneori se aude prea puțin, imaginea e un pic prăfuită, iar încadraturile par nesigure și imperfecte. Tatonările celor doi sunt similare cu încadraturile camerei, când prea apropiate, când prea depărtate - efect poate neintenționat, dar care dă filmului o prospețime plăcută. Narațiunea, monotonă și lineară fără a fi plictisitoare, redă întâlnirile lui Glenn și Russell pe durata a două zile de weekend, din seara în care s-au cunoscut până în seara plecării lui Glenn în Portland, America. La fel ca în „Before Sunrise” (regie Richard Linklater, 1995), evoluția narativă se modelează după inflexiunile replicilor, după disponibilitatea lor de a deveni mai onești și mai vulnerabili pe parcursul celor două zile. Conversația lor începe ca un joc care se va continua până

la sfârșitul filmului (fără reportofon însă) - Glenn face un proiect pentru cursul de artă și înregistrează conversațiile cu partenerii săi după prima noapte petrecută împreună.

Filmul e o variantă a genului hollywoodian *love story/romantic comedy*, în care e răsturnat stereotipul cuplului heterosexual, Glenn fiind cel care-și recunoaște frustrarea și greața față de supremația omului heterosexual. El explică în câteva rânduri, în conversațiile lui cu Russell, ipocrizia principiilor acceptate fără urmă de îndoială și promovate în societate, de la căsătorie la tot ceea ce se înțelege prin normalitate sexuală și nu numai. Tot el recunoaște momentul de la gară, despărțirea lor oficială, ca fiind echivalentul scenei de final din „Notting Hill” (regie Roger Michell, 1999), când ei ar trebui să se sărute și ceilalți să aplaude. Și tot el, deși respinge ironic clișeele poveștilor de dragoste, îl sărută pe Russell înainte să se urce în tren. În loc de faimosul „boy meets girl”, acțiunea din „Weekend” începe cu „boy meets boy”, iar scopul demonstrației și analizei clișeului nu e să explice o altă viziune amoroasă - una din perspectivă homosexual -, ci să ascundă (convenabil de ușor de descoperit) simplitatea și banalitatea universală a începutului unei relații, fie ea heterosexuală sau homosexuală. În fond, lucrurile par să fie așa cum îi spune Russell - că uneori oamenii vor doar să fie fericiți, fără să se cramponeze de principii sau concepte. Tema homosexualității versus hetersexualitate rămâne, în „Weekend”, la un nivel superficial menit să acopere nesiguranta și vulnerabilitatea lui Glenn - de fapt, doar el se ascunde, autorul pare destul de convins că diferențele dintre „boy meets girl” și „boy meets boy” sunt inexistente. Stereotipul cuplului heterosexual e o referință clară, o întrebare enunțată încă de la începutul filmului în comentariile lui Glenn; scenariul propune conștient o comparație între povestea romantică clasică și realitatea modernă prin trimiterile la „Notting Hill” în secvența din final (de fapt, o ironizare a *happy end*-ului hollywoodian) sau la „Before Sunrise” prin asemănările narative.

Play



Danemarca - Franța - Suedia 2011

regie Ruben Östlund

scenariu Erik Hemmendorff, Ruben Östlund

imagine Marius Dybwad Brandrud

montaj Jacob Secher Schulsinger

sunet Jan Alvermark, Jens de Place Bjørn

cu Anas Abdirahman, Sebastian Blyckert, Yannick Diakité

de Andreea Mihalcea

În „Play”, cel de-al treilea lungmetraj al său, regizorul suedez Ruben Östlund descompune jocul intimidării la care copiii cu instinctele mai ascuțite îi supun pe cei mai slabi, joc în care nici politetea, nici *fair-play*-ul nu sunt căi eficiente de câștig.

Jocul se derulează în felul următor: cinci puști imigranți de culoare se plimbă prin *mall*-uri, unde își aleg victimele, de preferință băieți mai mici ca vârstă, albi și cu bani. Joacă mai întâi între ei, *zig-zag-zug*, un fel de *piatră-hârtie-foarfece*, pentru a hotărî cui îi va reveni *task*-ul de a atrage victimele.

Sub pretextul furtului unui telefon mobil al fratelui unuia dintre membrii găștii, unul din ei cere să vadă mobilul lui Sebastian, un băiat care se potrivește profilului de victimă. De aici înainte, după câteva niveluri de *psychological bullying*, și deci de situații de tipul *cinci-urmăritori-puternici-trei-urmăriți-pricâjiți*, *pattern*-ul jocului se schimbă într-unul de luare de ostatici. Cei trei sunt prinși ca într-o enclavă, renunțând treptat la ocaziile de scăpare.

Soarta jocului e cumva decisă pentru toată lumea – pentru participanții la jocul din film, dar și pentru spectatorii *play*-ului (tradus ca *piesă de teatru pusă în scenă*) – încă de la declararea premiselor. Firește că băieții răi vor obține ce vor, respectiv telefoanele, banii și hainele de firmă ale lui Sebastian, Alex și John (de origine asiatică), însă savoarea jocului stă în impunerea și cedarea treptată a forțelor fals-combatante. Similar ca principiu cu „Funny Games”-ul lui Haneke, filmul lui Östlund nu intră, totuși, într-o tradiție a cruzimii sau a sadismului, fiind mai degrabă un soi de farsă cu implicații de pericol moderate, pe alocuri absurdă și adesea hazlie în raport cu prejudecățile rasiale occidentale. Așa cum ne-am aștepta, poate, în echipa câștigătoare sunt desemnate roluri de felul *good cop-bad cop*, iar în cea perdantă se nasc conflicte interne, dar faptul că ele sunt declarate și comentate în diegeză dă o dimensiune de *it's a show worth watching* unei situații altminteri previzibile.

O mare parte din acțiune se derulează în mijloace de transport

în comun și în general în spații publice, fiind evident că spațiul și reacția celor din jur au o miză importantă în film, pusă în valoare prin folosirea montajului din interiorul planurilor-secvență, dar și a *hors-champ*-ului. De cele mai multe ori, te aștepti ca adulții prezenți să intervină, dacă nu într-o formulă justițiară, măcar într-una de protectori. Însă cei mai mulți trecători par guvernați de o logică cinic-individualistă. Aproape nimeni nu e dispus să intre în conflict. Pe de altă parte, filmele de acțiune ne-au obișnuit de mult cu prejudecata că lupta – fie că e vorba de o situație victimă-agresor, fie de un conflict între bande – se dă între forțele opozante importante și că intervenția unui *by-stander* ar strica toată baza suspansului.

Însă parametrii lui „Play” sunt apropiați de cei ai unui studiu social-comportamental, și nu de cei ai unui *thriller*, să zicem. Oamenii din jur nu intervin, nu pentru că scenariștii Östlund sau Erik Hemmendorff ar avea în minte vreo rigoare de-a filmului de acțiune, cât mai degrabă pentru că cei doi urmăresc să arate mecanisme de interacțiune și conservare socială. În filmul de față, ca și în „De ofrivilliga” („Involuntar”, 2008) non-intervenția este punctată ca o stare de fapt, făcându-i să pară pe aproape toți observatorii prezenți un corp comun dificil de urnit. Când aceștia reacționează, fie ajung și ei să fie supuși unui tratament de agresiune din partea băieților de culoare, fie o fac inadecvat. De exemplu, managerul unui local le explică puștilor că simplul fapt că sunt urmăriți nu e îndeajuns pentru a suna la poliție și le sugerează să stea înăuntru și să se relaxeze puțin. În fond, *nimic nu s-a întâmplat*. Sau, într-un alt rând, un bărbat care a asistat la o bătaie în toată regula - provocată de o altă gașcă mult mai periculoasă, și în care Alex, John și Sebastian au fost victime colaterale - îi oferă numărul de telefon acestuia din urmă pe o hârtie spunându-i că poate depune mărturie la un eventual proces. Cum spuneam, e o formă destul de neadecvată de ajutor dat unui băiat de 12-13 ani care tocmai și-a luat niște pumni (se întâmplă în *hors-champ*) și care stă într-un colț de autobuz destul de dezorientat și speriat.

Astfel, deși spectatorul pornește atașat de victime din simplul motiv că sunt în inferioritate, dar și pentru că asupra întregii acțiuni planează un sentiment de amenințare supralicitat prin comparație cu amploarea propriu-zisă ulterioară a evenimentelor, situația spectatorului devine din ce în ce mai complicată pe măsură ce își dă seama că nu asistă doar la un act de agresiune, ci și la o demonstrație de adaptabilitate socială, respectiv la o satiră a bunelor moravuri. Unul dintre puștii de culoare spune - după ce le ia banii celor trei - ceva de felul că „oricine e suficient de

prost încât să-și dea telefonul pe mâna unui negru își merită pedeapsa”. Atașamentul acesta implicit de care vorbeam mai devreme se destramă treptat și se transformă în zâmbete pe sub mustață. Transformarea nu merge până într-acolo încât să simți satisfacția aceea perversă din timpul vizionării lui „La Cérémonie” (1995, r. Claude Chabrol) când Isabelle Huppert și Sandrine Bonnaire se apucă să împuște o familie burgheză care urmărea liniștită în living o operă de Mozart, însă direcția orientării spectatorului e similară.

O a treia interpretare a titlului e legată invariabil de interacțiunea propriu-zisă dintre cele două grupuri. Deși putem disemina acțiunea destul de clinic, totuși, ai parte și de sentimentul că urmărești niște copii jucându-se, care se iau în serios, zonă în care adesea nu poți pătrunde, cel puțin nu înarmat cu logică. Naturalitatea acestui *children's play* are legătură și cu faptul că actorii sunt neprofesioniști și dialogul e în bună măsură improvizat.

Așa cum observa și Leslie Felperin în cronică sa din „Variety” din mai anul trecut, scenariul lui „Play” te poate duce cu gândul la o lecție de educație civică. Rafinat formal ca mizanscenă, compoziții și ritm, filmul are o construcție apropiată de cea eseist-didactică, susținută de alte câteva *subplot*-uri. De pildă, intercalat cu conflictul principal există un moment în care un grup de indieni sud-americani cântă în stradă, camera surprinzând reacția perplexă a trecătorilor, majoritar suedezi, urmând mai târziu ca în ultimul cadru al filmului să vedem o fetiță suedeză, cu un aspect de *pop-icon* à la Britney Spears, dansând destul de bizar pe o muzică sud-americană în clasă, la o oră de muzică. În cazul din urmă, însă, reacția celor din bănci (pe care o auzim) este aceea de

a aplauda. Altfel spus, lucrurile noi sau diferite din punct de vedere cultural sunt mai ușor de apreciat într-o formulă asimilată decât în cea originală. Tot în paralel, când ne desprindem de jocul puștilor vedem din când în când cum un leagăn de copil depozitat nepotrivit într-un tren (despre care mai târziu aflăm că aparținea familiei de imigranți a unuia dintre puștii-agresori) creează probleme *staff*-ului trenului, obligat să

rezolve problema în mod politic și conform procedurilor. Ceea ce duce la anunțuri peste anunțuri la microfon, în suedeză și în engleză, din ce în ce mai absurde.

De altfel, plăcerea de a cauza probleme și reacțiile unei societăți suedeze liberale, ambele cu turnuri absurde, par a fi două teme interdependente care continuă să apară în filmografia cvasi-terroristului și farseorului Ruben Östlund, așa cum se poate vedea și din scurtmetrajul său din 2009, „Händelse vid bank” („Incident lângă o bancă”), premiat cu „Ursul de Aur” la Berlin.



L'Apollonide (Casa plăcerilor)



Franța 2011

regie, scenariu Bertrand Bonello

imagine Josée Deshaies

montaj Fabrice Rouaud

cu Hafsia Herzi, Céline Sallette, Jasmine Trinca, Noémie Lvovsky

de Lavinia Ciocă

„L'Apollonide (souvenirs de la maison close)”, cel mai recent film al lui Bertrand Bonello (ale cărui opțiuni regizorale, cel puțin în „Tiresia” (2003), pot fi considerate perverse față de confortul psihologic al spectatorului - plasează cadre șocante vizual după ce te conduce precaut printr-o diegeză „cuminte” la adăpostul unei estetici în același ton) alunecă foarte ușor în afara încadrărilor precise într-o tradiție sau un gen. Poate fi *period movie* prin *plot* (prezintă câteva luni din viața unor prostituate dintr-un bordel de lux al Parisului de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea) și poate fi plasat (prin grija pentru tempo - unul lent, languros - manifestată o bună parte din film) în tradiția actualizată de Hou Hsiao-hsien în anii '90, cea a duratelor rafinate, a unui tip de cinema atent la ritm. Comparația cu Hou (îndeosebi cu „Hai shang hua” / „Florile din Shanghai”, 1998) se mai poate susține prin asemănarea subiectului și prin aplecarea celor doi asupra detaliului, mult mai superficială, însă, în cazul lui Bonello. Ceea ce nu înseamnă că „L'Apollonide” este un film superficial, ci dimpotrivă, reușește să redea o lume în toată complexitatea ei (nuanțată prin numeroase subploturi sau prin jocul permanent

pe relația client-prostituată, în care trec pe rând prin condiția de *scav*). În măsura în care filmul lui Hou este unul despre gest (-uri care revelează subtil alterări în raporturile dintre personaje), pus într-un spațiu înnobilit cu memorie (prin *pattern*-ul mișcărilor de aparat), al lui Bonello este unul despre chip și fantezie - ale fetelor, clienților sau chiar ale lui (despre *farmecul discret* al prostituatelor din Parisul secolului al XIX-lea). Plasat aproape în întregime între pereții casei de toleranță (cu doar două ieșiri-în timp, prin *flashback*, și în spațiu - la jumătatea filmului fetele ies la o plimbare prin natură, al cărui efect este de accentuare, prin contrast, a sentimentului de claustrofobie a acelei *golden-cage*), „L'Apollonide” urmărește degradarea înceată a unei lumi, a luxului și eleganței, a cărei existență este amenințată de viteza schimbării societății franceze din zorii veacului al XX-lea. Delimitarea contrastantă a spațiilor din interiorul bordelului - salonul cu pereți de catifea (spațiul socializării, al cupelor de șampanie pe timpul nopții și al jocului/educării copiilor proprietarei pe timpul zilei), camerele în care se practică efectiv *le commerce* și dormitorul fetelor de la ultimul etaj (cu pereți albi și o lumină rece ca de clinică) - susține multiplele

valențe pe care le capătă spațiul pentru personaje. Deși fetele sunt privite ca un corp colectiv, legat prin camaraderie, Bonello construiește câteva portrete individuale cu scopul de a nuanța ceea ce pare un *joie de vivre* autentic, transformându-l într-unul artificial și impersonal, precum sunt, bineînțeles, și raporturile dintre oameni într-un *métier de putain*. Pauline (Iliana Zabeth) coborâtă parcă dintr-un tablou de Renoir, *the newcomer*, prin intermediul căreia aflăm care sunt regulile și ritualurile casei, este singura care are posibilitatea în final de a se desprinde de o lume în declin (nu apucă să fie încătușată de sistemul de datorii conceput de proprietara bordelului). Clodile (Céline Sallette), centrul emoțional al filmului, fragilă și tremurândă, cade în dependența de opium. Julie (Jasmine Trinca), jovială și senină, se îmbolnăvește de sifilis. Iar Madeleine (Alice Barnole) este desfigurată de unul dintre clienți, devenind, ironic, „Femeia care Râde”, după ce fusese numită de o altă fată *frumusețea secolului*.

Ce transformă vizionarea lui „L'Apollonide” într-o experiență incitantă, plasând filmul totodată într-o zonă de risc, este alipirea unor mărci ale modernității peste o perioadă bine delimitată istoric (acțiunea începe în noiembrie 1899 și se încheie de Ziua Bastiliei (14 iulie) în 1900, cu o elipsă de patru luni între noiembrie și martie 1900), căreia îi atribuie în aceeași manieră o notă de decadentă (alegând să arate fanteziile clienților), de realitate lumească, concretă (prin reprezentarea activităților cotidiene ale fetelor), dar și de elogiare, de nostalgie (prin transgresarea diegezei filmului, făcând o săritură de un secol, pe străzile Parisului de astăzi, mai exact, pe centura lui, unde printre prostituatele care defilează în așteptarea clienților își face apariția Clodile). Calitatea slabă a imaginii din epilog și prezența lui Clodile reprezintă o extindere a discursului în planul simbolic, mult prea evidentă și vulgară pentru a o putea savura. Capătă brusc valoarea unei meditații nostalgice asupra condiției prostituatei și diferențelor de context dintre *atunci* și *acum*. Puncte nevralgice sunt și folosirea anacronică a muzicii, a *split-screen*-ului și *flashback*-ului. Efectul de distanțare pe care îl produc astfel de mecanisme, de etalare detașată a unor acumulări de tensiune (spre final, după moartea lui Julie, fetele își plâng tristețea într-un moment de vals pe un *blues* din anii '60), din punctul meu de vedere rămâne la stadiul de moft/strigăt de atenție disperat din partea regizorului (spune într-un interviu că motivul principal pentru care a folosit muzica anacronic este pentru că fetele alea îi inspiră atmosfera unui *blues*).

RADU JUDE

SPRE UN CINEMA IMPUR

Este a doua oară când publicăm un interviu cu cineastul Radu Jude în paginile revistei Film Menu. Precedenta întâlnire cu el a avut loc în urmă cu 3 ani, ulterior lansării pe ecrane a primului său lungmetraj, „Cea mai fericită fată din lume” (2009). Interviul pe care urmează să îl citiți pune în discuție și celelalte două lungmetraje realizate de Jude între timp, „Film pentru prieteni” (2011) și „Toată lumea din familia noastră” (2012) și este – credem noi – elocvent pentru modul în care acesta se raportează momentan la cinema.

de Andrei Rus și Gabriela Filippi
fotografii de Vlad Petri și Theo Stancu

PERFORMANCE-URI ȘI FORMERII

F.M.: Am citit mai multe interviuri cu tine în care fugeai de explicații legate de filmele tale.

R.J.: Eu, într-un fel, sunt sincer cu lucrurile pe care le spun. Sigur că există o mască; întotdeauna există. Nici dacă răspunzi serios nu scapi de ea. Și nu sunt neserios. Mi se pare grav să mi se aplice așa o etichetă.

Poate că unele lucruri sunt spuse în glumă pe ici pe colo, dar sunt momente în care răspund foarte serios. Uneori e și complicat să răspunzi. Unele întrebări sunt atât de complexe, încât singurul mod în care mi se pare că poți să răspunzi într-un timp atât de scurt sau într-un fragment de text scurt, este să abordezi lucrul respectiv cu o oarecare lejeritate. În plus, mi se pare că există multă morgă în meseria de regizor; sau nu neapărat în meserie, ci în felul în care prezinți filmele după ce le-ai făcut. Există la regizorii de peste tot un fel de exagerare a importanței propriei meserii și a propriului demers care e, după părerea mea, neplăcută de cele mai multe ori.

Pe de altă parte, cred că putem vorbi și despre o lipsă de

încredere în mine care există cu adevărat, dar care, etalată, se anulează întrucâtva. Și - la fel - și căutarea unor defecte în ceea ce faci și etalarea acestor defecte face ca lucrurile să devină ceva mai simple pentru tine. Dacă ar fi după mine, aș face filmele și nu aș vorbi deloc despre ele. Toată mașinăria asta în care tu ca regizor trebuie să vii să explici ce ai vrut, ce ai făcut, de ce ai făcut alegerile alea, iar uneori mai trebuie să și răspunzi la niște întrebări de un cretinism rar - e un proces neplăcut.

Altfel, îmi place să citesc interviuri bune. De foarte multe ori, însă, interviurile din revistele de scandal în care trebuie să apari sunt superficiale.

F.M.: Cele mai multe interviuri și apariții ale tale au mai degradat aparența unor performance-uri. Și pare, din lungmetrajele tale, că într-o oarecare măsură consideri că toți oamenii sunt niște performerii. Și personajele din „Cea mai fericită fată din lume” (n.r.: 2009) și cele din „Toată lumea din familia noastră” (n.r.: 2012) - pe care le arăți foarte rar singure, în intimitate - de cum intră în interacțiune cu ceilalți încep performance-ul. Iar „Film pentru prieteni” (n.r.: 2011) este un performance de la un capăt la altul.

R.J.: Poate că da. Nu m-am gândit niciodată la asta, de fapt. Dar există un adevăr în ce spuneți. Cred că oamenii sunt într-un fel niște *performeri*; îți pui o mască atunci când ieși în public – fie că vrei, fie că nu vrei. Iar atunci când faci mai mult de atât și ești un pic măscărici, lucrurile pot fi mai amuzante pentru cel care *performează*. Eu nu fac asta. Sau o fac rar.

Cred foarte tare în ce spunea filozoful olandez Johan Huizinga, în „Homo Ludens”. Demonstrează convingător, după mintea mea, că toate formele culturale, toate instituțiile și tipurile de interacțiuni între oameni sunt codificate, iar asta presupune niște reguli și un anumit tip de joc pe roluri. Un proces în tribunal, de exemplu, e o formă de piesă de teatru. O slujbă religioasă, iarăși, are ceva *performativ*, după cum spuneți voi. Probabil că de aici apar lucrurile astea. Eu nu le-am conștientizat ca atare și nu le-am intenționat.

ÎNTRE REALISM ȘI FARSĂ

F.M.: Aspectul acesta caricaturizează ușor personajele. Spre exemplu, imediat cum începe „spectacolul” din apartamentul fostei soții în „Toată lumea din familia noastră”, filmul pare să se depărteze de convenția realistă, ducându-se către farsă. De asemenea, „Cea mai fericită fată din lume” pare că are elemente pregnante de farsă și el; venind după scurtmetrajele tale „Lampa cu căciulă” (2007), „Dimineața” (2008) și „Alexandra” (2008), am fost tentați inițial – ca mulți alții – să-l plasăm în trena valului realist al cinematografului românesc.

R.J.: Însuși conceptul de realism mi se pare foarte greșit înțeles. Ce înseamnă că o operă de artă e realistă? Pentru cei mai mulți, o ficțiune e realistă atunci când ceea ce se întâmplă acolo are o corespondență în realitate. Dar corespondența aia nu e în realitate, ci la nivelul unui adevăr statistic despre realitate. Să luăm, ca exemplu, un film despre divorț. Ce se întâmplă acolo? Se ceartă oamenii. Dar oamenii se pot certa și pot interacționa în miliarde de feluri. Există totuși un numitor comun al interacțiunilor în situația respectivă care face ca noi să avem o imagine a adevărului statistic al acestei situații. Atunci când o ficțiune iese din granițele numitorului comun, oamenilor dintr-odată nu li se mai pare real.

La „Cea mai fericită fată din lume”, de pildă, am vorbit cu mulți colegi de-ai mei regizori și cu oameni care au fost pe la filmări de publicitate – cazul celei din film – și au zis: „Băi, e exagerat. Am fost și eu la filmări și lucrurile nu s-au întâmplat așa”, sau: „Am regizat și eu reclame și n-am pățit asta”. Deci dacă n-am pățit eu și dacă nu s-a întâmplat în general, înseamnă că nu este realist. E lipsit de sens. De ce trebuie ca o ficțiune să conțină acest numitor comun din realitate? E o formă de conformism și de comoditate mentală. În plus, mie Kafka mi se pare un scriitor realist într-un fel – sigur, nu e nimeni care să se poată transforma în gândac în realitate, dar ceea ce e dincolo de asta e cât se poate de realist, de autentic. Cred că tot ceea ce e autentic – chit că există în interiorul oamenilor sau în exterior – trimite spre real. De aceea, această problemă a realismului mă interesează tot mai puțin.

F.M.: Pare, totuși, că în primele tale scurtmetraje erai foarte

preocupat de estetica realistă.

R.J.: Atunci mă interesa. „Lampa cu căciulă”, pe care l-am filmat în 2006, avea la bază un scenariu legat de lămpi, așa că m-am interesat în stânga și în dreapta care e situația, în ce măsură mai există oameni care au televizoare cu lămpi – mai erau foarte puțini, din ce mi s-a spus la centrele de reparații TV; și atunci, am încercat să mă asigur că sunt realist plasând în imagine numai elemente care sunt mai vechi de anul 2000. Dacă cineva m-ar fi acuzat de lucrul ăsta, eu aș fi putut să-i spun: „Stai domnule puțin, că acțiunea se petrece în 1996”. E o tâmpenie. Și am și auzit, de fapt, tipul acesta de critică – că oamenii nu mai au televizoare atât de vechi, că la sate există acum antene parabolice.

F.M.: Scenariile lungmetrajelor tale păreau să sugereze o altă cheie stilistică față de cea aplicată în filme. Scenariul de la „Cea mai fericită fată din lume”, de exemplu, părea foarte coerent într-o direcție realistă. Replicile erau suficient de generoase încât să confere personajelor un *background* și un viitor, fără să le reducă la tipologii. În film pare că personajele sunt împinse în permanență de același tip de resort – toate își doresc să câștige confruntarea cu celelalte, indiferent cât de mică e lupta pe care o duc.

R.J.: Înțeleg ce spuneți, dar mi-e greu să comentez asta pentru că nu e ceva de care să fiu foarte conștient. Una dintre temele filmului, un element de care mi-am dat seama și pe care mi l-am asumat ca atare a fost acesta: un soi de luptă între personaje și o negociere permanentă. Dar nu am intenționat și nu am fost conștient în ce măsură personajele mele sunt unilaterale. De altminteri, cred că scenariul într-un film de ficțiune trebuie să rămână un fel de schiță a filmului. Eu nu mă uit pe scenariu la filmare. Dincolo de niște indicații strict tehnice, nu mă uit pe indicații de tipul „cutare spune replica cu tandrețe”. Ba chiar încerc să nu mă uit deloc și să fiu condus de alte resorturi.

ÎMPOTRIVA INTERPRETĂRII

F.M.: Scenariul de la „Cea mai fericită fată din lume” funcționează pe bază de secvențe lipsite în interiorul lor de elipse temporale sau spațiale. Însă, în film există tăieturi de montaj foarte pregnante în interiorul acestora, apărând uneori chiar în mijlocul unor replici ale personajelor și atrăgând de fiecare dată atenția asupra stilului, rupând pe moment empatia cu personajele și cu diegeza.

R.J.: Nu este atât o distanțare de realism, cât dorința de a-i aminti tot timpul spectatorului că se uită la un film. Mi se pare că e important. Sunt deranjat când oamenii se raportează la o ficțiune doar ca la ceva din piață: „M-am uitat la film și pare că am intrat acolo și n-am mai fost conștient de nimic altceva”; sau: „Am deschis o carte și nici nu am remarcat cum e scrisă, într-atât de tare m-a captivat povestea”. Mi se pare că un produs artistic trebuie prins în ambele aspecte – în ceea ce, în cazul artelor narative, trimite către viață, dar și în ceea ce trimite către arta respectivă. Se spune uneori că, dacă atunci când citești o carte ești atent la stilul în care este scrisă, la cuvinte, la partea de artă literară, nu mai poți savura povestea sau conținutul. Nu e adevărat. Mi se pare că în felul

ăsta lucrurile se îmbogățesc – atunci când ești conștient că citești o carte și nu te transpui halucinat în povestea de acolo. Iar în cazul filmului, modalitățile de a-l face conștient pe spectator că se uită la un film sunt acestea – printr-o tăietură, printr-o mișcare de cameră.

O operă de ficțiune asta este – o operă de ficțiune, nu o fereastră. Mă refer la tot; și la construct. Vorbesc despre ficțiune pentru că, de obicei, în cazul ficțiunii apare această pierdere în conținutul operei. Dar mi se pare important ca o operă de artă, un produs artistic – indiferent că e ficțional sau non-ficțional – să fie receptată în ambele direcții: să vezi și lumea din interiorul ficțiunii, dar și construcția lumii respective. Cum te poți bucura, de exemplu, de „Madame Bovary” fără să fii conștient de felul în care e scrisă?

Cei mai mulți oameni nu se uită la un film în felul acesta. Și atunci, cred că astfel de lucruri sunt lăsate în film ca să-i forțezi să observe constructul. În „Toată lumea din familia noastră” am lăsat vreo două momente în care fetița se uită în cameră. Aș fi putut să le scot, dar mi s-ar fi părut stupid să aleg o dublă la montaj pe criteriul ăsta, și mi se pare că e normal ca, fiind un film, să poată fi remarcată prezența unei camere de filmat – mai ales că e filmat de pe umăr; de ce nu s-ar uita personajul în cameră? La fel, există un moment în care Arșinel (n.r.: Alexandru Arșinel) și Pavlu (n.r.: Șerban Pavlu) izbucnesc în râs dintr-un motiv care nu are legătură cu ceva ce s-a petrecut anterior în narațiunea filmică – i-a apucat râsul pe platoul de filmare. Arșinel trebuia să zică

acolo: „Și eu fac o plăcintă bună dacă mă pun pe ea” și nu a mai apucat să zică toată replica pentru că i s-a părut că are o conotație sexuală și a izbucnit în râsul ăla de maimuțoi. L-a făcut și pe Pavlu să râdă și au râs amândoi destul de mult. Desigur că poți să pui momentul pe seama personajelor, ca un fel de complicitate murdară între ele, care comunică poate cu alte interacțiuni din trecut. Dar cred că devine destul de clar de la un punct al scenei respective că râsul este spontan. E adevărat că un cronicar a scris că regizorul filmului nu a fost în stare nici măcar să scoată cadrele în care se uită copilul în cameră.

Am lăsat peste tot în lungmetraje astfel de bâlbe. M-am gândit că unele dintre ele pot fi puse pe seama personajelor, altele nu pot fi explicate decât ca bâlbe. O greșeală de tipul acesta, chiar dacă nu poate fi pusă doar pe seama personajului, chiar dacă e doar o bâlbe a actorului, e un moment autentic întrucâtva. Văd imaginile la montaj și îmi devin dragi tocmai pentru că au autenticitate. Și atunci încerc să păstrez cât de multe dintre ele pot.

Am descoperit în mine un gust pentru lucrurile de acest fel. Dar l-am descoperit treptat, în măsura în care am reușit să mă relaxez un pic. Scurtmetrajele sunt mai crispate pentru că le-am făcut cu un soi de frică să nu îngroș prea tare; sau mă gândeam: „Ce o să zică lumea?” Încetul cu încetul m-am eliberat de lucrurile astea. Mai există și o dorință a mea pentru ceea ce Susan Sontag numește „împotriva interpretării”. Există un soi de obicei care poate să vină din școală - cum spune



interviu

Susan Sontag - de a interpreta narațiunea unui film în sensul în care tu, ca spectator care practică această hermeneutică, încerci să găsești tot timpul niște semne, niște simboluri care să trimită către altceva. Felul acesta de a descifra o operă de artă mi se pare tot mai neplăcut și tot mai limitativ. Mi se pare că cine practică chestia asta își limitează foarte mult din bucuria pe care ar putea-o resimți de la un film bun și limitează și accesul celorlalți, presupunând că interpretarea lui devine, să spunem, o cronică de film. Și atunci, singurul mod pe care l-am găsit de a merge împotriva acestei direcții a fost să plasez elemente narative, de scenografie ș.a.m.d., care să trimită în direcții contradictorii, în așa fel încât cine vrea să practice riguros această hermeneutică să fie puțin încurcat. De aceea, mi-a plăcut foarte mult filmul lui Silviu Purcărete, „Undeva la Palilula” (n.r.: 2012). E plin de lucruri care par să simbolizeze ceva, par să fie foarte căutate, dar care, prin aglomerare, nu duc nicăieri. Și atunci, filmul nu are realmente nicio semnificație și cred că e absolut imposibil să fie citit, pentru că elementele sale sunt incongruente. Păstrând proporțiile, asta mi-am dorit și eu să fac, încercând în același timp să obțin coerența unei povești.

Momentele amintite din „Toată lumea din familia noastră” au și această funcție. Ce înseamnă că fetița cântă alături de bunica ei? Mai devreme i-a cântat și lui taică-său. Lucrurile astea se pot interpreta dacă vrei, dar nu duc spre nicio direcție. La fel, există o secvență la final în care bodyguardul îi spune personajului principal: „Scoală-te, Lazăre, și umblă!”, ceea ce pare o replică înalt simbolică și care e, de fapt, un

gag, o glumă – bună, proastă, nu știu. Iar momentul în care fetița cântă și dansează în jurul Tamarei Buciuceanu a apărut astfel: la primele repetiții de dinaintea filmării, când am rugat-o pe Sofia (n.r.: Sofia Nicolaescu) să danseze, Pavlu i-a sugerat să ducă mâna la gât și să scoată sunetele acelea. La repetițiile de la filmări, doamna Tamara a văzut chestia asta și a zis: „Stai, domne’, puțin, că eu fac asta tot timpul. Nu știți, domnul Radu, că eu am lucrat la operetă și că soră-mea e marea soprană Iulia Buciuceanu? Vă arăt eu cum se face cu gâtul. Nu pot să intru și eu să fac asta?” și eu am zis: „Ba da, sigur că da”. Și, încetul cu încetul, s-a construit momentul ăla un pic aberant în raport cu realismul situației. A venit din aproape în aproape, nu a fost un demers conștient de la bun început. Și chiar cântecul tirolez care se aude în acel moment în film nu este piesa pe care mi-am dorit-o inițial. Căutam o altă piesă la început, a unui neamț, Franzl Lang, ale cărei drepturi nu le-am putut obține. Și atunci, am ales piesa asta dintr-o librărie. Dar l-am lăsat pe personajul lui Spahiu (n.r.: Gabriel Spahiu) să spună în film că e o piesă de Franzl Lang, chit că nu era adevărat. Și am dat piesa de două ori mai repede; am pus-o la filmare, mi-am dat seama că ritmul nu era în regulă și atunci am derulat-o la viteză dublă.

F.M.: Mai există un gag foarte amuzant pe care l-ai construit prin scenografie. Într-un moment melodramatic dintre personajul lui Șerban Pavlu și personajul Mihaelei Sirbu, el o numește „focă”, în timp ce între cei doi tronează o fotografie cu o focă.

R.J.: Mă gândeam că personajul lui Pavlu ar trebui să îi





adreseze ei un nume de animal și ne gândeam, eu și Mihaela, cu ce animal seamănă: cu un câțel - i se și spune Puppy - sau cu o focă. Și mi-a zis: „Uite, am avut un prieten care îmi zicea Foca-Sufoca”; și am păstrat foca. Atunci secretarul de platou, Silviu Ghetie, ne-a arătat niște fotografii din Antarctica și Augustina Stanciu, scenograful filmului, a observat că foca dintr-una din fotografii semăna puțin la ochi cu Mihaela Sîrbu. Și am hotărât să printăm fotografia și să o facem mai mare. Și când hotărâam mizanscena ne-am gândit să o facem așa, porcește, să punem foca aia în planul doi.

Am intenționat să găsim ridicolul din drama asta pe care o prezint în film, și unul dintre motivele pentru care l-am luat pe Șerban Pavlu a fost că el, realmente, nu are o problemă în a-și asuma ridicolul unui personaj. Mulți actori se feresc de lucrul acesta sau îl fac în așa fel încât să iasă și ei ca actori bine, să nu zică lumea că sunt penibili. Un actor e cu trupul, cu prezența lui, în fața camerei și pot să înțeleg dorința oricui de a-și proteja imaginea. Nu cred că Marcel Iureș, să zicem, ar fi jucat în felul acesta. Marcel Iureș cred că dorește să transmită ceva și prin personajele pe care le joacă: „Stai, domne’, că nu sunt un măscărici, sunt un actor serios.” Or, la Pavlu nu există o astfel de limită. El nu încearcă să transmită o imagine despre sine. Chiar multe din lucrurile pe care le face în film au venit dinspre el.

Apoi, costumele sunt foarte importante în crearea unui personaj. Meritul principal pentru scenografie îi revine Augustinei Stanciu, care s-a ocupat de departamentul ăsta. Noi gândim destul de asemănător și nu au existat probleme.

Ne-am gândit că dacă personajul lui Pavlu tot face atâtea lucruri tâmpite, ar fi interesant ca măcar să încerce să dea despre sine ideea că e un tip corect. Și de-asta își și pune haina aia – e ca și cum ar îmbrăca o personalitate nouă. Își pune o cămașă albă, e cu niște blugi, cu niște pantaloni, cu ochelari, curat tuns, ceea ce poți să pui tot pe seama unui anumit tip de *performance* pe care personajul îl face pentru ceilalți. De altfel, și la „Cea mai fericită față din lume” costumele erau atent căutate, dar acolo încercam să nu le băgăm în ochi.

F.M.: Există în film o scenă care duce, în mod evident intenționat, tocmai către acel tip de interpretare din partea spectatorului, pe care în general încerci să-l descurajezi. Momentul din prima parte a filmului, când fetița și tatăl privesc de la balcon un convoi mortuar e discordant. În plus, atunci este menționat titlul „Toată lumea din familia noastră” într-una dintre replicile bărbatului.

R.J.: Eu nu am vrut să fac o farsă sau o comedie 100 %. Mă gândeam la un moment dat cum ar fi ca la final, când personajul lui Pavlu se îndepărtează, ecranul să se închidă într-un cerc, ca în filmele mute. Am renunțat la asta tocmai pentru că mi s-a părut că ar fi dat o cheie de lectură foarte clară. Altădată, după ce am terminat filmul, vorbeam cu Pavlu, care se gândea cum ar fi fost să fi folosit un *flashback* care să apară în mijlocul filmului; foștii soți să spună ceva despre momentul în care s-au cunoscut și să vedem scena aceasta pentru un minut-două, ca într-un film romantic. Îmi pare rău că nu ne-a venit mai devreme ideea, s-o fi încercat. Am filmat într-un fel de *ciné-vérité*, dar am vrut să existe și elemente ca



Lampa cu căciulă, 2007

de desen animat. O altă idee care mi-a venit a fost ca atunci când personajul cade să-i apară stele verzi în jurul capului, dar am renunțat pentru că nu am vrut să împing filmul într-o singură direcție. Am vrut să coexiste lucruri serioase, cu lucruri luate la mișto, cu elemente de film de acțiune de serie B, à la Steven Seagal.

De aici, și reproșurile pe care le-am primit și sunt conștient că în cazul filmului meu există un soi de receptare confuză uneori - „Stai, domne’, ce-a vrut ăsta să facă? Nu e nici realism, nu e nici comedie”. Momentul de care aminteai în întrebare e, într-adevăr, unul mai serios, deși nici el nu e serios până la capăt – felul în care se pune problema între tată și fiică nu e tocmai grav, marșul funebru care se cântă e cam jazzy. Seriozitatea momentului – cred eu, sau asta a fost intenția cel puțin – ține de un mod de a oferi un reper pentru judecata pe care tu, ca spectator, o poți face asupra comportamentelor personajelor și un reper la care poți să raportezi problemele din interiorul filmului – sunt ele grave sau nu? Ele sunt sau nu grave în funcție de etalonul la care raportezi. Am inclus momentul cu omul care urmează să fie înmormântat din dorința de a-l face pe spectator să se gândească că problemele astea pot fi raportate și la lucruri mult mai grave, sau chiar la singura problemă cu adevărat gravă, care e moartea și lucrurile care țin de moarte. Și atunci, se pune întrebarea: este problema din film una serioasă și gravă sau nu? Nu am dat răspunsul la întrebare, dar am încercat să ofer un reper pentru asta. Eu îl folosesc uneori în viața mea. Când mi se pare că am o problemă mă întreb: e cu adevărat o problemă

sau nu? Și dacă îl raportezi la ceva cu adevărat grav, poți găsi un răspuns care să te facă să treci mai relaxat peste respectivul moment.

ÎNTRU COERENȚĂ ȘI INCOERENȚĂ STILISTICĂ

F.M.: Personajele din filmele tale sunt încrâncenate, nu văd soluții la problemele lor.

R.J.: Nu văd soluții pentru că nu se gândesc destul de adânc la ce înseamnă să trăiești pe pământ, la ce înseamnă viața, unde se duce ea ș.a.m.d.

F.M.: Pare că găsești plăcere în a fi crud cu ele, deși le poți privi cu o oarecare compătimire și le poți înțelege.

R.J.: Până la urmă vorbim despre niște ficțiuni. Atunci când se vorbește despre dragostea regizorului pentru personajele lui, e ceva destul de neclar pentru mine. Ce înseamnă dragoste pentru personaje? Probabil că înseamnă un fel de dragoste de sine, de fapt, pentru că personajele respective sunt creațiile lui. Mi se pare o strategie discutabilă aceea de a captiva publicul lăsându-l să subînțeleagă că ești un tip extraordinar, care își iubește personajele. În definitiv, ele sunt niște creații ficționale. E adevărat că dacă „Toată lumea din familia noastră” ar fi fost documentar, nu aș fi putut să păstrez anumite momente din el, presupunând că s-ar fi întâmplat la filmarea aceluia documentar. Dar fiind

vorba despre o ficțiune mi se pare că ai dreptul – dacă nu chiar obligația – să te raportezi la personaje ca la niște creații care au un grad de realitate diferit de al oamenilor. De aici, decurge poate ușurința cu care mă raportez uneori ironic, sau cinic, la personaje și, în același timp, faptul că am o anumită compasiune pentru ele.

Eu mai cred că aceste impresii nu sunt neapărat scontate de autor, și țin mai degrabă de modul în care spectatorul se raportează la personaje. În cazul lui „Film pentru prieteni”, una dintre mizele lui pentru mine a fost de a vedea în ce fel se poate raporta un spectator la o situație atât de atipică – ce poate să trezească în el. De multe ori, lucrurile sunt privite mai mult sau mai puțin neutru, dar „Film pentru prieteni” (n.r.: 2010) l-am realizat și cu scopul de a stârni reacții diferite. Unora dintre spectatori li s-a părut amuzant de la început la final, altora li s-a părut oripilant. Multe dintre intențiile unui film nu sunt neapărat acolo, ci în mintea celui care îl privește. Și e normal să fie așa.

Nu poți face un lucru care să fie doar într-un singur fel de la un capăt la celălalt. Nu există un film integral nesperios. Ca să poți dinamita această seriozitate, ea trebuie să existe. Anumite lucruri tot trebuie să fie construite realist, chiar și în comedia cea mai groasă. Nu ai cum altfel. Până și Leana și Costel de la Vacanța Mare aveau elemente realiste pe care își puteau plasa glumele.

Îmi doresc un cinema cât mai impur. Descopăr o evoluție sau o involuție la mine: când am început să fac primele filme aveam o mare dorință de a fi coerent stilistic. Îmi doream să

am un soi de conștiință de sine asupra manierei de filmare. Încetul cu încetul, mi se pare că acest soi de coerență duce la un soi de blocare a unor energii care pot deschide filmul spre alte direcții, și pe de altă parte, la a plasa accentul acolo unde el nu are ce să caute. Spre exemplu, sunt un mare admirator al fraților Dardenne. Am revăzut „Rosetta” (n.r.: 1999) și am văzut „Băiatul cu bicicleta” (n.r.: „Le gamin au vélo”, 2011) și ambele m-au deranjat printr-un soi de control maniacal al stilului. În „Rosetta”, la un moment dat personajul se urcă într-un autobuz și camera de filmat stă exact cât trebuie, până personajul se ridică și închide geamul; e creat un ritm muzical formidabil și toate tăieturile sunt într-o singură direcție. Dar, revăzându-l, ceva m-a făcut să resping filmul, pentru că atât de mult accent au pus cineaștii pe precizia execuției, încât m-am simțit abuzat. E atât de crispat filmul, încât respiră foarte puțin către viață. E paradoxal, deoarece acolo vorbim aproape de o încercare de document, dar de fapt filmul e foarte bine ținut în niște chingi. Același lucru se întâmplă și în „Băiatul cu bicicleta”.

Sigur că orice stil presupune o limitare a mijloacelor de expresie – nu le poți folosi pe toate -, dar de ce să fie lucrurile atât de închistate? Se poate vedea acest tip de crispare și în câteva filme românești în care atenția regizorilor pare să se concentreze în a povesti cât mai coerent stilistic, maniera să fie fără fisură. Există în cinemaul mimimalist de artă un soi de dorință a regizorului de a epata, de a avea un soi de spectaculozitate în mizanscenă, în durata cadrului ș.a.m.d. M-a preocupat și pe mine într-o vreme, dar mai nou încerc



să fiu cât mai banal, într-un anumit sens. Mai ales că, după ce am realizat „Film pentru prieteni”, care are un cadru fix de 50 și ceva de minute, descopăr că nu are nicio importanță această durată. Oamenii din breaslă șușotesc uneori admirativ: „Cutare are un cadru acolo de 5 minute”, „Dar stai, că a venit altul care are un cadru fix de 9 minute, în care e o coregrafie sau are o filmare nu știu cum de după umăr”. Mi se pare că se pune accentul foarte tare pe aceste elemente care nu înseamnă nimic. E un tip de virtuozitate diferit de virtuozitatea hollywoodiană, dar tot virtuozitate se numește. Un film trebuie să aibă stil, dar nu trebuie sărită o limită peste care stilul devine epatant. Mi-a plăcut foarte mult „A fost odată în Anatolia” (n.r.: „Bir zamanlar Anadolu’da”, 2011), al lui Nuri Bilge Ceylan, pentru că, deși are un stil clar, e mult mai „banal” stilistic decât filmele anterioare ale lui Ceylan.

La John Cassavetes sau la Maurice Pialat lucrurile sunt impure, amestecate, din acest punct de vedere. Poți să spui: „Stai așa puțin, a filmat niște scene cu camera de pe umăr, după care a pus-o pe stativ. Tăietura e când documentară, când de ficțiune. Ce e asta?” Dar mi se pare că filmele lor au mai multă viață într-un anumit sens, pentru că nu simți dorința regizorilor de a-ți arăta ei ce puri sunt din punct de vedere stilistic și ce bine pot controla limbajul cinematografic.

L-am descoperit pe Hong Sang-soo înainte de a filma „Toată lumea din familia noastră”. Mi-a plăcut foarte tare că la el există un element de farsă în întreaga stilistică a filmelor. Acest regizor într-un fel și-a asasinat aparent personalitatea stilistică, adoptând un limbaj extrem de convențional și aproape de telenovelă, exact tipul de limbaj de care un regizor serios ar fugi. La un moment dat chiar mă gândeam să încercăm să filmăm așa, dar am renunțat până la urmă pentru că mi s-a părut că intențiile stilistice ar fi fost prea evidente. La Hong Sang-soo, personajele, problematica, dialogurile sunt serioase și sunt construite foarte atent și doar maniera de realizare pare să vină dinspre telenovelă.

Referința cea mai puternică a fost, de fapt, legată de Maurice Pialat și de aici am plecat. Apoi, din motive financiare, a trebuit să filmăm pe Super 16, și atunci am hotărât să facem filmul să arate cât mai granulat, să fie textura cât mai evidentă - încă un motiv de a atrage atenția asupra faptului că e un construct. Și ne-am și dorit să aibă un aspect de film ușor amatoricesc, de anii '70: unele cadre sunt mai lungi, altele mai scurte, există tăieturi documentariste și unele de film de ficțiune obișnuit. Ne-am dorit să aibă un aspect întâmplător.

F.M.: Te bazezi pe un decupaj la filmare?

R.J.: Nu aș face niciodată asta. Mi se pare că e important să te lași purtat de hazard. Un film de ficțiune pare tuturor ceva destul de calculat, prehotărât. Dar din punctul ăsta de vedere am hotărât să mă las sub influența momentului, să reacționez la ce e acolo, la ce se întâmplă, la cum se mișcă lucrurile și să se construiască de la sine într-un fel. Poate e și o reacție la experiența mea de regizor de reclame, unde trebuie tot timpul să desenezi decupajul, să vadă clienții cadru cu cadru viitorul spot și, în general, la filmare trebuie să respecti ce ai promis că faci. Mi se pare groaznic, îmi omoară cea mai mare parte din minima creativitate pe care o am. Am făcut atâtea „imagini frumoase” (prim-planuri frumos luminate etc.) la aceste reclame încât îmi vine să vomit când le revăd. Sinistre mi se par.

RELAȚIA CU ACTORII

F.M.: De ce distribui actori pe *contre-emploi*? Vasile Muraru din „Cea mai fericită fată din lumea”, Stela Popescu, Alexandru Arșinel și Tamara Buciuceanu-Botez din „Toată lumea din familia noastră” sunt asociați de publicul larg cu teatrul de revistă.

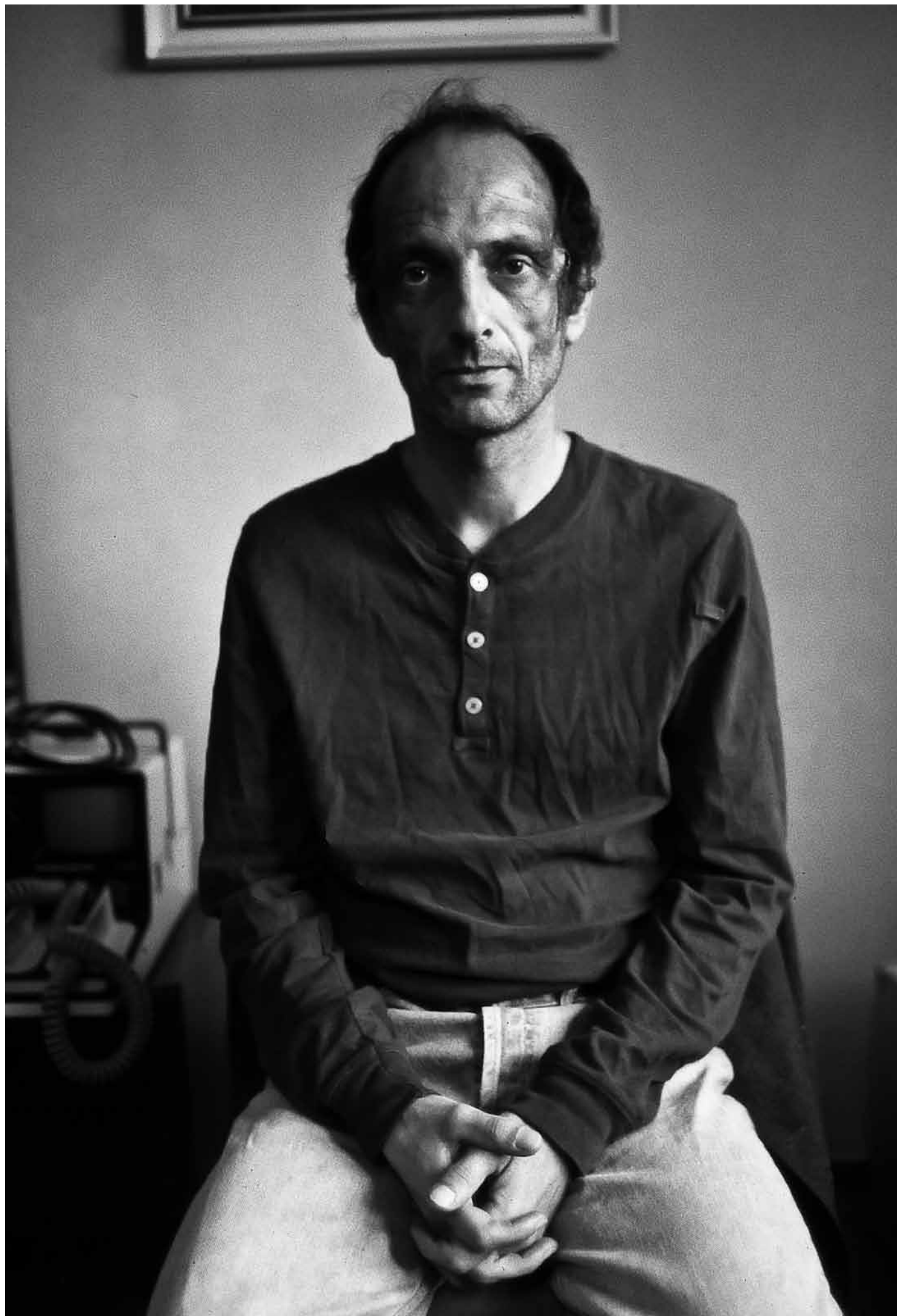
R.J.: Am un fel de simpatie pentru oamenii care se ocupă cu așa ceva. În același timp, îmi și displace un anumit tip de intelectualism al comentatorilor filmului „de artă”. Pentru a dezamorsa această seriozitate, mi-a plăcut să distribui actori asociați în general cu umorul ieftin. Acum mulți ani cel mai rău lucru pe care îl puteai spune despre un film în discuțiile libere pe care le aveai cu diverși prieteni era: „Zici că e un film cu Stela și Arșinel”. Și atunci, mi-am dorit să le ofer acestor oameni și altceva. Aproape că îmi pare rău că nu am luat numai actori din teatrul de revistă în roluri mai mici. Pe de altă parte, mi s-a părut interesant să construiesc un personaj principal (Pavlu) care să fie rezultatul unei mentalități care a făcut din Stela și Arșinel cei mai populari actori români pentru generații întregi.

La spectacole de bulevard nu am prea fost - doar Vasile Muraru m-a invitat la „Idolii femeilor” și a fost o încântare, mi s-a părut foarte amuzant. Așa cum poți să vezi lucruri de înaltă calitate artistică și metafizică aproape în clipulețe de pe YouTube, lucruri foarte adânci scapă de multe ori în teatrul de revistă sau în tot felul de emisiuni tembele de la TV. Are domnul Muraru un cuplet formidabil în spectacol, în care textul e spus doar în cuvinte care încep cu litera „P”. În mod straniu, chiar citisem că Umberto Eco le cere studenților săi de la Litere să rescrie „Pinocchio” doar în cuvinte care încep cu litera „P”.

F.M.: E mai dificilă colaborarea cu actorii care se identifică de zeci de ani cu aceleași tipuri de personaje?

R.J.: Actorii de revistă sunt destul de bucurăși să facă asta, își doresc să joace și altceva. Sunt oamenii cu care este cel mai ușor de lucrat, pentru că nu au niciun fel de ambiții de a-și impune un punct de vedere. Nu au dorința de a părea într-un singur fel și de a nu se lăsa modificați. Sunt la fel de relaxați, din acest punct de vedere, ca actorii amatori. Au niște mecanisme de joc pe care trebuie să îi convingi să le arunce la o parte, dar asta ține de lucrul cu ei și nu e atât de complicat cum poate părea.

Lucrul cel mai rău care i se poate întâmpla unui regizor de film - și mă bazez pe propria mea experiență - este să piardă controlul asupra celor cu care lucrează. Asta se poate întâmpla dintr-o mulțime de motive. Eu sunt timid de felul meu și, când am lucrat în televiziune la începuturile carierei mele, actorii s-au prins că sunt lipsit de experiență și a fost aproape imposibil să lucrez cu o parte dintre ei. A fost o partidă pierdută, care m-a zguduit foarte tare. Și am hotărât atunci să găsesc o modalitate prin care să nu pierd controlul asupra lucrului. Foarte des actorii încearcă să te încalce - unii prin învăluire, alții direct (printr-o atitudine conflictuală). Aș spune că orice strategie din partea regizorului e permisă, dacă îl ajută să evite asta: să-i scuipe, să-i bată, să-i jignească, să-i înjure, să-i dea afară; dar el nu trebuie să piardă controlul asupra filmului. Eu nu sunt un om dur prin structura mea





Toată lumea din familia noastră, 2012

și a trebuit să lucrez foarte mult cu mine în a ajunge să-mi impun punctul de vedere la filmare. Încerc să aleg în echipă oameni care nu numai să fie buni, dar care să își dorească să lucreze cu mine – o simți la probe, la repetiții. E foarte, foarte important să nu ți se urce echipa în cap. Strategia mea este pur și simplu de a mima, într-o anumită măsură, duritatea, fără să-mi iasă prea bine – când țiip, sunt destul de penibil, pentru că mi se duce și vocea. Dar sunt destul de încăpățânat. Vă dau un exemplu – doamna Tamara Buciuceanu-Botez avea o idee foarte clară despre cum trebuie să-și interpreteze personajul. În prima zi de filmare era îngrozitor de recalcitrantă: femeia juca într-un fel și mă contrazicea de câte ori o corectam. Îi spuneam: „Vedeți că ați ridicat din sprâncene când ați spus replica” Ea: „Nu-i adevărat”. Eu: „Ba da, ați ridicat din sprâncene.” Ea: „Nu-i adevărat – eu nu ridic din sprâncene niciodată.” Eu: „Haideti la *video-assist* să v-arăt.” Ea: „Păi de ce să vin la *video-assist*? Nu am nevoie să văd, pentru că știu cum am jucat.” Am adus *video-assist*-ul la ea. Îi zic: „Uitați-vă cum ați jucat!” Ea: „Care e problema?!” Eu: „Ați ridicat din sprâncene.” Ea: „Normal că am ridicat din sprâncene, pentru că atunci când un om respiră, ridică din sprâncene.” Și chestia asta s-a repetat până când am luat-o de-o parte la un moment dat și i-am zis: „Doamna Tamara, sunteți femeie bătrână. Vă jur că vă țin aici în picioare și facem repetiții până cădeți pe jos dacă nu ascultați ce vă spun.” Mă rog, s-a uitat la mine și nu m-a crezut. Și a făcut prost de două ori, de cinci ori, până a început să obosească și, într-un final, a cedat. După aceea, lucrurile au fost foarte

ok. Nu trebuie să lași ca regizor să treacă ceva cu care nu ești de acord.

F.M.: Cum lucrezi cu actorii-copii?

R.J.: În primul rând, colaborarea presupune două etape importante: castingul și lucrul propriu-zis. Caut la copiii care vin la casting să-mi dau seama în ce măsură sunt răbdători. Îi pun să dea de mai multe ori un text, iar dacă la un moment dat se plictisesc și mă întrebă: „Cât mai stăm?”, renunț la colaborare. Am avut experiențe foarte nefericite la reclame, cu vreo doi-trei copii care au clacat la jumătatea filmărilor. După ce alegi copilul trebuie să îi câștigi încet - încet simpatia. Copiii sunt foarte loiali și când cred în tine, te simpatizează și te respectă, acceptă să facă lucrurile foarte ușor. Intră și o doză de calcul din partea mea ca regizor, dar nu trebuie să fac foarte mult. Copiilor le place să fie respectați, să nu-i tratezi de sus. Dacă faci ca lucrul la un film să pară un joc, dar să-i și provoace, totul va fi în regulă. De multe ori, înainte de a le comunica ce ar trebui să facă în momentul respectiv al filmului, le spun copiilor ceva de genul: „Nu sunt convins că o să reușești să faci toată chestia asta, dar cine știe?” Și de obicei provoc în ei o ambiție de a-mi demonstra că pot face acel lucru; și bine.

F.M.: Cât de mult discuți psihologia personajelor cu actorii care le interpretează?

R.J.: Eu nu am prea multe idei în general și nu vorbesc foarte mult despre asta. Răspunsul e în text. În momentul în care te apuci să repeți și să filmezi, lucrurile devin limpezi. Kurosawa spunea că actorul nici nu trebuie să cunoască

intențiile personajului, ele reies din contextul filmului. Drept dovadă, poți face un film cu un câine, în care să pară că e ba supărat, ba agitat, ba împăcat, iar câinele nu trebuie să știe ce personaj joacă, cine este el în toată povestea asta. Sigur că în cazul actorilor mari situația e mai complexă, dar chiar și așa nu cred că e nevoie de multe vorbe. Indicațiile pe care le dau eu sunt întotdeauna simple. La tonul actorilor sunt, în schimb, foarte atent, pentru că mă interesează limbajul, cuvintele, felul în care se vorbește. Mulți actori se enervează: „Ce faci, domnule, îmi dai tonul?” În teatru nu se obișnuiește. Și în cărțile de actorie se spune că nu trebuie să-i dai tonul actorului, ci să-l iei prin învăluire, să cauți împreună cu el – e un întreg proces. Eu nu mă pricep să fac lucrurile astea savante, așa încât joc eu puțin și exagerat în fața lui, până el înțelege și merge eventual pe direcția respectivă. Îmi place să cred, totuși, că las destul de multă libertate de mișcare actorilor – sigur, o libertate îngrădită de unele limite clare pe care nu le vreau depășite. Dar foarte strict nu sunt.

Întotdeauna la filmare, facem o mizanscenă și las lucrurile să se întâmple, într-o primă fază, fără să zic eu nimic. Apoi, începând de aici, mai apăs într-o direcție, mai relaxez lucrurile în alta. Și cam atât.

Duble foarte multe nu trag: între una și treizeci. La „Toată lumea din familia noastră”, cele mai puține duble am tras cu momentele de violență fizică dintre personaje, din două motive: 1. atunci când pui în scenă o bătaie - ceva neplăcut pentru actori - chinui niște oameni punându-i să se tăvălească pe jos, să răcnească, să se tragă de păr; 2. intensitatea pe care

o oferă actorii e maximă la început în astfel de scene, după care ea se duce, se moleșește puțin. La scenele de dialog am tras mai multe duble, ceea ce îl făcea pe Pavlu să mă întrebe: „Stai puțin, la scenele astea în care ne salutăm tragem zeci de duble, iar la cele cu bătaii, importante dramaturgic, tragem o dublă sau două. Nu e stupid?!” Am mai observat ceva: la mine nu se îmbunătățește jocul actorilor de la o dublă la alta, și atunci încerc să obțin ce vreau cât mai repede. Niciodată nu am folosit dubla 25, de exemplu.

Există o foarte mare doză de agresivitate în interacțiunile umane. Mi-e greu să surprind în filmele mele lucruri frumoase, umaniste, interacțiuni emoționante. Mi-ar plăcea însă, pentru că regizorul pe care îl iubesc cel mai mult e Yasujiro Ozu. În filmele lui nu există niciun fel de violență – poate cu excepția vreunei palme stinghere – și e foarte multă tandrețe. Dar poate că iubim întotdeauna ce nu avem. Nu aș putea să fac un film cu tandrețea pe care o are Ozu. Și atunci, merg la drum cu ce găsesc în mine. Nu vreau să spun că sunt un om violent, dar în felul în care am văzut lucrurile despre care vorbesc în filmele mele există o doză mare de violență. Și există și un soi de urătenie a oamenilor, a comportamentului, care face să apară și o repulsie la anumiți spectatori: „De ce să mă duc la cinema să-i văd pe oamenii ăia nasoi? etc.” Mi-aș dori să fac un film umanist, sensibil, cu oameni frumoși. Mi se mai spune uneori că am făcut un film foarte frumos, „Lampa cu căciulă”, după care am vorbit numai despre urătenie. Poate dacă o să apuc să fac filme și la bătrânețe, voi ajunge mai senin.



NCR WAS MADE IN PUIULAND¹

(5)

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

de Andrei Gorzo

NCR ȘI IDEOLOGIE

Deși e cel dintâi care postează un comentariu de felicitare pe pagina articolului lui Vladimir Bulat², redactorul *CriticAtac* Florin Poenaru revizuieste tacit lista de filme prezentată în mod eronat de colegul său ca fiind reprezentativă pentru „noul val”/NCR, prezentând o variantă mai mult sau mai puțin corectă a canonului „noului cinema”. Într-un articol intitulat „Râs, lacrimi și priviri coloniale”³, Poenaru afirmă că, în ultimii ani, filmele „noului val”/NCR-ului au exemplificat „cel mai evident” – și totodată au contribuit la – falsa noastră emancipare de trecutul comunist.

Punctul de plecare al meditațiilor lui Poenaru este, de altfel, reacția publicului la un film (deși la unul lăsat de Poenaru pe dinafara canonului respectiv): documentarul lui Andrei Ujică, „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu”, alcătuit în întregime din imagini de arhivă – necomentate – cu fostul dictator. Faptul că, pe toată durata filmului, în sală s-a râs, i se pare semnificativ lui Poenaru: „Este acesta un reflex spontan, și prin urmare particular, determinat de conținutul filmului? Sau exprimă râsul în raport cu trecutul comunist ceva mai amplu la nivel social și istoric?” Cea de-a doua variantă este, clar, cea preferată de Poenaru, care continuă cu întrebările retorice: „Confrunțați direct cu retorica și gestică unei puteri apuse, decăzute, moarte (la propriu), reacția naturală este aceea de râs, de ironie, de amuzament? Lipsită de capacitatea sa coercitiv-punitivă, orice putere apare în dimensiunea sa reală, anume de carnaval aberant,

de gesticulație goală, de retorică absurdă și tocmai de aceea rizibilă și penibilă? Sau, și mai specific, are râsul față de perioada Ceaușescu o funcție cathartică: după decenii de spaime, lipsuri și opresiuni, modalitatea propriu-zisă de a depăși aceste traume este prin acțiunea binefăcătoare a râsului; o formă terapeutică de împăcare și asumare a unui trecut tumultuos?”

Numai că, după cum explică Poenaru în continuare, râsul acesta emancipat nu e, de fapt, atât de emancipat: „Circumscrierea trecutului (împreună cu elementele acestuia) drept rizibil, abordabil cu instrumentele sarcasmului și ale ironiei, are într-adevăr o puternică funcție autodepreciativă, însă nu în sensul eliberator cu care este adeseori asociată aceasta, ci în sensul în care trecutul este o corvoadă, o sursă de rușine, un defect de care, așa cum se spune, e mai bine să faci mișto singur, decât să faci alții. [...] Pentru locuitorii Europei centrale și de est post-comuniste asta înseamnă în mod efectiv adoptarea fără rest a perspectivei câștigătorilor Războiului Rece atât asupra propriului prezent (nevoia de tranziție, de *road maps* spre capitalism și democrație, de aliniere ideologică prin îmbrățișarea standardelor societății civile etc.), dar mai ales asupra propriului trecut: o paranteză istorico-politico-ideologică aberantă care trebuie lăsată în urmă în vederea revenirii la «normal». Așa cum o demonstrează numeroase studii antropologice (cele ale lui Daphne Berdahl, cu precădere), acest impuls birocratic «emancipator» vestit în raport cu țările post-comuniste a fost însoțit nu numai de compasiunea condescendentă și vag vinovată cu care sunt tratate «victimele istoriei», dar, poate mai ales, de un puternic filon sarcastic, ironic depreciativ și amuzat.”

După ce evocă râsul emblematic al vest-germanilor la vederea bietelor Trabanturi și haine ponosite ale fraților lor din Est, același râs superior care a rămas și în urechile multor maghiari, români etc., din epoca primelor lor călătorii post-'89, Poenaru reia: „Astfel, hohotele de râs față de trecut, departe de a semnifica o emancipare în raport cu acesta, constituie semnul cel mai evident al interiorizării râsului vestic în raport cu estul post-comunist și, odată cu acesta, a presupuzițiilor modernității vestice în mod general. Abia prin interiorizarea hohotelor de râs față de trecutul comunist [...], perspectiva vestică câștigătoare este cu adevărat naturalizată, constituindu-se drept element identitar inevitabil. Altfel spus, în cea mai pură formulare marxistă, adevărata marcă a despărțirii de trecutul totalitar-comunist nu este nimic altceva decât un hohot de râs similar celui vestic: introducerea unei distanțe temporale și subiective între prezent și trecutul devenit alteritate; trecutul ca o «țară străină». Prin urmare, abia în estul post-comunist pare a se desăvârși ceea ce [filozoful Peter] Sloterdijk a numit «falsa conștiință» a conștiinței emancipate: noi nu mai suntem ca cei de dinaintea noastră, nu mai avem nicio treabă cu trecutul, ne-am emancipat, acum putem să râdem de el cot la cot cu partenerii noștri vestici, nu mai avem nicio simpatie, nicio nostalgie, nicio utopie, «suntem luminați, suntem apatici». Pe scurt, avem de-a face cu cea mai profundă, cea mai intimă formă de «auto-colonizare», în care hohotul de râs joacă rolul (pseudo)emancipării.”

Toate astea le-a auzit Florin Poenaru în hohotele de râs ale publicului prezent (în Sala Palatului) la proiecția de gală a filmului „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu”. Numai că, după cum observă Alex. Leo Șerban într-un articol-replică (atât la articolul lui Poenaru, cât și la cel al lui Bulat) scris împreună cu mine (prin *e-mail*) sub formă de dialog⁴, e „deja monedă curentă, în sociologia receptării, [faptul] că nu (mai) există «Public», ci *publicuri* [sublinierea lui]”. Răspunzând, printr-un alt articol⁵, textului scris de Alex. Leo Șerban și de mine, Poenaru afirmă că din trimiterea lui Șerban la conceptul respectiv („publicuri”) „nu aflăm” cum „clarifică acesta discuția de față”; strategia de refutare folosită aici (și în general) de Șerban (și de mine) e calificată de Poenaru drept „generală și nespecifică”. În realitate, Șerban fusese destul de clar și de specific: „[A]colo, în ditamai Sala Palatului, nu era un public, ci *publicuri* (...). Ceea ce face să nu se poată vorbi despre o reacție *unică* [sublinierile lui], uniformă: poate că toți au râs la rateurile la volii ale lui Ceaușescu (ăsta fiind, dacă vrei, gradul zero al umorului – cel buf), dar numai unii au râs la faza cu „Deep Throat” în fundalul acelei străzi londoneze, alții au râs la greșelile de gramatică și pronunție ale Ceaușescului, alții (puțini, poate) am râs de poziția de prostituată la colțul străzii a Ceaușescăi în timp ce asculta, plictisită, un interminabil discurs al consortului ș.a.m.d.” Nimic din articolul lui Poenaru nu sugerează că ar fi cât de cât sensibil la lucruri cum ar fi compoziția cadrului cinematografic (insensibilitate detectată și de colegul său de la *CriticAtac*, Mihai Iovănel – care la ora aceea nici nu văzuse filmul –, într-un comentariu postat pe pagina primului său articol). Or, în secvența plimbării Ceaușeștilor prin Londra, în caleașca regală, prezența în cadru, în plan îndepărtat, a unei reclame la legendarul film porno „Deep Throat”, funcționează ca un gag: în acea oricum bizară întâlnire a trei lumi – instituția monarhică engleză, cu recuzita ei arhaică (hainele, caleașca), soții Ceaușescu și Londra modernă (șaptezecistă) –, „Deep Throat” e detaliul care vine și

declanșează definitiv explozia, o explozie *de râs*. Compoziția cadrului joacă un rol important și în momentul cu Ceaușeasca – „prostituată la colțul străzii”. Nu numai postura ei corporală e importantă acolo, ci și poziționarea ei în cadru (la capătul unui șir – și un pic separată de acest șir – de demnitari care stau nemișcați ca niște statui în timp ce Ceaușescu vorbește) și mai ales faptul că alternanța de cadre cu Ceaușescu singur la microfon (în centrul unui covor întins peste un deșert de spațiu gol) și cadre cu Elena-plus-șirul-de-statui e spartă bruscă la un moment dat prin nefericita (și rapid corectată) decizie a operatorului de a lărgi cadrul cu Ceaușescu până când acesta ajunge s-o includă și pe Elena – singură (fără statui) în partea din dreapta și în postura (să-i zicem relaxată) la care se referă Șerban. Iarăși, e un gag (bineînțeles, involuntar) – unul bazat pe montaj (care, după ce-i ține separați pe soții Ceaușescu, îi „reunește” pe neașteptate) și pe compoziție (care, coroborată cu postura corporală a Elenei, face ca „reuniunea” să fie foarte stângace). E comic. (După cum observă Mihai Iovănel în comentariul lui, un obiect X – în cazul de față, ceaușismul – „nu survine în fața spectatorului în starea lui «substanțială», ci în forma expunerii.” Până să se râdă sau nu de ceaușism, se râde la anumite imagini și sunete.) Și să nu uităm că discursul lui Ceaușescu din secvența respectivă e el însuși o catastrofă (comică) – lozincile și clișeele nu i se mai leagă, dar continuă să-i iasă din gură, producând un *gibberish* aproape la fel de pur ca al lui Chaplin în rolul lui Hitler. Sigur, Alex. Leo Șerban nu era sociolog – nu făcuse o cercetare cu chestionar, eșantion reprezentativ de spectatori, grafic al momentelor în care s-a râs și tot tacâmul. Dar nici Poenaru nu făcuse așa ceva. Și merită amintit că experimentatul sociolog Vintilă Mihăilescu, prezent la aceeași proiecție, s-a mulțumit să descrie⁶, într-un montaj paralel, reacțiile unui domn singur, de o anumită vârstă, și ale unui grup de liceeni, fără să se arunce în considerații generale. Domnul respectiv a simțit nevoia să-i destănuie lui Vintilă Mihăilescu amintirile din tinerețe trezite de câteva imagini („Am fost și eu acolo.”) și, la un moment dat, a remarcat că o clădire de dimensiunile Casei Poporului nu mai construiește nimeni în ziua de azi. Deci s-ar părea că nu tot „publicul” a râs. Cât despre grupul de adolescenți – parte a „publicului” care într-adevăr a râs –, Mihăilescu și-a notat următoarele frânturi din dialogul lor: „Ăsta cine e?” „Gheorghiu-Dej, fată, n-auzi?” „Ce nas mare are!” „Tu, uite ce coafură avea și aia!” „Așa era *trendy*, fată!...” „Auzi, da' ăștia nu bagă pauză de publicitate?” Și altele la fel. Ceea ce nu demonstrează atât o atitudine față de trecutul comunist al țării noastre, cât o atitudine față de trecut în general (inclusiv față de trecutul altora) – atitudine cu care m-am întâlnit și eu uneori (inclusiv cu aceleași remarci despre stiluri de coafură sau vestimentație de pe vremea când majoritatea filmelor erau în alb-negru) în încercările mele de a le arăta filme clasice unor liceeni. Pentru mulți adolescenți, trecutul – comunist sau nu, al „nostru” sau al „altora” – e, într-adevăr, „o țară străină”, una cam caraghioasă. Știu, e o banalitate. Dar, tocmai pentru că este o banalitate, ar trebui luată în considerare înainte de a vedea în râsul „publicului” din Sala Palatului (plină, după cum s-a scris, de tineri aduși „cu clasa”) „ceva mai amplu la nivel social și istoric”.

Sigur, propunerea neconvingătoare a lui Poenaru de a vedea în râsul „publicului” o manifestare a falsei lui emancipări față de trecutul comunist – în realitate, o autocolonizare – nu trebuie neapărat luată de bună. Poate fi acceptată ca o strategie narativă,

ca un „agațament”: îl înghițim pentru ca povestea să poată continua, pentru ca povestitorul să ne explice „cum s-a ajuns aici”. Ei bine, explicația e o variantă „actualizată” a venerabilului model althusseriano-lacanian. „[A]uto-colonizarea este un fenomen performativ: «adevărul» său este dat de ritual, de adeziunea la o practică productivă, auto-legitimatoare și auto-referențială, desfășurată sub ochii (și urechile) Celuilalt (Vestul, Europa etc.) Prin urmare, nu trebuie doar să interiorizezi răsul și să râzi, ci trebuie să râzi cât mai mult, cât mai tare pentru a atrage atenția Celuilalt. Alexander Kiossev, antropologul bulgar care a făcut celebră sintagma «auto-colonizare», a observat pe bună dreptate că privirea Celuilalt (a vestului, Europei, a lumii civilizate) îndreptată spre Europa post-comunistă este incapabilă să descifreze nuanțe, să sesizeze diferențe substanțiale. [...] Astfel, țările din est se află într-o dublă competiție: să-și interiorizeze cât mai rapid și cât mai complet valorile vestice, și, astfel, să se diferențieze, să capete relief în ochii vestici în raport cu fostele membre ale blocului comunist. Astfel, atragerea diferențiată a privirii vestice devine semnul elementar al intrării în normalitate, al «întoarcerii acasă în Europa». Cu alte cuvinte, miza este, în ultimă instanță, nu atât colonizarea internă (inevitabilă), cât recunoașterea vestică a desăvârșirii acestui proces, accesarea la statutul de «civilizație». Desigur, acest proces de căutare a recunoașterii trebuie surprins în particularitățile sale materialist-istorice: la nivel economic ridicarea oricăror bariere din calea capitalului [...]; la nivel politic aderarea la principiile democrației și alegerilor libere (care în mod efectiv înseamnă anularea oricăror «radicalisme» și suspendarea politicului în favoarea unei birocrății administrative, «centriste», pragmatice și post-ideologice); [...] la nivel cultural consumerismul prezentat drept subiectivitate creatoare și *life-style* alternativ.”

În continuare, Poenaru amintește de aura pe care o căpătaseră, înainte de 1989, produse occidentale precum blugii și casetele video în ochii est-europeni, rezultatul fiind o suprapunere totală între ideea de normalitate (sau libertate, sau disidență) și ideea de consum nestingherit; ceea ce a condus în mod logic la o lume postcomunistă în care interesele unei anumite clase (și doar ale acesteia) – „casă în suburbie, mașină, excursii în străinătate” – au fost promovate la rangul de valori universale, sinecdoce ale „normalității”. „Dar privirea Celuilalt, așintită asupra est-europenilor, nu este niciodată neutră, ci îmbibată de elemente pre-comunicative rasiste, orientaliste, ierarhice, marginalizante. [...] [E]st-europenii post-comuniști, obiectul privirii vestice, trebuie să atragă mai întâi privirea stigmatizantă a Celuilalt, pentru ca mai apoi să încerce să lupte împotriva acesteia, să dovedească că stigmatul e fie nejustificat, fie ține de domeniul trecutului, de o fază ce a fost depășită. Așadar, privirea vestică este în primul rând resimțită ca ură de sine – dublul necesar al procesului de auto-colonizare. [...] Paradoxul care nu trebuie ratat aici este că, în post-comunism, exact privirea vestică stigmatizantă, depreciativă, moralizatoare funcționează ca formă de auto-reprezentare a subiectului post-comunist. «Identitatea» sa ca subiect politic al «tranzității» este dată tocmai de «alteritatea» în raport cu vestul și cu valorile acestuia [...] [I]dentitatea «tranzitională» a subiectului post-comunist presupune trecerea de la stadiul de obiect stigmatizat și disprețuit al privirii vestice la statutul de subiect autonom, integrat și integrabil, un cetățean european demn de respect.”

Până aici n-ai avea nimic de observat, cu excepția faptului (relevant mai întâi de Mihai Iovănel în comentariul său din subsolul articolului lui Poenaru) că, în esență, Poenaru nu face decât să descrie mecanismul tradițional al relației periferie-centru, un mecanism vechi pe care, trecând sub tăcere lunga istorie de reorientări succesive ale perifericei României către un centru sau altul, articolul încearcă să-l prezinte drept ceva nou, specific tranziției post-comuniste.

Aici intervine însă NCR-ul sau, în fine, „noul val” cinematografic: „În spațiul cultural local, suprapunerea cea mai evidentă dintre ideologia «normalității» (drept consum), regimul vizual stigmatizant vestic (drept ură de sine) și răs (ca act auto-colonizator «emancipator») este de găsit în filmele ce constituie așa-numitul «nou val» românesc. Practic, toate aceste filme nu reprezintă altceva decât triumful unui anumit registru vizual (și deci ideologic) asupra estului post-comunist, fapt cu atât mai semnificativ cu cât aceste filme sunt produse în est, de către regizori și scenariști estici. Aceasta este forma colonialismului și autocolonialismului în stare pură: registrul vizual local produce și reproduce întocmai, tocmai ca efort de autoreprezentare creatoare, autentică și realistă, fundamentele, așteptările și presuposițiile privirii coloniale. La o privire atentă, aceste filme reproduc și acoperă o gamă largă de poncife ale privirii dominante vestice asupra comunismului și postcomunismului.”

Astfel, ponciful bifat de „Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii” ar fi „absurdul, aberația vieții cotidiene din timpul comunismului”. În cazul lui „4, 3, 2” – „drama, represiunea, teroarea” aceleiași epoci. Poncifele privirii dominante vestice în legătură cu revoluția română – caracterul ei haotic și irațional, calitatea îndoielnică a schimbărilor pe care le-a adus – sunt reproduse în „Hârtia va fi albastră” și în „A fost sau n-a fost?”. Așteptările și presuposițiile privirii coloniale în legătură cu „mizeria tranziției” și cu „dificultățile adaptative hilare și irrationale generate de aceasta” sunt confirmate din plin de „Moartea domnului Lăzărescu”, respectiv de „California Dreamin’”. În toate acestea, reia Poenaru, „privirea colonială determină atât regimul vizual al filmului, cât, mai ales, însăși constituția «subiectului», a conținutului acestuia, subsumabilă categoriei «exoticului», «interesantului» – integrarea României prin aceste filme în lumea „normală” sau „civilizată” nefiind altceva „decât trecerea de la «stigmat» la «exotic» sau, și mai precis, exhibarea stigmatului drept ceva exotic”. Etapa ultimă a „eforturilor de integrare, de normalizare în raport cu privirea vestică”, o constituie filme ca „Felicia, înainte de toate” și „Marți, după Crăciun”, în care poncife ținând de drama psihologizantă, de angoasa vieții de cuplu monogam (neapărat monogam, adaugă Poenaru), sunt reînnoite Vestului ca dovezi ale faptului că „stadiul de subiect autonom al capitalismului post-tranziție a fost atins”. Concluzia: „Vladimir Bulat a avut dreptate când a remarcat că filmele noului val în același timp exprimă și naturalizează valorile, interesele, dramele și gusturile «noii clase de mijloc», pentru care consumul, mica proprietate, tihna și predictibilitatea (întrerupte când și când de câte o dramă conjugală) reprezintă orizontul indepasabil al existenței, actualizarea *de facto* a utopiei. Astfel, în filme precum „Felicia...” sau „Marți, după Crăciun”, trama apare drept un fundal absolut întâmplător și irrelevant pentru un amplu proces de «plasare de produse»: adică, în definitiv, a unui anumit *life-style* și a coordonatelor economice și ideologice care îl fac posibil.”

Ulterior, în răspunsul său la articolul postat de Alex. Leo Șerban și de mine ca replică la aceste afirmații, Poenaru atrăgea atenția asupra faptului că n-a scris „efectiv despre filme”, tratându-le doar ca „exemple ilustrative într-o discuție mai amplă”. „Pledez vinovat. Dar care este vina?” – se întreabă Poenaru ingenuu. Or, vina reieșea foarte clar din replica semnată de Șerban și de mine: e vina de a fi deformat și simplificat aceste filme astfel încât să-i intre în schemă. Simplificat și deformat convenabil, orice poate fi folosit pentru a ilustra orice – mai ales dacă cel de-al doilea „orice” este ceva atât de general precum „mizeria tranziției”. Până la urmă, orice film românesc în care apar blocuri comuniste poate fi folosit ca să ilustreze „mizeria tranziției”; e suficient ca privirea celui sau a celei care vrea să-l folosească astfel să înregistreze blocurile mizere și să rămână oarbă la orice alt element. „[Dar] unde-i demonstrația?” – ne tot întreabă Poenaru în a sa replică-la-replică. De ce nu-i *demonstrăm* că nu-i așa cum spune el atunci când scrie că, „la o privire atentă”, filmele astea „nu reprezintă altceva” decât triumful „unui anumit registru vizual” (stigmatizant vestic) „asupra estului postcomunist”? Poenaru se comportă exact după mecanismul descris de Cristian Ghinea (ca fiind caracteristic dezbaterilor publice de la noi), într-un articol (din *Dilema veche*) intitulat „Prolegomene la studierea fenomenului «De ce e mă-ta curvă?»”⁷. Conform acestui mecanism, cineva (în cazul de față, Poenaru) lansează o afirmație despre mama altcuiva (să zicem că a lui Cristi Puiu) și *lui Puiu* (sau măcar criticii de film care-l susține) îi revine datoria de a demonstra că nu-i așa.

În realitate, critica – „practic toate marile reviste de film și de teorie a filmului”, cum scrie Vladimir Bulat, și nu doar din Vest, ci și din Asia – a tratat pe larg despre „Moartea domnului Lăzărescu”, și nu ca despre un film care „exhibă stigmatul [românesc al unei tranziții mizere, în care pensionarii sunt lăsați să moară în spitale ș.a.m.d] drept ceva exotic”, ci ca despre un film care chestionează serios semnificația conceptului de „iubire de semeni” sau „iubire de aproape” în fața faptului crud că viața nu se oprește în loc pentru un muribund. Particularitățile sistemului medical românesc aflat în tranziție, așa cum îl reprezintă filmul, ca și particularitățile cazului Lăzărescu (faptul că n-are rude apropiate), nu fac decât să scoată mai bine în evidență această problemă mai largă, pe care eficiența altor sisteme medicale, ca și prezența multor rude la căpătâiul altor bolnavi, poate s-o camufleze întrucâtva. După toate aparențele (presă, forumuri), criticii și cinefilii străini (adică spectatorii mai avizați în legătură cu arta filmului, căci nu tot „vesticul” s-a dus să vadă „...Lăzărescu”) au știut să vadă dincolo de aceste particularități, pe când în România, unde filmul n-a fost văzut doar de oameni care știu să privească un asemenea film, multă lume a rămas blocată în ele. De-aici refrenul cu vândutul-mizeriei-noastre-în-Occident-unde-e-privită-ca-un-lucru-exotic. Sau, în varianta mai „academică” a lui Poenaru: „registru vizual local produce și reproduce întocmai [...] fundamentele, așteptările și presupuzițiile privirii coloniale [...], o gamă largă de poncife ale privirii dominante vestice asupra comunismului și postcomunismului”. Nu. În cazul lui „...Lăzărescu”, „mizeria tranziției” este ponciful receptării lui defectuoase sau obtuze în România. Dar – întreabă Poenaru, adresându-ni-se lui Alex. Leo Șerban și mie – „în ce constă această obtuzitate, cum se formează, cum se manifestă, de ce se răspândește și cum se face că unii rămân imuni la ea”? Evident, Poenaru nu întreabă pentru că vrea sincer să știe: îi vine greu să creadă că s-ar putea să nu știe – la

propriu – cum să se uite la un film (căci, nu-i așa?, în fond ce-i un film?, oricine știe să se uite la filme), deși felul în care sare la concluzia că publicul „Autobiografiei lui Nicolae Ceaușescu” râde de ceaușism în general, fără să-și pună problema că s-ar putea să existe o legătură între acest râs și structura imaginii ca imagine („Deep Throat” în fundal și așa mai departe), că ceaușismul („conținutul” acelor imagini) nu e ceva atât de ușor extirpabil din forma lor, îl recomandă ca pe un caz de manual.

OARE CHIAR ȘTIM CUM SĂ PRIVIM UN FILM DE CRISTI PUIU?

Problema e cu atât mai mare în cazul unui film ca „...Lăzărescu”. Și nu e doar problema lui Poenaru, ci și problema multor alți spectatori, inclusiv a unora altminteri foarte educați (ca Poenaru). Ei nu știu – la propriu – cum să se uite la un anumit tip de cinema, după ce să se uite pe ecran. De-aici perle precum cea a lui Ovidiu Șimonca despre cum revoluția din cinematograful românesc ar fi fost în primul rând o revoluție la nivelul dialogurilor; sau cea a lui Bogdan Ghiu despre literaritatea – sau, altfel spus, non-vizualitatea – acestui cinema; sau cea a lui Cătălin Sturza despre cum „Le concert” al lui Radu Mihăileanu – un film ale cărui tehnici de manipulare a publicului nu depășesc nicio clipă cel mai rudimentar nivel – ar fi, de fapt, „un film care evoluează într-o altă ligă a cinematografului și care îi face pe altfel foarte talentații regizori români ai «noului val» să pară niște artiști ezitanți, ce se tem încă să folosească la maxim potențialul fabulos al acestei arte”⁸. Problema e simplă: suntem obișnuiți să fim ghidați autoritar prin montaj – vorba lui Béla Tarr, „informație, tăietură, informație, tăietură”. Majoritatea informațiilor se referă la povești și la personaje – pe acelea suntem obișnuiți să le urmărim în primul rând. În lipsa aceluia ghidaj autoritar ne putem simți pierduți: ni se pare că narațiunea (*the narrative*) încetinește și că dramatismul emoțiilor trăite de personaje e înăbușit sub detaliile minore și „timpii morți” care năpădesc cadrele acelea lungi. Și, în timp ce cadrul se lungeste, nu prea mai știm după ce să ne uităm pe ecran. Așa că ne uităm și noi prin apartamentele personajelor și, dacă e vorba despre personaje din „Marți, după Crăciun”, vedem obiecte de firmă – drept care trama poate începe să ne apară, așa cum îi apare lui Poenaru, ca „un fundal absolut întâmplător și irelevant pentru un amplu proces de «plasare de produse»: adică, în definitiv, a unui anumit *life-style*” – iar dacă e vorba despre pensionarul Lăzărescu vedem „mizeria tranziției”. Putem deduce că despre „asta” sunt filmele și că de-aia îi interesează pe „vestici” (pentru care lucrurile astea sunt „subsumabil[e] categoriei «exoticului», «interesantului»”), iar apoi ne putem felicita pentru „privirea [noastră] atentă”. Dar în realitate e vorba de faptul că noi n-am știut la ce să ne uităm. Ca să iau în serios întrebarea lui Poenaru și să-i arăt cum se mai poate manifesta această afectiune (altfel decât în cazul lui), îi voi da un exemplu chiar dintr-un articol scris de un critic de cinema, Anca Grădinaru, despre filmul lui Radu Jude, „Cea mai fericită fată din lume”: „sunt prea multe burți, prea multe plimbări dintr-o parte în alta a cadrului (înțelegem că [eroina filmului] e plictisită, dar ne plictisim și noi)”⁹. Deci, după ce ne-a livrat informația (legată de starea personajului: se plictisește), regizorul ar fi trebuit să taie: informație, tăietură, informație, tăietură – asta e tradiția cu care Anca Grădinaru, la rândul ei, e obișnuită cel mai bine.

Grădinaru nu e de blamat din cauza asta – majoritatea filmelor de pe piață și de la televizor aparțin acestei tradiții, e normal să fie mai obișnuită cu ea –, ci din cauză că judecă după criteriile acestei tradiții un film care se revendică din altă parte. Ideea nu e aceea de a înțelege că eroina se plictisește. Ideea e aceea de a respecta, într-o anumită măsură, integritatea temporală a evenimentelor reprezentate în film. Ceea ce nu înseamnă că „Cea mai fericită fată din lume” e neapărat un film bun. Sau, chiar dacă e un film bun, principiile estetice pe care le exemplifică pot să nu fie pe gustul Ancăi Grădinaru. Dar criteriile după care aceasta îi reproșează lungimile sugerează că inaderența ei nu e o chestiune de gust, ci de inadecvare: cum ar spune David Bordwell, nu și-a dezvoltat un repertoriu de proceduri de vizionare adecvat tradiției cinematografice din care face parte „Cea mai fericită fată din lume”. E în continuare focalizată pe poveste și pe starea personajului, deci – atunci când povestea încetinește și cadrele se lungesc chiar și după ce s-a înțeles ce trebuie să se înțeleagă despre starea eroinei – se plictisește.

Cum se dezvoltă un repertoriu adecvat de proceduri de vizionare? Bordwell – stilisticianul care a investigat cel mai temeinic tradiția filmelor lente-dedramatizate-și-în-cadre-lungi – explică cel mai clar natura provocării: asemenea filme (atunci când sunt bune – precizează el; căci evident că nu toate sunt bune) pot deveni chiar captivante „odată ce realizăm că o parte din atenția noastră trebuie mutată de pe personaje și situații pe modul de prezentare” sau, altfel spus, de pe *narrative* pe *narration*. Pentru a putea fi apreciat, un film ca „Moartea domnului Lăzărescu” trebuie urmărit cu un ochi pe ceea ce li se întâmplă infirmierei și pensionarului și cu celălalt ochi pe extraordinara densitate-mutabilitate a cadrului. Nu e vorba doar despre înțelegerea virtuozității coregrafice a lui Puiu ca virtuozitate coregrafică și despre aprecierea ei ca atare (deși e vorba și despre asta: fără o asemenea înțelegere, e normal să tragi concluzia că „Vestul” l-a premiat nu ca regizor, ci ca spălător-în-public de rufe murdare românești). E vorba despre un mod de prezentare care întregeste tema filmului, care adaugă o dimensiune înțelegerii lui la nivel tematic (viața ca un *continuum*, ca un flux din care cineva e ejectat la un moment dat). Fără această dimensiune, e normal să rămâi cu „mizeria tranziției”, cu le-a-arătat-„vesticilor”-cum-sunt-tratați-pensionarii-la-noi. Într-un film ca „Moartea domnului Lăzărescu” al lui Puiu, *the narration* (altceva, deci, decât *the narrative*) se întemeiază pe idei baziniene despre afinitatea „instrumentului numit cinematograf” cu densitatea și continuitatea realului. Întemeierea pe asemenea idei nu garantează nici pe departe un film bun, dar, atunci când regizorul e atât de bun ca Puiu, rezultatele pot fi extraordinare. După cum scrie Bordwell: „Detaliile și dimensiunile unei lumi invadează ecranul, nu ca simple fundaluri pentru cursele eroilor spre țelurile lor, ci ca lucruri valabile prin ele însele. Pentru unii spectatori, inclusiv pentru mine, [asemenea] cinești fac și mai mult: îți cer să transferi abilitățile necesare aprecierii filmelor lor în relația ta cu viața din afara cinematografului; te încurajează să te uii altfel la lumea noastră.” Prima parte a citatului din Bordwell ar putea foarte bine să se refere la „Moartea domnului Lăzărescu”, iar partea a doua ar putea fi epigraful filmului „Aurora”. Sigur, poți continua să preferi stilul pop al unui film ca „Le concert”, așa cum îl preferă Cătălin Sturza. N-aș avea niciun comentariu dacă Sturza l-ar prefera în cunoștință de cauză. Dar convingerea lui că Mihăileanu (și nu Spielberg) valorifică resursele cinematografului

într-o măsură mai mare decât le valorifică Puiu se bazează pe simplă neînțelegere.

Evident că o asemenea *narration* – dedramatizată, în cadre lungi etc. – poate opera în multe alte moduri în afară de cel consfințit de Bazin. De exemplu, în „Politișt, adjectiv” al lui Porumboiu, *the narration* creează o tensiune între concret și abstract, între sisteme de reprezentare diferite – pe de-o parte, cinematograful (tratat, bazinian, ca un dispozitiv de „simplă” înregistrare a realului); pe de altă parte, cuvinte și semne grafice –, tensiune care, iarăși, întregeste filmul la nivel tematic. Dacă urmărești doar *the narrative*, nu și *the narration*, rămâi cu o banală dramă de tip un-idealist-contra-sistemului, pervers (dacă nu chiar inept) de lungită și de dedramatizată. Dar, iarăși, problema e că n-ai comutat de la un set de proceduri de vizionare la altul – la cel adecvat. Acest al doilea set se deprinde mai greu. Într-un film hollywoodian – scrie Bordwell –, opțiunile artistice sunt relativ ușor de identificat, deoarece *the narrative* „determină, într-o măsură mai mică sau mai mare, tot ce vedem și tot ce auzim”, pe când, atunci când *the narrative* se relaxează, majoritatea spectatorilor, neobișnuiți să urmărească în primul rând *the narration*, „nu prea mai știu pe ce și la ce să-și concentreze ochii și să-și ciulească urechile”¹⁰.

1. Atât acronimul NCR (Noul Cinema Românesc), cât și formularea (referitoare la acesta) „made in PuiuLand”, 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. Vladimir Bulat, „Guten morgen, nouă burghenzie!”, *CriticAtac*, 14 octombrie 2010, <http://www.criticatac.ro/2090/guten-morgen-noua-burghenzie/>.
3. Florin Poenaru, „Râs, lacrimi și priviri coloniale”, *CriticAtac*, 15 noiembrie 2010, <http://www.criticatac.ro/2737/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>.
4. Alex. Leo Șerban, Andrei Gorzo, „Critica de stânga față cu «reacțiunea» din cinema”, *Dilema veche* (varianta online), 3 decembrie 2010, <http://www.dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/critica-stinga-fata-reactiunea-cinema-dialog-alex-leo-serban-andrei-gor>.
5. Florin Poenaru, „Pledez vinovat. Dar care este vina?”, *CriticAtac*, 21 decembrie 2010, <http://www.criticatac.ro/3552/pledez-vinovat-dar-care-este-vina/>.
6. Vintilă Mihăilescu, „Biografia unui spectacol”, *Dilema veche*, nr. 351, 4-10 noiembrie 2010, <http://www.dilemaveche.ro/sectiune/tile-show/articol/biografia-unui-spectacol>.
7. Cristian Ghinea, „Prolegomene la studierea fenomenului «De ce e mă-ta curvă?»”, *Dilema veche* nr. 388, 21-27 iulie 2011, <http://www.dilemaveche.ro/sectiune/editoriale-opinii/articol/prolegomene-studierea-fenomenului-ce-e-ma-ta-curva>.
8. Cătălin Sturza, „Megaconcertul lui Mihăileanu”, articol postat pe 27 noiembrie 2009 pe blogul autorului, <http://catalinsturza.ro/?tag=concertul>.
9. Anca Grădinaru, „Nefericirile celei mai fericite fete”, *Adevărul*, 20 mai 2009, http://www.port.ro/pls/w/articles.article?i_area_id=2&i_topic_id=2&i_article_id=5810.
10. David Bordwell, articolul „Good and good for you”, postat pe blogul autorului pe 10 iulie 2011, <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/10/good-and-good-for-you/>.

Cinema angajat

•

TEORETICIENI, LA ARME!

•

**VIETNAM PIN-UPS
SUSAN SONTAG ȘI JANE FONDA**

•

**CLAIRE DENIS
IMPRESIONISTA DIN COLONII**

•

**AL TREILEA CINEMA
SAU CINEMAUL CA ARMĂ**

•

PRIMĂVARA ARABĂ ȘI DOCUMENTARELE EI

TEORETICIENI, LA ARME!

de Irina Trocan

„Spectacolul nu e o colecție de imagini, ci un raport social între oameni care e mediat prin imagini.

Înțeles în totalitatea lui, spectacolul este în același timp rezultatul și scopul modului dominant de producție. Nu este ceva care este adăugat lumii reale, nu e un element decorativ. Dimpotrivă, e însuși sufletul realității ireale a societății noastre. În toate manifestările lui specifice, știri sau propagandă, publicitate sau consumul efectiv al produselor de divertisment, spectacolul încorporează modelul predominant al vieții sociale. E sărbătorirea omniprezentă a unei alegeri deja făcute în sfera producției, și efectul desăvârșit al acelei alegeri.

Spectacolul e capital acumulat până în punctul în care devine imagine. Tot ce era cândva trăit direct a devenit simplă reprezentare.

Într-o lume care a fost întoarsă cu susul în jos, adevărul e un moment de falsitate.

Câtă vreme domeniul necesității rămâne un vis social, visarea va rămâne o necesitate socială. Spectacolul e visul urât al societății moderne prizoniere, neexprimând nimic altceva decât nevoia ei de somn. Spectacolul e paznicul aceluia somn.”

Citatele de mai sus sunt extrase din „Societatea spectacolului”, un tratat de teorie revoluționară scris de Guy-Ernest Debord în 1967. Sunt perfect valabile și astăzi. Dar tot Guy Debord avertizează că perenitatea conceptelor e o iluzie - spectacolul ne păcălește că lucrurile nu se schimbă niciodată, că istoria ne e oricând complet accesibilă și că e ușor de înțeles. E mai prudent, așadar, să reîncepem cronologic.

Contextul istoric și crearea situațiilor

Guy Debord a fost cel mai influent membru al unui grup numit *Situationisme International*, ale cărui rădăcini pot fi căutate într-o mișcare artistică (letrismul, inițiat de Isidore Isou), dar ale cărui practici nu se limitau la artă. Nici n-o sanctificau. Situaționiștii au avut tupeul să declame că arta de avangardă din vremea lor (dadaismul și suprarealismul) e „un cadavru”. În cadrul unei dezbateri din 1958 despre starea actuală a artei suprarealiste¹, Debord comenta: „Latura reacționară a suprarealismului iese la iveală în supraestimarea inconștientului și exploatarea lui artistică monotonă; în idealismul lui dualist care încearcă să înțeleagă istoria ca pe un simplu contrast între precursorii iraționalității suprarealiste și ai tiraniei raționamentului greco-latin; și în participarea lui la acea propagandă burgheză care prezintă dragostea ca pe singura aventură posibilă în condițiile de

existență moderne. [...] Visele suprarealiste nu sunt altceva decât impotență burgheză, nostalgie artistică, și un refuz de a pătrunde cu mintea utilizările eliberatoare ale mijloacelor tehnologice superioare ale erei noastre.” După rigorile situaționiștilor, nici autoreflexivitatea – funcția prin care arta modernă arată limitele artei tradiționale – nu era tocmai o inovație favorabilă.

În loc să accepte ca pe un fapt inevitabil întoarcerea artei asupra ei înseși – autonomizarea culturii și, implicit, sterilitatea ei -, situaționiștii au susținut că trebuie căutate niște metode care să aibă efect asupra rutinei oamenilor – adică să extindă părțile „nonmediocre” din vietile lor. (Chiar după disoluția grupului, Guy Debord s-a considerat în continuare, nu un artist, ci un tactician). Propuneau „inventarea unor jocuri de tip nou”, care „nu sunt diferite de o alegere morală, pledarea pentru ceea ce va asigura, în viitor, suveranitatea libertății și a jocului”. Două practici renumite ale grupului erau *la dérive* – o tehnică de plimbări urbane rapide și imprezvizibile prin ambianțe diverse, menită să-l facă pe călător să conștientizeze efectul mediului asupra lui, și să-l îndepărteze de cele câteva rute uzuale din viața de zi cu zi - și *le détournement* – folosirea unei expresii, sau a unei imagini, sau a unui obiect într-un context nou, care îi schimbă sensul. În pledoaria sa în favoarea acesteia din urmă – „Ghid de utilizare pentru *détournement*”-, Guy Debord prevedea „o înlesnire a producției care promite rezultate mult superioare în cantitate, varietate și calitate față de dicteul automat care ne-a plictisit atâta timp.”

Selectivitatea situaționiștilor - nu există ierarhie, între genii

Grupul situaționiștilor a avut cel mult douăzeci de membri, de obicei mult mai puțini. Se izolau de viața academică și de mișcările culturale cele mai vizibile – refuzau categoric eclecticismul -, și, în afara publicației Internaționalei Situaționiste, erau cvasiabsenți din discursul public. Se întâmpla frecvent să excludă membri, și să spună că erau elitiști e eufemistic. Au declarat explicit că, „deși s-ar putea să ne înșelăm momentan în privința unor argumente minore, nu vom putea accepta niciodată că am greșit judecând negativ persoane.”²

Înceau să determine condițiile revoluționare actuale și noii subiecți ai unei posibile revoluții. Refuzau pasivitatea, dar îi preocupau mai puțin impactul direct al ideilor lor: când erau

discutate în presa burgheză, era pentru că, spuneau situaționiștii, deveniseră imposibil de ignorat; când însă erau – în mod paradoxal – ignorate, era din cauză că aceste idei conțineau adevăruri imposibil de confruntat.

Activitatea și teoriile situaționiștilor ar fi ușor de minimalizat, dacă sunt socotite ca fiind ștregăriile unei găști de intelectuali rebeli. Dar ar rămâne fără explicație importanța lor în evenimentele din mai '68. Și ar rămâne fără explicație actualitatea lor, precizia cu care descriu societatea capitalistă – de atunci și de acum, din Franța și din țări mai puțin dezvoltate economic –, după ce toate celelalte teorii contemporane au devenit ușor de contestat. Situaționiștii au fost prea perseverenți, integri și, în cele din urmă, prea eficienți ca să poată fi trecuți cu vederea.

Importanța citatelor serioase

Orice explicație a mișcării situaționiștilor trebuie să plece de la o distincție importantă, în cazul lor: erau ireverenți, dar nu incuți; erau izolați, dar nu autiști. Respingeau alte curente de gândire numai după ce le înțelegeau mecanismele și detectau substratul conformist ascuns sub aparenta materie revoluționară.

În autobiografia sa (intitulată, fără modestie, „Panégyrique”), Guy Debord preîntâmpină reproșul că ar cita din clasici din arogață, comparându-se implicit pe sine cu marii gânditori din istorie; dacă apelează la citate, e pentru că „multe figuri din trecut, în toată diversitatea lor extremă, sunt încă destul de cunoscute. Reprezintă, pe scurt, un index de comportamente umane sau predispoziții. Cei care nu știu despre cine vorbesc pot să afle foarte simplu; iar capacitatea de a se face înțeles e întotdeauna o virtute pentru un scriitor.”³ Debord adaugă că preferă citatele în locul aluziilor fără ghilimele (la Shakespeare, Lautréamont sau poezie chinezească clasică, de pildă), pe care puține minți din epoca lui Debord mai sunt în stare să le recunoască: „Citatele sunt utile în vremuri de ignoranță sau convingeri obscurantiste.” Având la dispoziție toată istoria scrisă „de-a lungul celor cinci secole care au precedat nașterea [lui], dar în special în ultimele două”, lui Guy Debord nu-i rămâne decât să aleagă fragmente și să le aranjeze într-un ansamblu coerent, pe care îl consideră util pentru societatea contemporană; sau să le aranjeze, după cum vom vedea în continuare, într-un ansamblu incoerent.

Cinema nespectacular

Pentru cineva ca Guy Debord, pe care îl interesează mecanismele prin care societatea întreține *status quo*-ul, cinematograful e un mediu care nu poate fi ignorat. Într-un articol⁴ situaționist din 1958 care specula posibilitățile cinematografului, sunt propuse două utilizări: ca mijloc de propagandă pentru ideile situaționiștilor, sau direct, ca element constitutiv al unei situații propriu-zise.

Primul film al lui Guy Debord, „Hurlements en faveur de Sade” („Urlete pentru Sade”, 1952) – care precede Internaționala Situaționistă – aparține, în mod definitiv, celei de-a doua categorii. Influențat de letrism, are similitudini certe cu filmul lui Isidore Isou din anul anterior, „Traité de bave et d'éternité”

(„Tratat despre bale și eternitate”). Filmul lui Isou e narat de vocea protagonistului, care divaghează frecvent de la „poveste”; imaginile din film, la rândul lor, evită adesea să ilustreze „acțiunea” – sunt planuri-detaliu fără relevanță dramatică; în anumite momente, imaginea fotografică a filmului e alterată – arată zgârieturile și sfâșierile la care a fost supusă rola de peliculă. „Hurlements...” e și mai îndrăzneț: subiectul e cu totul inexistent (în ciuda titlului, nu e un film despre Sade mai mult decât despre orice altceva); cele cinci voci de pe coloana sonoră recită fără expresivitate fragmente din ziare, din operele lui James Joyce, Codul Civil, „Estetica cinematografului” de Isou sau din „Rio Grande” al lui John Ford, sau rostesc pur și simplu locuri comune. Imaginea alternează între un ecran complet alb și un ecran complet negru. Și, nu în ultimul rând, din cele optzeci de minute ale filmului, doar douăzeci sunt vorbite – în rest, lungi intervale de tăcere.

Într-o carte despre filmele lui Debord, care conține, probabil, singura analiză formală atentă a filmografiei lui, Thomas Y. Levin notează că Debord a reușit să stârnească publicul după ce filmele dadaiste au eșuat – pentru că sala de cinema îndeamnă la pasivitate și obediență, mai mult decât, de exemplu, o sală dintr-un muzeu în care privitorii se plimbă dintr-o parte în alta. „Hurlements...” a fost o excepție. Prima proiecție a filmului a fost întreruptă. Abia la a doua proiecție, filmul a rulat până la capăt, în ciuda unor voci nemulțumite, și asta datorită faptului că în sala cineclubului se aflau susținători ai lui Debord, veniți special ca să mențină ordinea; tot ei s-au ocupat, câteva luni mai târziu, să preîntâmpine o farsă – așa-zisa proiecție a unui film, „Scheletul sadic”, al unui anume René-Guy Babord, care ar fi constat în stingerea luminilor din sală timp de un sfert de oră.

După radicalismul lui „Hurlements...”, filmele lui Guy Debord au început să aibă un subiect mai consistent – în definitiv, Debord însuși se declara împotriva artei necomunicative –, dar n-au pretins niciodată că îl epuizează. „Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps” („Despre parcursul unor persoane într-o unitate de timp destul de scurtă”, 1959) poate fi văzut ca un documentar cvasi-nostalgic despre zilele apuse ale Letrismului Internațional – conține fotografii și înregistrări cu Debord și artiștii din jurul lui, și cu locurile pe care le vizitau, însoțite de vocea din *off* a autorului care enunță comentarii la persoana I. Pe de altă parte, filmul contestă în nenumărate feluri convențiile de documentar: prin comentariile explicite de la sfârșitul filmului, prin alăturarea disruptivă a unor imagini cu comentarii derutante, prin repetarea unui cadru fără alt motiv decât, eventual, ritmul montajului; există și aici, ca în „Hurlements...”, porțiuni în care ecranul rămâne alb. Debord a evitat cu prudență să transforme filmul într-o broșură turistică – dacă vroia să filmeze un spațiu în care se afla un monument, filma împrejurimile din unghiul monumentului, ca să evite să-l arate.

Atât „Sur le passage...”, cât și următorul film, „Critique de la séparation” (1961), folosesc imagini deturnate și tratează problema reprezentării. Primul începe cu imagini de documentar, însă, spre sfârșit, reproduce un spot publicitar⁵ și îi suprapune un comentariu despre natura celebrității; iar notele autobiografice ale vocii din *off* din prima parte a filmului lasă loc comentariului unei alte voci, mult mai severe: „De ce ne-ar interesa [emanciparea cinematografului] care le permite oamenilor simpli să-și exprime autocompătitor sentimentele

abjecte? Singurul pariu interesant este eliberarea vieții de zi cu zi, nu numai din perspectivă istorică, ci pentru noi, în acest moment. Acest proiect implică descompunerea tuturor formelor alienate de comunicare. Cinematograful trebuie, și el, să dispară.” „Critique de la séparation” intercalează fotografiile ale situaționistilor cu cadre dintr-un film hollywoodian cu Regele Arthur și Cavalerii Mesei Rotunde (lăsându-ne să deducem singuri analogia), apoi alătură imagini cu Hrușcevi, De Gaulle și Eisenhower și le suprapune un discurs despre consemnarea istoriei: „Imagina pe care societatea și-o construiește despre istoria ei e limitată la istoria statică și superficială a conducătorilor – a celor care încarnază fatalitatea externă a evenimentelor. Domeniul conducătorilor este chiar domeniul spectacolului. Cinematograful li se potrivește. Mai mult, cinemaul prezintă constant acțiuni exemplare și construiește eroi bazându-se pe același model vechi ilustrat de acești conducători, cu toate consecințele implicite.”

„Sur le passage...” și „Critique...” conțin deja o bună parte din procedeele stilistice și ideile autorului; putem specula, privind lucrurile dintr-un singur unghi, că ar fi fost suficiente - dacă Debord n-ar mai fi făcut niciun film după 1961, unui succesor interesat să-i continue tradiția nu i-ar fi rămas decât să îl studieze și să îi asimileze tehnicile. Dar autoritatea nu se poate dobândi așa ușor, și Debord o știa foarte bine.

Filmele lui sunt și mai timpurii, și mai radicale decât reperatele oficiale ale cinemaului angajat francez („Le vent d'est”, făcut de Godard în cadrul Grupului Dziga Vertov, apare abia în 1970), dar au rămas destul de puțin cunoscute. Guy Debord e cunoscut în primul rând ca teoretician – sau revoluționar, sau terorist - și asociat cu „Societatea spectacolului”. Nu e totuna cu a spune că „Societatea spectacolului” a fost citită (sau vizionată) atent și înțeleasă, și de aceea nu cred că o pot discuta fără să-i dedic o analiză amănunțită.

Societatea spectacolului

Îmbrăcând forma unui tratat de teorie revoluționară, „Societatea spectacolului” conține 221 de teze formulate clar și concis (inclusiv cele care prefațează acest articol) prin care e analizat din mai multe unghiuri modul de funcționare al societății spectaculare. Debord arată cum economia, creată să satisfacă nevoile umanității, devine motorul principal al istoriei și ajunge să subordoneze aceste nevoi propriilor sale necesități – pentru prima dată în opera lui Debord, economia e numită explicit ca fiind forța reacționară primordială.

„Societatea spectacolului” nu se vrea o operă originală. De altfel, după Guy Debord, originalitatea – proprietatea exclusivă a cuiva asupra gândurilor sale – e o valoare burgheză. Cartea se vrea, în schimb, o critică holistică a societății. Într-un capitol care oferă o interpretare asupra istoriei gândirii revoluționare, Debord atrage atenția asupra punctelor slabe din teoria lui Hegel – care, scriind despre evoluția dialectică a istoriei, presupune că e indiscutabil că epoca în care scrie el reprezintă culminarea istoriei -, precum și din teoria lui Marx – care supravaluează beneficiile economiei și propune implementarea revoluției proletare prin forme burgheze. Debord arată apoi limitările anarhismului, punctul forte al acestui curent de gândire fiind

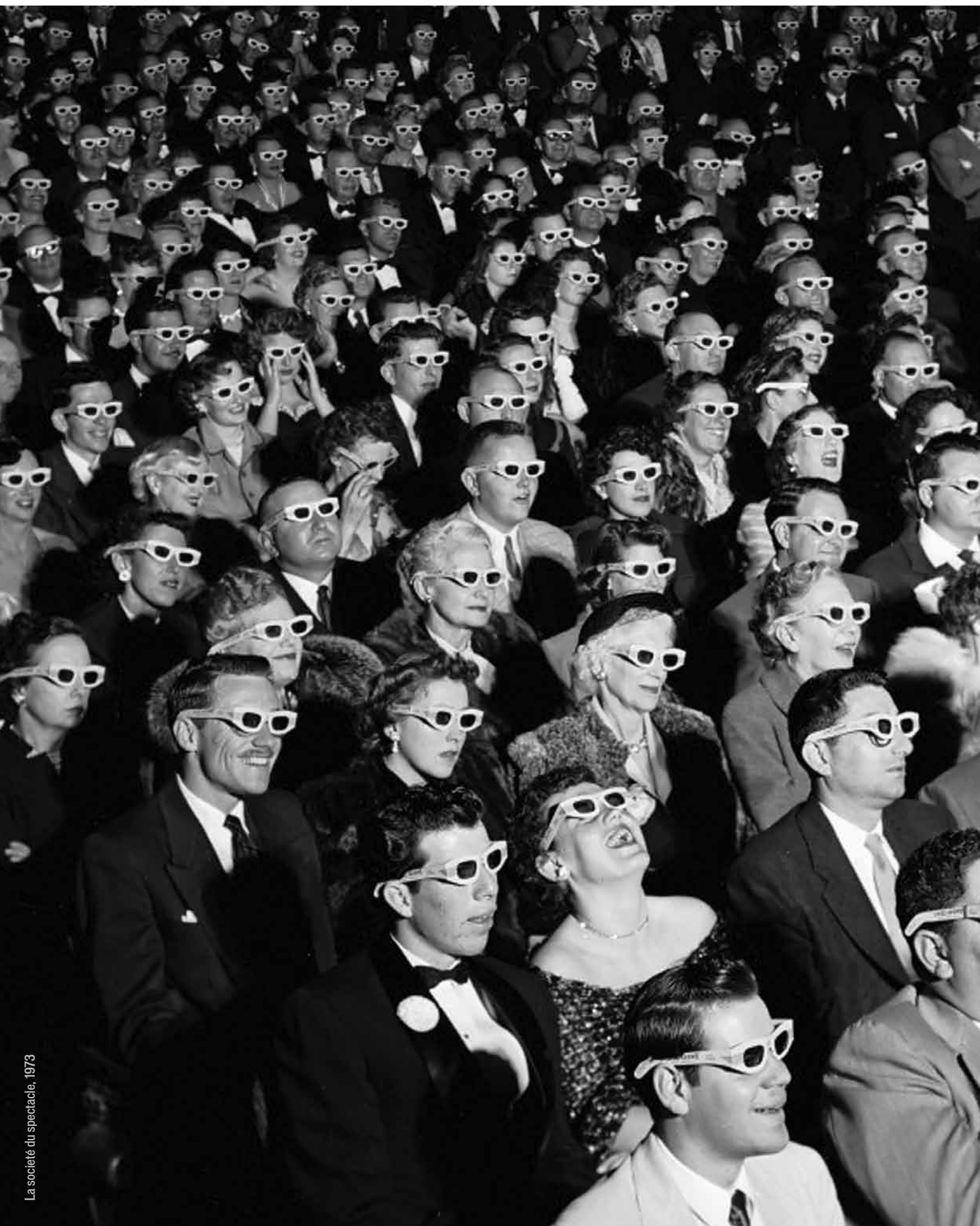
totodată cea mai mare slăbiciune – presupunerea că revoluția poate fi realizată instantaneu.

Actualitatea teoriei lui Guy Debord după aproape jumătate de secol provine din rigoarea ei, și poate fi înțeleasă mai bine dacă o comparăm cu „Indignez-vous!” a lui Stéphane Hessel – o broșură publicată în 2010 și devenită *bestseller* în contextul protestelor din ultimii doi ani. Eseul lui Hessel amestecă memorialistica cu câteva acuzații generice împotriva imperialismului economic american și cu exemple disparate de nedreptăți sociale, cu lecții de educație civică pentru tineri (lecții ale căror învățăminte sunt deduse tot din experiența personală a lui Hessel) și bănuiele prozaice privind cauzele evenimentelor istorice („Când încerc să înțeleg ce a provocat fascismul, îmi spun că bogații, cu egoismul lor, au fost foarte speriați de revoluția bolșevică. Au fost ghidați de temerile lor.”) E posibil ca Guy Debord să-și fi revizuit parțial abordarea tactică dacă încerca să furnizeze un tratat teoretic pentru protestele recente (în „Societatea spectacolului” enunță ideea că teoria nu poate fi o știință autonomă, separată de istorie), dar apelul lui Stéphane Hessel la indignare tinerească și rezistență pașnică e oricum mult mai naiv și mai difuz decât exigențele lui Guy Debord. Ca revoluția să poată avea succes, spune Debord, e necesară „aproprierea de către fiecare membru a coerenței criticii organizației, o coerență care trebuie susținută atât în domeniul teoriei critice, cât și în relația dintre acea teorie și activitatea practică” (ceea ce, judecând la rece, e o explicație pertinentă pentru faptul că situaționiștii au rămas un grup restrâns).

În ciuda reticenței situaționistilor de a se arăta în public (căci, conform teoriilor lor, Spectacolul își manifestă pseudo-toleranța permițându-le și inamicilor săi să se exprime liber), ideile lor s-au răspândit rapid în urma mișcării revoluționare din mai '68. În 1973, când, în sfârșit, a fost „ecranizată”⁶ cartea lui Guy Debord, era deja cunoscută; *trailer*-ul filmului anunță: „Că tentativa revoluționară din mai 1968 a marcat schimbarea unei epoci, iată ce rezultă din simplul fapt că o carte de teorie subversivă ca «Societatea spectacolului» de Guy Debord poate fi adusă pe ecran de însuși autorul ei”.

Așadar, filmul nu trebuie văzut neapărat ca o încercare de popularizare a cărții, și cu atât mai puțin ca o întreprindere comercială. E o operă audiovizuală cu valoare artistică intrinsecă și o mostră impresionantă de *détournement*. Ce face Guy Debord e să valorifice imaginile acumulate de Spectacol în timpul pseudo-evoluției lui (imagini create să glorifice Spectacolul sau să-l înfrunte – când nu mai sunt periculoase, ci doar excentrice, creațiile avangardei sunt și ele asimilate de Spectacol). Niciun cadru din „Societatea spectacolului” nu a fost pus în scenă de Guy Debord, dar imaginile de arhivă i-au fost suficiente ca să integreze în film, fără omisiuni semnificative, ideile din carte.

Unele dintre tehnici sunt simple. Unei prezentări de modă (în alb-negru, ca tot restul filmului) îi e suprapusă o teză din carte recitată de vocea lui Debord, despre spectacol ca „afirmație omniprezentă a alegerilor deja făcute în sfera producției și în consumul implicit producției.” Înregistrarea dintr-o fabrică alimentară – unde sunt produși pe bandă rulantă biscuiți glazurați – e însoțită de un alt comentariu, despre cum „prestigiul obiectelor mediocre (...) temporar plasate în centrul vieții sociale” se transformă în banalitate când obiectele sunt luate acasă de consumatori. Același farmec interșanjabil îl ilustrează o serie de fotografii cu nuduri *softcore* dispersate



printre imaginile montate în film, sau o serie de prestații impetuoase ale unor staruri *rock'n'roll*. Guy Debord vorbește despre falsa ciclicitate a societății contemporane și întărește efectul afirmației montând în buclă o imagine – fals-spectaculară – cu decolarea unui avion. Când nu apelează la montaj, Debord valorifică proporțiile sau dispunerea grafică a componentelor unei imagini – într-un cadru cu un șantier în lucru, muncitorii sunt mult mai greu vizibili decât clădirea pe care o construiesc (iar vocea lui Debord, pe coloana sonoră, enunță înstrăinarea muncitorilor de rezultatul muncii lor); într-o fotografie cu o sufragerie obișnuită, televizorul e amplasat în cel mai vizibil punct din cadru, iar camera de filmare panoramează lent înspre el. Alteori, deturnarea devine frapantă, deși asocierile sunt la fel de simple: vocea din *off* păstrează aceeași retorică (un discurs calm și articulat despre birocrație și banalizare), dar mărfurile nu mai sunt garderobe de sezon, ci dictatorii; iar opresiunea societății spectaculare nu se mai manifestă prin promovare violentă, ci prin violență propriu-zisă: imaginile arată conflictele între polițiști și protestatari⁷.

După primele câteva minute de imagini comentate, un insert anunță că filmul ar putea căpăta o oarecare valoare cinematografică dacă se menține ritmul actual; ritmul nu se va menține. Tehnicile lui Debord – „stilul negării” – se diversifică. Printre imaginile comerciale și cele produse de „cineaști birocrati din țări așa-zis totalitare”, Debord intercalează citate (din Marx, Tocqueville, Clausewitz, Pouget) sau inserturi scrise anume pentru film.

Într-o secvență (dacă o putem denumi așa) din „Societatea spectacolului”, asemenea inserturi sunt montate în paralel cu prim-

planul unui marinar din „Octombrie” (care, în filmul lui Eisenstein, e un reprezentant al clasei lui sociale) – marinarul scutură din cap deznădăjduit, și înțelegem astfel – datorită efectului Kuleșov – că răspunde la întrebările din inserturi.

Alte secvențe sunt preluate integral din filme sovietice sau din filme hollywoodiene de autor și sunt lăsate să ruleze fără comentarii. Intensitatea din contextul inițial li se pierde, inevitabil, dar sensul rămâne destul de ușor de perceput. Două secvențe relativ similare din „The Shanghai Gesture” (r. Josef von Sternberg, 1941) și „Johnny Guitar” (r. Nicholas Ray, 1954) conțin dialoguri eliptice și aluzive (nota distinctivă a celor mai rafinate *love stories* din Hollywood-ul clasic); reperatele celor două conversații sunt vagi (în primul, Victor Mature încearcă să o seducă pe Gene Tierney într-un cazino din Shanghai, rapsodiind despre filiația lui exotică; în cel de-al doilea, Joan Crawford și Sterling Hayden se reintâlnesc într-un *saloon* izolat și sunt copleșiți de gustul dulce-amăru al unei amintiri comune), dar emoțiile pe care le declanșează par să fie autentice. Debord explicitează în „Societatea spectacolului” incertitudinea lor: „Experiența individuală a unei vieți cotidiene deconectate rămâne fără limbaj, fără concepte, și fără acces critic la propriul trecut, care nu a fost înregistrat nicăieri. Trecut sub tăcere, înțeles greșit și uitat, e sufocat de falsa memorie spectaculară a nememorabilului.” Sau, într-o reformulare mai simplă: „Într-o lume care a fost întoarsă cu susul în jos, adevărul e un moment de falsitate.” „Societatea spectacolului” e un film care evită cu tot dinadinsul să fie *entertaining* – să satisfacă apetitul publicului pentru valori spectaculare. Singura plăcere pe care i-o oferă unui spectator provine



Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 1959

din verificarea limitelor propriei lucidități și din recunoașterea lucidității cineastului. Cât despre ceilalți spectatori – care au priceput filmul parțial sau greșit, sau l-au desconsiderat ca fiind prea dificil –, Guy Debord a socotit că obiecțiile lor nu sunt altceva decât autocritică. Le-a cules, totuși, pe cele articulate mai clar – nu pentru că ar fi fost pertinente, ci pentru că erau simptomatice – și le-a folosit ca bază pentru un nou film: „Refutarea tuturor judecăților, atât elogioase, cât și ostile, aduse până acum «Societății spectacolului»”.

O analiză retrospectivă, după un interval de faimă și elitism

Ultimul film al lui Guy Debord e autobiografic. „In girum imus noctem et consumimur igni”⁸ a fost realizat în 1978 și a fost proiectat abia trei ani mai târziu pentru că, până atunci, nici un cinematograful nu i-a fost pus la dispoziție. E alcătuit tot din materiale de arhivă (excepția fiind cadrele panoramice pe canalele venețiene filmate de Debord), iar montajul e și de această dată dezorientant. Pe coloana sonoră, vocea lui Debord comentează: „Acesta este un film, de exemplu, în care doar afirm adevăruri despre imagini care sunt toate ori insignifiante, ori false; acesta este un film care disprețuiește praful vizual din care e compus⁹. Nu vreau să conserv nimic din limbajul acesta al artei acesteia învechite, decât eventual imaginea în contracâmp a singurei lumi pe care a observat-o și un cadru panoramic pe lângă ideile trecătoare ale unei epoci.” Pentru că „In girum...” e un „film” „autobiografic” al lui „Guy Debord”, nu poate să nu vorbească despre ce i se oferă în mod obișnuit unui spectator, despre lumea și cercul de apropiați în care a trăit Debord, și despre imaginea lui publică în Franța și în Italia, unde s-a retras.

Tonul vocii lui Debord e mai puțin energetic decât în „Societatea spectacolului”, dar vorbitorul ține să ne comunice că nu s-a deșteptat și nu s-a împlânzit. Dacă mă întrebați pe mine, Debord merită toată admirația pentru că a respins societatea și a putut explica exact de ce o respinge; și a ieșit în public periodic să anunțe că nu s-a răzgândit. Criticii radicalismului lui obiectează că teoriile nu pot fi implementate, că Guy Debord e bun numai ca subiect pentru lucrări de doctorat. Chiar și așa, tot ar fi mai bun decât alți autori care sunt studiați în universitățile de pretutindeni. Debord își rememorează experiențele cu voce tare ca să demonstreze că a fost integru: „Ce pasiuni am avut și unde ne-au condus? Cei mai mulți oameni, majoritatea timpului, au așa o tendință să urmărească rutine înțelenite încât chiar atunci când își propun să revoluționeze viața de sus în jos, să facă *tabula rasa* și să schimbe tot, nu văd cu toate astea nicio contradicție în faptul că urmează studiile care le sunt accesibile și apoi preiau o poziție plătită sau alta la nivelul lor de competență (sau chiar un pic deasupra). De aceea, cei care ne dezvăluie gândurile lor revoluționare de obicei se abțin să ne lase să aflăm cum au trăit. Dar eu, nefiind un astfel de om, pot să vorbesc numai despre «cavalerii și domnițele, armele și amorurile, conversațiile galante și bravele aventuri» dintr-o eră unică.”

1. Guy Debord, *Contribution to the Debate “Is Surrealism Dead or Alive?”*, publicat în antologia „Guy Debord and the Situationist International Texts and Documents”, ed. Tom McDonough, MIT Press, 2002, p. 67

2. Anselm Jappe, *Guy Debord*, University of California Press, 1999, p. 84

3. Guy Debord, *Panegyric*, Verso Books, 2004, p. 8

4. “Avec et contre le cinéma,” IS 1 (iunie 1958), 8–9. Reprodus parțial în antologia „Guy Debord and the Situationist International...”, p. 330

5. Reclama la Monsavon cu Anna Karina – aceeași care i-a atras atenția lui Jean-Luc Godard și l-a convins să o contacteze pe actriță. Coincidența poate să spună ceva (sau nu) despre relația dintre filmele lui Debord și cele ale lui Jean-Luc Godard (pe care Debord l-a acuzat de reacționarism) – pentru că Debord deturna imaginile, iar Godard își lua timp să scrie roluri, Karina a apărut în opera lui Debord mai înainte.

Vocea din *off* sincronizată cu reclama comentează: „În definitiv, vedetele nu sunt create de talentul lor, sau de lipsa lor de talent, și nici măcar de industria filmului sau de publicitate. Sunt create de nevoia noastră. O nevoie patetică, provenită dintr-o existență searbădă și anonimă care și-ar dori să se extindă până la dimensiunile vieții cinematografice. Viața imaginară de pe ecran e produsul acestei nevoi reale. Vedeta e produsul acestei nevoi.”

6. Proiectul filmului exista, însă, de multă vreme. Într-un articol publicat în 1969 în revista Internațională a Situaționiste (<http://www.bopsecrets.org/SI/12.cinema.htm>) apare următoarea notă: „Știm că Eisenstein a vrut să filmeze «Capitalul». Ne putem întreba, totuși, date fiind ideile lui formale și docilitatea politică, dacă filmul ar fi fost fidel textului lui Marx. Cât despre noi, n-avem îndoieli că ne vom descurca mai bine. De exemplu, cât se poate de curând, Guy Debord va produce el însuși o adaptare filmică după «Societatea spectacolului» care cu siguranță nu va fi sub nivelul cărții.”

7. Trebuie amintit că „Societatea spectacolului” a fost redactată înainte de mai ’68, iar filmul a fost realizat ulterior. În consecință, se poate specula că opresiunea la care se referea Debord era, la momentul scrierii, predominant birocratică.

8. Un palindrom în limba latină care se traduce literal „Noaptea ne învărtim în cerc și suntem consumați de foc”. Două traduceri alternative în limba engleză sunt „We turn in the night, consumed by fire” și, mai liric, „At night we go out in a gyre and are consumed by fire”. Debord explică titlul într-un comentariu din *off*: „Nimic nu explică mai bine acest prezent agitat și fără ieșire decât vechea frază latină care se întoarce complet în urma ei înseși, fiind construită literă cu literă ca un labirint fără scăpare, unind astfel perfect forma și conținutul pierzaniei.”

9. Atitudinea lui Debord față de cinematograful (să-i zicem interes ireverentios) e destul de ambivalentă încât să-i fie pusă la îndoială afirmația. E un fapt documentat că Guy Debord a regândit de la bază „Critique de la séparation” după ce i-a fost refuzată permisiunea să folosească anumite secvențe de film, pentru că a crezut că ansamblul nu se mai ține. Iar, într-o scrisoare din 1989 către Thomas Levin, se autoevaluează astfel: „Mi se pare că opera mea [în cinema], foarte succintă dar extinsă pe o perioadă de douăzeci și șase de ani, a corespuns într-adevăr cu criteriile principale ale artei moderne: (1) o originalitate foarte marcată de la început și decizia fermă de a nu face niciodată «același lucru» de două ori la rând, menținând în același timp un stil personal și un set de preocupări tematice care sunt întotdeauna ușor de recunoscut; (2) o înțelegere a societății contemporane, *id est* explicând-o în timp ce o critic, pentru că vremea noastră e una care e apreciabil mai puțin săracă în apologii decât în critici; (3) în sfârșit, să fi fost revoluționară *atât în formă, cât și în conținut*, ceva care mi s-a părut întotdeauna că urmează direcția tuturor aspirațiilor de «unitate» ale artei moderne, ajungând în punctul în care acea artă încerca să treacă dincolo de artă.”

VIETNAM PIN-UPS

SUSAN SONTAG ȘI JANE FONDA

de Diana Mereoiu

În „Călătorie la Hanoi” (scris între iunie și iulie 1968), Susan Sontag spune că o revoluție nu poate duce într-adevăr la schimbare, atâta timp cât nu există printre protestatari *sentimentul* revoluționar. Importantă nu este retorica revoluției, nici descoperirea nedreptății sociale, nici măcar o analiză inteligentă și minuțioasă a sistemului viciat, nicio faptă revoluționară luată în sine. Este foarte ușoară consumarea revoltei în vorbe și discuții, din cauza disparității dintre conștientizare și verbalizare, pe de o parte, și măsura voinței practice („the amount of practical will”), pe de altă parte.

Dacă acceptăm criteriul enunțat de Sontag pentru existența unei mișcări autentice de transformare socială - și anume sentimentul - apar în minte Susan Sontag și Jane Fonda ca figuri reprezentative - *pin-ups* - pentru atitudinea împotriva războiului din Vietnam. Fiecare este o voce importantă în perioadă, cu timbrul și nuanțele ei.

În același eseu, Sontag atrage atenția asupra faptului că în cultura vestică noțiunea de „idealism” ia sensul de „dezorganizat”, pe când „militant” este echivalat cu „emoțional”, „emotiv”. Americanii (destul de zgomotoși în denunțarea societății în care trăiesc), împreună cu majoritatea popoarelor europene, sunt profund derutați și nepăsători apropo de transformarea socială pe care ar dori-o și de orice plan „of taking power”. În consecință, este afectată posibilitatea schimbărilor radicale. Pentru foarte mulți, actul revoluționar este ceva asocial, un mod de a acționa conceput pentru afirmarea individualității împotriva corpului politic. Este mai degrabă activitatea rituală a *outsiderilor*, decât a oamenilor legați puternic de țara lor. Atunci în ce măsură au contat controversele stârnite de cele două femei și cât din demersul lor este o expresie a individualității lor?

Susan Sontag - the intellectual pin-up

„Scriitorul de jurnal există doar sub forma unei ființe care gândește, care suferă și care luptă”. Susan Sontag

Când îți este greu să îți pui ordine în gânduri, ajungi să apelezi la excluderi, la negații, la ce nu ești, pentru ca apoi să îți poți da seama ce ești. Așa procedează și Susan Sontag în articolul său, „Călătorie la Hanoi”, scriind despre timpul petrecut în orașul vietnamez. Afirmă despre sine că nu e „nici jurnalist, nici activist

politic (...), nici expert în probleme asiatice”. Nefiind niciunul din aceste lucruri, tendința în momentul lecturii este de a deveni deschis la punctul de vedere pe care îl va exprima autoarea. Fără a avea motive ulterioare, deși interesată de situația din Vietnam, Sontag face un efort de a-și radiografa experiența vietnameză. „Călătorie la Hanoi” este o explorare a șocului dislocării culturale, plină de observații morale și intelectuale ascuțite, prin care autoarea se supune, atât pe sine, cât și șocul cultural pe care îl resimte, unei analize minuțioase.

Experiența Vietnamului, așa cum reiese ea din paginile scrise de autoare, ajunge la cititor ca mult mai veridică, ușor de asimilat și acceptat datorită modului în care Sontag își structurează discursul. Lasă o senzație aproape de interactiv: deoarece se supune constant unei examinări atente, autoarea anticipează și apoi enunță contraargumentele ce i-ar putea fi aduse. Încadrează între pasaje de gânduri cristalizate fragmente din jurnalul ei de călătorie. Astfel, expune în totalitate atât propria persoană, cât și drumul mental prin care a ajuns să își formeze părerile în legătură cu viața din Hanoi.

Deși există disponibilitate din partea lui Sontag de a aprofunda situația vietnameză, aceasta se confruntă cu problema distanței culturale dintre ea și realitatea înconjurătoare. Deoarece până în acel moment Vietnam nu era decât o reprezentare abstractă a conștiinței ei de cetățean american, nu poate înțelege decât de la distanță lucrurile la care asistă. Aplică în mod inconștient și rigid standarde occidentale care nu se potrivesc modului de viață oriental. Din cauza asta, se confruntă cu foarte multe probleme de percepție.

Prima parte a călătoriei stă sub semnul scepticismului - suspectarea *by default* a guvernului unei țări comuniste de opresiune și rigiditate, senzația de teatralitate pe care o lasă comportamentul gazdelor sale, îi dau impresia unei experiențe regizate, iar modul de gândire și comportamentul vietnamez sunt catalogate drept naive și simpliste. Problema lingvistică devine apăsătoare pentru Sontag, o afirmare clară a incompatibilității mentale dintre ea și Vietnam. În scurt timp ajunge să scrie: „Îmi lipsește viața tridimensională, texturată, „adultă” pe care o trăiam în Statele Unite ale Americii”.

Descumpănirea autoarei este cauzată și de faptul că experiența vietnameză este mai puțin „autentică” decât și-ar fi dorit: are program și itinerariu prestabilite, beneficiază de tot confortul și nu este lăsată să meargă în zonele periculoase, „pentru propria siguranță”. Conversațiile zilnice îi par refrene propagandistice,

de parcă ar asculta iar și iar *pitch*-ul unei companii de PR. Pentru că nu poate vedea ce este diferit și special în Vietnam, se teme ca felul în care este văzută să nu fie afectat de aceeași incapacitate de înțelegere. Pentru un timp, călătoria devine despre ea, o încercare de afirmare a propriei individualități, vrând să fie plăcută.

Ajunsa aproape de a crede că aprofundarea culturii este fără speranță, Sontag începe o radiografiere a barierei de comunicare. „După cum a spus Hegel, problema istoriei este o problemă a conștiinței.” Face un efort de reajustare, încercând să înlocuiască suspiciunile abstracte cu experiența directă – „dacă nu trec printr-o schimbare de conștientizare, de conștiință, nu va fi contat mai deloc șederea mea în Vietnam”. Discuțiile despre dorul de literatură și filosofie resimțit sunt înlocuite cu încercări de a vorbi despre experiențe umane de bază. Prin consemnarea acestei transformări personale, se încearcă o schimbarea a percepției generale asupra războiului.

Diferențele atât de accentuate sunt puse pe seama unor structuri sociale diferite. Americanii au cultura vinovăției, aparțin unei societăți bazate pe „îndoială intelectuală” și pe o morală complicată, pe când vietnamezii au cultura rușinii, întemeiată pe standarde comune de conduită, etică și acțiune colectivă. Metafora centrală de autoritate este viața familială, axată pe austeritate, loialitate, sacrificiu de sine și fidelitate sexuală. În plus, conversațiile se poartă de pe poziții diferite. Afirmările vietnamezilor sunt puse în context cronologic - tot ceea ce

se povestește are ca reper temporal o dată importantă din istorie. Modul lui Sontag de a se raporta la aceste discuții este atât cronologic, cât și geografic, fiind manifestat prin nevoia unor referințe și comparații transculturale. Istoria lor îi pare monotematică. Totuși, își dă seama că scopul istoriei poate fi și altul decât cel pe care ea îl consideră important. În conștiința colectivă, americanii nu fac decât să preia rolul francezilor (care s-au retras în 1954) și al celorlalte popoare care au ocupat țara. Prin această sistematizare - elaborarea unei mari povești unificatoare - ei trăiesc în același timp în trecut, prezent și viitor; asta le dă putere.

Pentru autoare, adoptarea comunismului ca sistem politic vine ca o prelungire firească a construcției lor morale și emoționale și nicidecum ca elementul ce impune comportamentul populației. Relaxarea suspiciunii duce la o schimbare în atitudine - vietnamezii încetează a fi întruchiparea unui cifru pe care Sontag trebuie să îl spargă. Această relaxare nou dobândită pare a fi exact codul de interpretare căutat. Vietnamezii sunt percepuți apoi ca un popor care a ajuns la o formă superioară de existență – „ei sunt ființe umane întregi, nu scindate ca noi.” Nu îi mai bănuiește de manipulare, deoarece, spune ea, în Vietnam, onestitatea și sinceritatea sunt funcții ale demnității individului. Discursurile care până atunci păreau propagandistice devin expresii ale unei profunzimi vietnameze de a cărei înțelegere occidentalii nu sunt capabili. Repetitivitatea anumitor fraze sau gesturi devine pentru Sontag un proces de esențializare, de



Tout va bien, regie Jean-Luc Godard și Jean-Pierre Gorin, 1972

concentrare a limbajului, care le oferă valoare sporită. Călătoria la Hanoi nu a schimbat doar modul în care Sontag se raportează la vietnamezi, ci și la propria țară. Dacă, la început, textul ei stă sub semnul dilemei de a fi cetățean al „imperului american”, concluzionează că tocmai patriotismul ei este ceea ce o face să se opună politicii externe a Americii. Patriotismul, așa cum îl redefinește ea, este nuanțat ca o manifestare de internaționalism. Respectul pentru alte țări trebuie să primeze, deoarece acesta presupune și respect pentru propria țară („în ziua de astăzi, un cetățean american decent trebuie să fie în primul rând un *internaționalist* și apoi un patriot”).

Jane Fonda - the Hanoi pin-up

„Noi credem că există o problemă, și anume că însuși mediumul pe care îl folosim a fost, până de curând, în mâinile celor împotriva cărora luptăm. Prin urmare, în ciuda intențiilor noastre bune, nu îl controlăm în totalitate. Credem că facem un film «în serviciul», și riscă să fie «în detrimentul». Noi nu ne dăm seama pe deplin de acest lucru.” – Jean Luc Godard

Jane Fonda a fost un personaj foarte vehement, chiar guraliv, în timpul războiului. Este influențată în activismul său politic de o călătorie în Franța, unde face cunoștință cu intelectualitatea de stânga. 1970-1972 sunt anii în care, împreună cu Donald Sutherland, strigă din bază militară în bază militară „Fuck the Army!”, în cadrul unui spectacol în care joacă. Acest „vodevil politic”, așa cum l-a numit actrița, a fost documentat în „F.T.A”, apărut în 1972. În același an cu lansarea documentarului, Fonda pleacă în Vietnamul de Nord, călătorie care va naște controversa „Hanoi Jane”.

La începutul implicării sale, rolul pe care l-a avut Fonda în cadrul mișcării anti-război a fost mai degrabă de *entertainer* pentru militarii aflați în bazele americane. Turneul „Free the Army/Fuck the Army!” a fost o manifestare destul de benignă: o serie de spectacole în cafenele frecventate de soldați americani, cu melodii folk și scheciuri mai degrabă „călduțe”, decât „revoluționare”. Ideile cel mai des învărtite sunt inutilitatea războiului, prezentat ca o misiune suicidară („Știi ce? De data asta vă las să vă luați mitralierele cu voi. / Ultima dată când ai spus asta nu aveam gloante!”), și tratarea vieților soldaților de către liderii americani ca niște lucruri neglijabile („Armata e de încredere și o să vă spunem de ce, soldații sunt de lepădat, cui îi pasă dacă mor?”).

Pe lângă prezentarea spectacolelor, documentarul „Fuck the Army” abordează și alte probleme sociale ale vremii, încadrând astfel mișcarea împotriva războiului din Vietnam în contextul schimbărilor din perioadă: emanciparea minorităților, în special a persoanelor de culoare, și a femeilor. Se conturează un context al nemulțumirii sociale mult mai vast, din care spectacolele lui Fonda sunt prezentate ca fiind cap de afiș. Prin abordarea acestor teme, „F.T.A.” e descrisă ca o mișcare revoluționară care militează pentru o nouă ordine socială, ca un vehicul foarte important al mișcării de eliberare.

De exemplu, în ceea ce privește mișcarea pentru emancipare a persoanelor de culoare, apare o secvență în care se prezintă doi afro-americani întâlnindu-se și dând mâna. Unul dintre ei spune apoi înspre cameră: „Nu e nevoie să îi știu numele, ci doar faptul

că e negru.” Se vrea crearea unui context care să sprijine ideea egalității între oameni, un fel de „imi e suficient să știu că e negru ca să îi cunosc suferințele cauzate de albi”. Și totuși, această afirmație susține contrariul: specificitatea rasială. În subtext, se înțelege că între cei doi există o înțelegere și o complicitate datorate faptului că amândoi sunt persoane de culoare. Intimitatea aceasta exclude înțelegerea oricărei persoane care nu li se aseamănă. În plus, nu contează cum îl cheamă, nu contează identitatea lui, specificul său ca individ, ci faptul „că este negru”. Fonda înglobează problema discriminării în cea a războiului: „nu e treaba noastră să le spunem împotriva a ce ar trebui să lupte, ci să îi sprijinim și să recunoaștem că majoritatea dintre ei nu vor să fie aici”. Dă de înțeles că nemulțumirile în legătură cu ce se întâmplă în Vietnam includ întregile nemulțumiri legate de sistemul american și demască tot ce este în neregulă cu acesta. Opoziția este în inferioritate numerică și prezentată parodic (sunt prezentați, la un moment dat, doi indivizi băuți care deranjează unul dintre spectacole). Susținut de public, spectacolul nu poate fi oprit. Devine modul prin care populația se face auzită.

Se încearcă prezentarea acestor reprezentări ca o adevărată mașinărie revoluționară. Însă acestea, ca și documentarul, rămân într-o zonă gri în ceea ce privește impactul pe care îl au. Majoritatea imaginilor prezentate nu merg mai departe de „amuzante” sau, ocazional, „istețe”. Afirmațiile curajoase pe care vrea să le facă sunt îmbrăcate în rimele cumiți ale spectacolelor organizate de Fonda și grupul ei sau în imagini destul de banale. De exemplu, se arată trei copii vietnamezi pozând pentru cameră, după care unul dintre ei pupă pe un altul pe obraz. Capitalismul și invazia americană sunt condensate în imaginea unei căruțe vietnameze care trece pe lângă un câmp unde se află o sticlă gonflabilă de Coca-Cola. Documentarul rămâne la un nivel declarativ rezervat, pare mai degrabă să profite de pe urma turneului, decât să aibă în sine un țel revoluționar.

Înainte de plecarea în Vietnam, Jane Fonda joacă în filmul „Tout va bien” (1972) al regizorilor Jean-Luc Godard și Jean-Pierre Gorin. Împreună cu acest film se distribuie și „Letter to Jane”. Sub pretextul că regizorii vorbesc despre „Tout va bien”, dar îndepărtându-se de „Tout va bien”, ei pretind că fac o analiză critică nu a persoanei lui Jane Fonda, ci a rolului ei de actriță-militantă în contextul media („a function of Jane”). Filmul se arată a fi o dezvăluire a mecanismului ideologic din spatele lui „Hanoi Jane” pe care nu doar că încearcă să îl deconstruiască, ci și să îl schimbe cu un alt gen de retorică. Baza studiului este o fotografie cu Fonda în Vietnam. Vizionarea filmului ridică multe probleme valabile privind implicarea unui actor (de fapt, a oricărei figuri publice ce se bucură de popularitate) într-un conflict militar sau politic.

Întrebarea ce revine pe întreg parcursul filmului este: în ce măsură fotografia reprezintă un militant implicat în lupta împotriva războiului și în ce măsură este *snap-shot*-ul unei actrițe care joacă? Să fie „deformarea profesională” atât de accentuată încât nu se mai produce „coborârea de pe scenă”? Sau să fie vorba de o strategie conștientă a lui Jane Fonda de a se folosi de abilitățile actricești pentru a puncta gravitatea războiului? Și dacă e așa, cât mai este vorba despre promovarea unei idei politice sau a unei atitudini pacifiste și cât despre promovarea propriei persoane? Analizând fotografia din punct de vedere compozițional, Godard și Gorin ajung la concluzia că aceasta nu este nicidecum despre Vietnam, vietnamezii reprezentând

doar cadrul în care Jane Fonda se joacă în rolul unei activiste. Observațiile lor sunt construite pe lămurirea elementului de informare/deformare al fotografiei și atrag constant atenția asupra meseriei lui Fonda, numind-o „o actriță pe scena teatrului operațiunilor militare”. Atenția privitorului este direcționată către actrița care privește, nu către ceea ce este privit. Cei doi susțin că figura afectată a actriței este o consecință a faptului că Fonda știe că aparatul de fotografiat este ațintit în direcția ei. Această expresie facială se vrea o dovadă a implicării ei emoționale în problema nord-vietnamezilor. Regizorii interpretează mimica ei ca pe o mască din repertoriul actoricesc, „expresia unei expresii”, lipsită de orice înțeles sau sentiment real - „nu reflectă nimic altceva decât pe sine însăși”. Figura actriței este tratată doar ca o imagine consumabilă ambalată inteligent (fotografia este făcută să pară că surprinde un instantaneu din conversațiile actriței cu vietnamezii).

Este prezența lui Jane Fonda în Vietnam dictată de interesele consumatorilor occidentali de știri din ziare? Asupra cărui lucru se atrage atenția, asupra războiului sau asupra propriei persoane? Subtitlurile fotografiei o descriu pe Jane ca *vorbind* cu vietnamezii, când imaginea contrazice în mod clar această afirmație: actrița are gura închisă. Mai este important și locul unde se află aceasta? Dacă toate fotografiile așteaptă să fie explicate sau falsificate de către subtitlurile lor, așa cum spune Susan Sontag în eseu „Regarding the Pain of Others” („Privind la suferința celorlalți”), atunci s-ar putea înțelege că prioritar este portretul lui Fonda. Existând riscul ca oamenii să fie mai degrabă atrași de prezența vedetei, prezența ei ar putea dăuna cauzei pe care o susține. Deci, în ce măsură este ea utilă în Vietnam? Din „Letter to Jane”: „În ce fel ajută ea cauzei?” Răspunsul lui Godard și Gorin dă de înțeles că nu prea mult. Actrița, folosită ca „marfă ideologică”, „roțița în dezvoltarea mecanismului ofensivei”, nu a fost, în opinia lor, foarte eficientă.

Ajunsă apoi în 1972 în Vietnam, lucrurile și atitudinea lui Fonda se schimbă. Perioada următoare va fi marcată de declarații anti-americane care îi vor atrage ura soldaților și îi vor pune imaginea (ea în haine de fitness) pe un abțibild de lipit pe pisoare. Fiind convinsă că dezvăluie adevărul din spatele minciunilor președintelui american Richard Nixon, actrița va face zece transmisiuni radio, în care-i numește pe liderii politici americani „criminali de război”. Întâlnește câțiva prizonieri de război americani în cadrul unor conferințe organizate de către vietnamezi, prezentând apoi celor de acasă condițiile bune în care sunt ținuți aceștia. Un an mai târziu, după ce câțiva veterani americani se întorc și vorbesc despre torturile îndurate, Fonda reacționează: „nu îi aclamați pe prizonierii de război ca pe niște eroi, pentru că sunt ipocriți și mincinoși (...) exagerează, probabil pentru interesul propriu.”

Crezând că apără imaginea vietnamezilor prin declarațiile sale, Fonda nu face decât să stârnească revoltă și să-și desființeze propria credibilitate. Fie că are sau nu dreptate, e un exercițiu diplomatic eșuat, fiind mai ușor de empatizat cu drama soldatului întors din război, în ciuda cauzei pentru care luptă. Între ideologie și empatie, cea din urmă are de obicei întâietate.

Mai rămâne apoi întrebarea: în ce măsură îi aparțin lui Jane Fonda toate faptele și declarațiile sale? Cât de mult a fost ea manipulată, dacă a fost? Într-un interviu publicat de *Wall Street Journal*, în august 1995, Bui Tin (din Statul Major General al Armatei Vietnamului de Nord) afirmă că mișcarea anti-război din

America a constituit o parte foarte importantă a strategiei care a dus la câștigarea războiului. Practic, americanii erau nevoiți să lupte pe două fronturi - în Vietnam și acasă, împotriva opozițiilor atacurilor. Se confirmă, deci, importanța susținătorilor de tipul lui Fonda. Atunci, se poate ca și alții să fi văzut în ea acest potențial de popularizare a propriilor interese. Chiar actrița, referindu-se la fotografia cu ea pe o baterie antiaeriană, spune: „E posibil ca totul să fi fost gândit dinainte, ca vietnamezii să fi avut totul plănuțit”. Pentru această imagine, Fonda și-a cerut de mai multe ori scuze în public, iar restul acțiunilor sale din timpul războiului a încercat ulterior să le acopere sub scuza nechibzuinței și a neglijenței.

„Credeam că iubim dreptatea, mulți dintre noi o credeau. Totuși, nu iubeam adevărul suficient”. Susan Sontag

În văpaia focurilor de armă din Vietnam, atât Susan Sontag, cât și Jane Fonda au fost susținătoare convinse nu doar ale mișcării împotriva războiului, ci și ale cauzei nord-vietnameze. Pe moment, părea că are loc o trezire a conștiinței Americii, o descoperire a punctelor slabe ale sistemului american și o demitizare și reevaluare a sa. Sontag scrie în „Călătorie la Hanoi”: „Americani cu viziuni radicale au avut de profitat de pe urma Războiului din Vietnam, au profitat din a avea o problemă morală clară care să mobilizeze sentimentul de nemulțumire și să dezvăluie contradicțiile ascunse din sistem. Dincolo de deziluziile personale izolate sau de disperarea cauzată de trădarea idealurilor Americii de către America însăși, Vietnamul a oferit cheia criticii sistematice a Americii.”

Dar ceva mai târziu, în anii '80, în vremea președintelui Ronald Reagan, va avea loc o revenire la vechile mituri pe care Sontag le crezuse zdruncinate. Părerile critice radicale se fac auzite mult mai rar și mult mai slab. În mod similar, atât Susan Sontag, cât și Jane Fonda, își vor revizui atitudinea față de război. Deși nu s-ar spune că se dezic în totalitate de reacțiile lor din vreme, odată trecut momentul Vietnam, apele se liniștesc considerabil. Sontag chiar afirmă despre raționamentul ei inițial că este „retorică învechită și coruptă”. În cadrul unei conferințe în care se discuta problema legii marțiale din Polonia anilor '80, aceasta încearcă să justifice într-o oarecare măsură entuziasmul care o cuprinsese. Cere ca stânga intelectuală newyorkeză să își asume partea de vină în ceea ce privește situația poloneză și definește comunismul ca „fascism cu față umană”. Prin acest apel la responsabilizare, ea însăși își asumă înflăcărea din „perioada Vietnam” ca pe o eroare parțială. Spune: „Credeam, sau cel puțin aplicam, un standard dublu limbajului angelic al comunismului.”

În ceea ce o privește pe Jane Fonda, aceasta a renunțat să se mai implice în activități revoluționare și s-a reprofilat în schimb pe cultivarea imaginii unei femei casnice și inofensive, preocupată de fitness. Și-a cerut scuze în mod public, de mai multe ori, pentru jignirile aduse soldaților americani și familiilor acestora. În mod convenabil, aceste apariții în care se arată smerită coincid cu premierele unor filme în care joacă.

Simone Weil are un fragment în cartea sa, „The Illiad or the Poem of Force”, în care discută despre efectele violenței asupra oamenilor. Parafrazând-o și adaptând citatul la situație aș concludiona că războiul transformă pe oricine care este supus lui, dar poate și exalta sau preschimba pe cineva în martir sau erou.

CLAIRE DENIS

IMPRESIONISTA DIN COLONII

de Georgiana Madin



În afară de piedicile culturale și sociale și de pedeapsa asupritoare pe care Protée ar fi riscat-o, refuzul lui violent, non-verbal, aproape sălbatic articulează, împreună cu pasajul antementionat, preocupările majore ale regizoarei – tema alterității, letargia coloniștilor ca efect al intruziunii civilizatoare și teama omului alb de „celălalt”, opusul lui rasial cromatic, pe care îl dorește în preajmă doar aidoma lui însuși. Nu în ultimul rând, „plenitudinea pielii negre” vorbește și despre pasiunea regizoarei pentru corpuri umane și pentru tactil. La Claire Denis, de multe ori, ecranul se confundă cu fâșii de piele sub care zvâcnește sângele, într-o experiență vizuală cvasitactilă.

Preocupările lui Claire Denis își au originea într-o copilărie petrecută cu un picior în Franța și cu celălalt pe continentul african, în Camerun, Somalia, Djibouti și Burkina Faso, țări în care tatăl ei era trimis ca delegat civil al administrației coloniale franceze. Dar identitatea ei culturală dublă nu ar fi fost posibilă dacă tatăl, lipsit de tendințe eurocentriste, nu ar fi înscris-o la școlile africane, în loc să o trimită la școlile destinate exclusiv copiilor europeni. Pe la vârsta de 14 ani, Claire Denis s-a întors la Paris și, judecând lucrurile din exterior, adaptarea la normele și structurile urbane trebuie să fi avut măcar un dram din tulburarea pe care oamenii de culoare din filmele ei o trăiesc la contactul cu agresivitatea normativă a omului alb, fie ca imigranți în Europa, fie ca invadați în Africa.

„Sous le soleil brulant d’Afrique...”

... e primul vers din imnul Legiunii Străine Franceze cu care se deschide unul dintre cele mai dense filme ale lui Claire Denis, „Beau travail”. Începuturile lui Claire Denis în cinema sunt, așadar, legate de experiența africană, un fel de matcă a temelor principale și a direcțiilor stilistice, la care ea s-a întors până acum la distanțe de aproximativ zece ani. Deși filmele care se petrec literalmente pe continentul african nu sunt decât trei din cele unsprezece lungmetraje regizate de aceasta („Chocolat” - 1988, „Beau travail” - 1999, „White Material” - 2009), binomul alb-negru sub care ele evoluează e determinant pentru revenirile lui Claire Denis asupra temelor alterității, intruziunii și colonizării din perspectivă filozofică, respectiv tactil-biologică. Melanjul celor două rase

„În 1891, eu însumi văzând doar oameni de culoare pentru câteva luni, vedeam din nou europeni aproape de Bénoué. Pielea albă mi s-a părut nenaturală în comparație cu plenitudinea pielii negre. Atunci de ce să învinovățim băștinașii pentru că privesc omul alb ca pe ceva contrar naturii, ca pe o creatură supranaturală sau diavolească?” („Chocolat”, 1988, traducere aproximativă din limba engleză)

În primul ei lungmetraj, de inspirație autobiografică, Claire Denis introduce acest pasaj elegiac apocrif, citit cu voce tare de un fost seminarist francez aflat în trecere prin Camerunul administrației coloniale, ca pe o cheie de descifrare a temei filmului. Gestul aparent firesc al seminaristului de a-și destinde gazda prin lectură e, de fapt, o încercare de a denunța prin aluzii meschine tensiunea sexuală dintre gazda lui, Aimée Dalens (Giulia Boschi), soția unui delegat francez, și îngrijitorul casei, Protée (Isaach de Bankolé), un localnic camerunian. Intuiția fostului seminarist se dovedește corectă, întrucât Aimée încearcă aproape de final să inițieze contactul erotic, atingând glezna lui Protée în timp ce acesta încuie ușile de acces, pe timpul nopții, urmând să rămână singură cu el.

fundamental diferite cultural și istoric nu doar scoate în față tema intruziunii ca rift de nedepășit între sine și celălalt, dar aduce o senzație de inscrutabilitate între identități. Nu în ultimul rând, inscrutabilitatea se insinuează la un moment dat și la nivel vizual formal, definind acel *cinéma du corps* practicat de Claire Denis¹.

Înainte de a evolua spre un cinema al intruziunilor tactile și al colonizării fizice, Claire Denis abordează tema alterității în varianta pronunțată a coliziunii dintre cele două rase. „Chocolat”, „Beau travail” și „White Material”, toate filmate în locații autentice (Camerun, Djibouti) analizează din unghiuri diferite efectele imperialismului francez asupra localnicilor. Aici, deși invazia omului alb și a comercialismului își pune treptat amprenta (cel mai pregnant, prin reclame la produse de consum – Coca-Cola și Sprite), localnicii (protagoniști sau nu) se află încă într-o zonă relativă de confort, în care pot să ia în derâdere antrenamentele militare ale europenilor, așa cum se întâmplă în „Beau travail”. Deși contactul dintre civilizații și obstința omului alb de a civiliza nu au cum să nu altereze ceva în structura interioară și în autenticitatea psihologică a omului negru, colonizarea nu se poate realiza pe deplin pe continentul-mamă.

În aceste trei filme, ofensiva civilizatoare este contracarată de refuzul de a ceda omului alb. În „Chocolat”, refuzând o aventură cu Aimée, Protée își reconfirmă integritatea și puterea de decizie, deși mai înainte este arătat plângând pe ascuns pentru că nu o poate avea – o aluzie la imposibilitatea de a depăși riftul din motive care țin de statut. În „White Material”, titlu sugestiv pentru discriminarea albilor de către negri, Maria Vial (Isabelle Huppert) se luptă pentru recolta plantației ei de cafea, în ciuda conflictului militar și a refuzului localnicilor de a înțelege scopul comercial al efortului ei, care le-ar oferi și lor ocazia de a munci cu plată. Pe continentul lor, băștinașii fie rămân opaci în fața

fierbințelilor altruiste ale unor personaje precum Maria Vial, fie își regăsesc forța de a contesta ordinea impusă de coloniști, făcând ca prezența omului alb pe continent să arate ca o întâmplare derizorie. După decenii în care Hollywoodul a tratat locuitorii continentului african ca pe obiecte exotice decorând un cadru idilic (referindu-se aici în special la „Out of Africa”, 1985, regizat de Sydney Pollack), Claire Denis comentează într-un interviu acordat lui Mark A. Reid că încercarea de a portretiza oamenii de culoare ca fiind în esență buni (lipsiți de trăsături reacționare) e de factură rasistă², motivând astfel consistența umană, cu bune și cu rele, a localnicilor din filmele ei.

Fazei colonialiste i se succed două filme care au în subtext dislocarea psiho-socială și scindarea sinelui omului colonizat, și anume „S'en fout la mort” (1990) și „J'ai pas sommeil” (1994) – ambele se petrec în Franța și au ca protagoniști imigranți de culoare. Denis spune că a fost influențată puternic de scrierile lui Frantz Fanon („Black Skins”, „White Masks”) și de tipul special de nevroză despre care el vorbește, o nevroză a omului colonizat, care se manifestă prin înfrângere psihologică³ – printr-un comportament zombificat, așa completa, ca orice organism viu care, odată colonizat, dezvoltă o dependență insuperabilă față de parazit. Este ceea ce Homi K. Bhabha, discutându-l pe Fanon în „The Location of Culture”, denumește „mumificare culturală”, o stare în care negrii, forțați să se integreze în instituțiile fondate de albi, devin subjugăți de „artificiu” și nu își mai pot exercita voința nici după dezrobire. Pentru unul dintre protagoniștii din „S'en fout la mort”, Jocelyn (care își câștigă traiul din lupte de cocoși), interpretat de Alex Descas, moartea e singurul mod de a pune capăt inadaptabilității la modul civilizat (european) de viață, cu atât mai mult cu cât efortul de a se adapta nu doboară atitudinea discriminativă împământenită de secole a societății în care încearcă să se amestece.



White Material, 2009

În „J'ai pas sommeil”, inspirat de cazul ucigașului în serie afro-caraibian Thierry Paulin, inadaptabilitatea e virată în direcția distrugerii omului alb, prin delictе care îi ridiculizează sistemul de valori și simțul justiției, nu în direcția autodistrugerii sinelui colonizat. Ambele filme sunt construite pe opoziția dintre protagoniști – prieteni (Alex Descas și Isaach de Bankolé în primul film) sau frați (Alex Descas și Richard Courcet în cel de-al doilea) – în care unul se chinuie să supraviețuiască, iar celălalt dezertează, deși nicio opțiune nu rezolvă statutul lor de intruși. De asemenea, relația amoroasă de neimaginat din „Chocolat” e posibilă, dar amenințată din start de un conflict – Descas se îndrăgostește de iubita albă a patronului barului în care au loc luptele de cocoși (și nu o poate avea); fie relația homosexuală dintre Courcet și amantul lui alb și complicitatea lor la crimă riscă să îi idea de gol mai devreme, fie Descas duce o luptă bolnăvicioasă de orgolii cu soția lui albă (Béatrice Dalle) pentru drepturile asupra băiatului lor, o păpușă *café au lait* pe care și-o pasează și și-o fură unul altuia.

Intruziunea, între tactil și intangibil

Deși filmele lui Denis suportă mai greu clasificările tematice bine delimitate, se poate găsi însă o unitate stilistică. Conform elementelor identificate de David Bordwell și Kristin Thompson⁵, Claire Denis se înscrie cel mai ușor într-o tradiție a impresionismului, iar în apărarea acestei afirmații vin *flashback*-urile, descompunerea narațiunii în momente scurte, discontinue, până la abstractizare temporală, decuparea în cadre care nu ilustrează câte o acțiune clară, ci mai mult *fleeting feelings*⁶; pictorialismul, un mod prin care Agnès Godard, operatoarea cu care Claire Denis a avut mai multe colaborări, transformă cadre filmate în locațiile exotice din Africa sau din Tahiti în ilustrate mișcătoare, reușind să le imprime o pregnanță luminoasă, dublată totuși de opacitate (în „Beau travail” sau „L'Intrus”).

Chiar dacă la baza filmelor există o narațiune, fie ea clasică sau eliptică, decupajul nu favorizează înlănțuirea „cauză-efect”, axându-se mai mult pe metonimie și pe implicație. Narațiunea capătă sens doar în ansamblu, la fel ca în anatomia unui organism, în care legăturile sunt la fel de importante între organe vecine precum și între puncte distante. Fundamentală în legătura cu impresionismul e reprezentarea nereprezentabilului, redarea abstractului și a stărilor sufletești ale personajelor prin impresii fugare despre concret. De asemenea, Denis se folosește în redarea punctului de vedere al personajelor de mișcarea executată de acestea, dar nu neapărat din unghiul lor subiectiv, ci filmându-le pe ele.

Filmele discutate până acum, deși au tendința de a zăbovi pe suprafețe de piele sau de a se apropia de personaje până la contopire, decupându-le doar porțiuni din corp și din chip, sunt totuși mai convenționale narativ și stilistic decât cele mai încăpățânate și mai bogate filme marca Denis – „Beau travail”, „Trouble Every Day” (2001) și „L'intrus” (2004). Cadrele reconstituie inteligibil narațiunea unică („Chocolat”) sau pe cea ramificată („J'ai pas sommeil”). Începând cu „Beau

travail”, sau chiar cu „Nenette et Boni” (1996), Denis fărâmițează mai îndrăzneț povestea și se apropie și mai invaziv. Lecția de disecție impresionistă e asociată de Martine Beugnet cu ideea de *haptic visuality* (vizualitate tactilă), în care simțul văzului devine capabil să simtă ceea ce îi este rezervat simțului tactil. În „Nenette et Boni”, delirurile lui Boni (Grégoire Colin) în care și-o imaginează pe nevasta patiserului (Valeria Bruni Tedeschi) printre tave cu prăjituri care arată ca niște danteluri aproape că îmbăiază spectatorul în fantezia sexuală tactilă a lui Boni.

Despre „Beau travail” se pot reitera observațiile de mai sus asupra impresionismului în varianta Claire Denis, cu adăugarea că aici se folosește masiv sugerarea punctului de vedere al personajelor prin imitarea mișcărilor făcute de acestea. Acțiunea se petrece în Djibouti, în Legiunea Străină Franceză, iar locația (un deșert de rocă neagră pe malul mării) și pretextul narativ al grupului mare de bărbați se contopesc într-un spectacol coregrafic cu o mare forță de sugestie a prezenței lor tactile, palpabile, lucind de sudoare. Baletul militar e mereu dublat de mișcarea camerei de filmat, care simulează de pe margine participarea la antrenament sau o induce plasându-se chiar între soldați. Întregul film e constituit din *flashback*-uri aflate în succesiune narativă – la fel ca „Chocolat” sau „White Material” – dar, spre deosebire de acestea, fluxul memoriei e întrerupt mereu de *voice-over*-ul protagonistului, Galoup (Denis Lavant), de secvențe dintr-un prezent relativ, de supraimpresiuni și de asocieri imagine-sunet care, așa cum comentează și J. Hoberman în cronică lui elogioasă din 1999⁸, au ceva incantatoriu (principala temă muzicală folosită e din opera lui Benjamin Britten, „Billy Budd”), ducând relatarea spre oniric și spre intersanjabil temporal între secvențe.

Prin preluarea personajului Bruno Forestier (Michel Subor), „Beau travail” poate fi considerat o continuare a filmului lui Godard, „Le petit soldat” (1963), cu diferența că acum Bruno are doar un rol de observator detașat. Narațiunea eliptică e inspirată din romanul lui Herman Melville, „Billy Budd”, și face aluzii la gelozia de natură homoerotică a lui Galoup pe Gilles Sentain (Grégoire Colin), care stârnește admirația comandantului Bruno Forestier mai mult decât el, deși ni se sugerează și că Galoup are o relație cu o localnică, Rahel. Pentru a se răzbuna pe Gilles, Galoup organizează tot felul de expediții prin deșert, printre care construirea unui drum care nu servește nimănui. Ca o nuanțare pe tema colonialismului, pedeapsa ultimă pe care Galoup i-o dă lui Sentain vine din insistența lui Sentain de a-i da apă unui camarad de culoare aflat pe fundul gropii pe care l-a obligat să o sape (tot ca pedeapsă). Pumnul pe care Sentain i-l trage lui Galoup în semn de revoltă e realizat într-o secvență prim-plan de câteva secunde asupra cefei lui Galoup, în *slow-motion*, complet lipsită de sunet, care traduce în manieră impresionistă felul în care Galoup resimte lovitura.

Filmul e puternic subiectiv și, prin fragmentarea narativă în acțiuni eliptice, nu permite reconstituirea mentală a spațiului în care se petrece acțiunea – cu alte cuvinte, refuză raportarea personajelor la mizanscenă. Ce face „Beau travail” în opera lui Claire Denis e să scoată în față pasiunea ei de a filma corpul uman, și nu doar în antrenamentele de zi cu zi, ci și într-o demonstrație care pare să îmbine exercițiul fizic militar cu yoga și cu momente de întreceri agonale (ca întrecerea precum o luptă între cocoși figurată pe afișul filmului, dintre Galoup și Sentain). Prim-planurile extreme, combinate cu cadre largi înfățișând trecerea soldaților prin pustietatea și ariditatea zonei, creează

un efect-șoc pe care Denis îl va relua în „Trouble Every Day” și „L’Intrus”. În „Beau travail”, aceste cadre nu au o funcție locativă sau narativă concretă, ci doar amplifică discontinuitatea spațială. În celelalte două filme, opoziția încadraturilor e subsumată unei discontinuități temporale și chiar uneia identitare. Din întretăierea lor, se produce o intruziune pe două niveluri – una între personajele din film (ajungând până la întretăiere de corpuri umane și organe), cealaltă o intruziune cu rol de atac asupra modurilor de percepție antrenate de cinematograful *mainstream*.

„Trouble Every Day” și „L’Intrus” au în comun intruziunea și colonizarea la nivel organic, biologic, și sunt, alături de „Beau travail”, esența aceluși cinema al trupului pe care îl practică Denis. Motivul pentru care aceste două filme alcătuiesc un binom inseparabil e corespondența tot mai ardentă pe plan artistic dintre Claire Denis și Jean-Luc Nancy, profesor și autor de cărți de filozofie, declanșată de „Trouble Every Day”. Reacția lui Nancy la acest horror carnal, concretizată într-un eseu despre Claire Denis și despre film, intitulat „Icon of Ferocity”⁹, e elogioasă și descrie sărutul canibalistic în care cad personajele bolnave din film, Coré (Béatrice Dalle) și Shane (Vincent Gallo), ca acces devorator către suflet. „Trouble Every Day” a fost un chin chiar și pentru amatorii de perle festivaliere obscure, un film repudiat nu doar pentru cruzimea acțiunilor, ci pentru cruzimea cu care le insinuează în receptorii tactili ai spectatorului.

Practic, nivelul maxim de cruzime la care ajunge Denis e să o înfățișeze pe *schreckiana* Béatrice Dalle sfârtecând între dinți zgârciuri din partenerii ei sexuali, înecate în sânge

(ceea ce, în mod evaziv, orice film hollywoodian poate să facă fără să zburlească pe nimeni). Denis nu insistă pe înfățișarea canibalismului în amploarea lui – cum am spus mai devreme, acesta e sugerat prin metonimie. Însă ce are „Trouble Every Day” cu adevărat intruziv e capacitatea de a convinge doar prin porțiuni descentrate de piele și prin sunetul zvârcolirii trupului mușcat că actul sexual chiar e o baie de sânge sub cel mai pasional predator. Nancy vine cu propria lui interpretare, văzând în film „simbolismul erotismului vampiric și sălbăticia unui viol care rupe cu dinții organele sexuale”¹⁰. Vede suprafața pielii, cu care Denis atacă privitorul în prim-planuri aproape presate pe ea, ca suprafață menită să fie deschisă, nu ca protecție, ci ca invitație de a o înlătura. Nancy vorbește despre ecranul de cinema care se identifică cu suprafața pielii. Tactilul devine o poartă spre intangibil, dar e și un mod care, prin forțarea marginilor ecranului, blochează și ciopârțește receptorii vizuali. Într-un eseu despre „Trouble Every Day”, Sebastian Scholz și Hanna Surma afirmă că metoda lui Denis din acest film e de a submina, prin apropierea extremă, capacitatea obiectelor filmate de a fi numite¹¹, iar asta le răpește consistența și adaugă, așadar, la acele *fleeting feelings* tributare impresionismului, dar cu o lupă care mărește de zece ori mai mult și refuză percepția.

Între timp, Denis și Nancy fac un scurtmetraj, „Vers Nancy” (parte din *Ten Minutes Older: The Cello*), în care filozoful însuși, într-o călătorie cu trenul, îi explică unei călătoreare mai tinere viziunea lui despre intruziune etnică și culturală, în timp ce Alex Descas ascultă conversația din hol, urmând să intre în compartiment și să îl surprindă pe Nancy înfățișând fix



intruziunea-surpriză despre care vorbise el. La trei ani după singurul film horror regizat de Claire Denis, regizoarea revine cu o adaptare după un roman de Jean-Luc Nancy, „L’Intrus”, un film filozofic despre care Nancy spune într-un interviu că este despre depășirea granițelor¹². M-aș întinde și aș spune că subminarea capacității de a numi e un procedeu care se repetă în „L’Intrus”, dar nu prin brutalitatea apropierei față de personaje, ci prin scurtimea și opacitatea secvențelor care îl înfățișează pe Louis Trebor (Michel Subor) trecând dintr-o țară în alta (Franța, Coreea, Tahiti, Elveția) și prin incapacitatea de a formula, ca spectator, o axă cronologică.

Trebor trece printr-o multitudine de ambianțe și nuclee socio-culturale cu care pare să fie aprioric acomodată, un călător prin excelență, care vorbește despre un fiu pierdut și care, inexplicabil de bogat fiind, cumpără pentru acesta un iaht din Coreea. La un moment dat, intruziunea sugerată prin secvențe aluzive și printr-o discuție cu un personaj feminin pasager (Katia Golubeva) se produce: o inimă nouă în pieptul lui Trebor și o cicatrice de jos în sus, dar acestea sunt deja acolo când camera le înregistrează, privirea spectatorului se simte ca o intruziune într-o realitate în desfășurare. La fel ca în „Beau travail”, montajul de secvențe scurte, aici cu o consistență și mai eterogenă, creează un ritm interior și neagă reprezentarea integrală a spațiilor înconjurătoare. Cadrele largi sunt rare, majoritatea din Coreea sau Tahiti, și sunt prin scurtime unidimensionale, dar în multitudinea lor fragmentară fac din filmul lui Denis un spațiu al suprapunerilor de gesturi și acțiuni mici.

„L’Intrus” e o sinteză a straniețăților lui Claire Denis, fiindcă duce cel mai departe mărunțirea verbelor și le asociază cu fragmente muzicale la fel de scurte (mai mult *glimpses of sounds* ale celor de la Tindersticks decât muzică), totul rezultând într-un ritm disruptiv de sunete și imagini care transmit o stare sufletească (aici, de neapartenență). Mă încumet să afirm că „L’Intrus”, prezentându-l pe Trebor în atâtea planuri narative și spațiale disjunctive (în care se strecoară și secvențe cu Michel Subor tânăr, în filmul „Le Reflux” al lui Paul Gégauff din 1965), dorind să îl plaseze în cât mai multe contexte, e cel mai inscrutabil film al lui Denis, mizând tocmai pe ideea de inscrutabilitate – explicată în parte prin noncauzalitate narativă și prin opacitatea lui Michel Subor, al cărui personaj pare să sugereze un traseu existențial puțin peste posibilul omenesc. Trebor funcționează ca o entitate colonizată de experiențele vaste sugerate în trecut, dar și de inima nouă, pentru care personajul Katiei Golubeva îl urmărește vindicativ pe tot mapamondul.

Faptul că Trebor primește o inimă nouă ridică și posibilitatea ca identitatea lui să sufere o scindare, o contaminare cu trecutul inimii noi. Însă niciun început de narațiune nu este exploatat în maniera clasică, astfel încât „L’Intrus” e un film al posibilităților nemărginite, care oferă impresia accesului în mintea lui Trebor, dar care neagă acest acces tocmai prin violența apropierei de fantezmele vieții lui. În raport cu filmele anterioare, „L’Intrus” e un loc comun al motivelor și aluziilor către alteritate și transgresiune – la fel ca în „Beau travail”, personajul lui Subor cunoaște limba rusă, Grégoire Colin e fiul abandonat sau neglijat („Nenette et Boni”), Béatrice Dalle pare capabilă de licanotropie sau de vampirism, iar Katia Golubeva e o emigrantă din fostul URSS, la fel ca în „J’ai pas sommeil”. Comentând filmul, tot Martine Beugnet aduce în discuție teoria lui Gilles Deleuze despre porozitatea mediului cinematografic, expus prin natura

lui falsei continuități¹³, și conchide că dialogul dintre Nancy și Denis rezultă într-o experiență filmică în care planurile temporale se invadează unul pe celălalt.

Pentru că spuneam mai devreme că filmele lui Claire Denis sunt greu de grupat pe categorii, am lăsat pe dinafară patru filme care nu se aseamănă mai deloc cu ceea ce am discutat și care merg, în unele porțiuni, împotriva curentului impresionist. Este vorba despre „35 rhums” (2008), „U.S. Go Home” (1994), „Nenette et Boni” (1996) și „Vendredi soir” (2002), pe care le consider sărbători ale dorințelor neimplinite tipic adolescentine (chiar și când e vorba de adulți), dar împăcate și care abundă în momente comice. Grégoire Colin și Alice Houri, ca frate și soră, sunt deliciul din „U.S. Go Home” și „Nenette et Boni”. În „35 rhums”, omagiu adus regizorului japonez Yasujiro Ozu, Denis se concentrează pe relația psihologică dintre un tată (Alex Descas) și o fiică (Mati Diop) și cuprinde poate cel mai cald moment din filmografia regizoarei, în barul în care personajele se adăpostesc de ploaie, iar „Vendredi soir” are câteva nuanțe de realism magic și cea mai mare fluiditate de acțiuni exclusiv corporale. Consider că filmele făcute de Claire Denis, în afara componentei de ficțiune, sunt spații de introspecție în care, dacă nu ești suficient de atent la trecerea fugară dintr-un pasaj narativ în altul, poți să aluneci neașteptat cu ale tale gânduri de-o clipă și să le împletești în jurul ilustratelor mișcătoare de pe ecran, fără ca niciun plan să sufere vreă intruziune dinspre celălalt. Însă riști să fii înstăpânit chiar și pentru o oră și jumătate, dacă faci efortul de a reconstitui ceea ce se află dincolo de tactil.

Bibliografie:

1. Tim Palmer, *Brutal Intimacy*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2011, p. 57
2. Mark A. Reid, *Colonial Observations*, *Jump Cut*, Nr. 40, martie 1996, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC40folder/ClaireDenisInt.html>
3. Idem ii.
4. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994, p. 40
5. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film History – An Introduction*, McGraw-Hill College, Blacklick, Ohio, 2003; capitolul 4, *France in the 1920s*, p. 85-100
6. Idem v.
7. Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 66
8. Dennis Lim (editor), *The Village Voice Film Guide - 50 Years of Movies From Classics to Cult Hits*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey, 2007, p. 41
9. Jean-Luc Nancy, *Cinematic Thinking – Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford University Press, Stanford, California, 2008, *Icon of Ferocity*, p. 160-168
10. Idem ix.
11. Sebastian Scholz, Hanna Surma, *Exceeding the limits of representation: screen and/as skin in Claire Denis’s Trouble Every Day (2001)*, Intellect Ltd., 2008
12. http://www.youtube.com/watch?v=L6PtF_wr1VI
13. Martine Beugnet, *The Practice of Strangeness: L’Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)*, *Film Philosophy*, aprilie 2008, vol. 12, no. 1: pp. 31-48. <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>>.

AL TREILEA CINEMA SAU CINEMAUL CA ARMĂ

de Raluca Durbacă

„Lupta anti-imperialistă a popoarelor Lumii a Treia și a echivalentelor lor în interiorul țărilor imperialiste constituie astăzi axa revoluției mondiale. Al Treilea Cinema este, în opinia noastră, un cinema care recunoaște în aceasta luptă cea mai mare manifestare culturală, științifică și artistică a timpurilor noastre, marea posibilitate de a construi o personalitate eliberată, în care fiecare națiune reprezintă punctul de început – într-un cuvânt, decolonizarea culturii”.

(Fernando Solanas & Octavio Getino, „Către Al Treilea Cinema: Note și experiențe pentru dezvoltarea cinemaului de eliberare în Lumea a Treia”, octombrie 1969)

Propagandă marxistă, ideologie de stânga, cinema revoluționar din țara natală a lui Che Guevara - inventatorii și susținătorii acestui tip de cinema nu sunt „burghezii care au nevoie de o doză zilnică de șoc și de elemente de violență controlată, care să poată fi absorbită apoi de Sistem”, așa cum afirmă Solanas în manifestul citat mai sus. Sunt oamenii care fac revoluția. Sunt avocații violenței și ai radicalismului. Sunt cei care funcționează în afara Sistemului și împotriva lui.

Ideea unui Al Treilea Cinema s-a născut în America Latină, pe la începutul anilor '60. Termenul de „Al Treilea Cinema” a fost inventat de către cineaștii argentinieni Fernando Solanas și Octavio Getino. Într-un sens foarte larg, el cuprinde cinemaul provenit din țările Lumii a Treia: America de Sud, Asia și Africa. Din această mișcare au făcut parte cineaștii argentinieni ai grupului Cine Liberacion, cineaștii brazilieni din Cinema Novo, cinemaul revoluționar cubanez și cel bolivian, reprezentat de către regizorul Jorge Sanjines. În Africa, senegalezul Ousmane Sembene și mauritanul Med Hondo au fost unii dintre cei mai mari avocați ai versiunii africane a celui de-Al Treilea Cinema. La cel mai superficial nivel, Al Treilea Cinema poate fi privit ca propagandă pură, un instrument de luptă politică, folosit de către marxiștii sud-americani pentru a înfăptui revoluția de stânga. Analizat în profunzime, Al Treilea Cinema se dezvăluie ca fiind un act estetic și politic, o încercare a cineaștilor din țări foste colonii de promovare și conservare a culturilor locale, de creare a propriului sistem de producție și distribuție a filmelor; pe scurt, un nou mod de a face cinema.

Al Treilea Cinema s-a născut din neputință și revoltă. Imposibilitatea cineaștilor sud-americani de a se manifesta artistic și de a beneficia de libertate de expresie maximă în

cadrul structurilor tradiționale ale unui sistem prestabilit i-a determinat să caute noi modalități de a realiza filme, încercând să demonteze în același timp ideile preconceptuate despre modelul de cinema perfect.

Ideologia și principiile celui de-Al Treilea Cinema au fost dezbătute și stabilite într-o serie de manifeste scrise de către cineaștii sud-americani în anii '60 și '70. În Argentina, fondatorii grupului Grupo Cine Liberation, Fernando Solanas și Octavio Getino, au scris în 1969 un manifest pentru Al Treilea Cinema, în care au prezentat conceptul acestuia în opoziție cu cinemaul de consum, hollywoodian, și cel de autor, european, cărora le-au adus critici. În cazul primului cinema, cel hollywoodian, „omul este acceptat doar ca un obiect pasiv, care consumă; în loc să beneficieze de abilitatea de a face istoria cunoscută, i se permite numai să citească istoria, să o contemple, să o asculte, să o îndure. Cinemaul ca spectacol direcționat către un obiect care îl digeră este cel mai înalt nivel care poate fi atins de către cineaștii burghezi. Lumea, existența, procesele istorice sunt îngrădite într-o pictură, în aceeași scenă de teatru, în ecranul de cinema; omul este văzut ca un consumator de ideologie, nu ca un creator al acesteia. Rezultatul este un cinema studiat de analiști motivaționali, sociologi și psihologi, de un șir nesfârșit de cercetători ai viselor și frustrărilor maselor, totul cu scopul de a vinde „viața de film”, realitatea așa cum este ea concepută de către clasele conducătoare.” Întâia alternativă pentru Primul Cinema s-a născut odată cu cinemaul de autor (Nouvelle Vague, Cinema Novo etc.), adică Al Doilea Cinema. Acest tip de cinema a reprezentat un pas înainte, pentru că necesita ca cineaștii să fie liberi să se exprime într-un limbaj non-standard. Problema acestui tip de cinema este că „a rămas blocat în fortăreață, așa cum a spus Godard”, adică depinde în continuare de sistemul de producție și distribuție american. Adevărata alternativă la aceste tipuri de cinema trebuie să îndeplinească două condiții: filmele să fie străine de nevoile Sistemului (profit și neo-colonizare culturală), ca să nu poată fi asimilate de către acesta; filmele să fie făcute cu scopul direct și clar de a lupta împotriva Sistemului. Acesta este cel de-al Treilea Cinema - un tip de cinema care se opune culturii oficiale a țărilor colonizate, o cultură standard, o cultură a imitațiilor, veche și decadentă. Filmul trebuie să fie un instrument de educare a maselor, echivalentul eseului ideologic, un detonator, o armă, un act revoluționar.

La Hora de los hornos

„Acum este ora furnalelor, și nu trebuie să se vadă decât lumina lor”

(Jose Marti, poet național cubanez)

„Numele meu: VICTIMĂ

Prenumele meu: UMILIT

Statutul meu civil: REBEL”

(„Hora de los hornos, Primera parte:
Neocolonialismo Y Violencia”)

În 1968, în cadrul festivalului de film de la Pessaro (Italia), a avut loc premiera primei părți a documentarului „La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación” („Ora furnalelor: note și mărturii despre neo-colonialism, violență și eliberare”), un film eseu de patru ore, despre regimul peronist din Argentina și lupta pentru eliberare națională, realizat de către Fernando Solanas și Octavio Getino, în colaborare cu regizorul Santiago Alvarez.

Documentarul, care inițial a fost proiectat să aibă opt ore, este împărțit în trei părți a câte 95, 120 și respectiv 45 de minute. Filmul a fost produs clandestin, pe o perioadă de trei ani, și distribuit în afara sistemului de distribuție cinematografică. Vizionarea lui a fost interzisă la scurt timp. Prima parte, „Neocolonialism și violență” este o analiză istorică, economică și geografică a Argentinei, împărțită în 13 capitole. Subversivă, propagandistică și manipuloare până la cel mai simplu cadru, această

primă parte pune în discuție violența zilnică la care sunt expuși muncitorii din fabrici, plătiți prost, aflați sub permanenta amenințare a poliției; sărăcia din zonele rurale ale Argentinei, impusă de către latifundiarii care dețin 90% din resursele de exploatare agricolă; boala; analfabetismul ca formă de opresiune; neo-rasismul moștenit în urma colonizării Americii Latine și perpetuat prin neo-colonialism; dependența economică de foștii colonizatori - Spania, Anglia sau Franța; violența culturală promovată și perpetuată prin importul forțat al culturilor europene sau nord-americane; toate sunt puse în antiteză cu burghezia din orașele porturi, ca Buenos Aires, care visează să trăiască în altă țară și este mereu în pas cu trendurile străine, ignorând adevărata stare a națiunii.

În demersul lor, Solanas și Getino s-au folosit de orice mijloace și materiale care le-au stau la dispoziție: imagini de arhivă, reportaje de știri, secvențe din alte filme, interviuri cu activiști, intelectuali, muncitori, toate prezentate într-o manieră dialectică: secvențe din filmul „Tire Die”, de Fernando Birri, cu copii alergând de-a lungul unui tren aflat în mișcare într-o zonă săracă a Argentinei, cu mâna întinsă către călătorii aflați la geamuri, care le aruncă câteva monezi, urmate de imagini cu luxuriantul Buenos Aires, clădiri înalte, oameni relaxându-se, jucând tenis sau golf, sedințe foto cu modele frumoase, îmbrăcate după ultima modă europeană, peste care se aud fragmente de interviuri cu „elitele” argentinienne care își manifestă dezamăgirea față de Argentina și dorința de a trăi la New York sau Paris. Sau imagini cu tineri săraci, slăbiți de foame, care își așteaptă rândul ca să intre la o prostituată bătrână, mizerabilă, care stă într-o casă de chirpici, fără acoperiș, peste care se aud următoarele versuri: „Sus, în ceruri, un vultur războinic, aripile întinse mândru în sus, într-un zbor triumfător. Țara mea, născută din soare, pe care Dumnezeu mi-a dat-o”.



La Hora de los Hornos, 1968

Probabil că cea mai izbitoare imagine a întregului documentar apare în finalul acestei prime părți. După 90 de minute de analiză dureroasă a formelor de neo-colonialism din Argentina, Solanas și Getino prezintă alternativele disponibile oricui vrea să se elibereze de sub opresiune: violența, riscul, revoluția. „Un popor fără ură nu poate triumfa. Omul colonizat se eliberează prin violență”, amintesc cei doi cinești la începutul documentarului, citând din Franz Fanon. „Datoria revoluționarului este să facă revoluția” (Fidel Castro). Revoluționarul își alege soarta și își asumă consecințele propriilor decizii. Chiar dacă asta înseamnă moarte. Ultimul cadru al acestei părți, fotografia lui Che Guevara mort, vine ca o aprobare tacită a violenței împotriva sistemului, singura alternativă viabilă în lupta pentru eliberare națională.

A doua parte a documentarului, „Un act de eliberare”, este format din două capitole. Primul, „O cronică a peronismului (1945-1955)”, este o încercare de prezentare a istoriei Argentinei din 1945, de când Peron a preluat puterea, până în 1955, când a fost îndepărtat printr-o lovitură de stat. Scopul acestui prim capitol este de a justifica peronismul, regim pe care Solanas și Getino l-au susținut, și de a-l delimita de fascismul european, cu care era asemănat. Cel de-al doilea capitol, „Rezistența”, ilustrează prin exemple concrete lupta de zi cu zi a membrilor mișcării peroniste după lovitura de stat. Intelectuali, activiști, muncitori, sindicaliști, toți beneficiază de o nouă conștiință de clasă – greve, ocupări ale fabricilor, lupta cu sistemul și reprezentanții puterii într-o încercare disperată de a continua mișcarea de eliberare a maselor.

Ultima parte, „Violență și eliberare”, este o invitație directă la agresiune, ca singură modalitate de a obține eliberarea de sub dominația nedreaptă și nejustificată a burgheziei neo-colonizate și subjugate intereselor imperialiste străine, agresiune justificată ca o formă de auto-apărare. Documentarul se încheie cu îndemnul lui Solanas către mase, care trebuie să se înarmeze și să se ridice la luptă.

Dincolo de mesajul marxist și de îndemnul fățiș la violență - elemente care i-ar putea speria pe umaniștii delicați - Solanas și Getino nu afirmă ca dețin adevărul absolut. Ultima parte a documentarului este de fapt o invitație la dialog, la dezbateri, la completare. Cineștii argentinieni îi îndeamnă pe spectatori să își depășească condiția de consumatori, să devină creatori de ideologie, și, prin aceasta, să devină stăpânii propriei soarte.

Principiile celui de-Al Treilea Cinema - lupta împotriva neo-colonialismului, promovarea violenței ca singura modalitate de eliberare a națiunilor oprimate, transformarea spectatorului din consumator în creator - i-au inspirat nu numai pe cineștii și activiștii politici, dar și pe anumiți militanți pentru extremismul estetic, precum regizorul brazilian Glauber Rocha, poate cel mai influent și mai important cineast al mișcării braziliene Cinema Novo.

Cinema Novo și estetica foamei

„Aici zace tragica originalitate a Cinema Novo în contextul cinemaului mondial: originalitatea noastră este foamea noastră și cea mai mare durere este că, pentru că este simțită, această foame nu este înțeleasă.”

(Glauber Rocha, „Estetica foamei”, 1965)

În manifestul „Estetica foamei”, Glauber Rocha stabilește noi straturi și principii celui de-Al Treilea Cinema: „Cinema Novo a narat, a descris, a poetizat, a analizat. A adus în prim plan teme ca foamea (personaje mângâind pământ, personaje mângâind rădăcini, personaje care fură pentru a mânca, personaje care omoară pentru a mânca, personaje care

fug pentru a mânca, personaje murdare, urâte, muritoare de foame, care zac în case murdare, urâte și întunecate). Această galerie a celor cărora le este foame a identificat Cinema Novo cu mizerabilismul condamnat de către guvern, de către critica aflată în serviciul intereselor anti-naționale, de către producători și spectatori, care nu pot suporta imaginea propriei nemernicii.” Și: „Noi, realizatorii acelor filme triste și urâte, a acelor filme hulite și sperate, în care rațiunea nu vorbește de cele mai multe ori cu voce tare, noi știm că foamea nu va fi eradicată prin hotărâri de guvern și că *Technicolor*-ul nu ascunde, ci scoate în evidență tumorile foamei. Astfel, numai o cultură a foamei, îmbibată în propriile-i structuri, poate face un salt calitativ. Si cea mai nobilă manifestare culturală a foamei este violența.”

Glauber Rocha, cel mai puternic și mai marcant avocat al „esteticii foamei”, și-a folosit la rândul său filmele ca instrument de propagandă pro-violență. Cel mai aclamat, dar și cel mai puternic film al lui rămâne „Deus e o Diabo na Terra do Sol” („Dumnezeu alb, Diavolul Negru”, 1964). Filmul prezintă povestea lui Manuel, un simplu muncitor la o fermă, care, sătul de modul opresiv în care este tratat de către angajatorul și patronul său, alege să îl omoare, pentru a se elibera de sub tiranie. Nevoit să fugă de autorități, împreună cu soția sa, Manuel cade mereu sub influența altor opresori: un preot radicalizat care crede în sacrificarea copiilor, un locotenent nihilist care omoară și săraci, și bogați din motive politice și ideologice. Manuel este forțat de fiecare dată să aleagă calea crimei, a violenței, pentru a se elibera de noii opresori, numai pentru a descoperi în final că omul este stăpânul propriului destin. Un film poetic, care amestecă motive religioase și mitologice ce aparțin culturii populare, „Deus e o Diabo na Terra do Sol” este suma principiilor celui de-Al Treilea Cinema, un strigăt către masele asuprite de a se trezi și a-și lua destinul în propriile mâini, prin orice mijloace posibile.

Cinemaul imperfect al maselor

„Cinemaul imperfect trebuie, mai presus de toate, să arate procesul care generează problemele. Este, astfel, opusul cinemaului dedicat sărbătoririi rezultatelor, opusul cinemaului auto-suficient și contemplativ, opusul cinemaului care ilustrează frumoase idei sau concepte pe care le știm deja.”

(Julio Garcia Espinosa, „Pentru un cinema imperfect”, Havana, 1969)

Dacă Fernando Solanas, Octavio Getino, Glauber Rocha și alți cinești ca ei au dus o luptă pentru a impune un nou tip de cinema care să faciliteze lupta pentru eliberare a maselor, în cazul cinemaului cubanez post-revoluționar, vorbim de un tip de cinema creat într-o țară în care „revoluția a triumfat”, așa cum spune Fernando Solanas în „Hora de los hornos”. Cinemaul revoluționar cubanez a trebuit să își asume rolul de a pune în aplicare un alt principiu al celui de-Al Treilea Cinema, principiu care nu putea fi aplicat decât într-o țară „eliberată”: împunerea maselor și transformarea actului cinematografic din apanajul unui creator, în efortul celor mulți. Astfel, cinemaul imperfect trebuia în primul rând să-și mute atenția de pe calitate și tehnică, pe analiza procesului prin care apar problemele societății și pe metodele prin care acestea pot fi rezolvate de către mase.

Principalul teoretician al „cinemaului imperfect” a fost scenaristul, regizorul, co-fondatorul și președintele Institutului de Film Cubanez Julio Garcia Espinosa. În manifestul său, „Pentru un cinema imperfect”, scris în același an în care argentinienii Solanas și Getino au conceput

manifestul lor pentru Al Treilea Cinema, Espinosa afirmă: „Este necesar ca revoluționarii să aibă proprii artiști și intelectuali, așa cum burghezii îi au pe ai lor? Cu siguranță că poziția cu adevărat revoluționară de acum înainte este să contribuim la depășirea acestor concepte și practici „elitiste”, în loc să urmărim *ad eternum* „calitatea artistică” a operei. Noua viziune a culturii artistice nu mai este cea în care cei mulți împărtășesc bunul gust al celor puțini, ci cea în care toți pot fi creatori de cultură.”

Julio Garcia Espinosa a colaborat, ca scenarist, cu unii dintre cei mai importanți regizori cubanezi ai celor două decenii de cinema imperfect – Tomas Gutierrez Alea, Humberto Solas și Santiago Alvarez (de asemenea, colaborator al lui Fernando Solanas) și a contribuit la crearea unora dintre cele mai importante filme ale celui de-Al Treilea Cinema cubanez: „Esta tierra nuestra” („Acest pământ e al nostru” - scris și regizat de către Espinosa și Tomas Gutierrez Alea – primul documentar realizat după revoluția cubaneză), „La batalla de Chile” („Lupta pentru Chile” - scris de către Espinosa și regizat de către chilianul Patricio Guzman), dar și „Lucia” - scris de către Espinosa și regizat de către cubanezul Humberto Solas - unul dintre cele mai importante filme cubaneze ale anilor '60.

Precum în cazul filmelor „Hora de los hornos” sau „Deus e o Diabo na Terra do Sol”, „Lucia” înglobează de fapt toate principiile pe care Espinosa le-a enunțat în manifestul său pentru un Cinema imperfect. „Lucia” este o trilogie feministă, care prezintă povestea a trei femei, fiecare numite Lucia, și procesul prin care acestea dezvoltă o conștiință revoluționară în trei perioade istorice cheie ale Cubei: 1895 - în timpul războiului de eliberare a Cubei de sub dominația Imperiului Spaniol, 1932 - în timpul

regimului instalat la Havana după cel al dictatorului Gerardo Machado, și, în final, în anii '60 - după revoluția cubaneză și venirea la puterea a lui Fidel Castro. Viețile celor trei femei reprezintă o alegorie pentru mișcarea cubaneză de eliberare de sub dominația foștilor colonizatori și a perspectivei asupra societății, pe care burghezii neo-colonizatori au încercat să o impună, fără succes, în Cuba. Prin construcția sa, filmul nu prezintă numai procesul prin care s-a încercat neo-colonializarea Cubei, dar și metodele prin care cubanezii au reușit să se elibereze. Spre deosebire de filmele argentine sau braziliene ale celui de-Al Treilea Cinema, „Lucia” nu promovează violența, pentru că aceasta este subînțeleasă. Mai mult decât o încercare de instigare a maselor, filmul este o invitație la reflecție și la conștientizarea puterii maselor de a-și transforma singure destinul.

Privit în contextul în care s-a născut, Al Treilea Cinema își justifică atât scopurile – eliberare socială și culturală prin orice metode, chiar și violente –, cât și mijloacele – producții clandestine, distribuite și proiectate ilegal. Dincolo de ideologia marxistă promovată în aceste filme, Al Treilea Cinema este un îndemn la inovație și eliberare a artistului de sisteme, rețete și valori exploatare și folosite în exces. Filmul nu trebuie să vândă doar rețete despre vieți perfecte, imagini de cărți poștale sau momente Kodak. Filmul nu trebuie să vândă valori pe care nu le înțelegem, idei preconcepționate sau tipare de comportament. Filmul nu trebuie să-ți confirme doar ceea ce știi deja, ci trebuie să incite, să oblige la reflecție și să ajute la conștientizarea realității. Filmul ar putea fi un detonator, o armă, un act revoluționar.



La Batalla de Chile, 1968

PRIMĂVARA ARABĂ ȘI DOCUMENTARELE EI

de Mădălina Roșca

De un an și jumătate se vorbește mult despre mișcările revoluționare din Țările Arabe. Se vorbește despre revoluția de pe Facebook, de pe Twitter, despre Revoluția din Egipt extinsă la cinema, revoluția care a remodelat cinematografia nord-africană și, groso-modo, se vorbește despre revoluția cinematografului arabe în general. Și se vorbește adesea găfâit, extatic, naiv uneori, așa cum îți vine să vorbești când ești spectator, fie și intermediat, al unei revoluții – vezi Cuba, Iran, vezi și România.

În ultimul an, zeci de filme documentare au venit din acest spațiu, iar festivalurile, mai toate – de la Berlinale la Cannes, la Rotterdam, până la cele foarte mici sau *underground* –, sunt, într-o formă sau alta, atente la Primăvara Arabă și la documentarele realizate în jurul fenomenului.

E firesc să fie așa, doar că multe dintre filmele acestea, „de revoluție”, nu rezistă timpului și nu există în afara euforiei momentului și a conjuncturii festivaliere. Valoarea estetică este adesea îndoielnică, cât despre cea de document, într-o lume digitalizată, unde totul se filmează și este filmat și văzut aproape în timp real, multe dintre documentarele revoluției nu mai au nici valoarea asta, de document, și sunt încă din fașă anacronice.

Miile de filmări din focul revoltelor postate *online*, spre accesul întregii lumi, nu mai pot fi aruncate cu atâta ușurință sub umbrela „filmelor de amator”. Ele sunt produse vizuale noi, cu un limbaj nou, venind în continuarea dialecticii dintre revoluții și *medii* revoluționare. Tehnicile mediatice revoluționare (încă de dinainte de tiparul lui Gutenberg) au favorizat succesul revoltelor populare, pentru că revoltele populare sunt evenimente mediatice și de comunicare, iar răspândirea cât mai rapidă a informației stă la baza reușitei oricărei revoluții.

În concluzie, mă întreb: în contextul revoluției mediilor digitale, documentarele despre revoluție (produse de urgență, imediate) mai pot funcționa ca – sau are sens să încerce să practice un – cinema angajat? În căutarea unui răspuns sunt un bun studiu de caz cele câteva filme la care am ales să mă opresc, foarte diferite între ele, realizate de cinești autohtoni sau străini în Egipt, Tunisia și Yemen.

Egipt. „Born on the 25th of January”

(Egipt, Emiratele Arabe Unite 2011, regie Ahmed Rashwan)

„Născut pe 25 ianuarie”, departe de a fi unul dintre filmele importante ale Primăverii Arabe, este un interesant *asa nu* pentru direcția în care eșuează un anumit tip de documentar al revoluției. Filmul e personal, cum sunt multe dintre ele, în logica în care documentaristul însuși e un revoluționar și participă la protest

cu aparatul de filmat în mână. Dar acolo unde revoluționarul este euforic, uneori incoerent sau inconsistent, alteleori capabil de un eroism îndârjit, documentaristul eșuează. Pentru că documentaristul are nevoie de un pic mai multă – nu spun rigoare, nu spun în niciun caz obiectivitate, dar măcar – tentativă de claritate. Premiza filmului este să surprindă momentele esențiale ale revoluției egiptene (iar premiza nu este un termen potrivit, întrucât este evident că în spontaneitatea momentului, a filmării, nu există o ipoteză, o presupunere, un plan).

Așa că, în încercarea de a nu scăpa nici momentul următor și nici pe cel care-i urmează, filmul se tot termină de niște dați, fără a avea un final, de fapt, pentru că, așa cum se scuză Ahmed Rashwan în *voice over*, „revoluția merge mai departe”. În consecință, un jurnal al revoluției, construit ca în filme de genul acesta, are ceva din anticiparea unui jurnal de actualități: vine după cel de ieri, și mâine se va difuza alt buletin de știri, pentru că întotdeauna se va întâmpla câte ceva. Așa se întâmplă că prea multe dintre documentarele Primăverii Arabe (fie ele bune, ridicole, mediocre) tind să pună punct cu o scenă a „curățării pieței”, atât de refolosită, încât și-a pierdut orice consistență narativă sau substrat metafizic.

Previzibilul unei secvențe precum curățarea caldarâmului în Tahrir Square are un efect de automatism bizar: contrabalansează până la obliterație efectul carnagiului pe care ți-l vără în ochi mai devreme. Problema nu e *gruesome*-ul scenei - prea mult sânge și prea *full frontal*. În cazul unui film personal ca „Născut pe 25 ianuarie” există și o motivație la fel de personală, internă filmului, și anume că filmând în zilele fierbinți, cineastul-personaj și-a depășit fobia patologică de sânge și a putut, ca prin miracol, să filmeze oameni murind. Faptul că ni-i arată nouă, în film, murind așa, strigând că vor muri, apare cumva ca un trofeu al documentaristului care, uite, a reușit: s-a tras ultima scânteie de viață din ochii unui muribund. E la mine în film, e nemuritoare.

Din spatele camerei, cineastul nu pare să fi avut o perspectivă asupra a ceea ce înregistrează, alta decât euforia revoluționarului care îl dublează, și, de aceea, contactul cu ochii care se sting e stânjenitor și, pe undeva, invaziv și nedrept.

Yemen. „The Reluctant Revolutionary”

(Marea Britanie, Irlanda 2012, regie Sean McAllister)

În multe dintre filmele Primăverii Arabe există o oarecare infatuare, mai cu seamă în rândul regizorilor care filmează la ei acasă, în a face un *statement* din „eu am fost acolo”.

Documentaristul britanic Sean McAllister era, într-adevar, în

Yemen în 18 martie 2011 când, în așa-numita „Vineri a Demnității”, 52 de protestatari pașnici au fost împușcați mortal de spierii președintelui (încă pe atunci) Ali Abdullah Saleh. Cu atitudinea nu detașată, dar rezervată a jurnalistului care știe că „acesta nu e războiul meu”, dar cu mult curaj și cu un personaj central fascinant, McAllister produce un document accesibil și necesar, și în același timp un film unde se amestecă tragismul cu umorul negru.

Kais este interfața lui McAllister pe străzile din Sana'a și busola filmului său. Chiar ghid turistic în Sana'a de meserie, falimentar însă, tată a trei copii așteptându-l pe al patrulea și suferind ca un câine că nevasta vrea să-l părăsească, Kais rumegă precum un cimpanzeu la frunze de Khat și critică mișcarea revoluționară, care numai bună pentru afaceri nu e. Martor la carnagiul din 18 martie, Kais își schimbă perspectiva, valorile și prioritățile, și din punctul acesta participă convins la revoltă. În logica filmului, el acționează nu doar ca traducător al lui McAllister, dar și ca translator dintre înțelegerea vestică și realitatea arabă.

Camera lui McAllister nu e prietenoasă. *Shaky, grainy*, imaginea pe care o realizează el nu este departe de calitatea clipurilor cu telefonul mobil: în parte decizie estetică, în parte *handy cam*-ul cu care trebuia cât de cât să treacă neobservat (în contextul jurnaliștilor străini expediați acasă și cu o viză de turist în pașaport). Numai că, în timp ce imaginea nu se oprește mai mult de câteva secunde locului – ceea ce face filmul, în câteva rânduri, dureros de privit –, documentarul câștigă prin viziune și sensibilitate. McAllister are claritatea povestitorului atent și serios și nu încearcă să spună povestea unei revoluții sau a unei lumi, ci povestea fascinantă

a unui om și a istoriei văzute prin ochii lui de mic întreprinzător deprimat și sceptic, transformat mai târziu în revoluționar ardent. Carnagiul care îl modifică visceral pe Kais face din „The Reluctant Revolutionary” un document, o dovadă în fața istoriei, venită dintr-o lume departe de a-și fi găsit liniștea astăzi.

Tunisia. „Rouge Parole”

(Tunisia, Elveția, Qatar 2011, regie Elyes Baccar)

Mohamed Bouazizi, vânzător ambulant din Sidi Bouzid, își începe ziua de 17 decembrie 2010 ca pe oricare alta, la taraba lui de fructe. Câteva ore mai târziu își dă foc în fața clădirii guvernamentale. Moartea lui Mohamed – chiar Mohamed însuși – este considerată martiriul care a generat căderea a trei regimuri dictatoriale și zgâlțâirea întregii lumi musulmane.

Mohamed nu era un formator de opinie, nu absolvise liceul, iar cea mai plastică descriere pe care o avem despre personalitatea lui este că „dăruia fructe și legume familiilor sărace”. Desigur că a fost ușor pentru protestatarii care au ieșit în stradă în întreaga Tunisie să se identifice cu el – umilință, șomaj, sărăcie, corupție. Dar imaginile trebuie să fi fost cele care au catalizat mecanismul firesc de empatie: imaginile cu tragicul sfârșit al lui Mohamed (flăcări conturând o siluetă umană tăvălită pe caldarâm), imaginile de la înmormântarea lui, unde aproape fiecare dintre sutele de locuitori din Sidi Bouzid participanți la înmormântare avea un telefon mobil și filma.

Filmele – îndrăznesc să le numesc așa, căci pășim pe teritoriul



The Reluctant Revolutionary, regie Sean McAllister, 2012

unde pragul dintre artă și non-artă este foarte fragil – filmele, deci, așa cum arată ele, tremurânde și puricoase, au avut un efect fără precedent asupra afectului colectiv. Mâna care tremură pe cameră, urmărind convoiul mortuar, devine parte din film, parte din poveste. Nu mai poate fi vorba aici despre o recepție pasivă a spectacolului sumbru; spectatorul astfel angrenat în eveniment – pe care îl vede aproape în timp real – va lua cu asalt strada.

Al Jazeera difuza aceleași imagini, pe care anonimi i le trimiteau sau le postau online. Întrebarea se conturează aici cel mai bine: ce sens mai are să spui povestea revoluției pentru ecranul de cinema sau ce rol are documentaristul în înregistrarea evenimentului? Nu devine el obsolet, încercând să dubleze ce fac atât de puternic miile de amatori?

Regizorul Elyes Bacchar a început să filmeze „Rouge Parole” mai târziu, în zilele imediat următoare răsturnării de regim și fugii președintelui Ben Ali. Soluția lui este o estetică a liniștii. Bacchar surprinde Tunisia într-o așteptare incomodă, dar într-o liniște ce urmează furtunii ce a zgâlțâit lumea – implicit lumea lui, a lui Bacchar – din temelii, o liniște misterioasă, după care nimeni nu poate prevesti ce are să vină. E o liniște care durează doar o clipă, și în clipa *aceasta* se întâmplă filmul lui Elyes Bacchar.

Filmul lui nu se deschide nici în piață, în Tunis, printre protestatari, nu e părtaș nici la dezbaterile politice și nu își adună drama din suferința răniților și mutilaților. Liniștea din „Rouge Parole” vine din port, de pe malul Mediteranei. Lumea întreagă pare să se deschidă acolo unde își pune Bacchar camera, unde bărcile încă legate de țârm se unduiesc agitate: nefiresc, într-asa o liniște. Înțelegi, sau mai degrabă prevezi încet ceea ce intuiește Bacchar: că mulți protestatari (revoluționari, eroi) pe care îi vezi în piață, acolo unde se întâlnesc tragedia cu farsa, aceiași protestatari care acum sunt gata să se jertfească pentru o Tunisie liberă, se vor îmbarca într-o zi în bărcile care deja îi așteaptă impaciente, luând calea exilului.

„Rouge Parole” își justifică existența într-o (post)revoluție unde totul pare că s-a filmat, pentru că rezistă tentației de a privi acolo unde privesc toate celelalte camere. Iar privirea lui Bacchar e liniștită, distantă chiar, cineastul se păstrează lucid în euforia revoluției. Când arată suferința fizică sau moartea, componenta fundamentală spectacolului la care asistă, Bacchar își pune frâu, se ține un pas în spate, intermediază adesea legătura dintre obiectivul lui și trupurile descarnate, filmându-i pe alții înregistrând, filmându-și monitorul, discutând imaginea mai mult decât arătând (e ceva nobil în felul în care Bacchar intermediază carnagiul, și puțin contează că soluția nu e *revoluționară* - ceva similar a făcut și Jørgen Leth în Haiti, de exemplu). Iar când totuși filmează degradare fizică și trupuri măcelărite, taie abrupt, pe mișcare, cu discreție sau pudoare.

Climaxul din „Rouge Parole” nu este în balta de sânge de pe caldarâm, ci în monumentalismul celor câteva personaje tragice pe care le creează. Bătrâna mamă de martir e atemporală, există în afara revoluției și a oricărei să vină după. În afara timpului, deasupra lui, este și în imaginile de arhivă de la întâlnirea ei cu un Ben Ali disperat, înainte de căderea liberă.

Dar filmată de Bacchar, *mama* martirului trece ecranul precum statueta unei divinități babiloniene. Într-o condiție illogică, de mamă a unui fiu mort, femeia te privește pe tine, spectator, cu singurul ei ochi și cu poza fiului mort în mână. „Arată el a nebun?” Elyes Bacchar nu s-a îndreptat spre personajul cel mai fierbinte, spre mama lui Mohamed Bouazizi, personaj cu greutatea de subtext de a fi schimbat fața lumii, așa cum arăta ea la sfârșit de 2010. Nu, Bacchar alege să îi acorde spațiu mamei unui alt martir, Houcine Neji, cel

care s-a electrocutat pe 22 decembrie 2010, tot în orașul Sidi Bouzid. Dar aceste detalii aproape că nu sunt parte din poveste, filmul nu își propune să raporteze istoria sau să o schimbe; întregul moment ne oferă portretul tragic al unei mame, e modul în care „Rouge Parole” reușește să aibă o viață în afara ecuației „un alt documentar despre Primăvara Arabă”.

Epilog: Egipt. „Back to the Square”

(Norvegia, Canada 2012, regie Petr Lom)

„Back to the Square” este exact ce spune titlul: o întoarcere la Tahrir Square și la câțiva dintre actorii revoluției la câteva luni după ce documentarele „revoluționare” s-au încheiat cu spălarea caldarâmului. Regizorul ceh Peter Lom arată că lucrurile nu sunt nicicum atât de *clean* după ce s-a dus din euforia și fraternitatea zilelor fierbinți și treptat, pe un ton mai degrabă detașat și haios, filmul îți oprește răsul în gât pe măsură ce încheagă tabloul unui Egipt post-revoluționar deprimat și sângerând - revoluția nu a schimbat mai nimic într-un sistem opresiv și corupt. Actorii lui Lom agonizează: un puști, ghid la piramide pe vremea turismului înfloritor, o tânără participantă la mișcările de stradă, arestată în timpul evenimentelor și acum brutal stigmatizată în satul ei, soția unui bărbat arestat pe nedrept, fratele unui *blogger* aflat în greva foamei în închisoare. Sunt personaje puternice, atașante, care se dezvoltă natural în poveste, desenând un Tahrir din care, în esență, urmele nu s-au șters.

„Întoarcerea în piață” are atâta ironie amară, încât cu greu îți dai seama unde e multă dramă concentrată și unde ești luat la mișto. Filmul începe cu o referință la *social media* și *citizen journalism* – care au înfăptuit Revoluția. Anunț într-un ziar: un oarecare Jamal Ibrahim și-a numit primul copil, o fetiță, *Facebook*. Filmul începe cu căutarea lui Ibrahim, căutare ce pare întâi aproape un *research* științific. În brutărie, în măcelărie, în cafenea, camera lui Petr Lom față în față cu mereu alt și alt Jamal Ibrahim – dintre sutele cu același nume din Cairo. Nici o șansă. Înfrântă, camera lui Lom trebuie să însceneze ceva. Eșuează pe plajă, în plină comedie burlescă unde, în sfârșit, un tânăr cuplu cu un prunc în brațe admite: ei bine da, i-am spus *Facebook* fetiței în onoarea Revoluției! Tăietură, și scena se repeta cu o altă tânără familie, și mai mândră de alegerea numelui. Or fi mai mulți, te întrebi? Și pe toți acești tați îi cheamă Jamal Ibrahim? Și tăietură, și altul la rând, doar că proaspăta „mamă” își pune problema: „nu o să bată la ochi dacă e îmbrăcat la fel copilul?”. Bebelușul-model mai e de câteva ori schimbat de rochiță și plimbat prin brațele cuplurilor plictisite de pe plajă, care acceptă, înțelegi mai târziu, să joace rolul de părinți în farsa pusă la cale de Lom. Sentimentul farsei, al înscenării, camera care se trage mai îndărăt și înregistrează cum oamenii sunt gata să intre în joc, fac ca vorbele mari despre mândrie și onoare și revoluție să sune fals, spart cumva. Prologul acesta dă cheia filmului din start - cu o ironie nu lipsită de înțelegere și uneori chiar de tandrețe și o înțelegere mai nuanțată nu doar despre cum sau când trebuie filmată o revoluție, ci despre cum trebuie privită ea.

Dacă cineastul este unul și același cu revoluționarul, atunci materialul cu care va ieși el din revoluție va fi mai puțin dezirabil decât filmele revoluției de pe YouTube, înregistrate cu telefonul mobil, cu pixul, brelocul de la chei sau cu orice se mai filmează *bine* astăzi.

Next

Festival Internațional

ediția a 6-a

București 28 martie - 1 aprilie

de Cristina Bilea, Raluca Durbacă, Diana Mereoiu, Ștefan Mircea, Iulia Alexandra Voicu

Aglaée
Franța 2010
regie Rudi Rosenberg

Anul acesta premiul de regie la Next a fost acordat *ex-aequo* realizatorilor a două filme care abordează aceeași tematică pubero-adolescentină în moduri distincte, foarte personale. Unul dintre ele se intitulează „Aglaée” și este cel de-al doilea scurtmetraj al lui Rudi Rosenberg, un cunoscut tânăr actor francez. Aglaée, o adolescentă cu handicap locomotor, devine ținta bătaii de joc a lui Benoit, un băiat de la ea din clasă, atunci când acesta pierde un pariu și este nevoit să o invite în oraș. Deranjat că ea nu numai că ia în serios propunerea, dar îl și refuză, motivând că este prea urât pentru gusturile ei, Benoit dă startul unui schimb de agresivități care în mod surprinzător îi va apropia pe cei doi copii. Încă de la început, Rudi Rosenberg pune degetul pe unul dintre mecanismele eronate de gândire des întâlnite și poate prea puțin dezbătute: certitudinea că un om pe care îl considerăm inferior nu ne poate considera pe noi altfel decât superior; prin urmare, Benoit nu poate accepta atitudinea Aglaéei. Deși spune o poveste cu un mare potențial melodramatic (fetița este handicapată, iar copiii se poartă urât cu ea), Rudi reușește să evite cu abilitate tușele prea puternice: Aglaée este perfect adaptată, are o mulțime de prieteni, joacă baschet, dansează, Benoit trebuie și el să facă față ostracizării și umilintelor grupului de fete. Agresivitatea adolescenților - printre care se numără și Aglaée și Benoit - nu este de natură fizică și nici măcar verbală; se înjură mult mai puțin decât te-ai aștepta, deși atmosfera resimțită este accentuat violentă. Ceea ce face fiecare personaj cu multă măiestrie este să submineze încrederea în sine a celuilalt, lovind cu precizie prin insinuări, priviri pline de indiferență, tăceri bine calculate. După modelul personajelor sale, și constructul lui Rosenberg este foarte fin dozat cu momente de mare delicatețe: faptul că Benoit se excită atunci când o surprinde pe Aglaée în baie doar în sutien, deși afirmă că o consideră o ciudățenie a naturii, finalul în care ușile liftului se redeschid, lăsând să se bănuiască o licărire de speranță, deși tot ce se întâmplă frumos între cei doi adolescenți este atât de puțin și subtil. (de Cristina Bilea)

Chefu'
România 2012
regie Adrian Sitaru

Cel mai recent scurtmetraj al lui Adrian Sitaru urmărește tot o zonă „domestică”, zonă în care se nasc des poveștile alese de regizor. „Chefu'” are ca punct de interes relația unei femei cu vecinele și fiul său. Regizorul pare să fie dornic să exploreze această zonă a interacțiunii dintre vecini, dintre membrii aceleiași familii - un mediu în care oamenii sunt prinși deja, în care decizia de a aparține, cel puțin din punct de vedere al spațiului, nu este una voluntară.

Povestea se petrece mai mult într-un apartament de bloc: Neli se întoarce acasă, într-un oraș pe care nu-l cunoaștem, dar care pare foarte mic (prima femeie pe care Neli o întâlnește pe stradă este chiar o cunoscută; mersul la biserică este un obicei pe care mai toate personajele acestui scurtmetraj îl respectă sau cel puțin pare un obicei la care se raportează, ba chiar unele dintre ele aparțin unui cor al bisericii - genul de activitate specifică unei comunități mici). Orașelul pare unul ardelenesc, după accentul și regionalismele prezente în discuție; micuț, dar plin de viață - personajele au un mare chef de a socializa, de a vorbi, de a despica probleme mici în patru. Scurtmetrajul debutează cu discuția telefonică dintre mamă și fiu: o discuție care relevă stereotipia dulce a relațiilor de acest tip. Miezul filmului este întâlnirea-discuție de relaxare dintre cele patru vecine: oarecum, o altă stereotipie românească, umplută însă cu frânturi particulare ale personajelor. În aceste lumi mici, cum este universul unui bloc, toată lumea este prietenă cu toată lumea și totuși toată lumea bârfește pe toată lumea - pare să fie viziunea regizorului. Discuția lor e una presărată cu umor, însă e una care te prinde și care te aleargă: solicitant pentru atenția spectatorului e momentul în care toate vorbesc tare, vocile se acoperă una pe cealaltă, încât nu mai poți urmări niciun fir al dialogului.

Sitaru alege să așeze camera pe un trepied și să lase personajele să se desfășoare în spațiul care încapă în vizorul camerei, fără să fie nevoit s-o miște prea mult. Cadrele sunt lungi, statice. Încadratura este una relativ strânsă - să fie oare pentru a marca această lume mică, cu probleme mici? Interesant este faptul că scenografia și eclerajul sunt gândite într-o manieră care tinde spre o ușoară calofilie, spre

o armonie. Lumina este caldă, difuză - astfel și fețele personajelor sunt mai calde, fiind mai ușor pentru spectator să se atașeze de poveștile lor. Culoarele sunt vii, chiar și pentru un apartament în care se vede că mobila n-a mai fost schimbată de ceva timp (vezi hainele colorate ale femeilor, *pattern*-urile vii, vezi maro-ul cald al ușilor și al mobilei, potențat de fața de masă albastră).

Pentru Pedro Almodóvar, noțiunea de vecin e una aproape sfântă, la fel ca cea de femeie. În comunitățile mici, discuțiile cu vecina sunt licărul de viață al unei zile, relaxarea și implicarea emoțională de care un om are nevoie pentru a simți că este viu. Și Adrian Sitaru pare să privească cu o ironie afectuoasă acest tip de univers, în care un fenomen major, care influențează viețile tuturor, este faptul că un tânăr a dat o petrecere într-o noapte. (de Iulia Alexandra Voicu)

De azi înainte România 2011 regia Dorian Boguță

Scurtmetrajul „De azi înainte” prezintă o seară aparent banală din viața unui tată și a fiului său, care abia a împlinit 18 ani. Cadoul tatălui vine în două părți. Prima – o lecție de șofat prin poligon, completată cu o sesiune de băut vodcă cot la cot. A doua parte – o lecție de viață, despre micimea umană. Scurtmetrajul a fost descris ca fiind un film tragi-comic. Personal, tragi-comică mi se pare intenția autorului. Dar să le luăm pe rând. Personajul tatălui, interpretat de Teo Corban, este „a man’s man”, cum ar spune englezii. E un mare cuceritor de dame în tinerețe, obișnuit cu băuturile tari și cu bătăile de stradă, cu amantă la purtător și foarte mult testosteron - pe scurt, un personaj de desene animate. Fiul, jucat de Cătălin Jugravu, e timid, reținut, introspect, însă, se va dovedi în final, intolerant, neiertător, și, aș putea spune, diabolic. Pentru că suspectează că fiul său ar putea fi „cum îi spune, din ăla, homosexual”, tatăl se gândește să îl ducă la amanta pe care o frecventează de doi ani, pentru a-l vindeca de „cum îi zice, homosexualitate”. Desigur, în schimbul unei sume de bani. Să presupunem că o astfel de situație ar fi posibilă. Să presupunem că tatăl nu ar avea încredere decât în puterile „vindecătoare” ale amantei, pe care, ca orice om corect, are de gând să o remunereze pentru munca ei. Reacția fiului este pe măsura tatălui: convinge doi băieți de cartier duri că tatăl său este un agresor homosexual, care i-a făcut avansuri. Desigur, băieții de cartier nu pot fi decât homofobi, astfel că îi aplică o corecție fizică tatălui. În final, iată răsplata. Fiul îi dă o lecție despre ce înseamnă să fii „homosexual și nefericit”. Dar pentru cine pune în scenă autorul scurtmetrajului această lecție? Pentru toți tații de homosexuali, care văd homosexualitatea ca pe o boală? Pentru toți homosexualii care nu reușesc să găsească empatie și înțelegere la părinți? Este această scurtmetraj un exemplu despre cum ar trebui procedat într-o astfel de situație? Sunt heterosexuale. Nu voi putea niciodată să înțeleg pe deplin problemele pe care le întâmpină homosexualii într-o lume de homofobi. Cu siguranță nu aș ști să vorbesc despre această temă într-un film. Însă mi-aș dori să văd povești fără clișee, în care problema taților să fie despre cum pot aborda noua situație în care se află. Și mi-aș dori să văd povești în care fiii sunt cei care întind primii mâna. Un film despre răzbunare, resentimente, ură, dispreț și suferință, cu alte cuvinte aceleași teme pe care le auzi de fiecare dată când se discută despre homosexualitate, nu îmbogățește viața nimănui. „De azi înainte” a câștigat premiul pentru „Cel mai bun scurtmetraj românesc” în cadrul Festivalului Internațional de Film NexT 2012. (de Raluca Durbacă)

In Loving Memory (In memoriam) Franța 2011 regie Jacky Goldberg

După ce anul trecut a susținut un workshop la NexT, Jacky Goldberg se întoarce în postura de regizor cu cel mai nou scurtmetraj al său, „In memoriam”, un film provocator situat undeva la intersecția dintre experimental, *science fiction*, cronică de familie și *thriller*. Goldberg folosește dulci imagini de vacanță saizecistă la mare (filmate pe 8 mm), ce arată ca și extrase din arhivele personale ale unei familii. Comentariul grav, melancolic pare să vină în completarea imaginii după modelul clasic (așa cum se întâmplă la Olivier Py, în „Pe malurile Mediteranei”) dar se transformă curând într-un discurs narativ despre proceduri de cosmetizare a memoriei care aparțin unui viitor neprecizat. Este vocea unei tinere femei (Cassandra Ortiz, una dintre actrițele preferate ale lui Jacky Goldberg), dispărute în urma unui accident, care face apel la conștiința mamei sale, ce a decis să șteargă amintirea dureroasă a fiicei și să o înlocuiască cu amintiri artificiale, reconfortante. În prima parte a discursului său, ea povestește resemnată desfășurarea evenimentelor din această clinică futuristă care vindecă durerile sufletului, discuțiile mamei cu doctorii responsabili cu operația și concesiile morale pe care aceasta le face pentru a-și alina suferința. Partea a doua se construiește pe resentimentele crescânde ale fiicei care își pregătește reîntoarcerea în conștiința mamei sale pentru a-i aplica pedeapsa meritată pentru decizia de a șterge din conștiință ultimele urme ale copilului pierdut. Ea se cuibărește în locurile inaccesibile ale minții mamei și crește acolo, pregătindu-și întoarcerea catastrofală. Jacky Goldberg personifică cinematic un proces foarte intim al creierului uman, folosindu-se de procedee moderne, neașteptate: prăpastia temporală dintre aspectul de document istoric al imaginii și implicațiile SF ale comentariului, suprainpresionile cu iz de defectiune tehnică ale cadrelor „de vacanță” cu cele ale fiicei-monstru răzbunător care acționează în sens invers fiziologic, în încercarea de a restabili amintiri. Toate acestea dau un parfum insolit filmului, deosebindu-l de filmele „album de familie”, melancolic-contemplative. (de Cristina Bilea)

Junior Franța 2011 regie Julia Ducournau

Cu o personalitate mult mai explozivă decât „Aglaée”, filmul Juliei Ducournau (cel de-al doilea film recompensat cu premiul de regie la NexT) relatează transformarea lui Junior (Justine) din copil în adolescentă. Ceea ce la început se anunță a fi o poveste ortodoxă despre incompatibilitatea băietoasei Justine cu grupul „domnișoarelor” (condus de sora ei mai mare) și preferința ei pentru puștii grosolani în gașca cărora se integrează perfect începe să o ia ușor la vale, transformându-se într-un horror veritabil. Julia Ducournau transpune „chinurile transformării” fizice și psihice ale puberei Justine în imagini palpabile, undeva la granița dintre peisajele interioare ale simbolistilor și grotescul naturalist. Junior începe să năpârlească, să supureze, iar regizorul face un pas înapoi și începe să o filmeze din afară, ca pe o creatură, jucându-se cu convențiile genului. Camera o urmărește de peste umăr pe mama lui Justine care străbate holuri întunecate ca să o descopere pe fetița în penumbră, tremurând încovoaiată deasupra closetului, înregistrează cu răceală degetele fetiței care își pipăie spatele aflat în descompunere, se clatină

astfel încât imaginea dinților ei de pe monitorul dentistului să pară colții unei fiare turbate. Toate acestea se petrec în viața privată a lui Junior. La școală ea înflorește, spre surprinderea tuturor, în special a prietenilor ei care nu o mai recunosc și o exclud încet-încet din gașcă. Julia Ducournau nu analizează transformările complicate ale adolescenței, ci pledează pentru un cinema senzorial, spectaculos și plin de umor, la fel de sincer ca mărturisirea celui mai bun prieten al lui Justine, după ce o sărută în urma unui impuls: „Erai urâtă, acum nu mai ești. Nu mai înțeleg nimic.” Această atitudine de „je sais rien” a realizatoarei face din „Junior” un film proaspăt și simpatic, cu toate că - sau în completarea faptului că - este incontestabil un film „cool”. (de Cristina Bilea)

Méditerranées (Pe malurile Mediteranei)

Franța, 2010
regie Olivier Py

„Gesturi simple... a plonja în valuri... a te urca în copaci... a te feri de soare... a culege flori... a călări un măgar... a cânta la fluiet în căldura verii... a pune o pălărie de paie pe capul unui bătrân... a râde în pielea goală... toate acestea înseamnă Mediterana.” „Pe malurile Mediteranei”, scurtmetrajul regizorului francez Olivier Py, are cadența unui poem nostalgic. Alcătuit din imagini de arhivă filmate de către familia sa cu o cameră de 8 mm în anii '60, filmul prezintă destinul familiei lui Olivier, o familie de *Pied-noirs* (persoane cu descendenți europeni), expulzată din Algeria în 1962, după terminarea războiului algerian de independență. Olivier încearcă să ghicească dacă părinții săi au simțit importanța momentului istoric pe care

l-au trăit. Desigur că nu. Viața nu este alcătuită din momente grandioase, ci din gesturi banale, de zi cu zi. Propria istorie e tot timpul personală. Mama filmează marea, femeile din jurul său, iubitul. Tatăl filmează plaja, după-amiezile cu prietenii, iubita. Războiul, violența, moartea sunt absente. Istoria lor e o istorie a adolescenței sub soarele Africii, a inocenței copilăriei și a tinereții ce urmează a fi pierdute. Însă Oliver păstrează tot timpul un ochi lucid. Mama pare modestă și reținută în fața camerei, în ciuda naturii sale puternice și determinate. Tatăl pare sigur pe sine, fără nicio grijă, deși înăuntru este fragil și speriat de iminența destinului său. Bunicile, caracterizate prin puritate morală, mătușa care plânge moartea tatălui, vărul care mai târziu se va converti la islamism, bunicul care și-a pierdut munca de o viață, visele spulberate ale tatălui, resemnarea mamei, toate sunt reunite într-un tablou deznădăjduit al deznădăcinării, al pierderii identității, al confuziei, al căutării originilor. Toate sunt adunate în jurul Mediteranei - singurul element constant al vieții lor, singura care nu se schimbă, singura care îi leagă, dar care îi și desparte. Ca Ovidiu, exilat de pe malurile Mediteranei pe țărmurile sălbatice ale Mării Negre, Olivier deplânge soarta familiei sale, nevoită să îmblânzească noua lor casă din nord, acolo unde soarele nu îi mai mângâie, ci se ascunde după nori, acolo unde plajele nu sunt pline de nisip fierbinte, ci de zăpadă, acolo unde copilăria începe să se risipească. Pierderea soarelui, a inocenței, a Algeriei, a viselor tatălui marchează pierderea unei epoci „fără șomaj, fără SIDA, fără violență stradală”. Mai presus decât orice, marchează pierderea moștenirii culturale a Mediteranei, a unui timp bucolic, a unui spațiu care i-a definit pe locuitorii acesteia cu mult înainte de apariția națiunilor, a violenței și a ideologiilor segregacioniste. „Pe malurile Mediteranei” este câștigătorul Marelui Premiu al Festivalului Internațional de Film NextT 2012. (de Raluca Durbacă)



De azi înainte. regie Dorian Boguță, 2011

Teardrop

SUA - Germania 2011

regie Damian John Harper

Scurtmetrajul „Teardrop”, regizat de Damian John Harper, este despre un adolescent care săvârșește o crimă pentru a deveni membru cu drepturi depline într-o bandă de infractori, traficanți de droguri. Victima este un membru al unei găști rivale, care îl brutalizase pe viitorul său ucigaș deoarece l-a prins vânzând marfă pe teritoriul său. Regizorul a optat pentru filmarea exclusiv din unghiul subiectiv al tânărului și cele șase secvențe ale filmului sunt lucrate minuțios pentru a păstra un echilibru între realismul, pe de o parte, și expresivitatea și claritatea decupajului, pe cealaltă parte, deoarece privirea umană are tendința să schimbe foarte des centrul atenției și chiar *sharf*-ul, fiind de fapt foarte greu de urmărit o acțiune literalmente prin *ochii altcuiva*. Așa-zisele cadre subiective tradiționale sunt niște simple convenții, fiind foarte scurte și rare momentele când o persoană se uită fix și static la un anumit obiect.

Problema conceptuală a acestui echilibru derivă dintr-o veche și dezbătută dilemă a realismului. Ideea extrem de largă sub care funcționa și funcționează acest curent este de a prezenta povești provenite din realitatea imediată, ale cărei sensuri nu sunt evidente când suntem în directă legătură cu ea, ci se relevă cu o altă valoare când sunt prezentate pe ecran. De aici, se despart două mari drumuri privind reprezentarea concretă pe ecran a imaginilor realității, cea care preferă cadrele cât mai lungi, mai largi, deci un montaj și un decupaj minimale, deoarece nici realitatea nu este spartă în cadre. Cealaltă susține că ochiul uman de fapt sparge realitatea în cadre și că a pretinde un fel de punct de vedere obiectiv, al unui Dumnezeu din Ceruri, reprezintă o ipocrizie și aroganță foarte mare, și nu decupajul în sine este problema, ci modul concret cum se face, alternând prea multe puncte de vedere și folosind convenții de cadraj fără legătură cu realismul vederii umane. Simplificând lucrurile, prima cale susține că realismul este în lumea prezentată și în libertatea dată spectatorului de alegere, pe când cealaltă că realismul stă în clarificarea și conștientizarea unui punct de vedere. Ținându-se cont de faptul că filmele, ca obiecte concrete, le îmbină într-o anumită măsură pe ambele, „Moartea Domnului Lăzărescu” merge pe prima direcție, iar „Blair Witch Project” în a doua.

„Teardrop” se încadrează și el tot în a doua direcție. Este de admirat talentul de mizanscenare a unor secvențe atât de lungi, în care și camera și personajele se mișcă des, și de a păstra o coerență a naratiunii și a spațiului. În acest scop, decorurile apar ca niște spații hiper-idiosincratice, mai ales apartamentul găștii, de la bucatărie, unde sunt vasele nespălate, chiuveța, frigiderul cu însemne pe el, la sala de forță și la camera de jocuri. De asemenea, personajele sunt foarte diferențiate vizual, deși faptul că ambele găști sunt compuse din membri din rase diferite - albi și blonzi, negri și hispanici pentru a generaliza ideea că violența nu ține de fapt cont de rasă - este cam suspectă, având în vedere că majoritatea găștilor de cartier americane și, în general, organizațiile acestea de profil infracțional se formează deseori pe criterii etnice și rasiale. Filmul își permite, în același timp, să pară foarte simbolic la nivel de cromatică a imaginii și cade într-un expresionism pe față în ceea ce privește coloana sonoră. Prin aceste două aspecte aduce aminte de „Biutiful”, al lui Alejandro González Iñárritu, regizor cunoscut pentru *sound-design*-ul și coloana sonoră care combină ingenios sunetele realității imediate cu sunete extradiagetică pentru a crea o lume care pare pur și simplu că sună altfel, deși, în „Teardrop”, acest efect este motivat dramaturgic de unghiul subiectiv din care se prezintă filmul.

Cu toate aceste calități, la nivel de poveste, de conflict dramaturgic, filmul suferă datorită scurtimii lui. Trucul de a pune niște pauze între secvențele filmului, accentuate prin niște cadre negre, deși mascat sub ideea unor clipiri

ale personajului principal, care trece prin momentele importante ale filmului, nu se ține logic pentru că este clar o intervenție auctorială care alege acele momente importante care să fie prezentate spectatorilor, fără o dezvoltare a personajului, sau a personajelor în general, și a lumii narative. Arată de parcă dintr-un lungmetraj s-ar fi luat fix, parafrazându-l pe Syd Field, marele guru al scenaristicii americane, *plot point*-urile. (de Ștefan Mircea)

Walking Ghost Phase

Belgia 2011

regie Bruno Tracq

Există o perioadă de după începerea tratamentului cu radiații în care mintea te păcălește că ești încă sănătos, corpul neavând timp să își semnaleze dezintegrarea. Într-o asemenea etapă este prins și personajul principal din scurtmetrajul regizorului belgian Bruno Tracq, „Walking Ghost Phase”.

Filmul vorbește despre eroarea umană și suferința pe care aceasta o cauzează atât la nivel de individ, cât și la nivel de comunitate. Focusul poveștii este asupra unui bărbat posibil infectat cu virusul HIV și asupra iubitei lui, ale căror vieți sunt zguduite de greșeala doctorilor care îi diagnostichează cu un fals pozitiv. În paralel, se prezintă și fragmente documentare despre orașul Cernobil.

Cadrul de început al filmului este simptomatic pentru modul în care protagonistul încearcă să facă față bolii sale. Ai impresia că asिști la o explozie în plină desfășurare, vezi cum norii de fum și foc cresc în fața ochilor tăi. Apoi, aceiași nori îți apar cu încetinitorul, pentru ca pe urmă să se micșoreze și să se adune într-un singur punct, când secvența este arătată în ordine inversă. Posibilitatea de a manipula pe calculator clipuri video care înfățișează dezastre în plină desfășurare dă protagonistului senzația falsă de control asupra acelor dezastre, asupra unui lucru ce este în esență incontrolabil. Poți derula înapoi până în momentul în care primele bucăți din clădire încep să se sfărâme sau chiar până la secunda de dinaintea exploziei. Dacă poți imprima poze Polaroid cu dezastre ca să le ții apoi în palmă și să le lipești de perete, evenimentele conținute în acele imagini devin inofensive.

În mod similar, și noi ca spectatori avem control asupra dezastrului care ni se desfășoară în fața ochilor. Avem posibilitatea de a merge exact în acel moment din timp când s-a petrecut eroarea: momentul dintre cei doi iubiți, când se rupe prezervativul. Aceasta este greșeala care va declanșa explozia dintre cei doi. Dându-și seamă că oricum e prea târziu să mai poată fi făcut ceva, tânăra nu are niciun gest de apărare: deși iubitul îi spune să meargă repede să se spele, ea doar intră în baie și lasă apa să curgă în chiuvetă.

Protagonistul, ca și explozia din început, este prins în desfășurarea unei catastrofe, dar procesul este tăiat din scurt atunci când află că dezastrul prin care trece nu este decât eroarea unor doctori, nu o realitate. Este sănătos. Totuși, explozia lui era pregătită să erupă și fără acel moment de izbucnire a bolii, de realizare a catastrofei, iar protagonistul simte nevoia de *closure*. Drept urmare, pleacă într-o călătorie să viziteze ruinele orașului Cernobil. Catastrofele nu au nimic extraordinar. Cernobilul nu are aerul acela postapocaliptic, îngreunat de suferință. Arată aproape banal în pustietatea lui, cu scaune întoarse inutil spre perete, semnalând astfel absența oamenilor, sau așezate absurd, grămadă în mijlocul străzii. Ajungând acolo, poate asista la urmarea unui dezastru pentru a compensa lipsa celui propriu.

Se duce în această călătorie de unul singur, chiar dacă până atunci fusese susținut de iubita sa. Este asemeni secvenței de după aflarea rezultatelor corecte: merg împreună în plimbare pe o pajiște și se bucură unul de celălalt și de sănătatea lor, dar până la urmă el izbucnește într-o goană ne bună pentru a-și consuma energia reziduală. În momentul de cea mai mare suferință simți totuși nevoia să fii singur. (de Diana Mereoiu)

Timishort

Festival Internațional de Scurtmetraj

ediția a 4-a

Timișoara 3-6 mai 2012

de Ela Duca, Raluca Durbacă, Gabriela Filippi, Diana Mereoiu, Irina Trocan, Iulia Alexandra Voicu

Café Regular, Cairo Egipt - India 2011 regie Ritesh Batra

Filmul scris și regizat de Ritesh Batra este construit ca o situație de actorie: cei doi interpreți pornesc din punctul A și, după mai multe confruntări și schimbări de atitudine și ton, ajung în punctul B. Au fost folosite mijloace formale minimale, încât atenția să fie concentrată asupra personajelor și a fluctuațiilor din relația lor în momentul prezentat. Este arătată întâi cafeneaua, cu o terasă acoperită, într-un gang. La una dintre mese stă o femeie tânără care poartă vâl. Un bărbat – și el tot tânăr – intră în cafenea, cei doi își zâmbesc și își strâng mâna, apoi el se așează la masă, pe latura din stânga femeii. De aici, ei vor fi filmați doar din două poziții: din dreptul scaunelor rămase libere la masă și astfel, atunci când unul dintre ei se află în prim-plan, celălalt apare în profil. Alternanțele de cadre se produc după logica dialogului dintre personaje.

Cei doi încep discuția ușor protocolar, dar apropierea dintre ei transpare rapid; sunt iubiți de doi ani. El observă tulburarea femeii și încearcă să îi afle motivele. Ea îi mărturisește că este supărată din cauză că sora ei divorțează după doar trei ani de căsnicie, motivul pretextat fiind faptul că soțul ei a lovit-o. Dar pe lângă aceasta, a mai avut loc un eveniment care a bulversat-o: întorcându-se dintr-o călătorie pe care a făcut-o cu mătușile ei, tânăra a intrat în vorbă cu niște turiști străini care, după ce au laudat frumusețea Egiptului, au început să vorbească în mod franc despre sex. Bărbatul se arată supărat de indecența străinilor și își acuză iubita că i-ar fi făcut plăcere conversația. Ea se apără, spunând că s-a mutat imediat de lângă ei, dar, în mod neașteptat, îi propune iubitelui să facă dragoste pentru prima dată, chiar dacă nu sunt căsătoriți. Bărbatul nu poate să își ascundă un zâmbet de emoție și flatare, dar aduce argumente pe care le consideră raționale și de bun simț împotriva ideii femeii. Nu au un loc în care ar putea face dragoste. El locuiește încă cu mama lui – dacă ar fi avut un apartament, ar fi fost deja căsătoriti – și nu poate să o ducă în casa unui prieten, așa cum ar fi făcut cu o femeie ușoară. Pe lângă asta, dacă fac sex și se dovedește că sunt incompatibili, lucru de care femeia se teme, vor trebui să se despartă. Ce va putea face ea în continuare, nemaifiind virgină? Cu cât femeia se luptă pentru cauza ei și se arată mai îndrăzneată, cu atât bărbatul găsește mai multe impedimente și

motive să o ironizeze. După ce și ultimele amănunte de ordin practic sunt rezolvate – ea își asumă responsabilitatea de a asigura un spațiu în care evenimentul să se producă – bărbatul capitulează bucuros și cei doi își permit să se lase emoționați de importanța momentului care îi așteaptă. Cei doi protagoniști din „Café Regular, Cairo” sunt prezentați cu naturalețe și prospețime: femeia are inițiativă, se luptă pentru ideile ei, iar bărbatul, chiar dacă mai rigid în aparență, o ascultă și se lasă convins de argumentele ei, și amândoi, făcând abstracție de strictețea societății a căreia îi aparțin, sunt la fel de emoționați și de nerăbdători de a face dragoste pentru prima dată, ca orice alți doi îndrăgostiți de oriunde din lume. (de Gabriela Filippi)

Cigarette at Night Marea Britanie 2011 regie Duane Hopkins

„Cigarette at Night” al lui Duane Hopkins e un scurtmetraj cu un singur personaj și o singură acțiune (repetitivă). Într-o noapte, un băiat care stă așezat în fața unui zid fumează. Neobișnuită e forma de prezentare: ecranul e împărțit în trei și fiecare dintre cele trei diviziuni (extrema stângă și extrema dreaptă fiind imagini în oglindă) arată acțiunea cu o mică întârziere față de cea anterioară.

Convenția e ușor de ghicit din primele câteva secunde, dar filmul mai păstrează destule surprize pentru cele cinci minute rămase. Ritmul - întârzierea între cadre - se schimbă constant. Unghiurile de cameră se schimbă: după prim-planul băiatului care fumează (ochii lui sunt umbriți de cozorocul șepcii, astfel încât privirea ni se fixează asupra mâinii lui și asupra țigării) urmează un cadru în contraplonjeu în care vedem pantofii băiatului și, cu puțină atenție, umbra lăsată de fumul țigării pe pământ; mai târziu apare din senin o imagine din care băiatul lipsește – filmată tot noaptea și, tindem să presupunem, undeva în apropiere – pe care suntem încurajați să o descifrăm ca pe un unghi subiectiv al fumătorului. Coloana sonoră, formată doar din sunete diegetice, ne ghidează atenția spre cel mai recent cadru apărut pe ecran (fragmentele sonore, ca imaginile, se repetă trei câte trei).

Nu există un fir narativ, dincolo de cronologia firească a acestui

moment dilatat; suspansul pe care îl simțim e doar un reflex inveterat de spectator. Putem să urmărim filmul pentru că am deprins anumite convenții dramaturgice (un individ izolat, fumând, noaptea de obicei ori așteaptă ceva, ori încearcă să își ordoneze în minte un eveniment abia trecut) și anumite convenții regizorale (un prim-plan ne încurajează să intuim gândurile personajului; un unghi subiectiv ne îndeamnă să ne identificăm cu el, să așteptăm să vedem ce așteaptă și el să vadă). Sunt sigură că, măcar din când în când, plăcerea de a urmări „Cigarette at Night” e pur formală – nu mai procesăm și așteptăm acțiuni, ci cadre, și ne surprinde câte un unghi neașteptat... -, însă e greu de scos din discuție cu totul implicarea emoțională de modă veche. Ultima încadratură (arătată, ca de obicei, de trei ori) e un plan general în care băiatul se ridică și pleacă; intervalul la care se succedă cadrele e mai lung ca până atunci, așa că doi dintre „protagoniști” au dispărut deja de mult din diviziunile lor de ecran în timp ce al treilea încă mai stă și așteaptă. Oricine poate urmări sfârșitul ăsta fără să simtă melancolie e insensibil. (de Irina Trocan)

E dreptul lui să țipe!

România 2012
regie Vlad Petri

București, 19 ianuarie 2012. Carosabilul Pieței Universității este plin de sticle, pietre, hârtii cu manifeste. Coloane de jandarmi păzesc câțiva tineri care se agită pe trotuar. Astfel de scene s-au mai văzut în București, însă numai după meciuri de fotbal câștigate glorios sau după vreo victorie electorală cu caracter mesianic. Însă acum tinerii țipă. Sunt furioși pe forțele de ordine, pe politicieni, pe oricine le iese în cale. Camera de filmat se oprește într-un colț de stradă. Un tânăr scos din minți urlă la

cei patru jandarmi care se chinuie să îl convingă să plece acasă. Nu vrea. E sătul să i se zică ce să facă, cum să se comporte, ce să creadă. Să i se servească aceleași scuze, aceleași minciuni, aceleași promisiuni deșarte. E obosit, poate și băut. Spune că muncește de la 7 dimineața pentru a-și permite să supraviețuiască în acest oraș, pentru a plăti taxe de care nu beneficiază. Pentru a plăti rate pentru un stil de viață pe care probabil l-a luat cu împrumut de la o bancă. Știe că lucrurile nu se vor ameliora. E singurul lucru pe care-l mai poate face – să țipe. Jandarmilor nu le pasă. Ei sunt în timpul programului de lucru. Locul lor de muncă depinde de abilitatea lor de a evacua Piața. Mulți dintre ei ar țipa cot la cot cu tânărul furios pe care-l au în față, dar, atâta timp cât au uniforma, sunt de cealaltă parte a baricadei. De aceea, și nervii lor sunt întinși la maximum. Unul dintre ei cedează și încearcă să îl intimideze pe tânărul furios. Spectatorii accidentali așteaptă ca lucrurile să degenereze. Conflictul însă se mută în altă parte. O doamnă, reprezentanta unei alte generații, se apropie. E deranjată de comportamentul tânărului - nu de motive, nu de argumente, ci doar de atitudine. Ea și generația ei au fost învățați să nu țipe, să nu-și manifeste furia, să nu conteste autoritatea. Acuzele încep să zboare rapid. Tânărul o învinuiește pe ea pentru tăcerea pe care a păstrat-o timp de 22 de ani, pentru țara pe care o moștenește. Doamna deplânge viitorul pe care tânărul trebuie să îl construiască pentru ea și pentru țară. Partizani ai ambilor combatanți intervin. Totul degenerază într-o psiho-dramă tristă.

Scurtmetrajul lui Vlad Petri surprinde un microcosmos al României de azi - o țară aflată în pragul unei crize de nervi, în care domnește un climat de neîncredere între cetățeni, în care oamenii nu mai știu unde să caute explicații și vinovați, așa că se întorc unii împotriva celorlalți. Tinerii sunt furioși. Generațiile mai în vârstă sunt speriate. Bătrânii sunt resemnați. Strada e un ring. Țipătul e un mijloc de eliberare. Manifestațiile din ianuarie 2012 au fost ceva nou pentru România, aproape exotic. Nu toți au ieșit în stradă, ci doar cei disperati, cei care



Café Regular Cairo, regie Ritesh Batra, 2011

au simțit că se sufocă, cei care au simțit că dacă nu își verbalizează furia acum, mâine s-ar putea să fie prea târziu. Cei care au privit întâmplările din fața televizoarelor au văzut doar sticle aruncate în forțele de ordine, personaje colorate, sloganuri amuzante, reporteri derutați, politicieni huiduiți și mult, mult *show*. Cei care au fost în stradă au simțit furia, deznădejdea și neputința. Singurele mărturii apropiate de realitate sunt cele ale jurnaliștilor independenți, care au scos camerele de filmat și au înregistrat ceea ce vedeau în fața ochilor. Iar scurtmetrajul „E dreptul lui să țipe!” prezintă de fapt esența protestelor din ianuarie. E real, e veridic, e nealterat. Camera rămâne ca un observator tăcut, aflat la mică distanță - un voyeur înregistrând o bucățică de istorie. Prezintă momentul în care bula s-a spart, în care furia n-a mai putut fi stăpânită, în care niște cetățeni și-au adus aminte nu numai că au voie să țipe, ci și că este dreptul lor să o facă. (de Raluca Durbacă)

Último retrato (Ultimul portret)

Spania 2011

regie David Varela

Imagini pe care le-ar putea înregistra o cameră de filmat care plutește deasupra Gangelui într-un anumit moment al dimineții: 1) malul Gangelui și scările care coboară spre râu dinspre orașul Varanasi; 2) locuitorii de pe mal, care își văd de treburile zilnice; 3) un grup de indieni care s-au adunat într-un cerc, din care unii se uită direct spre cameră și alții privesc un lucru parțial ascuns privirii noastre, care s-ar putea chiar să fie un cadavru; 4) un colț din barca pe care se află camera, legată de celelalte două bărci printr-o funie; 5) un bărbat alb cu ochelari, cu păr blond și lung până la umeri, care ține în mână un chenar de hârtie prin care privește malul în tăcere; 6) însoțitorul lui indian, îndemânatic și ager.

„Último retrato”/„Un ultim portret” al lui David Varela e un amestec impresionist alcătuit din imaginile de mai sus. Informațiile vizuale care se desprind din ele se succed destul de ordonat și economic încât să deslușim ceea ce ar putea fi povestea filmului, însă David Varela accentuează rezonanța fiecărei imagini în defavoarea clarității narative. Dialogurile lipsesc, iar din imagini putem înțelege mai ușor „sensul” decât expozițiunea. De exemplu, nu știm dacă bărbatul alb e un turist sau un artist (decă nu poate fi nici Turistul, nici Artistul, cu majusculă; îl vedem pictând și reiese destul de clar că și-a angajat un ghid, dar, altfel, nu știm circumstanțele prin care a ajuns în largul râului); în schimb, observăm destul de ușor că e străin de peisajul din jur (în cel mai strident cadru din film, e arătat plutind singur cu barca în mijlocul ceții). Nu e explicată nici prezența camerei într-una din cele trei bărci (nu ni se spune că, de pildă, un documentarist îl însoțește pe pictorul-vedetă), dar există acolo un observator care iese în evidență (sigur nu sunt unghiuri subiective ale bărbatului cu ochelari).

„Último retrato” a rulat la Timishort în secțiunea de scurtmetraje experimentale (unde eram în juriu, și l-am propus pentru un premiu) și a fost cel mai dificil film din program. Întrebarea firească e dacă e dificil cu vreo logică, dacă are vreun rost să rămână la jumătatea distanței între un documentar și un film de ficțiune care permite empatia, fără să fie măcar o metaforă articulată care exprimă distanța între vestic și Orient. În opinia mea, e un film admirabil tocmai pentru că e dificil - un jurnal de călătorie în care elipsele sunt (intenționat, susținut) mai evidente decât conținutul. Regizorul Jean Renoir - un maestru al ajustării impresionismului din artele plastice la cinematograf - a acceptat să facă un film în India („The River”/„Fluviul”, 1951) și, când a fost întrebat de

ce l-a interesat proiectul, a zis că a vrut să facă „un film despre India fără elefanți și vânători de tigri”. „Último retrato” arată aceeași lipsă de interes pentru exotism. (de Irina Trocan)

Enmesh (Ambițios)

Rusia 2011

regie Aynur Askarov

Dintre toate filmele celor cinci calupuri ale competiției internaționale, un film studentesc a fost preferatul publicului Timishort anul acesta. „Ambițios” este filmul de licență al unui foarte tânăr și talentat regizor rus, Aynur Askarov (25 de ani), care s-a născut într-un sat din Republica Bașkortostan (poziționarea geografică urmează a fi explicată), a urmat cursurile secției de Actorie de Teatru și Film din cadrul Colegiului de Arte din Sibay (oraș aflat în aceeași regiune) și apoi a studiat Regie de Film în cadrul Facultății de Stat de Cinematografie și Televiziune din Sankt Petersburg. Cam acestea sunt singurele informații, foarte vagi, despre tânărul Askarov, pe care am reușit să le găsim într-o altă limbă decât rusă. Și, din câte mi-am dat seama în procesul de documentare, nu prea s-a scris despre acest film sau autor până acum ceva mai detaliat, fapt ce m-a intrigat. De altfel, filmul a luat câteva premii - pentru regie, pentru cel mai bun film, pentru imagine, pentru actorie - majoritatea în Rusia, însă a fost selectat la câteva festivaluri europene și a fost prezentat chiar la Cannes în 2011. Așadar, pe mine vizionarea acestui film m-a făcut extrem de dornică să aflu cât mai multe detalii despre contextul în care a fost realizat și mi-a părut foarte rău pentru absența regizorului de la festival (a avut examene și premiera noului său film în aceeași perioadă).

„Ambițios” impresionează, inițial, printr-un aspect exterior talentului regizoral și scenaristic al autorului. Askarov spune o poveste inspirată de copilăria sa în satul natal din exotica (a se traduce „puțin cunoscută”) regiune Bașchiria, o republică de pe teritoriul Rusiei. Apoi, toate uneltele cinematografie sunt folosite „corect”, în concordanță cu natura ludică a poveștii, de la încadraturi și lumină la modul de a monta și filma (ce-i drept, filmul surprinde plăcut ochiul prin imaginea de calitate bună și mișcările fluide ale camerei). Scenariul (scris în colaborare cu un coleg) urmează o structură solidă, dar cam prea clasică, de film hollywoodian. Realizez, însă, că este foarte bine să lucrezi cu un scenariu care se pliază perfect pe o structură clasică. Urmând o rețetă, poți învăța mai multe lucruri decât să îți inventezi tu de la început propriul tip de cinema.

Acțiunea se petrece la începutul anilor '80 și îl are în centru pe Ilnur, un băiețel cu prea multă energie (distructivă), care locuiește împreună cu bunica lui și este cel mai mare fan al filmelor indiene care rulează o dată pe săptămână la Căminul Cultural. Nu-i place să se trezească devreme, se ține de pozne, este răutăcios cu fata din vecini care îl place și își ajută bunica numai dacă este amenințat că nu are voie să meargă la proiectie. Ce mai, seamănă cu orice puști poznaș care copilărește la sat și ne cam aduce aminte de Nică al nostru (probabil la fel de exotic în Bașchiria dacă un episod din „Amintiri din copilărie” ar fi ecranizat astăzi cum trebuie). Ei bine, puștiul se cuminește temporar până seara, înainte de proiectie, când bunica îl pune la masă în fața celei mai crunte pedepse: toate ouăle din gospodărie prăjite într-o tigaie, în condițiile în care accesul în „sala de cinema” se face pe baza a două ouă proaspete! Ilnur tâșnește de la masă în căutarea unui ou rățăcit și găsește unul singur (motiv de făcut mișto pentru băieții șmecheri din sat). De aici încolo începe aventura: încercarea lui Ilnur de a intra cu orice preț la filmul lui preferat degenează într-un șir lung de acțiuni (pozne) din ce în

ce mai inventive, urmate de consecințele aferente. Întreaga întâmplare acumulează tensiune asemenea unui bulgăre de zăpadă care a luat-o, incontrolabil, la vale.

Aynur Askarov combină nostalgia sa personală pentru copilărie cu tributul adus unei perioade în care locuitorii din Uniunea Sovietică erau uniți de ceva mai mult decât un de regim politic ostil – valul de filme indiene a adus o nouă cultură pe marile ecrane de pe întreg teritoriul sovietic. Tânărul regizor rus face parte din generația nouă de autori preocupați de problemele sociale cu care ne confruntăm în momentul de față la nivel global, și filmul „Ambițios” transmite cu emoția, candoarea și sinceritatea unui copil, dragostea pură pentru cinematograful din care provine și o parte din talentul regizoral al autorului. (de Ela Duca)

Gutuiul japonez România 2011 regie Mara Trifu

Documentarul de 22 minute are în centru o doamnă bătrână și singură. Regizoarea își propune un exercițiu interesant: dozează destul de atent ceea ce dă spectatorului, astfel încât nu avem de-a face cu o emoție copleșitoare de tip convențional, iar spectatorul nu poate afirma la sfârșit că a simțit tristețe, compasiune, milă. Acest exercițiu tinde să caute particularul, să meargă puțin dincolo de renumele pe care conceptul de „bătrân singur și fără dinți” l-a căpătat în societate. Deși regizoarea mai lasă personajul să scape câteva replici aforistice, tipice pentru un bătrân, ele sunt destul de bine echilibrate de-a lungul filmului.

Filmul are un ritm lent (cadre lungi, silențioase - miezul dinamic sunt replicile bătrânei), care îndeamnă spectatorul la reflecție asupra personajului. Cadrele sunt gândite pentru a fi picturale, armonioase: personajul filmat deseori în contraplonjeu, în *contre-jour*. Regizoarea apelează la clar-obscur, pentru a crea un efect care dă personajului o aură de finețe, îi dă un aer enigmatic (spre exemplu, atunci când afară e întuneric, corpul bătrânei fiind tot o pată de întuneric, lumina îi conturează corpul și astfel se creează contrastul).

Interesantul se naște atunci când pasaje în care personajul povestește despre oameni importanți doar pentru sine (persoane care au murit, cum ar fi fiul său, sau chiar Mihail Sadoveanu, cu care bătrâna a copilărit și despre care povestește lucruri inedite, pe un ton acid) se lovesc cu pasaje în care personajul e adânc înfipt în realitate, în prezent (atunci când face cristalul să sune sau când vorbește despre ceapa care are un an). E, de fapt, contrastul care se naște în această ființă: nostalgia (trecutul - despre care, de obicei, bătrânii vorbesc foarte des, pentru că-i bântuie) atât de opusă energiei pe care ludicul o naște în ea (prezentul - în care e foarte bine ancorată și pe care încă mai are capacitatea de a-l privi cu ochi curioși, cu ochi energici, deschiși). Bătrâna are un aer mucalită: e suficient s-o privești când fierbe ceva pe foc. Relația poznașă pe care și-o construiește cu ceea ce o înconjoară, cu oala care parcă nu dă în fier, cât stă s-o păzească, doar ca să-i facă ei în ciudă, amintește de ușurința și deschiderea cu care copiii se leagă de mediul exterior, de jocurile pe care le plămăduiesc cu diverse obiecte.

„Gutuiul japonez” tinde spre un demers de investigare subtilă a unor personaje, de revelații intime între un personaj și spectator, de reflecție în tihnă cu mici artificii de ludic și afecțiune. Cel puțin, acesta este scopul care se ghicește în spatele acestui film, o ambiție deloc de lepădat. (de Iulia Alexandra Voicu)

Notas de lo efimero (Note despre efemer) Spania 2011 regie Chus Dominguez

Regizorul spaniol Chus Dominguez realizează scurtmetrajul „Notas de lo efimero” în tradiția filmului jurnal și consemnează realitatea printr-un proces diaristic dublu, atât în imagini, cât și în scris, prin subtitlurile pe care le adaugă. Anunță de la început că demersul a pornit de la premisa că produsul final va constitui doar punerea cap la cap a materialului, fără să îl editeze (în sensul de a-l modifica) și fără să revină asupra lui. Ziua de început stă sub semnul unei anxietăți în începerea unui nou proiect. Anxietatea declarată nu ar fi fost ghicită, dacă nu ar fi venit completarea din subtitluri, poate să fi fost cel mult bănuită din timiditatea începutului: primul cadru pe care îl filmează este cu fereastra camerei sale dintr-o pensiune. Odată cu trecerea zilelor, regizorul își face curaj să treacă de partea cealaltă a ferestrei și să înceapă să caute: de la banalități cotidiene (cum ar fi porumbei ciugulind pâine de pe trotuare), la portretele celor ce se mai găsesc în aceeași pensiune cu el, peisaje urbane sau suprapuneri de transparentă (reflexia străzii în geamul ferestrei prin care se vede ecranul televizorului). Imaginile înregistrate par să fie toate la modul gerunziu, într-o curgere continuă, surprinse în timp ce se petrec, dar și deja petrecute. Este acel efemer pe care încearcă să îl surprindă, lucrurile din viață care dau senzația că îți scapă printre degete.

Surprinde o lume în plin flux și în plină mișcare, lucru care se vede inclusiv la cei care stau să fie filmați. Sunt nemișcați pentru câteva secunde, parcă așteptând să li se facă o fotografie, dar apoi fac un gest care le trădează un aspect al interiorității: mama își îmbrățișează copilul, un bărbat privește gânditor la ochelarii pe care îi învârte în mână, cele două femei ce se țin pe după umeri se uită cu drag una la cealaltă. În continuarea aceleiași idei vin și pasajul filmat accelerat sau comentariile care însoțesc schimbarea lenjeriei într-una dintre camere: Annie strânge patul ștergând și urmele oaspeților de dinainte. Într-o altă zi, pe fundalul imaginii holului din pensiune subtitlurile vorbesc despre cum în spatele fiecărei uși viețile noastre sunt în trecere.

Chiar dacă scurtmetrajul pare să consemneze aspecte ale vieții din pensiune și din împrejurimi, un asemenea demers de film jurnal este, în primul rând, o expresie a realizatorului acestuia. Așa cum observa mama regizorului în pasajul ei de portret: „Nu este vorba despre noi, e vorba despre el. Ne vezi pe noi, dar de fapt afli mai multe despre el.” (de Diana Meroeiu)

Nos jours, absolument, doivent être illuminés **(Zilele noastre, absolut, trebuie să fie iluminate)** Franța 2011 regie Jean-Gabriel Périot

„28 mai 2011, deținuții cântă din interiorul centrului de detenție din Orléans pentru publicul venit să-i asculte de cealaltă parte a zidului” este textul care deschide filmul lui Jean-Gabriel Périot și care plasează imaginile care urmează să se desfășoare în domeniul documentarului, al faptului de viață autentic, surprins de camera de filmat, dar și în domeniul poeticului, printr-o viziune despre eveniment care a condus selecția materialului filmat.

Interpreții concertului nu sunt arătați niciodată, prezența lor fiind doar sugerată de cele două boxe mari, instalate în fața zidului exterior al

închisorii, prin care vocile lor răzbat în afara instituției. Sunt acompaniați la unele dintre piesele muzicale de un pian, iar pe altele le cântă numai vocal, în cor sau solo. Repertoriul cuprinde cântece ca „Emmenez-moi”, compoziția lui Charles Aznavour, „Pierrot, mon gosse” al lui Renaud, sau „Mon amant de Saint-Jean”, piesă preluată de la cântăreața de șansonete Lucienne Delyle. Chiar dacă situațiile descrise de versurile cântecelor diferă, în alăturarea pieselor poate fi descoperită cu ușurință coerența: toate se referă la așteptări și la speranțe pe care oamenii și le fac și toate sunt compuse într-un stil sentimental. Cel mai extrem exemplu care pare să illustreze chiar conceptul spectacolului este un refren în care se spune „On ira tous au paradis, même moi/ Qu'on croie en Dieu ou qu' on n'y croie pas, on ira/ Qu'on ait fait le bien ou bien le mal/ On sera tous invites au bal/ On ira tous au paradis” („Vom merge cu toții în paradis, chiar și eu/ Că credem în Dumnezeu, sau nu credem, vom merge/ Că am făcut bine sau că am făcut rău/ Vom fi cu toții invitați la bal/ Vom merge cu toții în paradis”). Prin stângăcia interpretării și prin caracterul sentimental al cântecelor, concertul ajunge să sune ca muzica produsă la o întrunire de tineri visători care cântă în jurul unui foc: sincer și naiv. Iar asta îl face și mai emoționant. După una dintre piese, unul dintre cântăreți chiar întreabă temător: „Catastrofă, nu?”, iar din public i se răspunde: „Nu. Chiar deloc”.

În tot acest timp, în imagine sunt arătate chipuri ale oamenilor care s-au strâns în fața boxelor și ascultă concertul. Auditorii au fost filmați fără ca ei să-și fi dat seama că sunt observați și sunt prezentați în general separat – câte o persoană în fiecare cadru -, ca într-un portret ce se desfășoară pe durata câtorva minute și pe o bucată întinsă din piesa în curs. Unii dintre ei îngână odată cu deținuții, sau își balansează ușor corpul în ritmul muzicii, privesc în sus, deasupra zidului înalt sau în fața lor (probabil) spre difuzoare, cu privirea absentă, alții tresar la aplauze ca readuși în realitatea concretă a locului în care se află, dar toți zâmbesc mai devreme sau mai târziu, cuprinși de emoția momentului. În film nu

se dezvăluie dacă între aceștia și pușcăriași există vreo legătură, sau dacă au aflat întâmplător de eveniment. Toți au trăsături pregnante, care îi individualizează puternic. Despre unii dintre ei pot fi avansate speculații în ceea ce privește raportarea lor la melodia pe care o ascultă, precum în cazul unei femei cu părul grizonat și trăsături fine, chiar ușor ascuțite, care fredonează odată cu deținuta „Mon amant de Saint-Jean”, în ale cărei versuri este plânsă neputința de a se desprinde de o iubire trecută pentru un bărbat necredincios. În această bucată de film, murmurul și zgomotele făcute de cei strânși pe trotuarul din față nu se mai aud, cântecul din interiorul penitenciarului se suprapune chipului femeii grizonate care îngână versurile. De altfel, deținuții sunt reprezentați într-un fel abstract (nu doar înfățișarea le este ascunsă, ci chiar ideea de vină este exclusă în prezentarea lor; se poate presupune, totuși, că în cazul unora dintre ei, faptele comise nu sunt foarte grave, din moment ce „maison d'arrêt”, tipul de instituție în care se află ei, desemnează în Franța o închisoare pentru condamnații care așteaptă o sentință finală din partea judecătorilor sau pentru condamnații a căror durată de detenție este mai mică de un an). Vocile lor sunt alipite chipurilor ascultătorilor din exteriorul clădirii, vizitoare și puternic luminate de soarele de mai, și astfel pare că ei toți – și deținuții și oameni aflați în libertate – sunt conduși de aceleași speranțe și deziluzii și că merită deopotrivă compasine. (de Gabriela Filippi)

Porno Melodrama (Melodramă porno)

Lituania 2011

regie Romas Zabarauskas

„Melodramă porno” este unul din filmele cele mai interesante din competiția internațională a Festivalului Timishort și ar fi meritat, dacă



Gutuul japonez, regia Mara Trifu, 2011

mă întrebați pe mine, un premiu. Romas Zabarauskas este un foarte tânăr (21 de ani) regizor lituanian, homosexual declarat, care încearcă să lupte împotriva homofobiei (în special împotriva legislației din țara lui natală) prin cinema. În filmul său de debut, ridică problema homosexualității în contextul unui triumf amoros: Jonas și Matas trăiesc împreună fericiți de cinci ani, dar își doresc să emigreze într-o țară mai tolerantă. Povestea surprinde relația celor doi într-un moment delicat – pentru a strânge bani rapid, Jonas acceptă să joace într-un film porno cu fosta lui prietenă, Akvile, ceea ce creează tensiune în cuplu.

Filmul de 30 de minute poate fi ușor deranjant pentru un spectator neantrenat, atât din cauza lungimii și a ritmului mai lent, cât și din cauza câtorva scene de tandrețe între doi bărbați. Să recunoaștem, nici România nu este cea mai tolerantă țară în ceea ce privește homosexualitatea, și trebuie să admit că am avut ceva emoții în timpul proiecției într-o sală aproape plină de public plătit, dar am avut surpriza plăcută să văd un singur om plecând din sală (din cine știe ce motiv), restul spectatorilor urmărind cumiți și interesați melodrama de pe ecran. Nu e nimic porno în acest film, nu vă lăsați induși în eroare de titlu.

Surprinzătoare la „Melodramă porno” este maturitatea cu care foarte tânărul Zabarauskas conduce regia filmului. Fiecare cadru îți frapează ochiul, mai ales în scenele filmate în apartamentul cuplului: ai senzația că pătrunzi în intimitatea locuinței lor, singurul spațiu în care cei doi sunt în siguranță. Exteriorul pare ostil, chiar dacă rareori vedem și alte personaje. Mama și fratele lui Jonas, de exemplu, apar scurt, la începutul filmului, în secvența înmormântării tatălui său. Momentul ilustrează conflictul cu familia homofobă, reprezentată de fratele-preot care îi reamintește lui Jonas de păcatul în care a ales să trăiască. Câteva cadre statice de exterior apar pe genericul de început al filmului sub forma unor imagini de ansamblu cu blocurile dintr-un cartier din Vilnius.

Același tip de blocuri se văd în fundal de pe balconul celor doi, în secvența în care Akvile îi vizitează. Fata pare sinceră în remarcă pe care o face privind peisajul urban, apoi pe cei doi: „Priveliștea asta e bizar de frumoasă. Și voi sunteți bizar de frumoși.” Akvile interpretează cu dramatism rolul prietenei cuplului, când, de fapt, se folosește de acest pretext pentru a fi aproape de Jonas. Matas se simte amenințat de prezența ei („Mi-ai furat bărbatul cu filmele astea”), dar îi face totuși loc în intimitatea cuplului, dezvăluindu-i ulterior planul lor de a emigra în altă țară. După vizita lui Akvile, cei doi se ceartă, dar se împacă imediat. Numai că în dimineața următoare, Jonas este trezit de un telefon de la Akvile care l-a răpit pe Matas și îl ține captiv în școala la care au studiat amândoi, legat de un scaun pe scena pe care ei jucaseră atâtea piese în trecut. Monologul melodramatic al lui Akvile dezvăluie acum tot ce a simțit ea în acești cinci ani în care nu a putut renunța la dragostea ei pentru Jonas. Dacă filmul fusese ancorat până acum într-un registru fictiv apropiat de realitate, ultima secvență iese complet din acest tipar, mergând spre teatru filmat. Zabarauskas izbuteste un final surprinzător și melodramatic, combinând cu eleganță, în aceeași cheie stilistică, două tipuri diferite de cinema.

Romas Zabarauskas studiază regia de film la Hunter College în New York și își filmează în acest moment primul proiect de lungmetraj, „We Will Riot” (încă o dată, la 21 de ani!). El a câpătat deja destul de multă notorietate și este sprijinit de oameni ca Gus Van Sant și John Cameron Mitchell. În plus, proiectul său de lungmetraj a reușit să obțină o primă tranșă de finanțare prin site-ul kickstarter.com (puțin peste 10.000 \$), prin care oricine a putut dona o sumă (mică) de bani. Cu tot sprijinul prietenilor și toată mediatizarea de care se bucură, Zabarauskas nu a obținut, însă, finanțare din partea guvernului lituanian, evident din cauza subiectului abordat. Așadar, dacă vreți să contribuiți la realizarea acestui proiect, puteți să o faceți – aflați imediat cum printr-o căutare pe internet. (de Ela Duca)



E dreptul lui să țipe!, regia Vlad Petri, 2012

TIFF

ediția a 11-a

Cluj-Napoca 1 - 10 iunie 2012

de Anna Florea, Andra Petrescu, Ana-Maria Vijdea

Csak a szél (Numai vântul) Ungaria - Germania - Franța 2012 regie Benedek Fliegauf

„Numai vântul” a fost proiectat anul acesta în cadrul TIFF în secțiunea Ziua Maghiară. Benedek Fliegauf, regizorul filmului, a participat și anul trecut în cadrul competiției cu drama științifico-fantastică „Womb” (2010), o producție Razor Films destul de *hardcore*, mai puțin prin scenariu cât prin imaginile obținute. Spre deosebire de „Womb”, în care cadrele sunt compuse minuțios și recalculat în post-producție, „Numai vântul” livrează un film brut à la Cassavetes.

Produs în Ungaria în 2012, acesta spune povestea unei familii de rromi compuse din Mari (Katalin Toldi), tatăl său infirm (György Toldi) și cei doi copii, Anna (Gyongyi Lendvai) și Rio (Lajos Sarkany). Un titlu premergător secvenței inițiale stabilește contextul în care se derulează acțiunea-este vorba despre crimele comise în Ungaria în anii 2008 și 2009 asupra membrilor comunității Romani. Personajele asupra cărora se insistă - Mari, Anna și Rio - sunt arătate în paralel, alternându-se planuri-secvență cu locurile în care cei trei își petrec cea mai mare parte a timpului. Mari lucrează într-o instituție, unde este desconsiderată deoarece aparține unei comunități minoritare, Anna merge la școală, unde este agresată verbal de profesorul ei, iar Rio strânge lucruri din casele victimelor, pentru a-și ajuta familia. Cei trei se întâlnesc seara acasă, loc în care îi așteaptă un bătrân invalid și o noapte chinuitoare. Își unesc paturile și așteaptă. Totul pare contra cronometru. Membrii familiei sunt filmați din spate în drumul lor către casă, prin cadre lungi, care dau senzația de urmărire. Scena în care Anna participă ca martor la violul unei colege de clasă este construită prin complicitatea dintre cameră și personaj, ambele non-participative; deși o panoramare lentă centreează actul violului, aceasta este corectată o dată ce Anna părăsește locația fără să intervină. Stilul de filmare *handheld* și folosirea actorilor neprofesioniști

plasează filmul într-o convenție estetică greu de asimilat pentru un film de ficțiune. Dialogul, urmând matricea documentarelor observaționale, lipsește aproape în totalitate. Momentele de liniște sunt apăsătoare și vin în completarea tăcerii lumii celor trei - nimeni nu are nimic de spus. Asemănător filmului „Elephant” („Elefant”, regie Gus Van Sant, 2003), „Numai vântul” nu oferă explicații. Observarea continuă a unei zile din viața unei familii culminează într-un act previzibil de violență, în urma căruia două dintre personaje mor. Despre al treilea nu ni se spune nimic. (de Ana-Maria Vijdea)

Iron Sky (Iron Sky. Invazia) Finlanda - Germania - Australia 2012 regie Timo Vuorensola

Îmi plac foarte mult parodiile, am o afecțiune deosebită pentru *science-fiction*-uri și o plăcere vinovată pentru filme nu foarte bune cu super-eroi. Spun aceste lucruri ca să arăt că, înainte de a viziona „Iron Sky”, aveam toată bunăvoința din lume pentru acest film, mă așteptam chiar să îmi facă plăcere să îl văd. Ei bine, cele nouăzeci și trei de minute ale acestuia s-au dovedit a fi o încercare prin care am trecut cu greu. Există filme slabe care sunt atât de prost făcute încât devin delicioase și simpatice, și există filme slabe care sunt slabe, și atât. Din păcate, cu toată simpatia mea pentru realizatori și regizorul de peste doi metri, solist de formație *dark industrial*, din punctul meu de vedere „Iron Sky” face parte din cea de-a doua categorie.

Filmul pleacă de la premisa nostimă că, după înfrângerea din cel de-al Doilea Război Mondial, un grup de naziști se stabilesc pe partea întunecată a Lunii, unde își plănuiesc întoarcerea triumfătoare pe Pământ. În 2018, americanii sau, mai precis, președintele SUA, trimit, printr-o mișcare de PR, o echipă de astronauți pe lună - printre care și pe un afro-american -, echipă care descoperă baza selenară a naziștilor.

Afro-americanul este luat prizonier și de aici se declanșează acțiunea filmului, care este pur și simplu o harababură.

O premisă bunicică, cu potențial serios de glume și referințe cinematografice este ratată cu ajutorul unui scenariu încurcat, plin de glumițe lipsite de orice condiment, interpretări slabe - nici măcar grosolane, doar slabe -, dialoguri și mai slabe decât interpretarea actorilor lipsiți de orice urmă de carismă și un *production design* discutabil. Brațul care nu se abține să facă salut nazist, preluat inevitabil din „Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb” („Dr. Strangelove”, regie Stanley Kubrick, 1964) vine prea târziu ca să mai ai răbdare sau îngăduință față de film, pentru că până atunci trebuie să rabzi personajul președintelui american, o parodie nereușită a Sarhei Palin (poate că realizatorii ar fi trebuit să studieze unele episoade din „Saturday Night Live”, cu Tina Fey, și să învețe un lucru sau două de acolo), personajul afro-american de un stereotip insuficient de dus la extrem pentru a fi amuzant și o droaie de naziști plictisitori.

Când mă gândesc că aveau la dispoziție toate filmele *science-fiction*, toate filmele de război, chiar și subgenuri precum *nazi exploitation* din care să construiescă o parodie delicioasă, mi se strânge un pic inima de părere de rău. Dar atunci când conținutul original generat nu e în stare să scoată un hohot de râs, ci doar unul de disperare („nu-se-mai-termină-filmul-ăsta”), nu mă mir că realizatorii nu au intrat prea mult într-un gen nu tocmai ușor cum este parodia. Sau poate lor li se pare că au făcut-o? Sincer, nu îmi vine a crede.

Partea de producție a filmului este mult mai interesantă decât filmul, informații legate de felul în care a fost finanțat fiind de găsit pe *site-ul* oficial al acestuia. Implicarea comunității de fani, sursele de finanțare de tip *crowdfunding* fac din „Iron Sky” un studiu folositor despre abordări mai puțin tradiționale (deocamdată) de realizare a unui film. Și cam atât.

Nici strălucit de inteligent, nici deosebit de creativ, nici extrem de prost, nici de un kitsch asumat cu dibăcie, nici dus la extrem, nici măcar amuzant, „Iron Sky” poate că ar fi fost mult mai incitant dacă ar fi fost lăsat pe mâna unor puști de treisprezece ani, cu camere de filmat și mult timp liber, și nu pe cea a unor adulți care încearcă să mulțumească cât mai mult public. (de Anna Florea)

L'exercice de l'État (Ministrul)

Franța - Belgia 2011

regie Pierre Schöller

Pierre Schöller împarte personajele în două categorii: politicieni și oameni. Politicienii sunt ridicoli și penibili, fiindte grotești ce se înfruptă din bogăția țării; oamenii se chinuie o viață întreagă să-și construiescă o casă și nu scapă nici măcar dintr-un accident de mașină. Singurul personaj necaricaturizat în film e soția șoferului domnului ministru Saint-Jean; actrița care o interpretează nu e teatrală în interpretare, nu e filmată din unghiuri ce i-ar distorsiona trăsăturile, ba chiar și replicile ei sunt redactate astfel încât să pară clișee socialiste.

„L'exercice de l'État” e un fel de caricatură cinematografică a politicianului; dar concentrându-se atât de mult pe caricaturizarea personajului, scenaristul a pierdut din vedere că două ore de film ar trebui motivate dramaturgic printr-o serie de situații care aduc informații narative diferite. Filmul se constituie din variațiuni de glume pe seama unei singure idei și comparații grosolane - asocierea unor idei pentru evidențierea absurdității unei situații, tehnică împrumutată din cinematograful rus. Povestea și situațiile sunt simple: un ministru vrea să-și salveze cariera politică evitând să fie el cel care privatizează transportul feroviar francez. Comicul derivă din ridiculizarea fiecărei imagini, fiecărui obiect ce apare în cadru alături de omul politic, și, evident, din caricaturizarea politicianului - e atât de mult încât încetează să fie amuzant, devenind doar plictisitor și inutil. Olivier Gourmet adoptă pentru personajul Bertrand Saint-Jean o mină de copil speriat că trebuie să spună poezia la serbare și tare și-ar mai dori să scape de corvoadă; Bertrand e tot timpul emoționat, amețit și îngreșat - stresul e prea mult pentru inima lui infantilă. Gilles, ajutorul și prietenul lui, fără de care ministrul nu ia decizii, e un bărbat scund, chel și burtos, care ascultă și interpretează discursuri politice la duș.

Somptuozitatea arhitecturii clădirilor în care-și fac treaba personajele pare doar un ornament excesiv în completarea personalităților superficiale. Emotivitatea lui Bertrand, care ar putea crea ambiguitate în înțelegerea caracterului său bun sau rău, e cauzată de lașitatea lui - ministrul nu vrea să-și asume reforma nu pentru că n-ar fi de acord cu ea, ci pentru că nu vrea să rămână în istorie drept omul care a vândut transportul. Probabil că dacă toate elementele comice ar fi fost folosite în doze moderate, secvența de la final, în care eliberarea emoțională a ministrului, adusă de un telefon de la însuși președintele, coincide cu eliberarea fecalelor, ar fi avut ceva amuzant; dar așa e doar încă o tușă prea groasă în caricaturizarea politicianului. Glumele nu sunt subtile, nici elegante - replica lui Saint-Jean („S-a dus pe partea cealaltă”) e o referire la poziția lui de ministru al transporturilor și la (ne)priceperea lui, dar la momentul la care apare în film, informația nu e o noutate. Câte glume se pot face pe aceeași temă, într-o singură conversație, și totuși să rămână amuzante? (de Andra Petrescu)

Oslo, 31. august (Oslo, 31 august)

Norvegia 2011

regie Joachim Trier

Louis Malle a adaptat „Le feu follet” („Focul dinăuntru”, 1963) al lui Pierre Drieu la Rochelle în 1963. Alain Leroy, un bărbat de vreo 30 și ceva de ani, alcoolic, iese pentru o zi din clinica privată. „E următoarea etapă”, îi spune doctorul. „E ziua în care va muri”, își spune el înainte de a ieși. Maurice Ronet, cel care interpretează rolul lui Alain, e un bărbat robust și conferă personajului o figură oarecum rezistentă în ciuda atitudinii lui autodistrugătoare. Alain nu e prea simpatic, e plângăcios și bețiv, intolerant cu fericirea sau liniștea altora; e nervos. Pe scrisoarea lui scrie: „Mă

sinucid pentru că nu m-ai iubit și pentru că te-am iubit. Mă sinucid pentru că legăturile noastre erau slăbite. Îți las o pată de neșters.” Atmosfera redată de Malle corespunde frustrării lui Alain - cei pe care-i întâlnește sunt la fel de antipatici sau indiferenți ca și el, judecă și sunt judecați. Tânărul dependent din adaptarea din 1963 pare să reflecte și să observe meschinăria prietenilor. Malle reduce riscul de patetism al unui film ce vorbește despre sinucidere, se distanțează de universul filmului, care pare să-i aparțină personajului.

Joachim Trier adaptează și el „Le feu follet” la anul 2011. Pe 31 august, Anders are învoire de la centrul de dezintoxicare pentru a se prezenta la un interviu în Oslo. Anders e un tânăr de 32-33 de ani, înalt, slab și firav, ai cărui ochi roșii, încercănăți sunt urmăriți de cameră în prim-planuri. În filmul lui Joachim Trier, fragilitatea lui Anders, ascunsă la Alain din versiunea lui Malle, e vizibilă pe chipul lui, ceea ce îl face simpatic; Anders nu e nervos, ci trist și resemnat. Își declară intenția sinucigașă în prima jumătate a filmului, în conversația cu prietenul lui, și nu o face cu frustrare sau reproș, ci cu un fel de împăcare liniștitoare. Tânărul pare să facă un bilanț al experienței lui pe baza relațiilor amoroase sau de amicitie pe care le-a avut, a influențelor oamenilor asupra lui - de la părinți la iubite și prieteni. Acest lucru e rezolvat din punct de vedere narativ prin segmentarea filmului în momente separate: întâlnirile lui Anders (îmi amintesc de „Les rendez-vous d'Anna”, / „Întâlnirile Annei”, regie Chantal Ackerman, 1978) și secvențele lui de solitudine însoțite de câte un monolog pe care îl rostește. În cele două adaptări există o

secvență similară, cea în care Alain/Anders rămâne singur la bar și privește la oamenii din jurul său. Cadrele subiective ce reprezintă viziunea paranoică și mizantropia lui Alain, deja amețit de la alcool, se succed rapid - singurul dialog pe care îl aude, sau pe care crede că îl aude, e batjocoritor, bătrânul de lângă el fură de pe masă, oamenii se perindă agitați și haotic prin fața cafenelei. Cadrele subiective ale secvenței similare din „Oslo” sunt dublate de dialogurile banale ale celor din cafenea - Anders se simte solitar în incapacitatea lui de a fi fericit, deși simte și recunoaște liniștea altora. „Le feu follet” (regie Louis Malle, 1963) devine angoasant prin trecerile abrupte dintre secvențe și de la un personaj la altul, dar ritmul linear și lirismul lui „Oslo, 31 august” e liniștitor și onest. (de Andra Petrescu)

Portret v sumerkakh (Portret de noapte) Rusia 2011 regie Angelina Nikonova

„Portret de noapte” a fost realizat cu multă voință și pasiune de o echipă mică, cu un buget de douăzeci de mii de dolari și două camere foto. Nucleul echipei este format de regizoarea și co-scenarista Angelina Nikonova și de interpreta rolului principal, co-scenarista și producătoarea Olga Dihovichnaya. Dincolo de orice aspect artistic sau de conținut, eforturile celor două, redade detaliat în interviuri sau Q&A-uri, sunt mai mult decât de admirat.



Portret v sumerkakh, regie Angelina Nikonova, 2011

Acțiunea filmului are loc într-un oraș provincial rusesc din zilele noastre și este centrată pe Marina, o femeie din *upper middle class*-ul rusesc care își permite să lucreze ca psiholog de copii în cadrul serviciilor sociale. Desigur, Marina este nemulțumită și nesatisfăcută de viața ei profesională și intimă. Rutina este dată însă peste cap atunci când Marina este violată de un polițist pentru ca mai apoi, în loc să se răzbune când i se ivește ocazia, să ajungă să întrețină o relație ciudată cu acesta, definită de sex mai degrabă dur combinat cu o invadare a intimității lui la propriu (se mută pentru o perioadă la el acasă) și la figurat (repetă cu încăpățănare „Te iubesc” în cursul și în afara scenelor de sex, spre marea enervare a polițistului).

Ceea ce face ca acest film să fie de succes este faptul că naște discuții și întrebări, polarizând spectatorii. Cât de veridice sunt acțiunile Marinei? Sunt ele o răzbunare perversă? Este ea o sfântă care vrea să scoată la iveală umanul dintr-un monstru? Sau ceea ce face este mânat de un sentiment de superioritate, care la bază este egoist? Realizatoarele lasă loc liber pentru interpretări, în cadrul filmului neexistând concluzii sau indicii spre o variantă sau alta. Concluziile se construiesc subiectiv, în funcție de sensibilitățile individuale ale spectatorilor. Cert este că filmul are un conținut suficient de puternic, încât să treacă peste mici neconcordanțe care apar pe alocuri și să te concentrezi pe întrebările pe care le ridică. Ceea ce pentru mine constituie cel mai reușit aspect al filmului este participarea substanțială a actorilor neprofesioniști. În afară de trei sau patru actori de profesie, restul rolurilor sunt interpretate de locuitori ai Rostovului-pe-Don. Și

cel care face cea mai puternică impresie este interpretul polițistului agresor, Serghei Borisov, el însuși un fost polițist. Filmul câștigă incredibil de mult la capitolul autenticitate prin această alegere, naturalitatea cu care se prezintă aceste persoane în fața camerei fiind o realizare importantă a regizoarei. (de Anna Florea)

Tabu

Portugalia - Germania - Brazilia - Franța 2012

regie Miguel Gomes

„Tabu”, cel mai recent film al lui Miguel Gomes, a ajuns la TIFF la pachet cu Dieter Kosslick, Directorul Festivalului de Film de la Berlin. În fața unei săli aproape pline, acesta anunță spectatorii că urmăresc o producție distinsă cu premiul „Alfred Bauer”, acordat pentru inovație cinematografică. Înainte de a părăsi estrada, Kosslick atenționează că este un film cu și despre crocodili.

Prologul stabilește o convenție și situează spectatorul într-o zonă liminală. Filmat 4:3 cu peliculă de 16 mm și folosind vocea naratorială pentru susținerea poveștii, „Tabu” este un omagiu adus filmelor mute. Titlul, precum și numele celor două capitole, „Paradise” și „Paradise Lost” sunt preluate de la F.W. Murnau, iar referințe cinematografice specifice perioadei menționate se întâlnesc pe tot parcursul poveștii (una dintre cele mai evidente este numele personajului principal, „Aurora”, care face trimitere la „Sunrise”, al aceluiași Murnau).



Legenda narată de către Miguel Gomes în prolog prezintă un explorator portughez urmărit de spiritul soției pe care acesta a părăsit-o; sunt inserate cadre descriptive cu un crocodil, prin intermediul căruia se subordonează stările femeii. Povestea este preluată și narată în principal pentru a se realiza o legătură premergătoare între cele două părți ale filmului, însă notele umoristice, colorate așa spune, merg mână în mână cu *score*-ul filmului.

În primul capitol, „Paradise Lost”, crocodilul nu apare, este personaj lipsă, precum fiica Aurorei (Laura Soveral). Aici se renunță la peisajul *dreamy* din prolog, revenindu-se la formatul de 35 mm, în care contrastul ridicat și adâncimea câmpului duc într-o lume artificială, în care oamenii par *manufactured goods*. Aurora este o femeie în vârstă căreia i se portretizează senilitatea prin cea mai frumoasă panoramă circulară, Santa (Isabel Cardoso) este un fel de Vineri în varianta Tournier din „Vineri sau Limburile Pacificului” (care în puținul timp liber citește „Robinson Crusoe”), iar Pilar (Teresa Madruga) este femeia-martir care îndrăznește, cel mult, să viseze la o idilă romantică pe versurile piesei „Be My Baby”, cântată de The Ronettes. Personajul Pilar îmi amintește, inevitabil, de Emmi (Brigitte Mira) din „Angst essen seele auf” („Ali: frica mănâncă sufletul”, regie Rainer Werner Fassbinder, 1974), în aceeași variantă brută, neretușată, care îndepărtează personajele lui Gomes de pastişele douămiiiste precum George Valentin sau Peppy Miller („The Artist”, 2011, regie Michel Hazanavicius).

Povestea din primul capitol se construiește în jurul lui Pilar. Deși este vorba despre viața Aurorei, *a woman on the verge*

of a nervous breakdown, Pilar este cea care pare în control. Tranziția către cel de-al doilea capitol se face prin intermediul lui Gian Luca Ventura (Henrique Espírito Santo), care ajunge să nareze aventura pe care a avut-o cu Aurora, la ferma ei de lângă muntele Tabu. Filmat pe 16 mm, alb-negru, cu granulația specifică peliculei de acest tip, cu un cadraj mult mai permisiv, Gomes și Rui Pocas se apropie, din nou, de filmul documentar, așa cum au făcut-o anterior în „Aquele querido mes de Agosto” („Acele minunate luni de august”, 2008). Având ca spațiu de filmare Mozambic-ul, aflat în nordul provinciei Zambezia, renunță la platourile de filmare și la decorul artificial, dar, în paralel, și la dialog. Reutilizează vocea naratorului și introduc periodic sunete diegetice obținute în post-producție. Renunțând la replicile personajelor, Miguel Gomes vrea să sugereze, așa cum afirmă într-un interviu, că cel de-al doilea capitol reprezintă, de fapt, interpretarea imaginilor aventurii descrise de Gian Luca Ventura din perspectiva Santei și/sau a lui Pilar. Concentrându-se pe reprezentarea vizuală a poveștii, pe lumea imaginată, personajele lui Gomes folosesc ca bază textul narat (așa cum poate sugera textul unei scrisori pe care Aurora l-a scris pentru Gian Luca - *imaginea pe care o păstrezi despre mine are foarte puține legături cu realitatea*).

Îmbinarea celor două capitole și legătura realizată de Gomes prin prolog fac din „Tabu” un prototip al sticlei lui Klein. „Tabu” este o poveste fără limite, despre interior și despre exterior, în care un crocodil se plimbă „trist și melancolic”. (de Ana Maria Vijdea)



Tabu, regie Miguel Gomes, 2012

Notițe de la Indielisboa

ediția a 9-a

Lisabona 26 aprilie - 6 mai

de Andrei Rus

Am petrecut patru zile în sălile de cinema care au găzduit cea de-a noua ediție a Festivalului Internațional de Film Independent „Indielisboa”. Pentru a fi mai precis, voi mărturisi că o jumătate din timpul dedicat vizionării de filme mi l-am petrecut într-o săliță ce purta denumirea de „Videotecă”, unde puteam viziona pe monitoare de computer aproape orice film prezentat în cadrul festivalului. Nu mă voi scuza pentru faptul că nu am reușit să văd decât vreo zece lungmetraje și câteva zeci (poate cinci) de scurtmetraje din sutele de filme programate la „Indielisboa”, pentru că, și să fi stat pe toată durata festivalului, tot nu aș fi putut ajunge fizic decât la un sfert dintre proiecții. Nu am muștrări de conștiință, însă mă grăbesc să intru în subiect, fiind extrem de entuziast în legătură cu unele dintre filmele văzute acolo.

În primul rând, am fost interesat să vizionez cât mai mult cinema local. Am reușit să văd întreaga secțiune dedicată scurtmetrajelor portugheze, fiind impresionat – e puțin spus – de „Palácios de Pena” („Palatul milei”, 2011, regie Gabriel Abrantes și Daniel Schmidt) și, într-o mai mică măsură, dar oricum foarte tare, de „Cerro negro” și „Rafa”, ambele regizate de João Salaviza. „Palácios de Pena” e cel de-al doilea proiect comun al cuplului Abrantes-Schmidt, după „A History of Mutual Respect” (2010). Gabriel Abrantes are, de altfel, obiceiul de a colabora la fiecare dintre proiectele sale cu câte un alt realizator (pentru „Liberdade”, 2011, a colaborat cu Benjamin Crotty, iar la „Fratelli”, 2011, cu Alexandre Melo). Am aflat la fața locului motivațiile acestuia pentru preferința de a-și regiza în tandem proiectele – are o personalitate foarte puternică și impulsuri autocratice, așa că simte nevoia unei alte persoane cu care să își verifice deciziile. Într-adevăr, de obicei – și este și cazul lui „Palácios de Pena” –, Abrantes regizează, scrie, montează, realizează designul de sunet și joacă în propriile filme. „Palácios de Pena” este un mediu-metraj halucinant, care la o primă vizionare își poate lua cu ușurință pe sus publicul, din cauza aparentei lipse de logică în înlănțuirea episoadelor sale. De la prima secvență, în care două adolescente (Alcina Abrantes și Andreia Martina) fac exerciții sportive noaptea pe un stadion, sub supravegherea misterioasei lor bunici, continuând cu un pasaj în care cele două se află pe marginea unei prăpăstii spectaculoase, păzind o turmă de oi și rătăcind un miel, și trecând prin toate celelalte secvențe (de la visul medieval al bunicii, în care aceasta se imaginează ca fiind președintele unui complet de judecată care deliberează un caz de pederastie, până la secvența *slow-motion* dintr-un club), e foarte clar că cei doi realizatori nu s-au sfiit să

își muleze conceptul cinematografic pe locații și pe unele idei vizuale fixe, care pot părea gratuite la nivel ideatic, sporind doar idiosincrazia stilistică a filmului. Sunt atât de puternice anumite efecte vizual-sonore (*slow-motion*-ul cu cele două fete la ieșirea dintr-o discotecă, peste care este suprapusă o versiune *slow-motion*-grotescă a piesei „Love Hurts”, aprinderea progresivă a neanelor de pe stadion etc.), încât atenția spectatorului este ghidată în permanență asupra manierei de realizare a scurtmetrajului, nefiindu-i permisă o empatie cu personajele. De altfel, din cauza faptului că asocierile de imagini și de sunete nu se supun în primul rând unei logici carteziene, ci unui soi de joc delirant al minții, este blocat accesul privitorului la gândurile personajelor. Dacă doriți, putem asemăna „Palácios de Pena” filmelor alegorice realizate de Werner Schroeter în ultimii ani ai carierei. *Pattern*-urile din „Palácios de Pena” par a fi vina și pedeapsa. Cele două adolescente verișoare sunt ținute sub strictă supraveghere de către bunica lor, iar atunci când greșesc sunt admonestate de aceasta – nu însă cu aceeași duritate cu care sunt pedepsiți cei doi păstori prezenți în visul celei din urmă, din cauză că sunt prinși în flagrant în timp ce se masturbau reciproc. După moartea subită a bătrânei, în relația dintre cele două verișoare intervine o răceală din cauza unor aspecte legate de moștenire, așa că cea mare o pedepsește pe cea mică neinvitând-o la o petrecere cu prietenele, cea mică plănuiind în consecință o răzbunare de pomină – va da foc clădirii în care are loc respectiva întâlnire. Însă mobilul acțiunilor personajelor și, până la urmă, semnificația lor rămân într-o foarte mare măsură de nepătruns pentru spectatori – cel puțin la nivel rațional, pentru că senzorial „Palácios de Pena” e un fel de „Mulholland Drive” al lui David Lynch, fiecare personaj stârnind în același timp teamă, excitație și scârbă. Cealaltă mare speranță a Portugaliei, João Salaviza e interesat de o zonă mai realistă a cinematografului, aflându-se undeva în descendența estetică a celebrului său compatriot, Pedro Costa. În „Cerro negro”, cel mai recent scurtmetraj al său și unul definitoriu stilistic pentru zona de căutare specifică realizatorului, acesta urmărește inițial periplul unei femei și al fiului acesteia până la închisoarea unde soțul ei, totodată tatăl copilului, își ispășește pedeapsa. Cea de-a doua parte a scurtmetrajului surprinde câteva momente dispartate din viața în pușcărie a acestuia din urmă. Salaviza nu e interesat de construcții circulare sau semnificative, nu caută alibiuri estetice prin care să-și justifice idiosincraziile. Cu toate acestea, stilizarea interpretării actorilor este pregnantă, în sensul unei distanțări a acestora de trăirile

personajelor și al unui soi de *statuizare* (parțial bressoniană) – actorii devin embleme ale propriilor personaje și nu se identifică neapărat cu acestea.

Printre celelalte scurtmetraje portugheze pe care le-am remarcat se numără „O que arde cura” („În timp ce flăcările ard”, regie João Rui Guerra da Mata), „La chambre jaune” („Camera galbenă”, regie André Godinho) și „Julian” (regie António da Silva). Primul dintre filmele enumerate este o adaptare liberă după „La voix humaine” („Vocea umană”) de Jean Cocteau, având în prim plan însă un bărbat, nu o femeie. Interpretul protagonistului scurtmetrajului lui Guerra da Mata este nimeni altul decât cineastul João Pedro Rodrigues, totodată fostul iubit al realizatorului – am aflat acest amănunt în timpul proiecției, din surse extradiegetice. Guerra da Mata este un expresionist calofil în acest prim scurtmetraj pe care îl semnează singur, plasând plotul filmului într-o cameră înflăcărată (la propriu), în care singurul personaj revelat audienței pe întreaga durată de 26 de minute a filmului vorbește la telefon cu fostul iubit, intrând în acest timp în contact cu diferite obiecte din camera roșiatică. da Mata, în ciuda caracterului aparent emoțional al convorbirii prezentate în film, nu devine emotiv nici clipă, propunându-și (și reușind, totodată) să-l integreze pe actor treptat în decor, într-atât încât să devină o parte integrantă a acestuia și să se confunde cu el. „La chambre jaune”, pe de altă parte, e un film godardiano-bressonian (am observat că foarte mulți cinești portughezi îl citează direct sau indirect pe Robert Bresson în filmele lor), în care trei personaje colorat îmbrăcate și unul în nud sunt prezentate fie în timpul repetițiilor pentru turnarea unui film, fie în momentele turnării propriu-zise. Godinho preia de la Godard (-ul anilor '60) pasiunea pentru colarea unor medii vizuale diverse (de la picturi la sloganuri trecute pe cartoane negre în felurite fonturi, la fotografii și, bineînțeles, la imagini în mișcare) sau sonore (citate pe care actorii le rostesc, aparținând unor autori de facturi diferite, integrându-le sau nu diegezei); de la Bresson, realizatorul preia o oarecare tendință

de a rigidiza posturile actorilor, în încercarea de a surprinde esența personajelor, prin intermediul măștilor lor – în plus, îl citează direct la fiecare pas. În fine, „Julian” este un film-jurnal dedicat unui tânăr care a apărut brusc, și a dispărut în același fel, în viața realizatorului Antonio da Silva. Julian este prezentat ca un adevărat urmaș al crezurilor lui Jean Jacques-Rousseau despre natură, „un fel de Adam, întruchiparea unor mituri variate ale omenirii” (după spusele lui da Silva). În imaginile granulate - care imită textura peliculei de 8 mm – pe care cineastul portughez le cuprinde în scurtmetrajul său, poate fi simțită atracția sexuală a acestuia pentru protagonist, dar și fascinația pe care o resimte pentru un om pe care îl consideră un etalon de libertate.

Despre lungmetrajele pe care le-am văzut la Indielisboa nu voi scrie pe larg, deoarece - cu o excepție -, nu m-au impresionat în aceeași măsură cu scurtmetrajele. „De jueves a domingo” („De joi până duminică”) al chilienei Dominga Sotomayor a fost laudat la fața locului un pic prea mult în raport cu gradul de calcul mecanic la care apelează realizatoarea pentru a transmite fluctuațiile relației personajelor prin simpla poziționare a lor în imagini unele în raport cu celelalte și cu elementele decorului (a câștigat de altfel marele premiu); iar „L'estate di Giacomo” („Vara lui Giacomo”), al italianului Alessandro Comodin – celălalt mare câștigător al festivalului -, încearcă la fel de mecanic să surprindă momentele frumoase și efemere din viața de zi cu zi a unui cuplu de tineri amoroși (și caută să obțină acest efect urmărind tăcerile spontane ale celor doi și urmărindu-i haotic prin diverse spații prin care se perindă). Lungmetrajul cel mai impresionant pe care l-am văzut în această ediție de Indielisboa a fost, însă, „From New York with Love”, un film-eseu al portughezului André Valentim Almeida. Întrucât spațiul alocat articolului s-a încheiat deja în urmă cu vreo zece rânduri, trebuie să închei promițând că voi reveni pe larg cu o altă ocazie la el și mulțumind Institutului Cultural Român de la Lisabona pentru sprijinul acordat în deplasarea spre și dinspre acest integru festival de cinema.



Palacios de Pena, regie Gabriel Abrantes și Daniel Schmidt, 2011

MENU

FILMELE \ REDACTORII	Lavinia Cioacă	Cristina Bilea	Gabriela Filippi	Andrei Gorzo	Raluca Durbacă	Andrei Luca	Andrei Rus	Theo Stancu	Irina Trocan	Emi Vasiliu	Andra Petrescu	Andreea Mihălcea
<i>Book chon bang hyang</i> (r. Hong Sang-soo)		★★★	★★★★		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★			
<i>Toată lumea din familia noastră</i> (r. Radu Jude)	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	
<i>L'Apollonide</i> (r. Bertrand Bonello)	★★★						★★★★	★★★★		★★★		★★★
<i>Les bien-aimés</i> (r. C. Honoré)			★★★★				★★★					
<i>Une été brulant</i> (r. Phillipe Garrel)			★★★★			★★	★★★★					
<i>Oslo, august 31</i> (r. Joachim Trier)	★★★	★★★★	★★★★				★★	★★★★		★★★	★★★	
<i>Play</i> (r. Ruben Ostlund)	★★★									★★★		★★★
<i>Wu Xia</i> (r. Peter Chan)					★★			★★★	★★★★			
<i>Sangue do meu sangue</i> (r. Joao Canijo)		★★★									★★★	
<i>Take Shelter</i> (r. Jeff Nichols)	★★★		★★				★★★★	★★★★	★★★			
<i>4:44 Last Day on Earth</i> (r. Abel Ferrara)			★★★		★★★		★★★★	★★★				★★★
<i>The Avengers</i> (r. Joss Whedon)	★★★			★★★				★★	★★★			★★★
<i>Hors Satan</i> (r. Bruno Dumont)			★★★				★★	★★★			★★★	★★★
<i>Footnote</i> (r. Joseph Cedar)					★★				★★★	★★★★	★★★	
<i>Polisse</i> (r. Maiwenn)	★★★								★★★	★★		
<i>Visul lui Adalbert</i> (r. Gabriel Achim)	★★★	★★		★★	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★			★★★
<i>Wuthering Heights</i> (r. Andrea Arnold)			★★		★★★★	★★★★				★★★	★★	
<i>Shame</i> (r. Steve McQueen)	★★	★★	★★		★★★★			★★	★★★★			
<i>Un amour de jeunesse</i> (r. Mia Hansen-Love)	★★						★★				★★★	★
<i>Undeva la Palilula</i> (r. Silviu Purcărete)		★★		★		★				★★★		
<i>Violeta se fue a los cielos</i> (r. Andres Wood)						★					★★	
<i>La source des femmes</i> (r. Radu Mihăileanu)			★	★		★						

★★★★★ 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



Ne revedem cu drag în toamnă!

