

FILM MENU

REVISTĂ
DE CULTURĂ
CINEMATOGRAFICĂ

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

NR. 20, NOIEMBRIE 2013

CINEMA ROMÂNESC *Clasic*

Mircea Daneliuc
Lucian Pintilie

Sergiu Nicolaescu
Titus Popovici

Mircea Săucan
Alexandru Tatos



FILM MENU



RADIO GUERRILLA
DESCHIDEM
MINTI DIN 2004

SĂ FILM!

CINEMA ROMÂNESC

PROIEȚII + Q&A CU ECHIPA FILMULUI
MODERATOR: FILM MENU

SALA DE CINEMA
UNATC

STR. MATEI VOIEVOD
NR. 75 - 77

INTRAREA
(ÎNTOCDEAUNA)
LIBERĂ



Film reporter.ro



SAPTE SERII
DILEMA!



cărturești
CARTI, DVD, MUZICĂ, JOCURI

librăria
HUMANITAS

JUMĂT
ATEA
PLI
NĂ

LiterNet.ro

FEEDER.RO



SUMAR:

REVIEW 4

Nugu-uittal-do anin Haewon • Passion • Sunt o babă comunistă
• Portret Raul Ruiz • Yi dai zong shi • Before Midnight • Când
se lasă seara peste București sau metabolism • Gravity •
Portret Alexei Balabanov • Phil Spector • Journal de France •
To the Wonder • Blue Jasmine • La folie Almayer • Leviathan
• Câinele japonez

INTERVIU 34

cu Stere Gulea

DOSAR 46

Sergiu Nicolaescu, legendă locală • Lucian Pintilie - autor
(premisă) • Mircea Săucan și noaptea cinemaului rătăcitor •
Mircea Daneliuc, cântece despre iubire și ură • Note despre
filmele lui Alexandru Tatos • Titus Popovici: stima noastră și
mândria

FESTIVALURI 74

TIFF
Karlovy Vary

COTAȚII FILME 79

REDACȚIA

REDACTOR COORDONATOR

Andrei Rus

REDACTORI

Bianca Bănică, Raluca Durbacă,
Gabriela Filippi, Oana Ghera,
Andrei Luca, Mihai Kolcsár,
Teodora Lascu, Georgiana Madin,
Diana Mereoiu, Ioana Moraru,
Andra Petrescu, Anca Tăbleț,
Irina Trocan, Alexandru Vizitiu,
Diana Voinea

CORECTURĂ

Andrei Gorzo, Ioana Avram,
Maria Cârștian, Raluca Durbacă,
Gabriela Filippi, Andreea Mihalcea,
Ioana Moraru, Andrei Dudea,
Irina Trocan

DESIGN

Alice Furdui,
Daniel Comendant

EDITARE FOTO

Bianca Cenușe

ILUSTRĂȚIE COPERTĂ

Matei Branea

ILUSTRĂȚII INTERIOR

coperta 2: Mircea Pop,
coperta 3: Tudor Prodan,
coperta 4: Tudor Calnegru

P.R.

Ioana Moraru

CREDITE FOTO

TIFF, Karlovy Vary,
Adi Tudose,
Independența Film,
New Films România,
Glob Com Media,
Ro Image 2000

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

filmmenu.wordpress.com
filmmenu@gmail.com

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

Nugu-ui ttal-do anin Haewon



Fiica nimănuui, Haewon Coreea de Sud 2013

regie și scenariu: Hong Sang-soo

image: Hyung-ku Kim, Hong-yeol Park

montaj: Sung-Won Hahm, Yeon-Ji Son

sunet: Ah-young Ko

distribuție: Jeong Eun-Chae, Seon-gyun Lee,

Joon-sang Yoo, Ji-won Ye

de Andreea Mihalcea

„12 martie 2012. M-am întâlnit cu mama, după 5 ani în care n-am văzut-o, ieri dimineață la 11. Am ajuns prea devreme și am adormit în restaurant.” „Fiica nimănuui, Haewon” este o dramă tăcută, destul de diferită de ultimele filme ale lui Hong Sang-soo, unde exuberanța de tip haz-de-necaz configura un întreg registru de farsă, ironie, naivitate și cinism. Preocupat în toate filmele sale de *love trifles*, coreeanul pare, așa cum sugera și Andrei Rus în cronică sa la „Hahaha” (2010)¹, de o sensibilitate rohmeriană, de un nesfârșit interes pentru complicații amoroase și o infinită răbdare în diseminarea lor. Însă, dacă la Rohmer personajele feminine sunt cele care de regulă despică poveștile de dragoste în multe ițe prin conversații lungi și ating niște corzi evidente de patetism (cum se întâmplă de pildă, în „Le Rayon Vert”, 1986), la Hong Sang-soo paleta pateticului e asociată aproape exclusiv personajelor masculine. Cu toate acestea, în „Fiica nimănuui, Haewon”, sud-coreeanul pare mai apropiat

de o sensibilitate à la Jane Austen decât de cea rohmeriană (fără ca între scriitoare și Rohmer să fie o incompatibilitate, de altfel). Iar dacă „Hahaha” poate fi cu ușurință comparat cu un „Pauline à la plage” (r. Eric Rohmer, 1983) să zicem, „Fiica nimănuui, Haewon” se apropie mai mult de tipul de raportare la lume din romanul „Rațiune și simțire”.

Cred că e prima dată când Hong alege o femeie ca protagonistă fără ca aceasta să fie de fapt un bărbat într-un travesti metaforic, cum se întâmplă în recentul „Da-reun na-ra-e-seo” („Într-o altă țară”, 2012), unde Isabelle Huppert interpretează încă o variațiune a bărbatului capricios și imatur, recognoscibil în orice film de-al lui Hong. Și tind să cred că personajul lui Haewon, un fel de Elinor Dashwood sud-coreeană, este cel la care se racordează și întreg registrul de dramă al filmului, gen destul de nespecific lui Hong într-o formulă atât de extinsă. E cumva prima dată când avem realmente acces la ceea ce se întâmplă în interioritatea femeilor care populează universul său diegetic. *And it's quite a sight to see.* Și aici, ca și în „Bam gua nat” („Noapte și zi”, 2008), cadrul narativ este cel al formatului de tip jurnal, în care toate secvențele sunt note diaristice, alternate cu momente de vis și reverie. Contrar bunului-simț scenaristic, se pare că marii regizori nu au o problemă în a folosi trucul facil al argumentării întâmplărilor neverosimile cu formula grosieră era-de-fapt-un-vis, cum a făcut-o și o face în continuare hipergrosier Brian De Palma (de pildă, în recentul „Passion”, 2012); și nu numai că Hong nu are o problemă cu asta, ci *device*-ul chiar aduce un mare plus *plot*-ului.

Haewon (Jeong Eun-Chae) este o tânără înaltă, suplă, cu gesturi lejere și grațioase, studentă la actorie, pe seama căreia cei din jur țin fel de fel de intrigi, cum că ar fi ușuratică sau arogant-aristocratică, la fel cum se întâmplă cu Yoo-jung Lee din „Noapte și zi”, studentă la

pictură, „plagiatoare și zgârcită”. Într-un fel, e dificil pentru spectator să se pronunțe într-un caz închipuit de judecată, pentru că „acuzațiile” acestea nu sunt - aici, cel puțin - vreodată clarificate și în definitiv nu par să conteze. Însă, din perspectiva la care avem acces – în mare parte a lui Haewon -, ele par mai degrabă intrigi decât *insightful remarks*. Adormind la restaurantul unde urmează să-și revadă mama după cinci ani, Haewon visează o întâlnire cu Jane Birkin (într-un *cameo* absolut gratuit și candid), care îi spune cât de mult seamănă cu fiica sa, Charlotte Gainsbourg, și o invită la ea acasă, dacă se întâmplă să ajungă vreodată prin Paris. Întâlnindu-se cu adevărata sa mamă, află că aceasta o să plece definitiv în Canada, la celălalt fiu al său, unde intenționează *to live it up* și să danseze desculță în stradă. Cele două mari relații relevante pentru Haewon sunt, o dată, cea cu mama sa și în al doilea rând, cea cu regizorul și profesorul său, Seong-jun (Seon-gyun Lee), un bărbat mai în vârstă decât ea, căsătorit și proaspăt devenit tată. În ambele relații, ea pare să fie cea matură, maternă și înțelegătoare, puternică, și care acceptă înfruntările cu greutatea ca o formă de auto-cunoaștere.

Foarte adesea, Hong apelează la filmarea discuțiilor a două personaje, luându-le din profil sau semi-profil, la un plan mediu sau întreg. David Bordwell² observa că aceste două tipuri de încadratură determină ca atenția spectatorului să se direcționeze pe actori, fără ca aceștia să fie înghițiți de decor sau de exterior și că, în ceea ce privește mizanscena lui Hong, aceste planuri medii și întregi, lungi ca durată, pe de-o parte favorizează întreaga expresie corporală a actorilor și relația lor non-verbală, și că pe de altă parte, duce la conturarea unor asemănări sau, de cele mai multe ori, a unor diferențe între cele două personaje, așa cum sugeram mai devreme. Dacă grație mizanscenei ajungem să remarcăm la Haewon eleganța posturii sau a felului în care își trece mâna prin păr, conversațiile propriu-zise din prezentul narativ ne ajută să compunem un trecut diegetic comun personajelor. În felul ăsta, înțelegem că relația sa cu Seong-jun e una *on and off*, pe care acesta din urmă încearcă din răspuțeri să o ascundă, lăsând de multe ori impresia unei paranoi și lașități ridicole și absurde.

În aceeași zi în care are loc întâlnirea cu mama, Haewon îl sună pe Seong-jun, simțindu-se singură, deși mai înainte încercase vizibil să-și ascundă tristețea de față cu mama sa, compensând prin exuberanță și încurajare. Cei doi se plimbă prin aceleași locuri prin care Haewon trecuse mai înainte cu mama, printr-un parc pustiu, pe lângă Famous Motel – locul unde cei doi petrecuseră prima noapte împreună - și o cafenea cu cărți de vânzare. Atenția pentru continuum-ul temporal de care aminteam mai devreme - în care clipele nu sunt unice și irepetabile, în sensul bazinian al esteticii realiste, ci aproape întotdeauna circulare sau repetitive - e reprodusă și în ceea ce privește spațiul; observație valabilă pentru filmele lui Hong în general. O explicație posibilă în legătură cu insistența asupra aceluiași spațiu ar putea suna în felul următor: revenirea la un spațiu în care spectatorul a mai observat deja cel puțin unul dintre personaje, singur, sau relaționând cu altele, fundamentează o porțiune de memorie comună între personaj și spectator, acesta din urmă asociind prezentul cu trecutul diegetic și căpătând astfel discernământul de a distinge asemănări sau diferențe, respectiv de a intui, dintr-un unghi apropiat de cel al personajului, starea sa interioară. Și Hou Hsiao-hsien se raportează similar la spațiu, însă dacă acesta o face cumva mult mai subtil, integrând mai firesc narativ sau poate mai liric spațiile recurente, la Hong lansarea acestor puncte către spectator și amplificarea prin exterior a interiorității se apropie mai degrabă de o zonă maniacală și de o credință în coincidențe cauzate de hazard. Aici, de pildă, există un cadru reluat - în care se face unul dintre *zoom-in*-urile *trademark* Hong aparent aleatorii - cu un chiștoc de țigară aruncat de un librar și stins de fiecare dată de Haewon - care funcționează ca un portal de trecere de

la un act la altul, mijlocind totodată aceste reveniri, reale sau onirice, în aceleași spații.

Întorcându-ne la *plot*-ul propriu-zis, în cele 3 sau 4 note diaristice, Haewon își amintește de două întâlniri cu profesorul și de încă una (*spoiler alert!*) - onirică - cu o versiune mai în vârstă și mai demnă a acestuia, sub forma unui profesor de film sud - coreean care predă în State - cu aparente capacități de *mind control* și care, printre altele e căutat la telefon de Scorsese - și care o cere în căsătorie. Din plimbările (reale ale) celor doi prin oraș, întâlnirea întâmplătoare cu niște colegi de-ai lui Haewon și implicit studenți de-ai lui Seong-jun, și vizita la fortăreața Namhan, reies două atitudini foarte diferite față de relația dintre ei. Haewon știe rațional că ceea ce se întâmplă între ei e o cauză pierdută, pentru că el nu e dispus să facă o alegere între viața lui așa cum e - de bărbat căsătorit - și începerea unei relații fără ascunzișuri cu ea, în timp ce regizorul le-ar vrea pe amândouă deodată, complementare, însă în continuare într-o formă ascunsă. De două ori, în același loc, undeva deasupra orașului Seul, Haewon îl incurajează să rămână alături de soție și de copil, deși se entuziasmează când acesta îi spune, mințind, că i-a mărturisit soției totul la beție și că și-a redactat o scrisoare de demisie de la școală. Mi-am permis asemănarea cu Elinor Dashwood tocmai din pricina felului în care rațiunea primează pentru Haewon în fața emoțiilor dar și datorită unei curiozități evidente de-a lungul filmului de-a fetei *vis-à-vis* de cum funcționează mecanismele percepției sociale și legătura lor cu formarea individuală.

Între starea de reconfigurare a unor așteptări mai vechi de-ale lui Haewon față de regizor și risipirea acestei posibilități, cei doi trăiesc un moment de echilibru, mizanscenat după niște principii de armonie clasică, aproape bucolică, în care, la asfințitul soarelui, el îi pune la telefon melodia lui preferată și, ca un fel de mulțumire, ea îl sărută. Cadru în sine e un moment aproape unic de liniște, prin comparație cu accesele de posesivitate, gelozie, sau stânjeneală ale regizorului sau prin comparație cu iscodirile colegilor lui Haewon. Seong-jun e leit celorlalte personaje masculine din galeria lui Hong: inconstante, depresive, plângăcioase, mincinoase și idiosincrasice, numai că până acum ei erau protagoniști cu care puteai empatiza în cele din urmă, fiind înzestrați cu acea doză de autoironie, care susținea caracterul amuzant din comedii. Însă aici, când Seong-jun îi spune fetei că e drăguță și că o iubește e destul de relevant că replica nu vine pe gol, ci e răspunsul imediat la observația lui Haewon că numai moartea rezolvă totul, referindu-se desigur la situația lor. Or, alăturarea acestor două atitudini - una îmbuibată de confortul derizoriului și al impermanenței, celalaltă idealistă - este ceea ce naște în definitiv conflictul dramei. Masculinitatea, în sensul de demnitate și curaj, la care aspiră toate personajele masculine ale lui Hong - calitatea pe care ei singuri par să și-o saboteze - cred că are mai mari șanse să fie vizibilă la femeile portretizate de sud-coreean, cum este ghida turistică din „Hahaha” (care îi propune un *piggyback ride* iubitelui după ce află că i-a fost infidel), dar mai ales aici, în cazul lui Haewon, care aproape mereu revine la adresarea bărbatului de care e îndrăgostită cu acel oficial și destul de desuet « Domnule ». De altfel, într-unul din atât de recurente momente ale lui Hong de tip „definește-mă, definește-mă” versiunea onirică a profesorului îi spune lui Haewon că, deși din exterior pare rece și egocentrică, în sine ea, este de fapt foarte curajoasă. *Grosso modo*, cam despre asta e vorba, de altfel, în întreg filmul. Și poate și despre singurătate.

1. <http://agenda.liternet.ro/articol/13083/Andrei-Rus/Sunetul-unui-ranjet-blazat-Hahaha.html>

2. <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-hong-sangsoo/>

Passion



Pasiune
Germania - Franța 2012
regie și scenariu: Brian De Palma
imagine: José Luis Alcaine
muzica: Pino Donaggio
distribuție: Rachel McAdams,
Noomi Rapace

de Georgiana Madin

Veteran al *remake*-urilor și al împrumuturilor returnate într-o formă *camp*, Brian De Palma revine în 2012 cu „Passion”, nici mai mult nici mai puțin decât un *remake* al filmului „Crime d’ amour” (2010), scris și regizat de Alain Corneau. Chiar dacă nu are un titlu atât de sugestiv precum celebrele „Phantom of the Paradise” (1974), „Dressed to Kill” (1980) sau „Blow Out” (1981), alese în ton cu pasișă sau kitschul asumat, „Passion” e revenirea lui Brian De Palma la manierismele anilor ’70–’80. Construită pe același fir narativ cu al filmului original, varianta lui De Palma situează povestea crimei și a ascensiunii în ierarhia corporatistă (tratată destul de plat de Corneau, de altfel) într-o dictatură a femeilor, stilizată de fetișurile acestora. Lupta se duce în cadrul unei mari agenții de publicitate, în care Rachel McAdams joacă rolul șefei exploatoare Christina, iar Noomi Rapace, rolul „creativei” modeste

Isabelle, care ajunge să emuleze tacticile șefei și să le folosească împotriva ei.

Pornind cu o subțire impresie de realism, dată de ancorarea într-un prezent din ce în ce mai tehnologizat, într-o societate preocupată din ce în ce mai mult de (meta)imaginea ei virtuală și de vizualizările de pe YouTube, „Passion” trece repede peste cadrul exterior agenției de publicitate, stabilindu-se în cuibul *glossy* al acesteia. Pe când la Corneau e vorba de o crimă perfectă care va rămâne tănuțită, povestită cap-coadă, în detaliu, fără rețineri și fără nuanțări, la De Palma narațiunea e doar un pivot pentru noi incursiuni în obsesii mai vechi. Spre deosebire de Corneau, care nu a nuanțat specificul muncii depuse de subalternă, De Palma anunță încă din cum e formulat incipitul (Noomi Rapace și asistenta ei filmând cu telefonul din buzunarul jeansilor un clip publicitar de tip *female-empowering*) că în „Passion” au loc doar femeile, imaginea lor despre ele și semantica folosirii acestei imagini. Reluând tematica mai veche a castrării, pe care o identifică Robin Wood la De Palma, „Passion” nu e însă despre o spaimă atavică masculină și despre uciderea femeii ca măsură de precauție (așa cum e ilustrată ea în „Dressed to Kill”), ci despre însăși societatea castrată, în care bărbatul, pe lângă faptul că e amenințat financiar de o femeie (deci, toată masculinitatea lui tradițională e ștearsă), mai e folosit și ca obiect sexual, iar apoi, ca țap ispășitor. De Palma schimbă date din narațiunea

originală, astfel încât în „Passion” dorința sexuală să fie privilegiul femeii.

Felul în care cineastul stilizează această luare de putere nu e în sine ceva nou. „Passion” poartă mai curând ceva prospetime în comparație cu originalul, umplând spațiile goale de subînțeles ale acestuia cu mostre de fetișism *à la* De Palma (pantofii roșii cu toc masiv, rujul roșu – mărci arhicunoscute ale sexualității), stilizând-o pe Rachel McAdams (și locuința ei) ca pe o apariție teleportată din propriul *camp* șaptezecist sau turnând secvențele precedente răzbunării într-un stil oniric-expresionist, pentru a induce aparenta obturare a realității resimțite de Isabelle. „Passion” mai joacă mult și pe terenul intertextualității, atât cu filmul din care se trage (înlocuind, de exemplu, o Ludivine Sagnier în pijamale largi și neatrăgătoare cu o Noomi Rapace în sâni goi), cât și cu operele *camp* din canonul De Palma și, spre sfârșit, cu narațiunile în buclă interminabilă, specifice lui Hitchcock – care e, de asemenea, o sursă de pasișă pentru regizor. În ce privește forma, „Passion” refolosește acele trucuri cu care De Palma s-a remarcat; recompune o secvență prin *split diopter*-ul utilizat cu foarte mult efect în „Blow Out”, sau recurge la ecranul partajat în paralelismul spectacolului de balet cu momentul crimei, reușind chiar să producă o opoziție inedită. Însă aceste trucuri, la fel ca opțiunea de a retarda spectatorului aflarea criminalului, cu toate că fac dovada unui stilist consacrat, se simt mai curând ca artefacte prinse în specificul anilor ’70–’80, dar non-actuale, nu cu adevărat funcționale în prezent.

Privit fără presiunea operelor de căpătâi ale lui De Palma, „Passion” pierde și mai mult, pentru că accentele de sentimentalism subliniate de muzică, răsturnarea repetată a finalului, motivul hitchcockian al scărilor spiralate, paralelismele cu secvențele liftului din „Dressed to Kill” și chiar jocul actoricesc malefic exagerat al lui Rachel McAdams (dar foarte reușit pe cerințele genului) ar arăta precum toanele incoerente ale unui regizor senilizat. „Passion” ar putea pretinde că e o revenire în forță a *camp*-ului dacă nu ar evolua doar ca un tur ghidat prin muzeul obsesiilor și tehnicilor lui De Palma. Retroversiunea ca formă de metacinema se dovedește în „Passion” destul de lipsită de suflu și de energie creatoare, dar suficient de idiosincronică încât să fie utilă ca nouă făptură din specia De Palma de pus la insectar.

Sunt o babă comunistă



România 2013

regie: Stere Gulea

scenariu: Stere Gulea, Dan Lucian Teodorovici, Vera Ion

image: Vivi Drăgan Vasile

sunet: Cristian Tarnovețchi, Cristinel Șirli

montaj: Alexandra Gulea

costume: Doina Levința

distribuție: Luminița Gheorghiu, Marian Rălea, Ana Ularu

de Raluca Durbacă

Cel mai recent film al lui Stere Gulea a stârnit un mic scandal printre intelectualii anti-comuniști de la noi, care au susținut că, spre deosebire de cartea omonimă a lui Dan Lungu, care a stat la baza filmului, pelicula nu face niciun efort să deconstruiască, dur și fără echivoc, iluzia comunistă în care a trăit protagonista Emilia. Că, mai mult, filmul aruncă o privire nostalgică și caldă în comunism, ceea ce este, desigur, condamnat în societatea românească în care nostalgiile pensionarilor cu privire la Epoca de Aur sunt luate în derâdere de unii și privite cu reală îngrijorare de alții. Într-adevăr, filmul nu se zburlește la comunism atât de tare pe cât și-ar dori unii, dar asta pentru că prezintă perspectiva subiectivă a unui personaj fictiv, nu a autorului. Faptul că autorul refuză să se infiltreze în diegeza și să-și pedepsească protagonista pentru că are convingeri diferite de ale sale, ar trebui să fie de admirat,

mai ales printre cei care condamnă comunismul în primul rând pentru privirea individului de libertatea de expresie.

E adevărat că nici forma aleasă de Gulea pentru a spune această poveste nu este una care să permită detașarea spectatorului de diegeza și evaluarea critică a conținutului. „Sunt o babă comunistă” e construit în paradigma narativă clasică, care presupune identificarea spectatorului cu protagonistul printr-un transfer emoțional care se face între cei doi. Însă aici apare problema principală a filmului: privirea înapoi e monocordă, lipsită de orice nuanțare, de orice încercare de perspectivă critică, proclamă dictatura lui Ceaușescu ca fiind bună și atât, chiar dacă pentru protagonistă nu este așa. La asta se adaugă și momentele de comedie facilă la care apelează regizorul - acum Emilia e la coafor, pentru a-și aranja părul, acum Emilia e la ea acasă, cu o frizură roșu aprins - care deturneză

de multe ori filmul spre *slapstick*. Amalgamului de genuri i se adaugă amestecul amintirilor din copilărie (a căror relevanță, mărturisesc, nu am înțeles-o, asta în contextul unei paradigme care se bazează pe eficacitate narativă) cu amintiri din tinerețe și imposibilitatea regizorului de a se hotărî asupra metodei prin care Emilia își amintește trecutul, trecând de la *voice-over*, la *flashback*-uri, la discuții cu alte personaje într-un ritm amețitor, ce nu-i permite spectatorului-consumator de filme din paradigma clasică să se obișnuiască cu diegeza. Pe de altă parte, criticul de film Andrei Gorzo are dreptate când subliniază că acesta este primul produs de cinema autohton care pune în discuție, simplist, e adevărat, hibezele capitalismului. Dacă Dan Lungu își plasase acțiunea în anii '90, Stere Gulea o mută în 2010, pentru a da frâu liber șocului ascuțit al crizei economice. Alice, fiica Emiliei, se întoarce din Statele Unite, unde emigrase, ca să-și viziteze părinții, alături de soțul său american. Însă în Statele Unite a încetat să mai curgă lapte și miere, căci și Alice, și soțul, au fost concediați și sunt în pericol să-și piardă casa. Dezavantajele capitalismului sunt cele care o determină pe Emilia să-și întărească opinia că în comunism se trăia mai bine, având în vedere că ea nu s-a aflat niciodată în situația de a-și pierde locuința primită în dar de la PCR. Nu hibezele capitalismului românesc „de cumetrie”, total absent în film, nu aparentele beneficii primite în comunism (apartamentul o fi fost al Emiliei, dar nu era proprietatea ei) o determină pe aceasta să privească indulgent spre trecut, ci dovada că nici sistemul considerat până de curând perfect nu funcționează în beneficiul individului. Reacția ei naturală este să se refugieze într-o epocă mai fericită pentru ea. Și aici, Stere Gulea aduce în discuție una dintre cele mai interesante idei din film. Emilia este un om crescut și format în comunism. Când spun format, nu mă refer la îndotrinarie ideologică, ci la modalitatea în care un individ se adaptează la mediu în procesul de formare a personalității sale. Comunismul face parte din trecutul Emiliei, din identitatea sa. A condamna orb comunismul echivalează cu a-și condamna și nega propria identitate. Atunci, cum poate un individ format în comunism, care nu a avut parte de niciun fel de activitate dizidentă, care în loc să se lupte cu sistemul, a încercat să se adapteze pentru a supraviețui, să se raporteze la trecut fără să se nege pe sine? Este o întrebare la care Stere Gulea nici nu pretinde că ar avea răspunsul. Însă este o întrebare validă, ce trebuie pusă.

RAÚL RUIZ

ȘI SUPRAREALISMUL

de Andra Petrescu

„Cred că în orice film care merită văzut ar trebui să te identifice cu filmul în sine, nu cu unul dintre personaje.” („Poetics of Cinema” - Raúl Ruiz)

Unul dintre cele mai dificile lucruri în legătură cu încercarea de a rezuma sau caracteriza stilul lui Raúl Ruiz în câteva trăsături e ciocnirea (nu cu mulțimea lui de filme, căci e unul dintre cei mai prolifici regizori ai tuturor timpurilor) de eclecticismul lui – un amestec jucăuș, aproape haotic, de tehnici, genuri, specii, actori/tipuri de actorie, idei, curente, subiecte, citate etc. Narațiunea filmelor lui (atribuită ba suprarealismului, ba influenței barocului) funcționează ca o combinație de structuri narative și tehnici cinematografice cunoscute, dar care formează împreună un limbaj într-atât de idiosincronic încât e pur și simplu greu de receptat. Să susțin că e criptic, aș sugera că am o oarecare speranță ca la un moment dat să fiu, într-un fel sau altul, inițiată în misterele regulilor gramaticale ruiziene și nu cred că se poate – așadar mă rezum la a insista că Ruiz nu și-a propus să fie descifrat, nu a lăsat (cu mici excepții sau rateuri) indicii legate de cheia interpretării filmelor lui, ci a construit cu minuțiozitate o structură care să trezească spectatorului reacțiile dorite de el – în principiu să-l țină (pe spectator) în afara poveștii și personajelor, să fie atent la principiile narațiunii și la mecanismele ei care formează gândirea.

Preocuparea lui Ruiz pentru poveste a început cândva în tinerețe, când a participat la un atelier de dramaturgie la Universitatea Iowa din SUA. Ei bine, manualele de dramaturgie ale profesorilor americani susțineau că orice structură dramaturgică e generată de conflict – principiu revoltător pentru tânărul chilian care a înțeles rapid (cu oarecare sfătuire de la Kurt Vonnegut) că locul cu pricina nu e pentru el și s-a întors acasă. Se poate spune că Ruiz antagonizează paradigma americană – practic: generând un sistem narativ funcțional diferit; teoretic: dedică un capitol întreg subiectului în poezia lui –, pe care el o numește teoria conflictului central, și pe care, printre altele, o acuză de propagandă cu idei prefabricate despre viață.

TEORIA CONFLICTULUI CENTRAL ȘI NARAȚIUNEA LUI RUIZ

Reproșurile pe care Ruiz le aduce teoriei conflictului central îi reflectă convingerile ideologice. Pe scurt, presupozitia că o poveste începe în momentul în care „cineva vrea ceva și este împiedicat să obțină acel ceva” e axiologic greșită, conform lui Ruiz, care își construiește argumentația expunând de ce o narațiune condusă de voință e deficitară atunci când e confruntată cu realitatea – care, de altfel, insistă el, poate fi la fel de ambiguă precum poate fi și verosimilitudinea atât de invocată în paradigma americană (Ruiz amintește remarcă lui Borges: doamna Bovary este

un personaj realist, în timp ce Hitler nu e câtuși de puțin). Tipul ăsta de „ficțiune athletică”, care s-a constituit ca un fel de instituție ce parazitează cinematografiile mondiale, spune Ruiz, ține spectatorul captiv într-o poveste construită pe situații constant conflictuale, în care antagonismul devine unica modalitate de raportare dintre personaje (și asta se constituie, de fapt, într-un mecanism de gândire) – caracteristică culturală specifică sistemului politic și social american, unde există o legătură cauzală puternică între decizie și conflictul provocat de ea, comportament social necaracteristic altor culturi, și prin care e îndoctrinat publicul internațional. Așadar, conflictul lui Ruiz cu sistemul narativ hollywoodian e alimentat de folosirea cinemaului cu scop de popularizare a unor valori morale cu iz de universalitate (iubire, patriotism, prietenie, curaj, fermitate etc.), dar care ascund, de fapt, încurajarea comportamentului capitalist într-o societate de consum; de exemplu, nu ți se spune să iubești, ci cum să iubești. În fine, cearta cu propaganda hollywoodiană nu e începută de Ruiz, ci e caracteristică, în principiu, mișcărilor artistice cu ideologie de stânga¹.

Că prin conflict dramaturgul născocoște situații peste situații și întretine atenția spectatorului, care altfel ar fi greu de obținut, e o treabă acceptată și de Ruiz. El nu contrazice cu nimic felul în care funcționează tehnica în sine sau structura clasică, și pare să susțină că reacția spectatorului la filmul de pe ecran e una de angajare submisivă satisfăcătoare – un tip de poziționare a spectatorului propus de semioticienii și continuat de psihanalisti. Totuși, e neclar în ce măsură crede Ruiz în pasivitatea spectatorului; problema lui e, mai degrabă, faptul că paradigma clasică americană se instituționalizează în cinematografia mondială, parazitând existența unui cinema ceva mai onest cultural, cu structuri narative corespunzătoare unor valori sau credințe specifice. El nu vorbește despre identificarea cu personajul, ci despre promovarea unor valori generice, artificiale ale altei culturi decât cea americană. Iar alternativa lui Ruiz la teoria conflictului central e includerea posibilității – cumva, a miraculosului fără să devină mistic – în mecanismele narațiunii; pur și simplu orice se poate întâmpla, iar asta se extinde asupra esteticii la fel de mult precum a situațiilor.

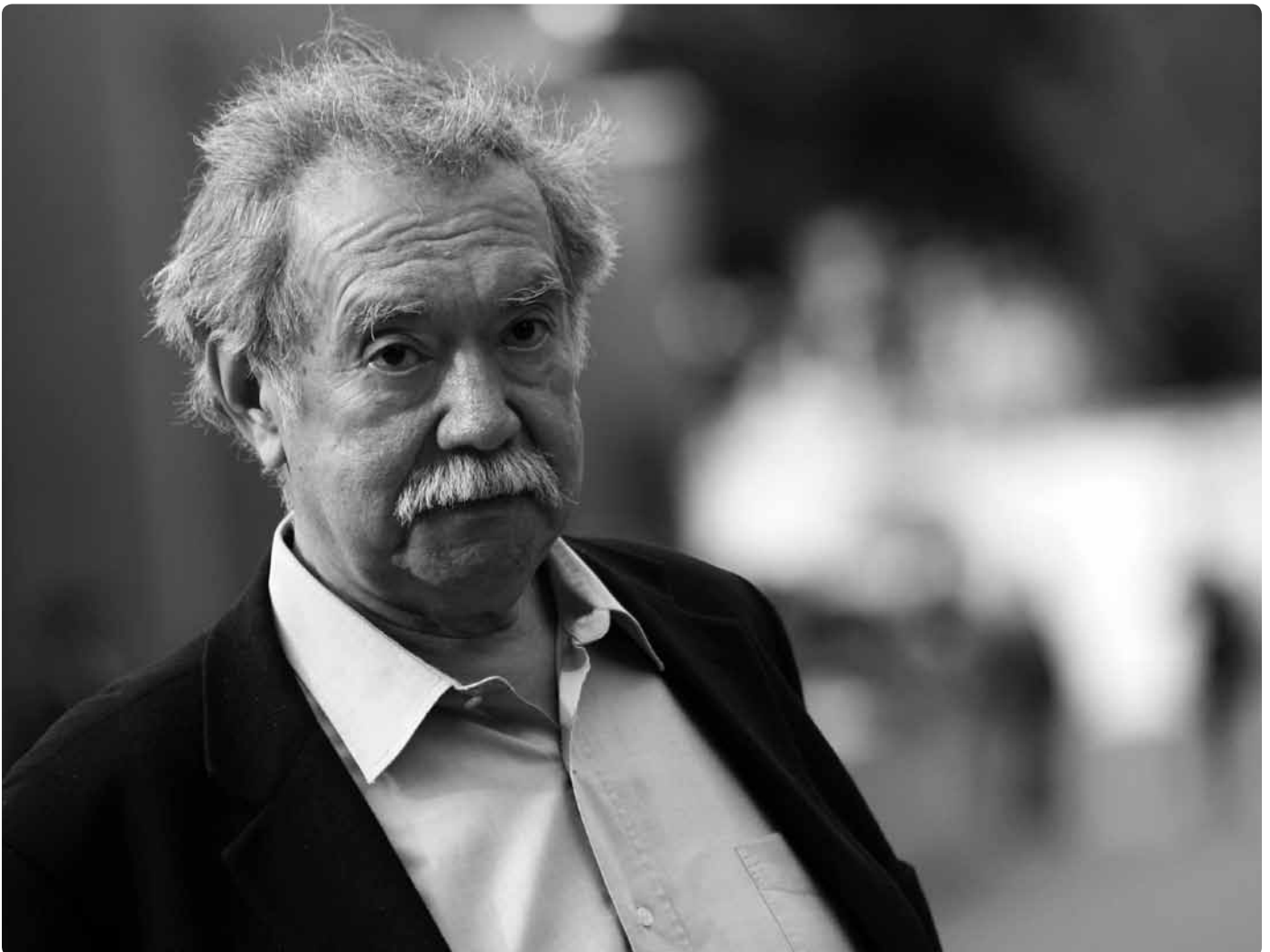
Raúl Ruiz a făcut mai bine de o sută de filme de lungmetraj și de scurtmetraj; pe unele le-a făcut la inițiativa lui, cu bugete reduse, pe altele le-a făcut pentru televiziuni – practic, comenzi –, și altele în sisteme de producție instituționalizate. Ruiz susține că nu a refuzat niciodată un proiect, și nici nu a suferit anxietăți în legătură cu calitatea filmelor – unele sunt bune, iar altele, proaste. Libertatea de care s-a bucurat, totuși, a fost că deși subiectele erau impuse, execuția (adică stilul, estetica, forma) depindea doar de perspectiva lui artistică. Așa a făcut „L' hypothèse du tableau volé” („Ipoteză asupra furtului unui tablou”, 1979), care trebuia să fie un documentar TV despre Pierre Klossowski și pe care l-a transformat

într-un fel de meditație/discurs despre relația dintre pictură și istorie, importanța contextului și secretele ascunse în tablouri, sau cum tehnica implicată (lumina, încadratura, pozele modelelor) sugerează o poveste; iar încadraturile lui Ruiz conferă spațiului și obiectelor o atmosferă nenaturală dublată de un discurs spus parcă în transă.

În eseu „Cele șase funcții ale cadrului”², Ruiz propune o metodă practică de lucru în care funcționalitatea narațiunii e determinată de imagine, adică de încadratură, de unghiulație, punct de vedere al camerei, compoziție, mișcări de aparat, sunet. Și prima regulă (pare să fie și cea mai importantă pentru el) se referă la independența cadrelor, la coerența și semnificația lor individuale, la povestea inerentă fiecăruia: „Când vedem un film cu patru sute de cadre, nu vedem un film, vedem patru sute de filme”. De fapt, el notează șase reguli care pot ajuta crearea unui cadru autonom (acesta fiind unitatea fundamentală filmică – concept introdus în teoria de film de Sergei Eisenstein, care menționa și legăturile invizibile dintre două cadre, interstii). Prin urmare, ce conferă unui cadru singularitate sunt evenimentele, unghiulația și încadratura, iar asta se întâmplă pentru că punctul de vedere al camerei determină relația care se stabilește între obiectele filmate, între actori și mișcările lor, între decor și actori etc. Apoi, se adaugă sunetul – muzică sau zgomote – care potențează și ele povestea cadrului. Mai departe, cadrele nu au nevoie de racord clasic, ci ele fuzionează de la sine, elipsele dintre ele conțin, la rândul lor, o poveste pe care imaginația spectatorului o poate completa, iar filmul nu poate să fie decât mai bogat. În plus, îl ajută pe Ruiz în intenția de a face un

tip de cinema despre cinema, în care spectatorul e invitat să privească filmul conștient de valențele lui ficționale și să rezoneze cu filmul, nu cu personajele.

Adrian Martin, într-un articol în care analizează eseu, găsește centrul importanței a ceea ce spune Ruiz în capacitatea filmică de a profita de o opoziție centripetă-centrifugă: „Elementul cheie, așa cum am sugerat deja, este voința cadrului de a conecta – sau refuzul de a face asta în termeni convenționali. Conexiunea sintactică tradițională dintre două cadre succesive se poate explica, în termeni ai teoriei de film bazată pe psihanaliză, prin ideea lui Jean-Pierre Oudart despre efectul de sutură în cinema: lipirea la montaj (precum plan/contra-plan, potrivire grafică sau racord de mișcare) astfel încât să repare potențiala lipsă în interval sau discontinuitatea dintre cadre, creând iluzia unui spațiu fictiv unitar, dintr-o bucată. Dar explicația lui Jerry Lewis pare să fie mai potrivită și mai apropiată de viziunea lui Ruiz asupra relației dintre cadre: forța centripetă impune staticitate (aici) – să rămână în acțiunea și timpul unui cadru, să investigheze și să deschidă alte dimensiuni – în timp ce forța centrifugă încearcă să se mute (acolo), să deschidă alt spațiu și să conducă spre altă situație, următorul eveniment.”³ De fapt, principiul de opoziție admirat de Martin e împrumutat – și adaptat nevoilor narative – de Ruiz din suprarrealism, și chiar îl folosește ca o formă de juxtapunere; mai mult, interacțiunea spectatorului cu narațiunea formată din astfel de juxtapuneri și asocieri provoacă o plăcere rațională și mai puțin una empatică (cea hollywoodiană).



Sigur, e corect să se facă o distincție între textele lui Ruiz despre teorie de film și filmele pe care chiar le-a făcut, mai ales că nu întotdeauna i-au ieșit – și nici nu te poți aștepta la o filmografie unitară de la un regizor eclectic aflat în căutarea limbajului cinematografic croit pe nevoile lui artistice. De exemplu, în „La ville des pirates” („Orașul piratilor”, 1983) folosește tehnici suprarealiste, cu imagini șocante sau cadre umplute de obiecte comice – la un moment dat, Isidore îi oferă copilului mâncare, căci ea mereu are la îndemână hrană pentru corpul ei firav, iar cadrul care ilustrează acțiunea e compus dintr-un detaliu cu sertarul unui dulap de haine, tocmai deschis, plin cu legume, salamuri și, de ce nu, capul unui om. Așadar, aici cadrul devine autonom de restul filmului prin conținutul bizar de obiecte, deci prin reprezentarea lui într-un stil suprarealist – practic reprezintă o săritură ilogică/incoerentă de la un stil la altul, de la o acțiune la alta; nici măcar dialogul ce dublează imaginea sau sunetul nu susține imaginea după reguli clasice de racord. Dacă m-aș lua fix după ceea ce spune Ruiz, aș susține că ruptura, în cazul acesta, e prea evidentă pentru ambițiile predicate. În „The Territory” („Teritoriul”, 1981), pentru care nu a beneficiat de un buget (finanțarea promisă dispăruse peste noapte), continuitatea acțiunii este atât de clară – după prima secvență pentru care încă avea bani – încât, combinată cu ritmul lax al seriei de evenimente și elementele de *mystery*, face ca filmul să devină o pastişă a filmelor horror de serie B (o pasiune de-a lui Ruiz din copilărie).

„Ce jour-là” („Acea zi”, 2003), o farsă despre un tată din Elveția care plănuiește să-și omoare fiica cu scopul pragmatic de a o moșteni, e dificil de împărțit după schema lui Ruiz. Pe scurt, Livia este o tânără un pic prea naivă și un pic prea aeriană (membrii familiei au o dispută legată de necesitatea internării ei într-un ospiciu), fiica unui magnat în pragul falimentului și moștenitoarea averii mamei. Moartea ei l-ar salva pe tată

din insolvență și – din motive nemenționate – e dorită de Stat. Așa că un reprezentant misterios al Statului trimite un criminal smintit și senin să o omoare – cu cerință de la Dumnezeu, sau de la un dumnezeu. În fine, odată ce ajunge aici, criminalul senin și fata aeriană se îndrăgostesc, ceea ce provoacă o răsturnare de situație: între ei se stabilește o relație simbiotică. Seria evenimentială e construită ca o parodie a teoriei conflictului central, doar că voința care pune în mișcare acțiunile provoacă reacții complet neașteptate. Acțiunile din film sunt plasate în trei spații importante (ca relevanță în economia filmului): vila somptuoasă (aici se derulează povestea Liviei și a lui Pointpoirot, criminalul), cârciuma din sat (unde se întâlnesc celelalte personaje, fac conversație și își iau prânzul) și biroul tatălui Liviei (aici se organizează planul criminal). Cele trei spații, cu tot cu evenimentele ce au loc, funcționează autonom, cu propriile povești, atmosferă și personaje. Așadar, povestea care se petrece la vilă poate funcționa ca un *thriller* cu tente suprarealiste – un *amour fou entre deux*, discuțiile și intrigile din restaurant sunt un fel de cină (aici prânz) buñueliană, iar conspirațiile din birou s-ar putea muta într-un film *noir*. În autonomia cadrului singular în „Ce jour-là” nu cred foarte tare, deși pot accepta ușor că tăieturile sunt marcate cu rupturi de racord voluntare și violente, iar asta e o metodă de distanțare a spectatorului – Ruiz schimbă perspectiva, alege unghiuri de filmare bizare, atenționând că urmează un alt eveniment (evidențiază importanța singulară a cadrului). Totuși, nu cred că e foarte departe de ceea ce făcea și în „La ville des pirates”, unde procedeul este evident pentru că e ușor recongnoscibil din suprarealism. În „Ce jour-là”, Ruiz alătură câteva povești fără legături de cauzalitate între ele, chiar dacă personajele se află în anumite legături de rubedenie, informația efectivă nu e conținută de imagini, elipsele se completează cumva prin asocierile astea în mintea spectatorului și conferă subiectului misteriozitatea ruiziană.



La ville des pirates, 1984

Să rezum: cadrul trebuie să fie autonom, cu proprietatea de a deveni singular – deci evenimentele redată în cadrul respectiv să funcționeze ca o poveste independentă de întregul film, să aibă deschidere și încheiere –, dar să aibă și capacitatea de a fi combinatoriu – adică să relaționeze cu celelalte cadre, să completeze perspectiva asupra poveștii generale, și astfel, prin interacțiune, să reveleze alte sensuri. Ruiz coregrafiază mizanscena în adâncime creând opoziție între acțiuni, personaje și planuri, iar reacția la această opoziție lucrează narativ. „La maison Nucingen” („Casa Nucingen”, 2008) e compus doar din astfel de cadre, iar detaliile, atunci când există, sunt făcute să pară nefirești prin juxtapunere; de fapt, e varianta lui Ruiz la filmele cu fantome, cu narațiuni laxă, fără prea multe conflicte, și axat pe redarea atmosferei specifice genului. William Henry James III (Jean-Marc Barr) și soția lui, Anne-Marie (Elsa Zylberstein), încearcă să intre în proprietatea unui conac câștigat la cărți, dar pe măsură ce cunosc personajele aparte ale familiei perdantului și se familiarizează cu proprietatea, se afundă într-o atmosferă barocă, bolnăvicioasă și fantomatică – deși e cazul să păstrăm proporțiile dramatismului, căci filmul e tot o farsă. În compoziția cadrului, Ruiz jonglează cu toate elementele vizuale și auditive, toate primesc o funcție narativă: luminile, dialogul absurd, de multe ori, mișcările de cameră prin care restabilește centrul de interes al imaginii sau schimbă complet obiectele și actorii, decorul atent așezat astfel încât să ofere profunzime de câmp și adâncime în cadru (coregrafia actorilor în profunzime).

Voi încerca să rezum subiectul unui cadru, și apoi să explic cum conferă Ruiz autonomie narativă, deși avertizez că descrierea mea nu-și însușește spectaculozitatea vizuală: înainte de ceea ce pare a fi prima cină a familiei James la conac, soții își petrec câteva minute cu sora patriarhului casei, Lotte, întâlnire ce baleiază prin câteva tipuri de atmosferă (*ghost story*, melodramă, burlesc). Cadrul se deschide și se închide simetric: cuplul vine înspre camera de zi dintr-un hol (aici profunzimea câmpului e sugerată de arhitectura barocă a vilei, în timp ce adâncimea în cadru e dată de coregrafia unui grup bizar de oameni aflat în cel mai îndepărtat plan) și se închide cu ieșirea lor prin alt hol, similar primului, spre camera de cină. Această simetrie perfectă a începutului și finalului cuprinde în mijloc un *performance* al lui Lotte (interpretată de Laure de Clermont-Tonnerre), moment revalorificat constant prin schimbarea perspectivei camerei, fiecare nouă (re)încadratură sugerând noi relații între obiectele din cadru sau între actori și sunet (ambianță și muzică). De fapt, ce face Ruiz deosebit în felul în care își compune cadrul pe mai multe planuri e faptul că face asta bazându-se pe un principiu de opoziție: acțiunea dintr-un plan e în mișcare, iar din celălalt e statică, și profită narativ tocmai de reacția suprapunerii vizuale a celor două, creând suspans. Mai mult, compoziția e încărcată de obiecte, care atunci când sunt filmate insistent la încadrături generoase, încarcă spațiul cu o atmosferă misterioasă/coșmarescă. Dacă în „La ville des pirates” particularizează cadrele folosindu-se de elemente suprarealiste, în filmele de mai târziu devine mai subtil și integrează opozițiile într-un singur cadru, profitând de componentele filmului (decor, actori, coregrafie, arhitectură, mișcări de cameră, planurile multiple, lumină etc.) pe care, tocmai prin această opoziție, le pune în relief, le accentuează corporalitatea și conferă spațiului aerul de mister.

RAÚL RUIZ ȘI SUPRAREALISMUL

Suprerealismul ca program nu este o mișcare în film, dar se poate discuta despre suprarealism în cinema. Ado Kyrrou scria că deși filmul poate să nu fie suprarealist, cinemaul, ca mediu, propune o experiență suprarealistă, deci anumite filme sunt construite pe principii

suprrealiste. De asemenea, suprarealiștii nu căutau să genereze un stil nou, ci să investigheze o formă de exprimare diferită de cea deja cultural acceptată, și prin care să provoace reacții la nivel psihologic numai bune de transformat societatea capitalistă. Entuziasmul suprarealiștilor față de cinema, la apariția lui, s-a datorat efectului pe care vizionarea îl are asupra spectatorului, îi vedeau limitele ca stabilite prin contradicții; faptul că aducea, în întuneric, o serie de imagini reprezentate aproape ca într-un vis, îl făcea atrăgător pentru ei. În plus, lipsa sonorului (care elimina bariera limbajului) și sala întunecată (care elimina stratificarea socială) făceau cinemaul o artă de stânga și, din nou, în concordanță cu ideologia lor – și sonorul, și întunericul sălii au dispărut, unul prin modernizare tehnologică și altul prin apariția televiziunii, care nu presupune același tip de vizionare. Michael Richardson scrie: „Suprarealiștii nu sunt preocupați să conjure vreo lume magică ce-ar putea fi definită ca fantastică. Interesul lor, aproape exclusiv, este să exploreze conjuncțiile, punctele de legătură, între diferite planuri ale existenței. Suprerealismul se referă întotdeauna la puncte de plecare și nu la destinații. Din această perspectivă, nu se poate discuta despre ceva ca fiind suprarealist.”⁴ Mai departe, Richardson face distincția între confuzia termenului de suprarealist în cultura pop, care reduce mișcarea la stil sau la ceva ce s-ar putea integra în conceptul lor asupra termenului, fără să ia în calcul că principiul suprarealismului se definește prin efectul asupra receptorului – se referă la experiență psihologică și nu la teme, imagini propriu-zise sau concepte. „Suprerealismul nu este ceva, ci o relație între două lucruri și prin urmare trebuie să fie tratat ca un întreg.”⁵

Stabilirea suprarealismului lui Raúl Ruiz este problematică și nu m-aș aventura într-o astfel de demonstrație pe care oricum o găsesc sterilă. Am văzut cam o treime din cele peste 100 de filme ale regizorului și singura certitudine pe care o am e că idiosincrazia stilului său se opune unei clasificări precise. Dar perspectiva pentru care argumentează Richardson – aceea că merită discutat ce fac elementele suprarealiste într-un film atunci când există și, eventual, care este experiența propusă spectatorului – e valabilă ca punct de plecare în înțelegerea lui Ruiz. În încercarea lui de a explica ce elemente și cum joacă în cinemaul lui Ruiz, Richardson începe printr-o distincție destul de necesară și anume diferența dintre realism magic (și filmele lui Ruiz chiar pot induce oarecare confuzii celor care nu-l cunosc prea bine) și suprarealism: „[...] diferența fundamentală dintre realism magic și suprarealism constă în faptul că primul poate fi descris tocmai prin confuzia provocată în jurul suprarealismului: o formă de reprezentare care acționează asupra realității. Pentru suprarealism, realismul magic trebuie să fie la fel de înșelător ca orice altă formă de realitate. Așa cum am văzut deja, suprarealismul respinge realismul nu ca formă, ci ca revendicare a reprezentării realității. Realismul magic, de cealaltă parte, acceptă această revendicare și caută să lărgească limitele cunoscute ale realității, conferind realismului o semnificație extinsă. Suprarealismul, din contră, încearcă să dărâme limitele realismului, să descopere și să investigheze o altă realitate.”⁶ Ruiz, care lucrează des cu atmosfere misterioase și fanteziste, nu conferă spațiului reprezentat niciun fel de valoare conformă realismului, ci frustrează limitele rațiunii (spectatorului) când îi încalcă toate așteptările (preconcepute, cred că ar fi adăugat Ruiz) – și face asta cu ajutorul mecanismelor suprarealiste (am explicat mai sus cum asociază Ruiz elementele din cadru sau două cadre diferite). Richardson rezumă preocupările suprarealiste ale lui Ruiz la perioada anilor 1970-80, la acele filme în care asocierile și juxtapunerile cu care opera Ruiz erau evidente (vezi „La ville des pirates”), expediind filmele ulterioare ca suferind în urma comercializării, deci rentabilizării financiare, a stilului ruizian. Richardson vede în structurile narative (aparent) ilogice ale lui Ruiz și dovada unui proces de creație determinat de automatism suprarealist, apărut spontan și inconstient – or, în cinema

e atât de dificil să construiești o structură narativă haotică, încât mi-e greu să cred în spontaneitatea onestă a asocierilor ruziene, mai ales cu o mizanscenă atât de riguros coregrafiată, în care fiecare element e pus în valoare.

„Comédie de l'innocence” („Comedia inocenței”, 2000), unul dintre filmele comerciale ale lui Ruiz, se învârtă în jurul premisei că cineva s-ar putea trezi într-o dimineată cu altă memorie, deci cu ideea că identitatea poate fi ceva confuz. În cazul de față, un băiat de nouă ani susține că mama lui, Ariane (Isabelle Huppert) – care pare să-i fie mamă, cel puțin conform memoriei personajelor din jurul lor – nu este mama lui, așa că aduce în poveste o altă doamnă, pe Isabella (Jeanne Balibar), pe care amintirile lui i-o confirmă în rolul de mamă, și pe care ea îl acceptă firesc. Problema filmului nu e, așa cum scrie Richardson, combinația linearității narative cu lipsa de conflict, care l-ar goli de umanitate, ci faptul că planurile spațio-temporale pe care le conține nu funcționează singular, nu sunt independente. În cazul ăsta, evenimentele relaționează prin cauzalitate, unul îl provoacă pe celălalt, iar elipsele nu se simt – se pot completa prea ușor cu informația din film. Ambiguitatea filmelor lui Ruiz e dată de opacitatea impusă spectatorului, care astfel își poate concentra atenția spre alte puncte (de exemplu, mizanscena lui e fascinantă), iar fără această opacitate interacțiunea cu filmul nu oferă prea multe spectatorului.

Experimentele narative ale lui Ruiz sunt (cel puțin în filmele pe care le-am văzut) alăturări de situații, iar înțelegerea lor are legătură directă cu informația pe care imaginația spectatorului o transferă (sau nu) asupra elipselor, care astfel joacă un rol în independența cadrelor. Autonomia cadrelor și lipsa lor de cauzalitate și acțiunile arbitrare lipsesc povestea de o semnificație directă și logică, pe care spectatorul trebuie să o

suplinească rațional și prin propriile resurse de imaginar – iar tipul acesta de vizionare e influențat de programul suprarrealist, chiar dacă Ruiz nu și propune, în aceeași măsură, să provoace transformări în mentalitatea publicului. Mai mult, narațiunea sincopată a lui Ruiz, cu povești dispersate și discontinue, cu permutări spațiale și temporale de multe ori imposibil de reorganizat sau identificat (de către spectator) și juxtapuneri ilogice, împiedică interpretarea lor. Arta care obligă la distanțare e caracteristică modernismului, iar reducerea până la eliminare a mecanismelor care captivează prin empatie e o formă conceptuală de a obține un alt tip de atenție din partea privitorului. Susan Sontag explică principiile tăcerii în eseu „Aesthetics of Silence”, arătând și că reducția, în cazul limbajului, nu înseamnă doar tăcere, ci se poate manifesta, cu aceeași motivație, ca o formă de vorbărie excesivă și gratuită – ei bine, plasticitatea barocă și dinamicitatea aproape agresivă a narațiunii lui Ruiz, frumusețea goală a compoziției, combinația de stiluri, toate funcționează tocmai ca acest verbiage despre care scrie Sontag.

1. Raúl Ruiz, „Poetics of Cinema I”, Ed. Dis Voir, „Chapter 1. Central Conflict Theory”, pp. 9 - 25

2. <http://www.screeningthepast.com/2012/12/the-six-functions-of-the-shot/>

3. Adrian Martin, „Hanging Here and Groping There: On Raúl Ruiz's „The Six Functions of the Shot”: http://www.screeningthepast.com/2012/12/hanging-here-and-groping-there-on-Raúl-ruiz%E2%80%99s-%E2%80%9Cthe-six-functions-of-the-shot%E2%80%9D/#_ednref3

4. Michael Richardson, „Surrealism and Cinema”, Ed. Berg, New York 2006 p. 3

5. Michael Richardson, „Surrealism and Cinema”, Ed. Berg, New York 2006

6. Michael Richardson, „Surrealism and Cinema”, Ed. Berg, New York 2006, p. 149



Ce jour là, 2003

Yi dai zong shi



de Alexandru Vizitiu

Pe o stradă întunecată, în timpul unei ploi torențiale, un personaj misterios, cu fața ascunsă sub pălărie, înfruntă o mică armată de oameni. După o luptă intensă, toți adversarii săi sunt la pământ. Astfel debutează noul film al lui Wong Kar-Wai, „Marele maestru”. Învingătorul este Yip Man (sau Ip Man, cum mai este tradus numele lui câteodată), una dintre personalitățile istoriei Chinei care, ajutate de faptul că o parte mai mică sau mai mare din viața lor le este învăluită în mister, au devenit eroi de basm, astfel încât pentru poporul chinez au același statut care le este rezervat eroilor de benzi desenate în cultura occidentală. Prin urmare, filmele în care apar aceste personaje se preocupă rareori de adevărul istoric, explorându-le mai degrabă legenda și felul în care aceasta se pretează pe stilul actorului sau al regizorului respectiv.

De exemplu, Wong Fei-hung a avut parte de aproximativ 89 de filme, care acopereau fie întreaga sa viață, fie doar o parte a ei, deseori prin genuri diferite: de la „Maestrul Bețiv” („Jui kuen”, 1979), film despre tinerețea lui Wong Fei-hung, care l-a lansat pe Jackie Chan și stilul său ce îmbina artele marțiale cu comedia fizică inspirată de Buster Keaton sau de Charles Chaplin, până la „A fost odată în China” („Wong Fei Hung”, 1991), în regia lui Tsui Hark, cu Jet Li în rolul principal - o dramă istorică ce a resuscitat genul *wuxia*.

Faima lui Yip Man e un fenomen relativ recent, el fiind cunoscut în primul rând (atât în China, cât și în Occident) datorită faptului că a fost primul (și unii spun cel mai important) profesor de arte marțiale al lui Bruce Lee. Astfel, începând cu 2009, când a fost lansat filmul „Ip Man”, cu Donnie Yen în rolul principal, până în 2013, au fost lansate încă cinci filme și un serial despre viața acestuia.

În cazul filmului „Marele maestru”, povestea lui Yip Man este reprezentată prin viziunea romantică, hiper-stilizată și fragmentată a lui Wong Kar Wai. Astfel, așa cum s-a întâmplat cu Stanley Kubrick când a făcut „The Shining” (1980), sau cu Zhang Yimou când a făcut „Hero” (2002) și „House of Flying Daggers” (2004), „Marele maestru” e un film de gen, realizat de unul dintre cei mai apreciați regizori ai generației sale.

Universul cinematografic al lui Wong Kar -Wai a fost întotdeauna unul al eului lăuntric și al suferințelor sale, povestea trecând pe planul doi. Cineastul e mult mai preocupat de universul ermetic și de momentele fragile, care dispar într-o secundă, importante doar pentru cei ce le trăiesc. Prin urmare, în „Marele maestru” evenimentele majore (venirea la putere a Partidului Comunist sau Războiul Chino-Japonez) sunt doar un paravan pentru reprezentarea unei lumi

Marele maestru
Hong Kong - China 2013
regie: Wong Kar-Wai
scenariu: Wong Kar-Wai,
 Jingzhi Zou, Xu Haofeng
imagine: Philippe Le Sourd
montaj: William Chang
distribuție: Tony Leung Chiu Wai,
 Zhang Ziyi

aflate pe moarte, aceea a marilor măestri de Kung Fu, care reușesc, sau nu, să se adapteze noii orânduiri, cu Yip Man având rolul de martor la lumea muribundă din jurul său (de aceea, titlul original era mult mai potrivit - „Măestrii”). Pentru a surprinde această lume muribundă, Wong Kar-Wai se folosește de toate uneltele din arsenalul său: un plan-detalii pe o poză distrusă de o bombă, semnalând începutul Războiului Chino-Japonez, cadrele fixate pe gesturile subtile ale personajelor, culorile autumnale folosite pentru a semnaliza începutul sfârșitului.

Pentru că sunt atât de importante pentru viața personajelor, luptele din acest film oglindesc universul lor lăuntric, ce se învârtă în jurul Kung Fu-ului și a filozofilor aferente, prin care practicanții lor își parcurg drumul în viață, efect realizat grație folosirii ralantiului, cuplat cu prim-planuri și cadre cât mai strânse. Dacă scenele de acțiune din filmele *wuxia* au fost comparate deseori cu scenele de dans din filmele muzicale, atunci stilul lui Jackie Chan sau al lui Donnie Yen se apropie de cel al lui Gene Kelly, în timp ce stilul lui Wong Kar-Wai se aseamănă cu cel al lui Fred Astaire.

Povestea lui Yip Man, urmărită în tandem cu cea a rivalei sale, Gong Er (Zhang Ziyi), îi poziționează pe cei doi ca fiind reprezentanții celor două mari filozofii ale Kung Fu-ului: cea orizontală și cea verticală. Gong Er reprezintă filozofia orizontală, cea a stagnării, în timp ce Yip Man reprezintă filozofia verticală, cea care merge înainte și se adaptează. Izolarea și singurătatea lor provin în acest film, spre deosebire de celelalte pelicule ale lui Wong Kar Wai, din senzația ce se formează odată cu bătrânețea - aceea că lumea te-a lăsat în urmă.

Before Midnight



Înainte de miezul nopții

SUA 2013

regie: Richard Linklater

scenariu: Richard Linklater, Julie Delpy,

Ethan Hawke, Kim Krizan

imagine: Christos Voudouris

montaj: Sandra Adair

distribuție: Julie Delpy, Ethan Hawke

de Gabriela Filippi

„Before Midnight” (2013), cel de-al treilea film din seria începută de Richard Linklater în 1995, continuă povestea de dragoste dintre Céline și Jesse, care de data asta formează în sfârșit un cuplu și au două fetițe gemene cu părul lung și blond. Cu 18 ani în urmă, cei doi se întâlneau întâmplător într-un tren ce străbătea Europa și după o discuție scurtă și însuflețită, care le dădea o primă idee despre fascinația pe care și-o provoacă reciproc, se hotărâu pe neașteptate să coboare în gara din Viena și să petreacă timpul împreună până în dimineața următoare, când Jesse trebuia să ia avionul înapoi spre Texas. La 23 de ani, ei își permit să fie încă nonșalanți: Céline studiază la Sorbona, în Parisul natal, și se arată preocupată de probleme sociale, iar Jesse este interesat de artă. Se îndrăgostesc în timp ce hoinăresc unul lângă altul pe străzile Vienei, făcând speculații despre

viață și tachineându-se sexual. „Before Sunrise” („Înainte de răsărit”, 1995) era construit ca o ecuație despre „celălalt” – și ca o ecuație despre viață –, în care nici spectatorul nu cunoaște mai mult despre personaje decât ceea ce poate afla din momentele pe care cei doi le petrec împreună. Ei sunt arătați în mod separat doar la finalul filmului, privind pe geamul autovehiculului care îl duce pe fiecare înapoi acasă și zâmbind amintirii nopții abia încheiate, ceea ce nu reprezintă, totuși, o dovadă a faptului că experiența asta înseamnă suficient de mult pentru ei, încât după șase luni să-și dorească încă să călătorească mii de kilometri pentru a se reîntâlni, așa cum și-au promis. În „Before Sunset” („Înainte de apus”, 2004) eventuala acuzație de frivolitate sau de pragmatism le era ridicată: pe durata filmului – concepută aproape ca timp real al întâlnirii lor scurte din Paris, ultima destinație a lui Jesse din turul european de promovare a *bestseller*-ului său inspirat de aventura din Viena, și cu foarte puțin timp înainte de ora la care trebuie să se prezinte la aeroport – devine treptat clar că nouă ani în care nu au putut comunica în niciun fel, după ce au ratat (dintr-o cruzime a sortii) întâlnirea programată, cei doi nu au încetat să se gândească unul la altul și să se idealizeze. Acum însă, nu mai e doar distanța singura opreliște pentru o relație de dragoste între ei, ci și obligațiile vieții de adult. Jesse are un copil cu o fostă iubită din liceu cu care s-a împăcat între timp și pe care s-a văzut nevoit să o ia de nevastă atunci când s-a întâmplat să rămână gravidă.

Totuși, după revederea din Paris care lăsa povestea în cumpănă, ea este reluată după alți nouă ani, în Grecia, la vila de lângă mare a unui scriitor în vârstă, unde cei doi au petrecut șase săptămâni de vară împreună cu

gemenele, fiul lui Jesse venit din Statele Unite, și alți oaspeți. Linklater și coscenariștii săi – Kim Krizan și cei doi interpreți, Julie Delpy și Ethan Hawke, care au lucrat la construirea celor două personaje începând cu prima continuare a seriei, episodul plasat în Paris – concep o situație greu de descris. Tocmai în acest punct, când povestea dintre Céline și Jesse nu mai este doar o proiecție despre „cum ar fi fost dacă...”, ideile despre predestinare trebuie să lase locul preocupărilor cotidiene, iar statutul lor egal de „suflete pereche” să se preschimbe în două roluri funcționale sociale. Încă de la prima lor întâlnire observațiile despre diferențele dintre femeii și bărbații răsăreau ca glume în discuția entuziastă în care treceau cu nerăbdare de la un subiect la altul. Dar la 41 de ani, felul în care își împart responsabilitățile și își asumă sacrificiile devine un subiect important. Grosolan privită situația, Jesse ar vrea să se mute cu toții în Chicago ca el să nu rateze complet să-l vadă pe fiul său, care are deja 12 ani, cum crește, dar asta ar presupune ca Céline să renunțe la o slujbă care i se oferă acasă, în Paris. Însă tocmai de o astfel de simplificare se feresc cei doi, iar scenariștii construiesc o situație complexă, cu multe implicații. Și poate că miza mare a relației lor, dar și faptul că cei doi sunt, până la urmă, doi intelectuali, chiar dacă sexy (cel care vede ceva ușor neobișnuit în alăturarea asta este gazda din Grecia), fac ca în neînțelegerile lor, Céline și Jesse să încerce să se tempereze, dar eșuează și se găsesc adesea, ca mai toți oamenii care se ceartă, ilogici și acuzaatori. Ba chiar Céline, continuând să se analizeze și să se comenteze chiar în timp ce se lansează într-o tiradă, susține nevoia ca o ceartă să exprime emoții, din moment ce discuțiile cele mai calculate (purtate de obicei de bărbați) au dus la cele mai mari dezastre ale umanității. În climatul de autoreflexivitate pe care îl întrețin, relația lor ajunge să pară aproape necredibilă. Plimbându-se într-un peisaj arid, printre vestigii istorice, în prima zi pe care o au doar pentru ei doi după mult timp în care ocupații de ordin practic le-au ocupat toată vremea, se regăsesc având una dintre conversațiile de seducție în care se provoacă și se tachinează, ca în momentele în care începeau să se cunoască. Faptul că după atâta timp, ei nu mai pot să joace exact același joc este evident, iar autoironia este conținută aici, totuși în relația lor este păstrată o anumită curiozitate care să le reamintească că prezentul lor împreună este un rezultat al unei alegeri pe care o fac clipă de clipă, și nu al unei inerții (motiv pentru care, aflăm la un moment dat din film, ei au ales să nu se căsătorească). Chiar și așa, nu pot scăpa uzurii, și în „Before Midnight” regizorul Linklater chestionează tema fatalității într-un comentariu în mod voit netransparent. Spațiul ales pentru cel de-al treilea episod face trimitere la cel puțin alte două filme plasate în zona mitică din jurul Mediteranei europene: primul, filmul lui Godard, „Le mépris” („Dezgustul”, 1963), care își dezvăluia la fel de voluntar convenția și în care eroina, interpretată de Brigitte Bardot, avea presimțiri legate de disoluția relației de dragoste cu personajul lui Michel Piccoli, drept consecință a prezenței lor în locurile încărcate de energia destinilor tragice, și cel de-al doilea, filmul lui Rossellini, „Viaggio in Italia” („Călătorie în Italia”, 1954), pe care Céline îl pomeneste chiar la un moment dat, despre un cuplu englez matur (Ingrid Bergman și George Sanders) care descoperă în timp ce vizitează muzeele și ruinele din Pompeii că idealurile lor comune au dispărut cu trecerea vremii. Totuși, în filmul lui Linklater încrederea în posibilitatea oamenilor de a-și face o viață mai frumoasă atunci când trăiesc conștient pare să câștige.

Între primele două episoade ale seriei existau mult mai multe asemănări formale, schimbările stilistice din „Before Midnight” părând să corespundă încercării lui Linklater de a ilustra un alt tip de iubire, una încercată. Remarcabile în „Before Sunrise” și în „Before Sunset” erau travlingurile elaborate care urmăreau vagabondajul celor doi prin orașele europene. La finalul episodului din Paris, cele două personaje urcau două etaje pe scara în spirală a clădirii haussmanniene, iar camera se rotește 360° în timp ce urca și ea, continuând să le filmeze fără să se facă simțită. Ascunzându-se complet

virtuozitatea pe care mișcarea asta complicată o reprezenta, atenția era direcționată de cinești în permanență pe gesturile personajelor, funcția camerei de filmat în scena respectivă fiind aceea de a înregistra tensiunea dintre Jesse și Céline, moment de moment și cu fiecare treaptă pe care cei doi o urcă ca să ajungă tot mai aproape de apartamentul femeii. Pe lângă acea mistică baziniană a combinației unice și misterioase de elemente care formează un moment prezent, în primele două „Before...”-uri Linklater mai folosește cadrele lungi cu un rol: acela de a produce un efect emoțional precis. Fluiditatea aceasta a aparatului era echivalentă acolo ușurinței și bucuriei cu care interacțiunea celor doi curgea. Reîntâlnindu-se după nouă ani în Paris, ei redescoperă vechea conexiune imediat ce pornesc într-una dintre plimbările lor volubile. Dar curând discuția își pierde tonul jucăuș: înainte de a merge mai departe în a se redescoperi, Céline vrea să lămurească ce s-a întâmplat cu întâlnirea pe care și-o promisese. Încetinește mersul și cei doi se opresc în mijlocul străduței înguste pentru a-și explica ce au făcut în ziua în care nu au ajuns să se vadă, într-o secvență montată plan-contraplan. Odată clarificat acest aspect, ei își reiau hoinăreala ușoară. Data fiind subtilitatea cu care aparatul de filmat se făcea invizibil atunci când urmărea personajele în aceste prime două filme ale seriei, scurta demascare a materialității sale chiar în prima secvență a lui „Before Midnight” devine un fapt semnificativ. Filmul se deschide cu o scenă în aeroportul din Kalamata, unde Jesse îl conduce spre îmbarcarea în cursa către Statele Unite pe fiul său. Printr-un travling înapoi, camera îi arată cum înaintează pe unul dintre culoarele aeroportului. La un moment dat, imaginea tremură și explicația pentru această dereglare vine după puțin timp, când în cadru ajunge să fie cuprinsă ridicătura din pardoseală care a provocat zgâlțâitura, rămasă în urmă pe traseul personajelor.

În cel mai recent dintre filme, nici muzica nu mai răsare de peste tot, revelând momente de grație, așa cum se întâmpla mai ales în „Before Sunrise”, unde muzica apărea în multe scene. Dacă primele două filme foloseau muzica cu sursă în cadru, Linklater nu radicaliza totuși această opțiune. El își permitea să prelungească piesa pe care Jesse și Céline o ascultau în cabina din magazinul de muzică și în scena următoare, peste peisajele vienezee însorite care se derulează de la fereastra autobuzului în care cei doi s-au urcat. Felul în care este folosită muzica în „Before Midnight” îi dau filmului un aer mai conformist. Pe aceeași scenă de început, plasată în aeroport, sunt introduse acorduri izolate de pian, cântate la distanțe mari de timp, cât notele să aibă timp să percuteze grav și melancolic. Din momentul în care bărbatul iese din aeroport și se îndreaptă spre mașină, unde îl așteaptă Céline și gemenele, melodia începe să se închege și să curgă într-un ton optimist. La fel, spre deosebire de primele două filme, în „Before Midnight”, pe lângă cei doi protagoniști, apar și alte personaje în mai mult de o scenă. Poetul îmbrăcat la costum care scrie poezii pe malul Dunării pentru orice sumă de bani, sau ghicitoarea ticnită, care poate că vede adevăruri care altora le scapă, erau incluse în filmele precedente doar ca aport de magie în tânăra poveste de dragoste dintre Céline și Jesse. Totuși aici, într-un alt tip de convenție, în care personajele secundare ar avea timp să se individualizeze, ele nu sunt dezvoltate, ci construite sumar, ca funcții dramaturgice: cei doi tineri, Achilleas, nepotul gazdei împreună cu iubita lui, franțuzoica Anna, reprezintă o versiune a ceea ce cuplul Céline-Jesse ar fi putut fi dacă povestea lor nu ar fi început în 1995, ci aproape douăzeci de ani mai târziu, în epoca Skype; bătrânul scriitor care a avut o căsnicie fondată pe independența partenerilor (o relație apropiată de ceea ce reiese a fi idealul de responsabilitate al protagoniștilor) plătește totuși acum prin singurătate această opțiune, etc. Lipsa de finețe în alcătuirea personajelor secundare este însă compensată de rafinamentul dialogurilor, iar firul narativ principal, constituit de impasul în care au ajuns Jesse și Céline, este dezvoltat încet și cu priceperea dramaturgică care caracterizează seria „Before...”.

Când se lasă seara peste București sau metabolism



România-Franța 2013

regie și scenariu: Corneliu Porumboiu

image: Tudor Mircea

montaj: Dana Bunescu

sunet: Thierry Delor, Alexandru Dragomir, Sebastian Zsemlye

distribuție: Bogdan Dumitrache, Diana Avrămuț, Mihaela Sârbu

de Andreea Mihalcea

Dacă ar fi să plasez „Când se lasă seara peste București sau metabolism”, aş zice mai întâi că este o comedie absurdă - axată nu atât pe lumea filmului, cât pe relațiile care se stabilesc între oamenii care lucrează în această industrie, realizată de pe o poziție (auto)ironică față de personaje, fără aspectul caricatural -, un demers hiperrealist (născut la Porumboiu dintr-o relație sub semnul întrebării pentru mine între realism și formalism) bazat pe epurare vizibilă la nivelul compoziției minimaliste a celor 17 planuri-secvență, al dialogului și al *sound design*-ului - unde ambianța pare *extrasă cu seringă* - și pe o rafinare a tendințelor mai vechi ale lui Porumboiu de abstractizare a ficțiunii. Un film în care se vorbește aproape încontinuu și în care dialogul: unu, rimează - în manieră autoreflexivă - în câteva puncte cu forma filmului; doi, funcționează de mult ori în contrast cu ceea ce regizorul (Bogdan Dumitrache) și actrița (Diana Avrămuț), cele două personaje principale, exprimă (tot timpul) non-verbal; și trei, conține în același timp destule gag-uri bazate pe *double-*

entendre, în descendența indirectă a comediilor romantice sofisticate. Mie, uneia, mi se pare foarte problematică natura realismului lui Porumboiu, însă îmi sar în ochi ca fiind evidente și non-elitiste (în termeni de frustrare voită a recepției spectatorului, așa cum sugera și Andrei Gorzo¹ cu referire la caracterul modernist al lui „Metabolism” și „Aurora”) efectele comico-absurde, parodierea cel puțin intra-diegetică a realismului și în primul rând, stilizarea - asumată, de altfel - în filigran a scenariului, a mizanscenei, a decorurilor, a costumelor etc.

În ceea ce privește relația dintre poveste și stilistica filmului, fără să știu exact cum s-au întâmplat lucrurile în faza de pre-producție, mi-aș închipui că din natura diegezei au decurs opțiunile stilistice, deși se poate susține cu ușurință că se vede o continuitate a interesului pentru abstractizarea limbajului cel puțin de la „Polițist, adjectiv” (2009) încoace. Indiferent de cum au stat lucrurile în realitate, ce a fost mai întâi sau în ce măsură s-au împletit pe parcursul filmărilor, opțiunea stilistică e complet justificată de universul diegetic. În capul meu, întâlnirea unor oameni pe un platou de filmare (în sensul larg, pentru că propriu-zis nu ne apropiem niciodată de platou, cel mai mult avem acces în ultima secvență la cabina de machiaj - secvență foarte elaborată de altfel, împărțită în trei momente foarte diferite care funcționează fără să fie nevoie de tăietură de montaj și în care actorii înșiși *schimbă decorul*), motivată de intenția de a crea împreună un proiect, este o situație particulară antropologic, în care adesea se poate întâmpla ca aceștia să nu își cunoască de dinaintea unii altora biografiile personale. Să nu aibă acces la ele. Ideea că iau parte împreună la un proces activ este ceea ce declanșează pe parcurs apropierea sau răceala (relația regizor-producător, de exemplu). Altfel spus, niște oameni care poate că

nu se cunosc în viața reală ajung să o facă în timp ce lucrează la construcția unei ficțiuni. De aceea pentru mine are sens atât opacitatea lui Paul (regizorul), a Alinei (actrița) și a Magdei, (producătoarea, interpretată de Mihaela Sirbu), în termeni de nerelevare consistentă a *backstory*-ului lor cât și insistența lui Porumboiu pe paricularizarea exclusivă - sub lupa hiperrealismului - a acestui timp prezent al lor. Și atunci, dacă lumea de la care el a pornit e gândită astfel, ca o situație umană ieșită din comun (nu grandioasă, ci în care relaționarea decurge diferit față de multe altele cotidiene), atunci epurarea decorurilor, senzația de vid al ambiantei pe sunet și mizanscena vin să delimiteze raportul dintre lumea lor și restul cât și să amplifice suplimentar ceea ce este, în sine, o bucată de contingent deja accentuată ca efectul unui *trompe d'oeil*, unde relațiile pornesc de nicăieri și se consumă într-un ritm neobișnuit de rapid.

O să trasez succint un sinopsis, pentru că au trecut deja două paragrafe lungi și nu am spus răspicat că *story*-ul se bazează pe o seară, o zi și o dimineață petrecute împreună de un regizor (Paul) și o actriță (Alina), între cei doi legându-se o scurtă relație amoroasă. Ziua cu pricina e pierdută ca zi de filmare pentru că Paul își minte producătoarea că ar avea o criză de ulcer, timp pe care și-l dedică repetițiilor, discuțiilor și sexului cu Alina (o debutantă). Merită amintit că inclusiv modul în care Paul minte e un fel de a face cu ochiul și de a tachina stilistica realistă (la care regizorul din film pare să adere), înfigându-și ușor - înainte de a-și suna producătoarea - o lingură în stomac pentru a se simți în mod *real* rău (aici cu sensul de fizic) și pentru a transmite din voce această stare. Sigur că stilistica realistă iese complet nevătămată din această *ciocă* pentru că pornește de fapt dintr-o înțelegere vulgarizată și reductionistă a metodei de actorie stanislavkiene-via-Strasberg. Restul timpului diegetic (apropo, nu există timpi morți în acest film, informația, verbală sau non-verbală, abundând în aproape fiecare fotogramă, deși intenția de a puncta durată reală e dusă la îndeplinire; menționez acest lucru din dorința de a combate și eu la rândul meu viziunea deja clasicizată în popor despre cum în filmele Noului Cinema Românesc *nu se întâmplă nimic*, viziune care - în paranteză fie spus - aproape niciodată nu e supusă unei auto-examinări mai atente de către autorii acestor panseuri, drept pentru care rarerori vor recunoaște că intoleranța duratelor cadrelor-secvență ar fi rodul unei indisponibilități personale sau a unei probleme de *visual illiteracy*) constă în împletirea discuțiilor - directe sau indirecte - despre crezul artistic al lui Paul (e format cu limita de 11 minute a bobinei de peliculă și asta i-a determinat un tip specific de a gândi cinema-ul; consideră că între acțiunile și motivațiile actorilor trebuie să existe un raport de necesitate sau că mijlocirea prin instrumente a conținutului e importantă pentru a avea distanță față de acesta și că duce în final la un grad mai mare de rafinament) cu cele personale.

Deși dimensiunea autoreflexivă e cu siguranță un subiect interesant și important, eu m-am simțit, cel puțin la prima vizionare, mai stârnită de relația dintre regizor și actriță pentru că aveam senzația că inclusiv construcția celor două personaje este rezultatul unei esențializări, aproape chimice, ele având, pentru mine, foarte multe dintre datele și idiosincraziile acestor două meserii, atenție, fără a cădea în caricatură (ceea ce mi se pare absolut remarcabil, poate cel mai remarcabil aspect al filmului). Mai precis, mă refer la relativismul regizorului, la natura sa de „vânător de pradă” (cum îl numea Porumboiu pe personajul lui Bucur din „Polițist, adjectiv”), la problemele lui de disponibilitate în a se auto-expune și printr-un contrast destul de mare, la preocuparea (cel puțin aparentă) actriței față de felul în care e percepută de ceilalți și caracterul cert-rigid al propriilor opinii. Cred că prin filtrul ăsta am răs atât de copios la toate poantele. Și nu mi se pare exagerat de speculativ să asociez disjunctia din titlul filmului inclusiv cu diferența naturilor celor doi. Vorba lui Paul, *oricare din opțiuni* [n.m. interpretări] e posibilă, important e să fie asumată.

În termeni de structură și montaj, atât Porumboiu, cât și Dana Bunescu aduceau în discuție dorința de a reflecta un interval, o construcție a secvențelor ca niște segmente deschise, cu un început bine definit, însă care se încheie, fiecare în parte și global, într-o suspensie. Și în percepția mea, întreg filmul pare cumva o înșuirire de extrase despre o lume bazată pe niște premise umane de opacitate inițială, fără însă să aibă aspectul unui extras dintr-un continuum spațio-temporal. Iar în asta constă pentru mine cea mai relevantă obiecție la a privi „Metabolism” ca un film realist în paradigmă baziniană.

În iulie 2009, în replica² dată la cronică³ / analiza în 3 părți a lui Andrei Gorzo la „Polițist, adjectiv”, Alex. Leo Șerban ridică într-un punct următoarea întrebare: „Dacă deconstrucția vizează mai mult decât genul (polițist, adjectiv)? Dacă ceea ce vizează este însuși stilul realist (adjectiv) - dar nu pentru a-l face să «triumfe», plenar, pe ecran, ci pentru a-l submina?”. Alex. Leo vedea epurarea cadrelor-secvență de aici nu ca servind unui demers realist, ci, din contră, ca semnaland, grație abstractizării, „o polemică (extrem de inteligentă și la fel de interesantă) cu însăși ideea de film realist.”

Din ceea ce am citit că s-a scris până acum despre „Metabolism”, ideea amintită mai sus pusă inițial în legătură cu „Polițist, adjectiv”, este, în ceea ce mă privește (la un nivel aproape irațional), și una dintre cele mai *insightful* prin raportare la „Metabolism”, cu toate că Andrei Gorzo *makes a very strong case* despre premisele realiste ale *căutărilor personale ale lui Corneliu Porumboiu* în capitolul cu același titlu din „Lucruri care nu pot fi spuse altfel”⁴. Dacă în cazul lui „Polițist, adjectiv” polemizarea cu realismul e discutabilă, „Metabolism” face acest lucru, în opinia mea, într-un fel mult mai fătâș, apropiindu-se de-a dreptul de a parodia, cel puțin diegetic, sub forma farsei, modul realist de a gândi cinema-ul în descendența Bazin-Zavattini. Problema mea constă în a accepta că premisele căutărilor lui Porumboiu sunt realiste în sens bazinian, așa cum afirma în 2009 Gorzo în ultima parte a analizei amintite mai devreme la „Polițist, adjectiv”. Cu toate că și Andrei Gorzo este de părere că parcursul realist al lui Porumboiu este diferit de cel al lui Cristi Puiu, admitând de pildă: „Când a apărut, filmul [n.m. «A fost sau n-a fost»] a fost pus în aceeași pălărie stilistică - a minimalismului - cu «Moartea domnului Lăzărescu» și cu «Hârtia va fi albastră», dar, după cum cred că începe să reiasă chiar și din descrierea sumară de mai sus, el este foarte diferit. Cadrele lungi din prima parte sunt compuse în moduri care le recomandă discret, dar insistent, ca imagini compuse, ca tablouri - deci nu ca bucăți smulse din continuumul vieții”⁵ sau 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 «Polițist, adjectiv» al lui Porumboiu, *the narration* creează o tensiune între concret și abstract, tensiune care, iarăși, întregeste filmul la nivel tematic”⁶; totuși, mai înainte, în aceeași carte acesta susținea că „premisele cercetării întreprinse de Porumboiu în cel de-al doilea lungmetraj al său, «Polițist, adjectiv» (ca și «Aurora» lui Puiu, acest film poate fi caracterizat ca o cercetare), sunt cât se poate de baziniene”⁷, unde una dintre premisele baziniane majore era aceea că „observația nu poate oferi decât un acces limitat la ce e în inimile subiecților observați”⁸. Acum, în lectura teoriei bazinene a lui Ivone Margulies⁹, Bazin acordă o *valoare morală* planului-secvență în tandem cu așa-numitul montaj în cadru (dinamica fiind dată de mișcarea actorilor) - mijloace care ajută la eliminarea artificului. Aceeași autoare continuă spunând că: „Însușirea cinema-ului modern a planului-secvență trebuie să fie înțeleasă drept un fundal al apariției «efectului de realitate», în sensul dat de Barthes. «Detaliu irelevant» (termenul lui Rossellini) apare cel mai bine atunci când este plasat într-un cadru nefraturat”. În „Metabolism”, planurile-secvență, cu siguranță tributare unui tip de reprezentare stilizată (și auto-devoalată, în tradiție auto-reflexivă), presupun o coregrafie a mișcării

actorilor vizibilă însă la un nivel mai microscopic – postură, mimică, reacții ale feței (evidențiate inclusiv prin încadrarea la plan-mediu) -, însă le lipsesc (intenționat) cu siguranță acele *detalii irelevante* sau *efecte de realitate* care se pot vedea la Puiu, sau, după cum observa Perez în „The Material Ghost” (adus în discuție de Andrei Gorzo aici¹⁰), la Kiarostami.

În ceea ce privește valența documentară, poate că într-unul din cele două cadre filmate de pe bancheta din spate (dintr-un total de 17) - cel din timpul zilei -, Porumboiu „restituie” o amprentă a realului – Bucureștiul din ziua cutare, momentul cutare (fără ambianța de sunet) -, atrăgând în același timp atenția asupra mijloacelor și asupra raportării spectatorului la ceea ce vede, însă după mine, acest lucru este izolat (în film) și, în al doilea rând, secundar tensiunii din subsidiar dintre personaje. Mă interesează ca spectator, discuția lor despre adecvarea și despre felul în care apartenența la un loc (România sau Franța) determină un mod de a fi (și mi se pare foarte *cool* că e suprapusă pe sunet peste o incursiune prin București, adică un loc particularizat) și mă interesează și că telefonul Alinei sună încontinuu, frustrându-ne atât pe mine, cât și pe Paul (din motive diferite; pe mine pentru că-mi solicită într-un mod mai complex atenția, și pe Paul pentru că îi alimentează gelozia). Însă miezul problemei (hiper) realismului filmului, ce rămâne pentru mine în continuare una deschisă are de a face cu premisa baziniană a „realității văzute prin artist, refractate prin conștiința sa, dar prin toată [sublinierea mea - A. G.] conștiința sa, deci nu prin rațiunea sau prin pasiunea, sau prin credințele sale, și nu recompusă pornind de la elemente disociate.”¹¹ Oare nu chiar în contrara acestei idei constă minimalismul filmului? În a atrage atenția asupra părților care îl compun, și nu asupra realității globale transfigurate? După apariția lui „Polițist...” încoace și a lui „Metabolism” și Gorzo admite despre acesta din urmă că este „subtil-nonrealist” într-unul din comentariile la propria cronică¹².

În lectura mea, magnificarea prin epurare și ideea structurării lui „Metabolism” în intervale deschise contrastează cu acceptarea (și

devoalarea) faptului că accesul la realitate este unul limitat (idee evidențiată, de altfel, în cadrele filmate de pe bancheta din spate). Altfel spus, dacă supui diegeza unui microscop, asta nu implică și un grad de certitudine mai mare a posibilității de cunoaștere? Că *vei cunoaște x proprietăți ale bucății y examinate?* Singurul fel în care am reușit să-mi găsesc liniștea logică a fost să accept că miza lui „Metabolism” nu este aceea de a cerceta cât din *adevărul* contingentului (și nu al Real-ului) poate fi restituit (vezi Puiu), ci asumarea de la început a premisei că falsitatea/jocul social și de putere dintre cei doi (actriță și regizor) sunt infiltrate în acest contingent și intrinseci lui *in the first place*. Și că limbajul cinematografic al lui „Metabolism” și limbajul corporal al personajelor pot cel mult să servească unui demers de deconstrucție a mecanismelor acestei falsități și să interogheze mizanscena din contingent (fără nuanța de epuizare creativă care s-ar putea infera). În sensul ăsta citesc eu și accept (hiper) realismul lui „Când se lasă seara peste București sau Metabolism”.

- 1.<http://agenda.liternet.ro/articol/17287/Andrei-Gorzo/O-nota-despre-Puiu-si-Porumboiu.html>
- 2.<http://agenda.liternet.ro/articol/9531/Alex-Leo-Serban-Andrei-Gorzo/Despre-realismul-lui-Politicist-adjectiv-scrisoare-pentru-Andrei-Gorzo.html>
- 3.<http://agenda.liternet.ro/articol/9406/Andrei-Gorzo/Despre-inezitabilitatea-lui-Politicist-adjectiv.html>
4. Andrei Gorzo, „Lucruri care nu pot fi spuse altfel”, ed. Humanitas, București, 2012
5. id. pg. 274
6. id. pg. 300
7. id. pg. 277
8. id. pg. 278
9. Ivone Margulies, „Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday”, ed. Duke University Press, Durham, 1996, pg. 39
- 10.<http://agenda.liternet.ro/articol/17287/Andrei-Gorzo/O-nota-despre-Puiu-si-Porumboiu.html>
- 11.<http://agenda.liternet.ro/articol/9406/Andrei-Gorzo/Despre-inezitabilitatea-lui-Politicist-adjectiv.html>
- 12.<http://agenda.liternet.ro/articol/16998/Andrei-Gorzo/Baza-e-in-libido-si-e-derizorie-Cind-se-lasa-seara-peste-Bucuresti-sau-Metabolism.html>



Gravity



Gravity 3D: Misiunea în spațiu

regie: Alfonso Cuarón

scenariu: Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón

imagine: Emmanuel Lubezki

montaj: Alfonso Cuarón, Mark Sanger

distribuție: Sandra Bullock,
George Clooney

de Teodora Lascu

Pornind de la premisa narativă a naufragiului în spațiu care oferă, aproape consecvent, momente mai mult sau mai puțin autentice de tensiune și suspans, Cuarón reușește în „Gravity” una dintre cele mai spectaculoase performanțe ale tehnologiei CGI și 3D de până acum de a reproduce digital spațiul cosmic, nu numai în ceea ce privește coordonatele fizice ale acestuia, dar mai cu seamă la nivel senzorial.

În cadrul de debut al filmului, aparatul începe prin a fixa planeta Pământ privită din spațiu, apoi ne permite, treptat, să întrezărim și un fel de puncticele, care, cu o rapiditate greu de anticipat, se dovedește a fi o navetă spațială. Atașate navei sunt trei siluete, dintre care două meșteresc pe suprafața acesteia, în timp ce a treia plutește liber de jur împrejurul ei. Camera urmează dansul imponderabil în spațiu al veteranului Matt Kowalski (George Clooney) în timpul unui schimb de replici triviale cu

baza Houston (vocea care i se atribuie e a lui Ed Harris) prin transmisiune radio, iar apoi își îndreaptă atenția către Ryan Stone (Sandra Bullock), inginerul biomedical al misiunii, prinsă strâns de telescop și străduindu-se să dreagă o componentă a acestuia. Serenitatea cosmică a momentului e întreruptă brusc atunci când sunt somați să-și abandoneze misiunea, pe motiv că un torent de resturi ale unui satelit a fost lansat pe orbită în urma unei explozii și șansele ca acesta să nimicească tot ce îi iese în cale nu sunt tocmai de partea astronautilor. Avalanșa îi lovește înainte ca cei trei să se întoarcă în navetă. În urma unui impact, Stone e desprinsă de cordorul care o ținea atașată și se îndepărtează rapid de Pământ și de colegii ei, rotindu-se în mișcări ametoitoare către camera în retragere. În acest moment, aparatul preia unghiul ei de privire, începând să se învârtă o dată cu ea și astfel alternând cu viteză între imagini cu pământul și apoi cu spațiul sideral. Totul într-un singur cadru-secvență lung de șaptesprezece minute; pe parcursul filmului, Kowalski își manifestă aproape obsesiv dorința de a depăși recordul lui Anatoli Soloviev, legat de timpul petrecut efectiv în spațiu - *spacewalk*; declarația lui este, poate, și un *inside joke*, referindu-se la ambiția de a filma un cadru a cărui lungime întrece mai tot ce s-a încercat până acum în cinemaul *mainstream*. Mai departe, povestea nu ne oferă mari surprize; în linii mari, se axează pe efortul supraomenesc al lui Stone de a supraviețui

în condițiile vitrege oferite de circumstanțe nefaste: resursele de oxigen se împuținează de la minut la minut, resturile satelitului o urmăresc pe traiectoria ei, iar stațiile spațiale, cea rusească și cea chinezească la care trebuie să ajungă într-o cursă contra-cronometru, au suferit și ele distrugerii majore în urma aceleiași catastrofe.

Meritul filmului, care totuși e unul destul de sofisticat, rămâne, fără îndoială, măiestria cu care Cuarón reușește să transmită spectatorului senzația de imponderabilitate, de gravitație zero, de teroare în fața unui neant acaparator lipsit de viață și de orice atribut familiar ființei umane. La urma urmelor, Stone rămâne pe cont propriu pe parcursul celei de-a doua jumătăți a filmului. Cu toate acestea, narațiunea se încapătănează să insereze un bagaj încărcat de dramatism în istoria personală a protagonistei - faptul că a suferit o pierdere dezumanizantă, și anume moartea fiicei sale - și face din lupta ei pentru supraviețuire un spectacol siropos în care miza devine întoarcerea eroinei tragice pe planeta-mamă, sinonimă cu dorința de a trăi și de a reintra în linie cu ciclicitatea vieții. Mai mult decât atât, itinerariul ei de la stația americană complet distrusă, la cea rusească deteriorată și apoi la cea chinezească aproape funcțională, în interiorul cărora camera insistă asupra simbolurilor religioase aferente culturilor respective - o icoană ortodoxă și o statueta Buddha - tânjește după un anumit tip de interpretare care ține de sfera spiritualului. Acest traseu, de altfel și o traiectorie narativă predefinită, îi garantează salvarea după linia de *finish*, în care un *space-cowboy* (Kowalski) experimentat și zeflemitor, se sacrifică pentru a-i asigura supraviețuirea și intervine mai apoi într-un moment oniric, ca un personaj fermecat de basm, să-i ofere cheia pentru a ieși din impas și în care Universul, în toată măreția lui absolut intimidantă (din nou, uluitor de frumos surprinsă de Cuarón) îi servește lui Stone pe post de imbold pentru a reveni la condiția umană. Dacă în prima jumătate a filmului, o dată refugiată în interiorul stației spațiale, se cuibărește în poziție fetală, finalul filmului o readuce la suprafață - la propriu, protagonista aterizează într-un lac, fiind nevoită să-și croiască drum înot spre țărm - și camera îi înregistrează primii pași pe pământ solid. Sentimentalismul lui „Gravity” e superfluu.

POST-PERESTROIKA SMASH HITS:

ALEXEI BALABANOV

de Georgiana Madin

Aproape că nu se poate imagina o perioadă mai neagră pentru debutul unui cineast rus decât sfârșitul anilor '80 - începutul anilor '90, când Uniunea Sovietică se dezintegra pe fondul măsurilor reformiste (perestroika și glasnost) și a mișcărilor secesioniste, la care se adăuga Războiul Afgan. La sutura celor două decade, industria filmului primea cea mai dură lovitură de până atunci, mai dură decât cea de după al Doilea Război Mondial. Din arta cea mai îndrăgită și finanțată de bolșevici, cinematografia devenea cea mai deficitară formă de expresie culturală, iar publicul rus, printre cele mai educate în spiritul consumului ei, cel mai împietrit în fața încercărilor ei de a-i atrage înapoi în fața marilor ecrane. Zecile de milioane de spectatori pe an cu care se mândrise Mama Rusia preferau să stea pe canapelele lor, în fața televizoarelor, în apartamentele lor înghesuite, decât să se zgribulească în sălile de cinema insuficient dotate și aflate în paragină¹. Cu toate că perestroika însemna pentru cinema o ușoară eliberare de principiile artistice ale realismului socialist și un îndemn către un cinema intelectual de elită, producțiile din această perioadă au avut ecou mai degrabă la festivalurile din străinătate (Cannes și Berlin). În țară însă, la insuccesul financiar al tinerilor cinești contribuiau sistemul de distribuție centralizat, datat și defect pentru o țară atât de întinsă, cât și divorțul dintre așteptările eterogene, greu de anticipat, ale publicului și aspirațiile elitiste ale cineștilor. O vreme, pentru absența masivă din săli, s-a dat vina pe valul de filme *chernukha*, apărut ca reacție „neagră” (chernyi = negru; sufixul peiorativ -ukha) la optimismul cu care era înfățișată Uniunea Sovietică în producțiile finanțate de stat. *Chernukha* era o categorie materializată din înseși metastazele Uniunii, purtând toate mărcile unui trai urban degradat și incert în apartamente murdare și înghesuite, punctat de violență, sex înfățișat numai ca viol și dependență de alcool sau droguri. Dar filmele-cult ale așa-zisului *anti-genre*² n-au dus deloc lipsă de spectatori; ba chiar au intrat în scenă după acutizarea declinului. Între timp, numeroasele schimbări de conducere ale Uniunii Cineștilor, sistemul de distribuție și lipsa unei viziuni de relansare pregăteau terenul pentru o situație cunoscută și industriei de film românești post-comuniste: dispariția cinematografelelor, devenite peste noapte cazinouri (sau închiriate pentru diverse târguri), proliferarea producțiilor-fantomă care nu vedeau niciodată lumina proiecteurului (un vehicul al spălării de bani) și înflorirea pirateriei video, cu un accent special pe producțiile de Hollywood, care invadaseră piața și vindeau și cele mai multe bilete în cinema. Inteligența creativă rusă, mandatată să reeduce gusturile estetice ale poporului, nu reușea să învingă amnezia lui³, să îi retrezească interesul pentru cinematografia-mamă.

EXISTĂ CINEMA ȘI DUPĂ GORBACIOV

Chiar dacă numele ultimului președinte al Uniunii Sovietice e mai mult o metonimie a întregului proces de prăbușire, el a ajuns să fie asociat direct și cu eșecul din lumea filmului. Revenind la debutul în plină amnezie națională, am elaborat în linii mari contextul istoric în care s-a format regizorul Alexei Balabanov deoarece filmografia lui nu e ancorată doar temporal în el, ci e în sine un produs al spaimelor perioadei respective, o critică (nu întotdeauna) subversivă a pașilor făcuți de Uniunea Sovietică în anii '80 și o încercare de retrasare a valorilor naționale pre-revoluționare ferfenite de stalinism. Totuși, metoda lui Balabanov de a retrasa acele valori nu a echivalat – așa cum perora Nikita Mikhalkov, președintele Uniunii Cineștilor de atunci și de acum – cu o privire idilică asupra trecutului sau a prezentului capitalist. Recuperarea a avut loc mai degrabă prin denunțare.

Ca un răspuns la eșecul înregistrat de perestroika pe toate fronturile, Alexei Balabanov pare să-și fi însușit resurecția cinemaului ca pe o vendetă personală, declarând incisiv în interviuri că filmele lui sunt pentru oameni, nu pentru elite, așadar o inversiune a intențiilor reformiștilor. Pe când Mikhalkov înțelegea prin resurecție o întoarcere la o nostalgie de tip imperialist, care să reafirme superioritatea culturală și spirituală a Rusiei pe harta lumii⁴, Balabanov prefera să respingă mitologia națională sentimentalistă și chiar să nuanteze istoria – așa cum s-a întâmplat nu doar cu „Morfy” („Morfină”, 2008) – cu riscul unor *parti-pris*-uri scandaloase, prin care învinuirea evreilor pentru izbucnirea Revoluției din Octombrie 1917 sau a americanilor pentru declinul moral al lumii sunt doar chestiuni de fină interpretare. Chitit să arate mentalitatea rusului de sfârșit de veac, Balabanov și-a nuanțat personajele cu un amestec straniu între entuziasm și ură față de Occident, tendințe antisemite și respingere a tot ce nu este rusesc, inclusiv a minorităților etnice. Fiindcă în Rusia încă persistă diviziunea extremă norod/inteligenția, e greu de spus cât din statutul de filme-cult pe care îl au unele filme ale lui Balabanov se datorează ușurinței cu care au fost receptate de public (adică reprezentării mentalității descrise mai sus) și cât se datorează tocmai complexității lor non-aparente în radiografierea atitudinilor naționale malade atât față de Occident, cât și față de minoritățile din teritoriu. De fapt, procentajele nici nu se dovedesc un instrument de analiză eficient în cazul lui, deoarece, în ciuda acuzațiilor de fascism, rasism, discriminare a minorităților, denigrare a valorilor naționale sau „huliganism pe celuloid”⁵, Balabanov a fost apreciat de marele public și de intelectualii cu pretenții în egală măsură. E bine de menționat

că Balabanov avea în spate o experiență mai vastă atât asupra relației Rusiei cu „celălalt”, cât și asupra situației minorităților etnice atunci când a debutat ca regizor. Ar fi un pic pueril ca, după ce a fost traducător al Armatei Ruse în Orientul Mijlociu și Africa și asistent de regie la studiourile Sverdlovsk, perioadă în care și-a străbătut țara în lung și-n lat până în Iakutia pentru cercetare, să îl suspectăm pe Balabanov de complicitate cu atitudinile personajelor lui. Nu resping orice posibilitate ca Balabanov să își fi exprimat propriile opinii astfel, dar e important să atenționez că acest lucru singur nu poate fi luat ca probă. Un lucru e cert: instinctul lui de a provoca și de a rescrie atitudinile rusești din interior l-a făcut pe cât de incomod de privit, pe atât de discutat.

Cu toată înverșunarea lui față de elitism, e interesant de notat că, abia ieșit de pe băncile școlii de film în 1990 și înainte de a face filme-cult cu gangsteri, Balabanov a regizat două filme în spiritul *auteurist* în care a fost educat la cursul experimental de scenaristică și regie din Moscova: mai întâi o adaptare după Samuel Beckett, „Schastlivye dni” („Zile fericite”, 1991), iar apoi una după Franz Kafka, „Zamok” („Castelul”, 1994), doi autori frecvent citați printre preferații inteligenței de atunci. Deși prin semnificație culturală ele par țintite spre un destinatar de tip Mihalkov, susținător al culturii înalte, cele două pun bazele unui subcurent care traversează întreaga filmografie a lui Balabanov și care va fi cârligul emoțional al succesului de mai târziu: tipologia eroului fără nume și fără poziție socială care încearcă să își găsească locul într-o comunitate neprimitoare, angrenată de tradiții criptice sau, în cel mai bun caz, lipsite de sens într-o amnezie generalizată, de care suferă inclusiv protagoniștii. Literalmente, eroul din „Schastlivye dni” nu are nume, celui din „Zamok” îi este negociată poziția socială de o forță arbitrară kafkiană, iar pentru ambii sunt de neînțeles ritualurile – fie necesitatea de a plăti pentru a trăi, fie goana porcilor atunci când bate orologiul și diversele formalisme sociale absurde din „Castelul”. Fiind greu de reperat cronologic într-un timp

anume (undeva între 1900 și evul mediu lui Bruegel, ar spune Jonathan Romney despre „Castelul”⁶), cele două filme pot fi interpretate ca o alegorie în formă *arthouse* a dezordinii sociale imediat următoare destrămării Uniunii Sovietice.

Chiar și scurtmetrajul „Trofim” e tot o mostră *arthouse* de un comic burlesc, continuând tradiția eroului căruia societatea îi este ostilă, doar că de data asta e legată de funcția documentară a cinemaului ca timp înregistrat și e reprezentativă mai mult ca schiță pentru ce avea să facă Balabanov în „Pro urodov i lyudey” („Despre ciudați și oameni”, 1998) – unde tonurile sepie și curgerea cadrelor, mai rapidă decât 24 de fotograme pe secundă, mimează oarecum estetica filmului mut. Trecerea insistență a țăranului Trofim prin fața camerei francezului și, în final, tăierea tuturor cadrelor cu el la montaj echivalează cu ștergerea dovezilor că a existat vreodată și anunță modul cum e perceput și cel mai celebru erou al lui Balabanov, Danila Bagrov, care trece prin cadru la filmarea videoclipului trupei Nautilus Pompilius. Atât el, cât și eroii de mai sus au o dorință de a fi cumva amintiți de posteritate, combinată cu un simptom de inadaptare la mediul în care trebuie să se descurce, un mediu pe care nu l-au ales și pe ale cărui reguli de funcționare, aflate din mers cu inocența unor nou-născuți, sunt nevoiți să le fenteze pentru a răzbate.

PORTRETUL EROULUI POST-SOVIETIC LA TINEREȚE

Balabanov a regizat paisprezece lungmetraje, dintre care – un caz rar chiar și pentru Rusia – au căpătat statut de filme-cult cel puțin două: „Brat” („Frate”, 1997) și „Brat 2” („Frate 2”, 2000), avându-l în rolul principal pe regretatul Serghei Bodrov Jr. ca Danila Bagrov și pe Viktor Sukhorukov – o figură spână cu un rânet țeapăn care apare foarte frecvent în filmele lui Balabanov – ca fratele lui. În mod



deosebit, „Brat” e pentru harta Rusiei o realizare încă nedepășită în zona filmului cu gangsteri și, pentru a încununa succesul de public, a primit și marele premiu la festivalul de film național din Sochi. Fiind atât de aclamat, lui „Brat” i s-a făcut un frate, „Brat 2”, care se plasează într-o relație de intertextualitate cu el, aduce mai multe elemente de acțiune à l'américaine și explică mai bine construcția psiho-socială a personajelor. Dacă nu ar fi fost subiectul unei dezbateri iscate tocmai de presupusa atitudine ostilă a lui Balabanov față de vest, probabil și „Voyna” („Război”, 2002) ar fi fost urmărit de același succes, deși – jonglând cu teme care depășesc ca dificultate spectrul celor din „Brat” – e cel puțin respectabil ca examinare din interior a consecințelor Războaielor Cecene și a relației Rusiei cu regiunea caucaziană. Și aruncă suficientă controversă asupra regimului Putin, cât să fie echidistant politic.

Ca să înțelegem mai bine climatul care l-a format pe Danila, reamintesc faptul că în anii '80-'90 Uniunea Sovietică era implicată în Războiul Afgan și în Războaiele Cecene. Pe când Războaiele Cecene erau o temă cunoscută populației, motivele și măsura implicării în Războiul Afgan erau destul de trecute sub preș. Totuși, e de bănuț că, asemenea celor întorși de pe frontul afgan (ignorati de mass-media, nepopulari ca eroi naționali și neîndrumați în a-și găsi un loc de muncă), nici cei de pe frontul cecen nu o duceau mai bine. Cu toate că îi este în avantaj să pară inocent față de gangsterii care îl urmăresc, mințind că a lucrat la birouri în armată (deci, că nu știe nimic despre arme), Danila reflectă astfel lipsa de popularitate a soldaților care au vărsat sânge și imposibilitatea lor de a fi reintegrați, lucru pentru care el se chinuie – ori devorând discurile celor de la Nautilus Pompilius, ori ajutându-l pe prietenul lui Neamțul, ori încercând s-o salveze pe Sveta de un soț violent. Danila e în antiteză cu noțiunea comună de inocență și nu învață regulile din mers, le știe deja: secvențele în care își fabrică arme sunt spectacolul probelor de îndemânare de pe front. Lucrul la care rămâne inocent și pe care nu îl poate deprinde e cum să ducă o viață

normală, fără să îi pună pe ceilalți pe fugă cu instinctele lui de criminal la comandă. O sursă amară de comic – ca de atâtea ori la Balabanov – e că aceea inocență nu are unde să fie explorată într-o Rusie împănată de gangsteri care curăță piața de ceceni și care vor deveni ulterior în filmografia lui, oligarhii de top ai țării.

Ca mentalitate, Danila e destul de frust, gășind germanii preferabili evreilor, însă fără să explice de ce – un tipar de gândire comun acelor ani, diminuat în prezent, dar rămas ca o bubă de pe vremea lui Stalin. Are bine întipărit un simț al datoriei à la Robin Hood, dar mânjit de sânge, completându-l cu o antipatie declarată față de americani. Îl idolatrizează pe Vyacheslav Butusov, liderul trupei Nautilus, și e cât pe ce să îl omoare – tragedia mută a vieții lui Danila încapsulată într-o singură secvență. În „Brat 2”, viziunea lui despre lume în tipare îngroșate se adâncește când chiar călătorește pe tărâm american pentru a se răzbuna pe un oligarh pe nume Mennis, misiunea lui autoimpusă fiind de a salva sufletul rus rătăcit prin ghetourile murdare ale Chicagoului. De la cap la coadă, „Brat 2” pare o odă închinată sufletului rus, tăriei lui de a rezista printre străini alienați și idealului de reîntregire a neamului, lucru care trebuie să fi gădilat tocmai acele minți care visau în anii '90 la o redresare economică glorioasă a Rusiei. Dacă nu ar fi faptul că fratele lui alege să rămână în SUA și incidentul care arată că rușii se fură între ei și acolo, în ciuda solidarității lor mitologice, ai crede că Balabanov incurajează delirul naționalist al protagonistului. Totuși, decalajul între imaginea lui Danila despre Rusia și modul cum arată ea de fapt (o fantomă tomnatică a Uniunii Sovietice, înzorzonată de mărci ale capitalismului emergent – muzica pop din vest, lanțurile fast-food McDonald's, apariția starurilor TV de tip Irina Saltikova) pune sub semnul întrebării luciditatea lui. Acesta e probabil și motivul – alături de secvențele în care își pregătește armele – pentru care a fost asemănat cu Travis Bickle. Creând o pojghiță de realitate în care Danila își este propriul erou, Balabanov reușește să i-o clatine din interior, arătând cum percepția că lumea are nevoie de urgența lui intervenție



Cargo 200, 2007

salvatoare nu îl face mai puțin un intrus. Adăugând la asta o cromatică aproape sepia care face Sankt Petersburg-ul să pară prins într-un permanent apus, o ușoară defocalizare a imaginii, ritmul trepidant al secvențelor, piesele melancolico-anxioase Ural rock de pe coloana sonoră (coloana sonoră a vieții lui Danila) și faptul că luptele lui se duc numai în apartamente murdare (reale, nealterate pentru filmare) și pe alei dosnice noroioase, dipticul „Brat” e retro și ironic-nostalgic față de un mit în desfășurare.

Din firele trasate de „Brat” se desprind încă trei filme care consolidează peisajul post-sovietic, deși fundamental diferite între ele ca abordare: „Voyna” (un așa-numit film de război care e mai mult film-în-film și confesiune din închisoare), „Zhmurki” (2005), film cu gangsteri plin de citate din Tarantino și frații Coen, urmărind metamorfoza gangsteri-oligarhi și „Mne ne bolno” („Nu doare”, 2006), un *coming-of-age story* despre tineri prea marcați de climatul de disperare socială ca să se mai zbată pentru o carieră. În „Voyna”, protagonistul e un puști ținut prizonier în timpul celui de-Al Doilea Război Cecen; fără o motivație intrinsecă de a se întoarce acolo după eliberare, intră cu adevărat în război ca să omoare un actor englez și să își răscumpere logodnica. Întrebarea care se pune e dacă un civil care a ucis un dușman național, scutind alte forțe militare de asta și punând capăt unui război costisitor, nu merită protecția lui Putin. De partea cealaltă, la adăpostul dilemelor umanitare, gangsterii din „Zhmurki” supraviețuiesc tiraniei unui oligarh interpretat de Mihalkov și gloanțelor încasate din propria lor idiotenie, doar pentru a se ridica ei înșiși la gradul de cei mai mari afaceriști ai țării, având birouri cu priveliște spre Piața Roșie din Moscova. În „Mne ne bolno”, proaspeții absolvenți care încearcă să pună pe picioare o firmă de restaurare descoperă ca ar lucra doar pentru acei oligarhi de mai sus, cu gusturi arhitecturale îndoielnice, care trag toată piața după ei în virtutea sacilor de bani. Sub impresia generatoare de comic a tipologiilor umane grosiere, până aici încă nu se simte cât de amar în concluzii e de fapt Balabanov.

NIMENI NU E UN EROU AICI

După „Brat” și „Zhmurki”, senzația aproape săcâitoare de urgență pe care Balabanov a imprimat-o narațiunilor, cu arii agitate de rock instrumental și nenumărate drumuri grăbite cu Volga, începe să se domolească. Cam odată cu „Mne ne bolno” și popularitatea lui începe să scârțâie sub eticheta nemeritată *chernukha*. Când schimbă tonul și renunță la eroul cu vederi naționaliste, publicul, dar mai ales vocile critice, se tem că Balabanov reinvie pelagra cinemaului anilor '80, pe care toată lumea o credea vindecată. După cum spuneam la început, *chernukha* n-au fost niciodată un gen coagulat de convenții artistice, ci mai mult un simptom de eliberare psihologică manifestat prin denunțarea realităților și tensiunilor acumulate ale unei Uniuni Sovietice „pe patul de moarte”. Termenul a rămas ca etichetă peiorativă, cu toate că au existat încercări de revendicare a stilisticii acelor filme, mai ales că, odată dispărute, influența lor s-a perpetuat în noile generații de cineaști, printre care și Balabanov. Chiar dacă el doar a integrat ceva din această stilistică într-o combinație de elemente horror și elemente de comedie neagră - „Gruz 200” („Cargo 200”, 2007), prezentând o lume în ultimul stadiu de descompunere, fără speranță de a se redresa și fără eroi -, Balabanov n-a mai scăpat niciodată de eticheta impropriu aplicată.

„Gruz 200”, titlu inspirat de numele de cod date sicriilor cu soldați căzuți în Războiul Afgan, a provocat un scandal imens la Festivalul de Film de la Kinotavr, luând însă marele premiu (*ex-aequo*). Scandalul s-a lăsat cu demisia din Uniunea Criticilor, reacții polarizate, prietenii destrămate și continuă să fie un măr al discordiei. Andrei Plahov, unul dintre cei mai importanți critici de film ai Rusiei, l-a pus pe Balabanov pe același palier cu Dostoievski și cu John Ford pentru reușita filmului. Plasată în 1984 în orașul industrial fictiv Leninsk și împrumutând ceva din romanul lui William Faulkner, „Sanctuar”⁸, traiectoria narativă a lui „Gruz 200” e neobișnuită și aparent arbitrară, cu multe ocoliri și



Brat, 1997

coincidențe locative hilare, reușind să amuze, să terifeze și să mențină toate personajele la o distanță egală de spectator. Atunci când noaptea se lasă greu peste Leninsk, într-o cabană pierdută la marginea orașului se dezlănțuie iadul pe pământ, dar nu unul fantastic cu flăcări și smoală, ci unul izvorât din oameni. Sub pretextul unui drum către o petrecere, Balabanov dezvăluie o șerpărie de înclinații sadico-autiste care se dovedesc o maladie a întregului oraș, o metonimie pentru Uniunea Sovietică. Logodnica soldatului de pe frontul afgan, fata secretarului de partid, protejată până atunci de realitate și încredințată că soldatul ei se va întoarce de pe front să o salveze din mâinile polițistului (un Alexei Poluian bolnav de pancreatită, tras la față și cu atât mai convingător ca mesager al răului), simte pe pielea ei în cel mai crunt mod posibil ce înseamnă apocalipsa Uniunii Sovietice și consecințele psihologice ale ateismului științific inculcat unei nații întregi. Deși există două figuri cu potențial matern care ar putea să o elibereze, ambele sunt oarbe la trauma ei – una continuă să privească *show-uri* TV îndobitocitoare cu leșurile și cu muștele în casă, cealaltă îl omoară pe polițistul demonic și dispare sec. Poate ce îl aseamănă pe „Gruz 200” cu o experiență *chernukha* e spirala descendentă a evenimentelor, din care nimeni nu scapă, întunecimea imaginii, fundalul industrial al acțiunii, exploatarea suferinței umane (cu rezultate comice, oarecum) și faptul că e filmat într-una dintre locuințele-marcă ale genului. Mai rămâne de spus că, deși cruzimea de pe peliculă e zdrobitoare, Balabanov declară că sicriile nenumite ale soldaților căzuți pe front și destinația lor incertă, nemaivorbind de înmormântare, erau un fapt comun când lucra în armată.

Cu adevărat nemeritate în panteonul *chernukha*, deși au același gen de dramaturgie în care nimeni nu scapă, sunt „Morfiy” și „Kochegar” („Fochistul”, 2010). „Morfiy”, inspirat de scrierile tânărului medic Bulgakov izolat la începutul practicării meseriei într-un cătun din tundră, e un comentariu la adresa epocii precedente Revoluției din 1917. Neavând nimic în comun cu „Gruz 200” ca estetică, e deosebit de stilizat ca scenografie, ca imagine și chiar ca alegere a muzicii – tangourile languroase ale cântărețului interbelic de cabaret Alexander Vertinski. La fel ca mai toate filmele lui Balabanov, „Morfiy” e constituit din episoade legate prin *fade to black*, însă aici fiecare episod e ca un scurtmetraj, aproape de sine stătător, urmărind acutizarea dependenței de morfină a protagonistului și a iubitei lui. Cu toate că păstrează caracterul doctorului din scrierile lui Bulgakov, speriat de operații, nesigur pe cunoștințele lui și mirat de propriile reușite, „Morfiy” divaghează mult de la narațiunea originală, având ambiția unei fresce a perioadei respective – atinge teme precum analfabetismul și obscurantismul accentuat din mediul rural și sentimentul de ură care plana asupra burgheziei, culminând cu incendierea conacului unor cunoscuți ai doctorului. Modul în care rescrie Balabanov istoria pre-revoluționară e totodată nostalgic și denunțator, măturând, cu excepția vestimentației epocii, orice pretenții de grandoare și culminând cu un suicid simbolic într-un cinema.

Pârjolul din „Morfiy” are ecou în următorul film, „Kochegar”, care gravitează în jurul motivului cuptorului și al focului. Având ceva corespondențe cu un film neterminat al regizorului, o încercare de cinema etnografic, „Reka” („Râul”, 2002), „Kochegar” e un mic compendiu de teme, atitudini și croșeuri stilistice à la Balabanov, care coincide cu ultimul capitol din istoria gangsterilor și a detașamentului de soldați care au supraviețuit Războiului Afgă. Fochistul, fost erou pe frontul afgan, un iakut taciturn care rescrie o nuvelă poloneză, crezând că scrie o veche legendă iakută, are grijă ca unul dintre cuptoarele orașului să fie mereu aprins. Aici scapă gangsterii, dintre care unii foști luptători pe front alături de el, de cadavrele victimelor lor. Climatul general e iarăși de epocă aflată la final, dar acest aspect rămâne pe fundal până când în cuptor este aruncată chiar fiica fochistului, o iakută superbă,

invidiată pentru afacerea ei cu blănuri. Realizând o paralelă cu acțiunea din propria legendă, în care iakuții sunt torturați de ruși, acțiunea reținește în bătrânul fochist dorința gloriei și a înfăptuirii dreptății pe care o simțise în război. La fel ca în cazul lui „Brat”, asistăm la un mit în plină desfășurare și prăbușire, alimentat de fanteziile personajului și relatat cu o detașare la limita dintre solemn și ironic, care din fericire lasă loc pentru umor și compătimire chiar și aici, unde totul se face scrum. Balabanov închide astfel cercul ilustratelor sepia din orașele înfrigate ale Rusiei non-sovietice.

ÎN LOC DE TESTAMENT

Atunci când Balabanov a debutat, se pare că societatea post-sovietică nu avea nevoie de altceva decât de escapism servit pe pâine direct de la Hollywood. Nevoia unui Balabanov care să trezească prin șocuri nu era conștientizată și poate nu e recunoscută nici acum. La urma urmei, nechemat de nimeni, mai întâi și-a luat responsabilitatea de cronicar al vremurilor, apoi și-a extins-o la revizionism istoric, nesalvând vreo categorie de la examinarea satirico-nostalgică. E ușor de înțeles de ce a fost incomod; pe lângă cele de mai sus, nuanțele de fundal – obsesia pornografiei, prezentă pe ecranele TV din multe filme, femeia ca obiect sexual pentru răzbunare, pervertirea funcției documentare a cinemaului, negarea absolută a solidarității umane – cu toate că sunt integrate în mod umoristic, scufundă tot ce mai rămăsese din spiritualitatea și din *egoul* rusesc.

E bine, totuși, de amintit că, în ciuda reacțiilor contradictorii pe care le-a creat în mentalul post-sovietic, Balabanov e singurul de pe harta Rusiei care să înnoiască sensibilitățile filmelor cu gangsteri sau care să recreeze pe peliculă lumea din care s-a născut *chernukha*, exorcizând posibilitățile în ambele cazuri. Tocmai când pusese punct acestor capitole grele, Balabanov vira într-o zonă a realismului magic impregnat de un praf de CGI cu „Ya tozhe kochu” („Și eu”, 2013). În chiar stilul lui cinic-umanist, Balabanov se include în film, plasându-se premonitoriu în afara celor vii. Funcționând în retrospectivă ca un epilog la realitatea post-sovietică, „Și eu” ar fi deschis primul capitol senin din filmografia lui. Regizorul a glumit în mod faimos că s-ar putea să nu mai fie filme de Balabanov după acesta. Chiar și așa, cu un final abrupt și fără concluzie, ultimul lui film deschide încă o vastă zonă de interpretări – și de speculații despre ce ar fi putut face el în continuare – care din păcate nu își mai au locul aici.

-
1. Condee, Nancy, *The Imperial Trace, Recent Russian Cinema*, Capitolul 10
 2. *Cine-Amnesia: How Russia Forgot to Go to the Movies*, p. 49-84, Oxford University Press, 2009
 3. Idem 1.
 4. Idem 1, 3.
 5. Graham, Seth, *Fade to black: Remembering controversial director Alexei Balabanov*, The Calvert Journal, 23 mai 2013, <http://calvertjournal.com/comment/show/991/alexei-balabanov-obituary-cargo-200>
 6. Romney, Jonathan, *Brat-pack*, *New Statesman*, 10 aprilie 2000, <http://www.newstatesman.com/node/137351>
 7. Graham, Seth, *Tales of Grim: Seth Graham on the dark side of Russian Cinema*
 8. Graham, Seth, *Fade to black: Remembering controversial director Alexei Balabanov*

Phil Spector



de Andra Petrescu

În noaptea de 3 februarie 2007, Phil Spector s-a întors acasă cu Lana Clarkson, pe care o cunoscuse cu câteva ore înainte în clubul în care femeia era *hostess*. Puțin mai târziu (nu am reținut intervalul de timp scurs între sosirea lor la „castelul” lui Spector și apelul lui Adriano de Souza, șoferul lui, la 911) Spector a ieșit în curte și ar fi spus „I think I’ve killed someone” („Cred că am omorât pe cineva”) – mărturia lui de Souza. Primul proces, condus de avocata Linda Kenney Baden, s-a finalizat în favoarea acuzatului ca eroare judiciară, când juriul nu a reușit să se pună de acord asupra unui verdict. Procurorul a cerut rejudecarea cazului și a obținut, în 2009, o sentință de 19 ani de închisoare. Linda Kenney Baden nu a participat și la cel de-al doilea proces (din cauza unor probleme de sănătate), iar felul în care această informație circula în articolele de presă (de altfel, cred că și filmul lui Mamet o încurajează în mod pervers) sugerează că lipsa ei a fost nefastă pentru legendarul producător, ca și cum avocata ar fi fost vreun fel de protector providențial, adică încă un detaliu din tabloul ce arată destinul tragic-romantic al genului-monstru.

Filmul lui David Mamet (criticat chiar agresiv că susține/demonstrează nevinovăția lui Phil Spector) începe cu un *disclaimer*: „Aceasta este o ficțiune. Nu e bazată pe o poveste adevărată. E o dramă inspirată de persoane

adevărate într-un proces, dar nu e o încercare de a reprezenta persoanele adevărate, și nici una de a comenta procesul sau rezultatul lui.” Și afirmația, care-mi pare o ironie, se referă la un film în care personalitatea publică a personajelor e mai mult decât clară, ba chiar e definită demonstrativ cu replici și detalii fâțișe (sunt numite formațiile și actorii cu care a lucrat Spector, titlurile cântecelor produse, personajele poartă numele persoanelor adevărate, anumite replici sunt preluate din rapoartele de poliție etc.). În mod evident, filmul este o perspectivă asupra întâmplărilor din noaptea respectivă. Dar ce nu face „Phil Spector” al lui Mamet e să îl arate nevinovat pe Phil Spector, bărbatul în casa căruia Lana Clarkson a fost găsită moartă, ci pur și simplu nu arată că e vinovat – într-adevăr, se poate susține că perspectiva oferită e doar cea a avocatei Linda Kenney Baden. Pe de altă parte, distincția pe care o face cartonul ce deschide filmul subliniază că relatarea unei întâmplări e coruptă de o serie de inferențe culturale. Ei bine, tocmai această zonă a percepției socio-culturale asupra unui eveniment se constituie într-o preocupare pentru David Mamet, o temă recurentă în opera lui de ficțiune.

E o treabă facilă să-l acuzi pe Mamet că tot ce spune cu filmul ăsta e că o vedetă nu poate să aibă parte de un proces echitabil, sau că ar încuraja oamenii să creadă în nevinovăția lui

Statele Unite ale Americii 2013

regie și scenariu: David Mamet

imagine: Juan Ruiz Anchía

montaj: Barbara Tulliver

muzica: Marcelo Zarvos

distribuție: Helen Mirren, Al Pacino, Jeffrey Tambor, Rebecca Pidgeon

Spector, cum nu cred nici că se poate limita discuția pe marginea modului în care presa influențează justiția. Mamet se folosește de subiectul Phil Spector ca să arate mecanismele sociale prin care un individ – până la momentul respectiv considerat onorabil – e decăzut din drepturile conferite ca o răsplată pentru funcționalitatea lui socială. Mai mult, problema nu e doar că un om care nu-și respectă contractele sociale este pedepsit, ci că regulile după care funcționează orânduirea sunt arbitrare, până într-acolo încât produc aberații.

„Phil Spector” este, în mod evident, un construct narativ; ce nu e la fel de clar, cred, e gradul de perfidie investit în el. Mamet preia imaginea publică a lui Phil Spector și o transpune vizual: „castelul” gotic, înfățișarea bizară asumată de Al Pacino pentru personaj, prezența nefastă a Lanei versus providențialitatea Lindei, trecutul tragic al monstrului (tatăl s-a sinucis pe când era copil, motto-ul de pe piatra lui funerară i-a inspirat primul *hit*, căsătoriile eșuate, imposibilitatea de a oferi sau primi iubire – practic sălbăticia lui, etc.), artificialitatea și kitschul decorului, luminat astfel încât să confere o atmosferă parodic-apăsătoare. Toate sunt detalii preluate din cultura media, însoțite de convingerea avocatei că clientul ei este nevinovat (dar și asta e, evident, o informație publică), și lipsite de o poziție clară a filmului asupra incidentului în care Lana Clarkson a murit. Narațiunea lui Mamet mimează narațiunea alcătuită de media în jurul evenimentului, dar o manipulează astfel încât să-și releve mecanismele perfide. Filmul nu e despre (ne-)vinovăția lui Phil Spector (numai el știe ce s-a întâmplat în noaptea aia), ci este despre cum personalitatea cuiva – în speță, Phil Spector, cu toate excentricitățile lui – e dependentă de perspectiva unui public asupra ei.

Journal de France



Jurnal din Franța Franța 2012

regie: Raymond Depardon, Claudine Nougaret

image: Raymond Depardon

montaj: Simon Jacquet

distribuție: Raymond Depardon, Claudine Nougaret

de Diana Voinea

După o viață petrecută în căutarea celui alt, este rândul lui Raymond Depardon să devină subiect în cel mai recent film pe care cineastul l-a realizat împreună cu colaboratoarea și soția sa, sunetista Claudine Nougaret, cu care Depardon își împarte viața din 1987. Parcursul lui Raymond Depardon este în sine un subiect vast pentru un documentar: născut la țară în Franța, învăță de la 12 ani să folosească aparatul de fotografiat la ferma părinților, la 18 se mută la Paris, devine fotojurnalist, și apoi regizor de documentare, parcurge lumea întreagă – cu precădere zonele de conflict, și se întoarce spre sfârșitul vieții înapoi pe tărâmul natal. „Journal de France” își dorește să ilustreze exact acest parcurs, documentarul devenind un dublu portret al unuia dintre cei mai prolifici documentariști ai Franței. Pe de o parte, avem portretul lui Depardon realizat de el însuși în fața camerei mănuite de

Nougaret, un jurnal de călătorie în care fotografiază ce a mai rămas din țara în care s-a născut, minuțios ca un matematician și romanțat ca un poet. Pe de altă parte, avem portretul realizat de către persoana care îl cunoaște cel mai bine și care ne arată bucăți din trecutul cineastului.

Claudine Nougaret îl surprinde pe Depardon în locuri banale din orașele Franței: străzi, benzinării, sensuri giratorii, cartiere vechi. Depardon apare fie la volanul rulotei, fie cu aparatul de fotografiat în spate, mereu în căutarea locului perfect pentru a capta o altfel de viață a orașului, aceea pe care trecătorii nu o mai observă. Atent ca în cadru să nu pătrundă nimic din ce nu-i aparține - oameni sau chiar pescăruși -, Depardon așteaptă, observă, descoperă o dată cu noi. Melancolia regizorului se simte în monologul surprins de Nougaret, de parcă realizează că mai este atât de mult de descoperit din lume și atât de puțin timp pentru a o face. Atât de mult de descoperit din Franța natală, pe care nu o cunoaște nici pe jumătate la fel de bine precum alte zone ale lumii, după cum mărturisește chiar el în rulota călătoare, pierdut pe drumurile dintr-o prefectură franceză.

Secvențele cu Depardon-hoinarul sunt completate de un montaj realizat din arhiva abundentă a cineastului, de la prima sărbătoare pe care a filmat-o, până la secvențele nefolosite din ultimele sale filme de lungmetraj. Din aceste două idei de film, realizatorii speră să obțină un al treilea, însă rezultatul sumei este mai mic decât valoarea componentelor. Ca să nu fim nedrepti,

trebuie să menționăm că în ciuda montajului uneori stângaci al secvențelor de arhivă, dar și a comentariilor uneori ambigue, puterea momentelor evocate de aceste secvențe nu își pierde intensitatea. Cum am putea uita, chiar și la mult timp după vizionarea documentarului, secvența filmată în Nigeria lovită de războiul de secesiune, în care o companie de mercenari belgieni pregătește soldații din Biafra pentru războiul de altfel pierdut? Depardon avea atunci doar 25 de ani, dar a surprins perfect pe peliculă grotescul și umanitatea situației.

Dorința lui Depardon, devenită proiect personal, de a documenta marile metropole ale lumii, dar și populațiile amenințate cu dispariția, se insinuează și în „Journal de France”. Întâi, regizorul merge să se tundă la un frizer - una dintre meseriile pe cale de dispariție în Franța, și ne dăm seama din cele câteva minute petrecute pe scaunul acestuia că lui Depardon nu îi este niciodată greu să găsească cea mai scurtă cale de a intra în contact cu celălalt. La fel se întâmplă și cu cei patru pensionari dintr-un orașel uitat din Franța, pe care Depardon îi cucerește numaidecât. Cu toate acestea, sfârșitul documentarului - un montaj de clipuri cu majoritatea populațiilor restrânse explorate de-a lungul timpului de către cineast - devine un montaj asemănător aceluia realizat de fotografiile de cărți poștale, un tip de „1000 de locuri fascinante pe care trebuie să le descoperi înainte să mori”, care pretind să facă portretul planetei în deplina ei grandoare multiculturală.

Dublul portret realizat de Depardon și Nougaret este și o paralelă între trecut și prezent, două căi distincte, legate de narațiunea din *off* a lui Nougaret. Deșerturi - pasiunea supremă a cineastului, cazul Claustre (arheoloaga franceză ținută ostatică de africani timp de 3 ani), spitalul de urgențe psihiatrice din Veneția, tribunalul de corecție din Franța, situația politică din Ciad, invazia Cehoslovaciei sau portretul președintelui Giscard d'Estaing - toate acestea devin materie pentru memorie. Nu o materie exhaustivă, dar bine documentată. În timp ce Depardon parcurge Franța în prezent, Nougaret se întoarce în trecutul lui și ne arată cum a evoluat cineastul, de la cadrele nesigure filmate în Congo - „pentru a-și face mâna” -, și imaginile surprinse *incognito* pe perioada invaziei Cehoslovaciei, până la omagiul adus fotografiilor de evenimente. Mai precis, în timp ce Depardon își continuă vocația de observator, Nougaret devine observator al trecutului acestuia.

Raymond Depardon s-a născut aproape de Lyon - acolo a învățat să folosească aparatul de fotografiat și de acolo vin influențele care i-au marcat parcursul artistic. Nu departe de Lyon, frații Lumière erau primii care filmau un fapt banal: intrarea unui tren într-o gară („L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat” / „Intrarea trenului în gara din La Ciotat”, 1895). La fel ca și frații Lumière, Depardon crede că un cadru bine construit poate pune lumea într-o lumină mai bună. De la frații Lumière, Depardon trece prin filosofia teoreticianului Alexandre Astruc, camera-stilou a acestuia devenind instrumentul său de interogare a lumii. Astruc vorbește în eseu lui, „Nașterea unei noi avangarde - Camera-stilou”, despre cinematograful care s-a transformat dintr-un amuzament analog teatrului de bulevard, într-un limbaj de sine stătător. Iar prin limbaj, Astruc se referă la „o formă prin care artistul își poate exprima credințele, oricât de abstracte ar fi, o formă prin care artistul își poate traduce obsesiile așa cum un scriitor o face într-un eseu sau roman”. De aici s-a născut metafora camerei-stilou, prin care criticul prevedea că noul cinematograful se va rupe de tirania vizualului - cea a folosirii imaginii de dragul

folosirii imaginii - și de cererile imediate ale narațiunii, devenind un instrument la fel de flexibil și subtil precum limbajul scris. Există gluma lui Astruc, care spunea că dacă Descartes ar fi trăit pe atunci, l-ai fi putut găsi închis în dormitor cu o cameră de 16 mm, încercând să-și scrie filosofia pe peliculă.

Pe lângă frații Lumière și Astruc, se mai simte în filmele lui Raymond Depardon credința lui André Bazin în cinematograful realist, prin interesul acordat de regizor micilor detalii - gesturi fizice, moduri de vestimentație și de exprimare. Poate că această direcție este cel mai evident prezentă în „Profils paysans” („Profiluri de țărani”), trilogia care documentează viața țăranilor din zona în care a copilărit Depardon. „Profils paysans” - din care fac parte „L'approche” („Apropierea”, 2001), „Le quotidien” („Cotidianul”, 2005) și „La vie moderne” („Viața modernă”, 2008) - este poate opera cu cea mai complexă structură vizuală a lui Depardon, în care se neagă cel mai evident gramatica cinematografică. Depardon, precum Bazin, crede într-un montaj care nu vrea să dea naștere unor nuanțe vizuale și filosofice, lineare și clare. Filmele ce alcătuiesc trilogia sunt compuse în majoritate din cadre-secvență filmate din poziții fixe, dar între ele se pot observa și diferențe vizuale. În prima serie a filmului, o fermieră în vârstă face curat la porci împreună cu vecinul ei. Camera stă departe de ei, exact în centrul zonei în care se hrănesc animalele. În spatele cadrului, dintr-o fereastră mică vine doar lumină albă, în timp ce singurele personaje umane se plimbă înainte și înapoi, într-un cadru ce durează vreo două minute. Un cadru care are răbdare - ca și cinematograful lui Depardon, bogat din punct de vedere vizual, în ciuda simplității compoziției definite de fotojurnalismul practicat în tinerețe. Interviuurile fermierilor sunt filmate mereu la fel: oamenii stau la o masă, în bucătărie, cu camera uitându-se direct la ei. Primul film din trilogie este o descriere complexă a unei comunități care încă ține la ritmul vechi de muncă și de trai, iar stilul vizual reflectă această situație. În al doilea film, viața comunității este deja în schimbare, ca și estetica lui Depardon. Cadrele-secvență încă există, dar se insinuează montajul, compoziția este la fel de curată, dar ceva mai complexă. Așa cum personajele nu-și găsesc locul - este vorba despre personaje venite de la oraș -, nici Depardon nu pare a-și găsi stilul. În „La vie moderne”, ultima parte a trilogiei, schimbarea este și mai vizibilă. Filmul începe cu un cadru-secvență filmat prin mașină, cu *voice over*-ul lui Depardon care ne spune că se întorc la fermă, unde lucrurile s-au schimbat nu de nerecunoscut, dar consistent.

Influențele lui Lumière, Astruc și Bazin se observă în estetica lui Depardon, dar documentariștii despre care vorbește cel mai mult sunt frații Maysles și D.A. Pennebaker, care au încercat să introducă jurnalismul în cinema, americani față de care se simte apropiat pentru că împart același *background* - spre deosebire de Chris Marker sau Jean Rouch, veniți dintr-un mediu antropologic. Într-un interviu acordat în 2001, chiar înainte de a începe proiectul „Profils paysans” ce avea să dureze 10 ani, Depardon se despărțea de (foto)jurnalism, spunând că nu s-ar mai duce într-un teritoriu ocupat ca să îndure ceva, ci ca să creeze. Mărturisirea că este interesat să exploreze mai adânc temele recurente din opera sa: deșertul, viața rurală a Franței, chintesența franceză, relația dintre durere și fotografie, politica. Își dorea să construiască și nu să reacționeze, să meargă prin lume cu camera în spate, să se lase purtat de imagini, să rămână curios, să se elibereze de știrile de la televizor și să vadă ce se întâmplă în alte locuri. Să fie singur.

To the Wonder



Misiunea dragostei
Statele Unite ale Americii 2012
regie și scenariu: Terrence Malick
imagine: Emmanuel Lubezki
montaj: A.J. Edwards, Keith Fraase

distribuție: Ben Affleck, Olga Kurylenko, Rachel McAdams, Javier Bardem

de Mihai Kolcsár

„To the Wonder” este cel de-al șaselea film al americanului Terrence Malick și se distinge în filmografia acestuia prin faptul că a fost lansat abia la un an distanță de „Tree of Life”, asta în situația în care până acum cel mai scurt hiatus pe care l-a avut acesta între două filme a fost de cinci ani. Din alte puncte de vedere, însă, filmul se încadrează perfect în filmografia și stilistica autorului: cadre largi cu natura și peisaje filmate la „ora de aur” (apus/răsărit), dialog rar, dar compensat de mult *voice-over* poetic, șoptit de vocile afectate ale protagoniștilor; poveste non-liniară cu fir narativ subtil, bazată mai mult pe momente individuale, opinii naiv-romantice despre iubire/suflet/credință; niciunul dintre aceste elemente malickiene nu este absent din „To the Wonder”. Filmul urmărește relația a doi oameni, un El american, stoic, tăcut și serios și o Ea ucraineană, emigrată în Franța, divorțată, romantică și pasională. Se întâlnesc în Franța, unde sunt fericiți și proaspăt îndrăgostiți; El o invită pe Ea și pe fiica

ei de zece ani să se mute împreună în Oklahoma, un loc ce pare aproape lipsit de oameni. Cele două nu se integrează însă prea bine, iar când El nu o ia de soție și viza ei expiră, ele se întorc. El reîntâlnește o amicică veche, apoi pe o alta divorțată, și o nouă idilă începe și merge bine. Ea nu-și găsește de lucru în Paris, fiica ei se mută cu tatăl și astfel începe să se simtă singură; îi spune lui că vrea să se întoarcă, iar El renunță la noua relație pentru Ea. Noul început pare promițător, cei doi se căsătoresc, dar în curând se distanțează, Ea se culcă cu un altul și rămâne însărcinată. Relația se termină, fiecare e fericit altundeva pe glob.

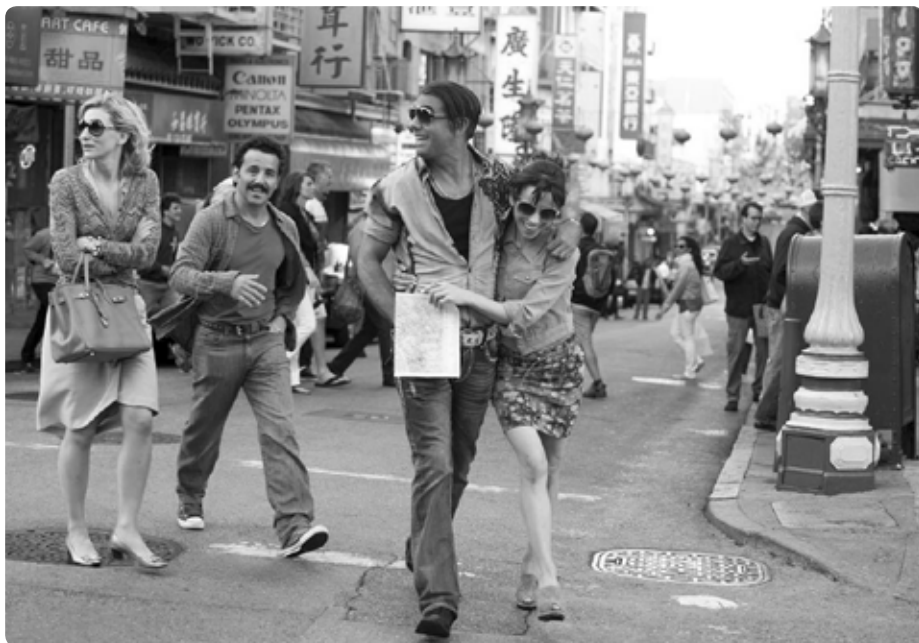
Structura narativă fragmentată nu urmărește o poveste, cel puțin nu după definiția clasică, ci este mai degrabă o explorare a Iubirii ce se manifestă în cazul de față prin relația lui și a ei, o explorare care devine frecvent coplesitor de intimă - prim-planurile abundă și sunt adeseaacompaniate de mai-sus menționatele *voice-over*

uri, veritabile revărsări ale unor suflete pierdute în căutarea absolutului și prinse în nevoia de a oferi un sens profund spiritual oricărui eveniment sau detaliu. Decât să detalieze în mod uniform povestea, Malick alege să se concentreze pe scurte momente unite de mari elipse, rupând astfel convenția clasică a unei povești cu un început, mijloc și final clar definite. Aduce în fața obiectivului adevărul că după o relație, după un eveniment, nu ne rămân în cap o poveste, un film pe care apoi să le putem îndosaria mental, ci doar o serie de amintiri - bune sau rele, relevante sau nu. Evită, de asemenea, construirea personajelor după șabloane cunoscute; dacă nu am avea *voice-over*-urile lor, nu am ști mai nimic despre protagoniști; îi vedem așa cum vedem orice străin de pe stradă, din exterior, fără indicii verbale sau de acțiune care să îi plaseze în vreo tipologie precisă.

În teorie asta sună bine, dar aplicarea lasă de dorit, iar ruperea dintre interior și exterior este prea mare pentru ca legătura dintre ce vedem și ce auzim să nu pară forțată. La această problemă se adaugă personajul lui Javier Bardem, un preot catolic care se află într-o criză de credință din motive ce ne rămân, din nou, neexplicate, și a cărui legătură cu restul filmului este în cel mai bun caz tangențială. În căutarea lui Dumnezeu, acesta ne este prezentat în mare parte băjbând prin cartierele sărace ale orașului, la fel de pierdut și de nelalocul lui în peisajul urban, pe cât este în film.

Malick abordează temele iubirii și existenței cu naivitatea și romantismul unui adolescent, dar cu toate acestea filmele sale reușesc să nu cadă în absurd, în mare parte datorită faptului că alege să prezinte aceste sentimente prin vocile interioare ale personajelor sale, demonstrând că, deși după o anumită vârstă nu mai este considerat matur a crede în Iubire, pentru fiecare dintre noi este o experiență plină de minune când suntem îndrăgostiți, când iubim, iar când e vorba de ce filtrăm prin propriii ochi, de cele mai intime gânduri, cu toții credem în profunzime și că putem vedea lumea ca pe un loc paradisiac (detalii subliniate de numeroasele cadre largi cu natura inserate în filmele sale). Dacă până acum filmele sale aveau teme comune - iubirea și speranța pe timp de război sau legătura dintre toate evenimentele Universului -, în cazul de față acest lucru pare să lipsească, rezultând un exercițiu pretentios, plăcut ochiului, dar fără multe de spus.

Blue Jasmine



de Irina Trocan

După un șir de filme pline de exotism făcute în Europa (dintre care unele au farmec propriu, și „To Rome with Love” reprezintă incontestabil pragul de jos), Woody Allen se întoarce să filmeze în Statele Unite. Ca portret al unei femei nevrotice care a trăit visul american și-apoi a fost forțată să se trezească, „Blue Jasmine” e parțial ficțiune de tip *fish-out-of-water*, parțial inspirat (după declarațiile lui Allen) de observațiile sociale ale regizorului domiciliat în Manhattan.

Cate Blanchett interpretează o soție-trofeu newyorkeză rămasă fără piedestal după ce soțul ei respectabil (Alec Baldwin) e demascat pentru escrocherii financiare de proporții și se sinucide în închisoare. Ca soluție temporară, până reușește să se pună pe picioare, se mută în San Francisco la sora ei mult mai săracă, Ginger (Sally Hawkins), care o crede pe cuvânt că nu știa nimic despre impostura soțului și o iartă că s-a purtat urât cu ea în trecut. Din relația lui Jasmine și Ginger reiese destul de clar (și sec) cât de greu de depășit sunt prejudecățile sociale. Odată ce bula s-a spart, ar fi de așteptat ca Jasmine să își reevalueze principiile și să se schimbe față de sora ei, dar nu-și poate controla năravul; felul ei de a fi grijulie e să o convingă că merită un bărbat mai bun decât actualul ei prieten (Bobby Cannavale).

„Blue Jasmine” e lipsit de empatie, în sensul

că nu încurajează spectatorii să-i găsească lui Jasmine circumstanțe atenuante; dimpotrivă, aflăm datorită *flashback*-urilor că existența ei pasivă în bula protectoare a fost o chestiune de voință, nu de hazard și de naivitate tinerească. Pe de altă parte, filmul e o ocazie pentru Cate Blanchett; chiar dacă nu-i garantează afecțiunea publicului, rolul îi dă ocazia să se desfășoare. În urmă cu câțiva ani, Blanchett a interpretat-o pe scena teatrului pe eroina lui Tennessee Williams din „Un tramvai numit dorință”, Blanche DuBois, o altă aristocrată firavă care-și reprimă sub aparența suferinței transgresiunile semi-neînțelese din trecut. Asemănarea dintre personaje e o demonstrație destul de convingătoare că societatea n-a progresat atât de mult, cel puțin nu în sfera iluziilor. Dar Jasmine e aparent mai sociabilă: în bagajul pe care l-a adus cu ea în San Francisco are câte o ținută potrivită pentru fiecare nouă situație, iar când cunoaște pe cineva pe măsura ei scoate la iveală tehnici de seducție sau de manipulare (ceea ce o face mai mobilă decât e sora ei). Și dacă piesa lui Tennessee Williams era o dramă, filmul lui Allen își permite ocazional să ridiculizeze protagonistul. Un exemplu e secvența în care Jasmine, hotărâtă să-și găsească o profesie, încearcă să învețe, dar e deranjată de zgomotul din cealaltă cameră pe care-l fac iubitul lui Ginger și prietenii lui care au venit

Statele Unite ale Americii 2013

regie și scenariu: Woody Allen

imagine: Javier Aguirresarobe

distribuție: Cate Blanchett, Alec Baldwin, Sally Hawkins

să vadă meciul împreună. După ce se plâng că trebuie să-i suporte, Jasmine răbufnește și întreabă urlând cu cine trebuie să se culce pentru un *Stoli Martini*, băutura ei fetiș. I se răspunde cu tăcere unanimă; poate dacă ar fi cerut o bere...

În mod atipic pentru Woody Allen, „Blue Jasmine” amintește de un caz documentat în presă, cel al șarlatanului Bernard Madoff (deși Allen n-a confirmat că și-ar fi asumat modelul). Tot atipic e că personajele sunt definite prin statutul social și financiar și că fanteziile lor sunt de importanță secundară – primează onestitatea și alegerile pragmatice. La rândul ei, narațiunea trădează tiparul prin faptul că nu mai urmărește un personaj – parcursul lui emoțional până la revelația finală –, ci edifică treptat spectatorul (prin *flashback*-uri, scene din care lipsește Jasmine și care arată efectul acțiunilor ei, prin personaje episodice care o pun într-o lumină nouă). Prin urmare, judecata autorului asupra protagonistei e destul de clară; oricât de importantă ar fi interpretarea lui Blanchett și agitația cvasi-monotonă a eroinei ei, care ne ține la distanță, în final contează mai mult întorsăturile narațiunii.

„Blue Jasmine” ar putea fi filmul lui Woody Allen pentru oamenii care nu agreează filmele lui Woody Allen; complet epurat de jocuri între realitate și ficțiune, de nevrotici metafizice-incurabili și de referințe cinefile cu circuit închis, e solicitant pentru spectatorul mediu doar prin faptul că se vorbește mult și personajele se răzgândesc continuu. Defectul de construcție al filmului, care are prea multe personaje ca să fie lipsit de clișee, e atenuat parțial prin distribuirea unor actori cunoscuți (Peter Sarsgaard în rolul noii cuceriri a lui Jasmine, comicii Louis C.K. și Andrew Dice Clay ca parteneri succesivi ai lui Ginger). Dacă regizorul-scenarist a renunțat definitiv la unele formule și obsesii sau dacă e numai temporar, vom afla, probabil, anul viitor.

La folie Almayer



Nebunia Almayer
Belgia - Franța 2011
regie și scenariu: Chantal Akerman

image: Raymond Fromont

montaj: Claire Atherton

distribuție: Stanislas Mehrar, Aurora Marion

de Andrei Luca

Deși greoaie și confuză la o primă vizionare, logica în funcție de care evenimentele și secvențele din „La folie Almayer”, al lui Chantal Akerman, sunt ordonate devine foarte coerentă din momentul în care găsești punctul la care celelalte elemente se raportează. Utilizarea termenului de onirism, pentru a denumi acest punct de referință în jurul căruia se construiește filmul, ar fi imprecisă. În ciuda faptului că evoluția poveștii este în mare parte liniară (e drept, cu multe elipse), iar relațiile dintre personaje sunt cât se poate de clare, există sincope din punct de vedere narativ pe care felul de a privi un film convențional nu le poate procesa. Și asta se datorează faptului că Chantal Akerman are un mod inedit de a gândi povestea și o manieră de a reda raportul dintre

personaje pe care o interpretare deterministă din punct de vedere psihologic, de tipul reacția personajului A este cauzată de faptele personajului B, deși necesară pentru a înțelege filmul, nu reușește să umple decât în mod parțial golul cu care rămâi ca spectator în urma vizionării.

Adaptat după un roman scris de Joseph Conrad, filmul lui Chantal Akerman urmărește relația dintre Kaspar Almayer și fiica lui, Nina. Împins de prietenul lui, Lingard, într-o căsătorie al cărei scop inițial era profitul obținut de pe urma găsirii de aur în jungla malaeziană, Almayer devine prizonierul propriei lăcomii în momentul în care drumul spre comoara mult așteptată devine un plan din ce în ce mai greu de pus în aplicare. Prins în sălbăticia umedă și sufocantă a junglei, lângă o soție care îl disprețuiește și care respinge limba și cultura albilor, ultima salvare a lui Almayer rămâne fiica lui, pe care o trimite, sub îndrumarea lui Lingard, departe de casă, pentru a studia cultura și limba lumii civilizate, europene, la care Almayer (un european prizonier într-o lume care îi este străină) aspiră. Acțiunea petrecându-se în anii '50, prejudecățile coloniștilor față de populația băștinașă fac ca lumea spre care tinde tatăl să devină lumea care o respinge brutal pe fiică și care o înstrăinează. „Je ne suis pas blanche” („Nu sunt albă”) este lecția pe care Nina, ostracizată din rândurile colegelor de la internat din cauza culorii pielii, a

învățat-o de-a lungul perioadei petrecute în școală. În ciuda obsesiei și a iubirii de o intensitate aproape incestuoasă a lui Almayer față de fiica lui, pe toata durata studiilor Ninei tatăl nu îi scrie nicio scrisoare și nu păstrează legătura cu ea în niciun fel. Momentul morții lui Lingard, cel care plătea costurile educației fetei, pune în mod forțat capăt perioadei pe care fata o petrece în oraș, la internat. Reîntoarcerea protagonistei în jungla malaeziană nu reprezintă o regăsire fericită a familiei, ci dimpotrivă, după o lungă absență, Nina nu reușește să-și mai găsească locul nici printre ai ei, dar nici în lumea pe care tocmai a lăsat-o în urmă.

Revederea fetei, care pentru Almayer ar fi coincis cu recuperarea șanselor de a scăpa din junglă și de a ajunge în Europa, este esențială pentru a înțelege diferențele ireconciliabile dintre tată și fiică. Separarea lumii în alb și negru nu funcționează ca o simplă metaforă, ci reprezintă concepția rasială în funcție de care lumea din filmul lui Chantal Akerman se împarte. Nina, fiind rezultatul unei căsătorii dintre un colonist european și o malaeziancă, nu se află de nicio parte a baricadei și ar avea șanse ca personaj să acceadă către ambele tabere și să depășească barierele impuse de această concepție dihotomică. În fapt, lucrurile stau diferit: acest mod de a împărți lumea în alb și negru, începând cu Almayer care o forțează pe Nina să urmeze o educație „albă” și continuând cu colegile ei din internat care, văzând-o ca pe un element străin, o resping și o persecută, creează o confuzie identitară, în care autodefinirea este bazată pe negație, nu pe afirmație. Cu alte cuvinte, Nina nu afirmă cine este, ci se definește prin negație: „Je ne suis pas blanche”. Din acest motiv, singurul care o acceptă fără să o judece este Dain, un personaj care, fiind căutat de poliție, se află la rândul lui în afara sistemului.

Secvența de început din „La folie Almayer” anunță un film cu o intrigă polițistă, urmând o regulă scenaristică de captare a atenției publicului conform căreia evenimentul inițial trebuie să fie suficient de intrigant și neașteptat încât să creeze un orizont de așteptare care va menține atenția spectatorului pe întreg parcursul filmului. Un bărbat asiatic intră într-un bar pe scena căruia un tânăr îmbrăcat în sacou albastru cu paiete (despre care vom afla mai târziu că este Dain, bărbatul căutat de poliție cu care Nina fuge de acasă pentru a scăpa de tatăl ei) cântă celebra melodie a lui Dean Martin, „Sway”. Crima care urmează să se întâmple este anticipată de decupajul regizoral și de aparatul de filmat, care se fixează pe fața bărbatului asiatic, trecând din plan mediu la prim-plan, concentrându-se astfel pe privirea amenințătoare a acestuia. Următorul cadru este un plan întreg în care îl vedem pe Dain cântând, în *background* fiind mai multe dansatoare care repetă aceeași mișcare. Momentul crimei este emfatic din punctul de vedere al jocului actoricesc și aproape ridicol în simplitatea lui: bărbatul asiatic intră în cadru prin stânga scenei și îl înjunghie pe Dain. Faptul că muzica lui Dean Martin continuă câteva secunde după momentul crimei lăsând spectatorul să observe că melodia pe care o ascultase până în acel moment nu era o reprezentare *live*, ci un *playback*, oferă un indiciu care confirmă ipoteza conform căreia plasarea acestui eveniment la începutul filmului nu este decât o pistă falsă, o momeală narativă care nu va fi explicată pe parcursul filmului. Practic,

acesta este și punctul în care similitudinile dintre filmul lui Chantal Akerman și filmele polițiste se încheie, întrucât de aici înainte regizoarea, care deja a câștigat atenția publicului, își vede de filmul ei, fără a se mai preocupa să ofere explicații. Blocată în acea mișcare repetitivă de dans chiar și după momentul crimei, Nina este singura care nu are nicio reacție față de cele întâmplate. Abia când i se șoptește din sală că „Dain este mort”, fata înaintează pe scenă și începe să cânte un cântec religios în latină. Pe durata celor câteva minute cât durează cântecul, Nina, surprinsă în prim plan, privind direct spre cameră, începe să devină din ce în ce mai sigură pe vocea ei, ducând până la capăt un moment muzical *live*, fără niciun fel de acompaniament.

Relevantă pentru modul în care se dezvoltă mai departe narațiunea filmului nu este intriga polițistă, ci faptul că o tânără cu înfățișare exotică, dar a cărei fizionomie și culoare a pielii fac imposibilă misiunea spectatorului de a o fixa într-o zonă geografică a globului începe să cânte un imn religios într-o limbă moartă, latină. Încă din prima secvență, regizoarea prezintă problematica rasială și lasă indicii despre originea confuziei identitare a personajului, lucruri pe care urmează să le abordeze în film.

Crima este importantă nu prin elementul de șoc pe care îl aduce, ci mai degrabă prin faptul că vorbește într-un mod elocvent despre modul în care Akerman înțelege ideea de poveste, dar mai ales ideea de început și sfârșit în cadrul unui film. Pe lângă faptul că această manieră de a deschide un film este un *captatio (kickstart)* ca procedeu scenaristic, în cronologia faptelor filmului secvența este dislocată temporal. Ce vedem în primele minute din „La folie Almayer” este, de fapt, ultima secvență, lucru anunțat discret și printr-un intertitlu inserat după această secvență, care plasează toate celelalte evenimente, în raport cu acesta, înainte și în alt loc („avant ailleurs”).

Accesul spectatorului la poveste este îngreunat de refuzul lui Chantal Akerman de a plasa acțiunea într-un spațiu precis. Deși până în acest moment al cronicii am vorbit de anii '50 și de jungla malaeziană, aceste detalii spațio-temporale nu sunt deloc evidențiate în film. Un detaliu relevant care vorbește despre refuzul regizoarei de a plasa acțiunea într-un spațiu exact este faptul că limba vorbită de populația locală și de soția lui Almayer nu este cea a spațiului în care acțiunea se desfășoară în carte, ci cu totul alta. La relativizarea coordonatei spațio-temporale contribuie și insertul introdus după prima secvență a filmului, în care reperul este formulat într-o manieră cât mai vagă cu putință („avant ailleurs”).

Pentru a înțelege mai bine coerența logicii după care e structurat „La folie Almayer”, trebuie menționat că, deși Chantal Akerman folosește elipsele, relativizează coordonata spațio-temporală și montează secvențele fără a ține cont de ordinea cronologică a evenimentelor - începutul filmului este început, iar finalul un final, însă nu pe axa liniarității tempoale, ci pe axa simbolică. Dacă ultima secvență arată sfârșitul lui Almayer, care încearcă să o uite pe Nina, cea în care își pusese întreaga speranță să evadeze din jungla umedă și sufocantă, prima secvență prezintă începutul vieții pentru Nina, eliberată atât de tatăl său, cât și de Dain, cel cu care a fugit de acasă.

Leviathan



Franța - Marea Britanie - SUA 2012
regie, scenariu, imagine și montaj: Véréna Paravel și Lucien Castaing-Taylor

de Diana Mereoiu

Pe ecranul negru, un fragment din Cartea lui Iov vorbește despre un monstru marin neînfricat, care face adâncurile apelor să clocotească, lăsând în urma lui o cărare luminoasă; o creatură ca nicio alta pe pământ. Acesta este singurul reper cu care pornești în vizionare, pentru ca mai apoi să fii aruncat în beznă totală. După aceea, apar pete expresioniste de lumină, pe un fond de huruit metalic, voci înăbușite și plescăit constant al apei. Cele câteva indicii inițiale nu sunt suficiente pentru a construi un context diegetic inteligibil, un spațiu real, identificabil, ci, mai degrabă, experiența se apropie de a fi închisă într-o cameră multisenzorială. Lipsită de posibilitatea de a se agăța de film pe căi raționale, din cauza lipsei de informații pentru a se putea lansa în analiză, privitorul/ea este scufundat/ă într-un tip de cinema profund visceral, un cinema de senzație pură.

Dustin Chang, curator la New York Film Festival, aseamănă „Leviathan” cu filmele lui Philippe Grandrieux, în special cu „Un Lac” (2008), filme experimentale cu atmosferă de *horror* care învăluie spectatorul într-o

experiență senzorială intensă. El încadrează documentarul într-un tip de cinema în care simțurile au întâietate în fața intelectului; un cinema care exprimă toate senzațiile și reacțiile emoționale ce nu se concretizează în gânduri, ci rămân la nivel de afect; o întreașă lume de energii care implică spectatorul în mod subconștient, profund psihologic.

Documentar experimental, „ultra-vérité”, la limita dintre film de cinema și artă vizuală de galerie, „Leviathan” este rezultatul unei idei ingenioase. Realizatorii Lucien Castaing-Taylor și Véréna Paravel urmăresc pescarii de la bordul unei nave de pe coasta New Bedford, folosind mai multe camere de mici dimensiuni pe care apoi le amplasează în cele mai improbabile locuri. Rezultatul dă o senzație de peisaj ireal, având cadre picturale, cu un contrast dus la extrem.

Zgomotul surd al carcaselor de pește care se lovesc de puntea vasului sunt primul sunet recunoscut și, încetul cu încetul, reușești să te dezmeticești. Se stabilește perspectiva ca fiind a unuia dintre pescarii de la bord - o filmare fluidă, la persoana I, în mișcare constantă. După șocul inițial, un punct de

vedere antropocentric creează o oarecare iluzie de siguranță în percepția spectatorului. „Confortul” nu durează mult. Ceea ce pare a fi un om care se îneacă (valurile cresc de la marginea cadrului până când îl înghit cu totul, camera intră și iese din apă, sunetele devin înăbușite) este de fapt o trecere foarte bine mascată la un alt punct de vedere. E ceva ce regizorii vor face de mai multe ori pe parcursul filmului și o vor face foarte abil, astfel încât impresia de dezorientare și dezechilibru nu își pierde din intensitate.

La mijloc e mașină bine unsă a confuziei. Lipsa intenționată a „cărjelor” obișnuite pentru stabilirea contextului (chiar și rarele schimburi de replici dintre pescari sunt abia inteligibile) vine pe fondul unui tip opac de filmare. Negrul este atât de dens, încât ești adesea lăsat/ă cu senzația de iluzie, ca și când totul ar fi un truc - vasul pare să existe în afara realității, un simplu obiect de decor în fața unui ecran negru peste care apoi se aștern efecte CGI. Fără ancore de real care să infirme că documentarul ar fi doar tehnologie digitală, nu există o altă lume dincolo de realitatea imediată a vasului de pescuit. Spectatorul este transpus în plin haos natural. Contrastul radical al imaginii, culorile saturate, mișcarea constantă fac ca totul să se desfășoare în fața ochilor într-un vârtej amestecat. Imaginile sunt sinestezice, cu un efect disociativ dus până la abstractizare. Una dintre cele mai spectaculoase scene de acest fel este filmată cu o cameră prinsă de linia unei plase de pescuit. Camera intră și iese din mare, clipocitul ei înăbușit recreând senzația de îneacă de mai devreme. Deasupra aparatului de filmat, un stol de pescăruși zboară parcă pe loc; sunt dăre luminoase în întunericul absolut al nopții. Valurile răstoarnă camera, iar cerul se inversează cu marea.

Stilistica haotică a acestui eseu vizual este întregită de un câmp limitat de vedere, lipsa profunzimii spațiului și planuri-detaliu macabre, surprinse din cele mai improbabile unghiuri. În final, ajungi să te simți înstrăinat chiar și de imaginea pescarilor. Pulberea constantă de apă de mare amestecată cu sânge și măruntaie de pește se întărește într-o crustă, ca o a doua piele. Defamiliarizând chiar și chipul uman, realizatorii își lasă privitorii într-o stare în care sunt dezvățați de modurile convenționale de a percepe lumea.

Câinele japonez



de Diana Mereoiu

Într-un interviu pentru publicația „The Week”, Tudor Cristian Jurgiu spune că unul dintre cineaștii pe care îi admiră este taiwanezul Hou Hsiao-hsien. O parte din viziunea lui Hsiao-hsien se regăsește și aici, mai ales în felul de abordare al scenariului și în înfățișarea lumii în care trăiesc protagoniștii. Jurgiu se ferește de a face din această poveste ocazia de a aborda „teme mari” și de a le trata ca atare; ce face el este să creeze sentimentul diferențelor culturale, înstrăinărilor etc. și nu să facă afirmații.

Pe scurt, filmul spune povestea bătrânului Costache (Victor Rebengiuc), care și-a pierdut casa în timpul inundațiilor, a rămas văduv, iar unicul său fiu, Ticu (Șerban Pavlu), lucrează în Japonia de 20 de ani. Aflând despre moartea mamei, băiatul se întoarce în țară împreună cu soția și copilul, cu intenția de a-și lua tatăl cu el în Asia.

În articolul său despre Hou Hsiao-hsien din volumul „Figures Traced in Light: On Cinematic Staging”, David Bordwell îl citează pe regizorul taiwanez, afirmând că în filmele sale acesta nu își dorește decât să surprindă ceea ce i se întâmplă unui personaj aflat într-un anumit loc; îl citează apoi pe Confucius – „Privește, dar nu interveni; observă, dar nu judecă”. Perspectiva pe care o adoptă este una detașată, dar care arată înțelegere pentru situația personajelor sale. În mod asemănător, Jurgiu își bazează abordarea regizorală pe noțiunea de distanță, un anumit fel

de „respectare a spațiului personal”. Distanța se răsfrânge atât asupra decupajului (preponderent planuri americane, cel mult medii, câteva planuri ansamblu), în distanța fizică a camerei față de subiectul filmat, cât și în relația dintre personaje (și din punct de vedere geografic, dar mai ales emoțional). Din această cauză, câteodată personajele sunt blocate vederii (ca în momentul când Costache citește scrisoarea de la fiu adresată mamei, de dinaintea decesului ei), sau chiar câteva momente în relațiile dintre personaje rămân într-o anumită măsură inaccesibile spectatorului (cum e discuția dintre tată și fiu în lumina farurilor mașinii lui Ticu).

Perspectiva pe care Jurgiu i-o dă camerei de filmat în „Câinele japonez” se aseamănă cu cea din „Florile din Shanghai („Hai shang hua”, 1998, regie Hou Hsiao-hsien): Bordwell scrie că intenția lui Hsiao-hsien a fost ca aparatul de filmat să fie asemenea unui personaj care se plimbă prin locurile unde se întâlnesc protagoniștii, pe care îi spionează, rămânând în același timp ascunsă. În „Câinele japonez” camera privește de departe, fără să judece sau să intervină, ca un martor care observă tăcut.

Hou Hsiao-hsien dezvăluie o gamă largă de sentimente în ceea ce ar putea părea o perspectivă detașată asupra acțiunii. Emoția nu este eliminată, ci esențializată. Ca în cazul lui Hsiao-hsien, Jurgiu construiește un film al sentimentelor purificate, descotorosindu-se

România 2013

regie: Tudor Cristian Jurgiu

scenariu: Ioan Antoci, Gabriel Gheorghe, Tudor Cristian Jurgiu

imagine: Andrei Butică

montaj: Dragoș Apetri

sunet: Vlad Voinescu, Filip Mureșan

distribuție: Victor Rebengiuc, Șerban Pavlu, Kana Hashimoto

de orice soi de patos excesiv, atent să nu cadă în capcana melodramei (foarte facilă, în cazul acestei povești), mergând până la dedramatizarea conflictului. Nu există „izbucniri”, o confruntare deschisă între tată și fiu, și nici acuzații răcnite, ci filmul se apropie mult mai mult de rezistența naturală umană în fața discutării problemelor. Există rezolvări, pentru că amândoi trebuie să se confrunte cu oamenii pe care i-au lăsat în urmă (pentru Ticu asta înseamnă tatăl și fosta logodnică, Gabi, iar pentru Costache înseamnă înmuierea respingerii vehemente a consătenilor lui).

În „Câinele japonez” viața nu există pentru a se încadra într-o structură de trei acte, ci ea continuă și dincolo de diegeza filmului. De multe ori, sunete din afara cadrului dezvăluie cum viața își urmează cursul normal pentru celelalte personaje care trăiesc în același univers ficțional cu Costache, indiferent de situația dificilă în care s-ar putea el afla (ca în secvența când bărbatul doarme în patul său, după ce află că fiul i se va întoarce după 20 de ani în țară, de afară se aud două vecine vorbind despre animalele din curte). Lucrurile nu există pentru simplul motiv de a ne fi nouă dezvăluite, ci există și atât. Există chiar puncte oarbe de informație (informații despre personaje ce nu ne sunt prezentate, cum ar fi împrejurările morții soției lui Costache), dar asta nu vine din vreo neglijență sau vreo lipsă regizorală/scenaristică, ci este construită în mod deliberat. Elementele esențiale în legătură cu protagoniștii și cu *plot*-ul principal sunt oricum divulgate în mod gradat la momentul oportun, astfel încât povestea este inteligibilă. Însă ceea ce reușește foarte bine acest film este păstrarea echilibrului fin al informațiilor între mister și opacitate, iar conflictele își găsesc soluționare, dar nu într-un cerc închis.



STERE GULEA PASIUNEA PENTRU FORMELE CLASICE

de **Andrei Rus și Gabriela Filippi**
fotografii de **Adi Tudose**

PRIMELE ÎNCERCĂRI: „APA CA UN BIVOL NEGRU” (1970) ȘI „SUB PECETEA TAINEI” (1974)

STERE GULEA: Făcusem secția de Filologie a Institutului Pedagogic din Constanța și la 21 de ani urma să devin profesor într-un sat din Dobrogea. M-a speriat profund perspectiva de a deveni profesor pe viață, așa că am fugit ca dracu' de tămâie după un an de profesorat într-un sat din zonă. În vara următoare, nu eram încă hotărât dacă să susțin admiterea la Istoria Artei sau la Teatrolgie/Filmologie.

Înainte de admitere se făceau proiecții cu filme din repertoriul de concurs, la sala de pe strada Eforie a Cinematecii Române. Îmi aduc bine aminte că eram peste o sută de candidați pe zece locuri. Eu nu aveam niciun fel de speranță, pentru că în jur auzeam tot felul de oameni care discutau filme despre care nu auzisem în viața mea. La examenul scris se dădea un film de analizat care nu fusese încă distribuit pe piață, iar șansa mea a fost că urmasem acea secție de Filologie la Constanța. Ni se dăduse să scriem despre un film în primă vizionare adaptat după piesa „Domnișoara Anastasia” (n.r. scrisă de G. M. Zamfirescu) - „Dincolo de barieră” (n.r. 1965), al lui Francisc Munteanu, cu Leni Pinteș-Homeag și Ion Dichiseanu. Mie mi s-a părut o oroare de film și am scris asta, ceea ce profesorului Florian Potra i-a plăcut și mi-a dat o notă bună. Apoi, la examenul oral pe partea de teatru m-am luat puțin în colți cu Mihnea Gheorghiu, care era patronul lui Shakespeare în România - pe vremea aceea, literatura era ca un fel de feudă, fiecare autor îi aparținea unui

om sau unei familii. Mihnea Gheorghiu era ministru adjunct la Cultură și, pe lângă cartea lui despre Shakespeare - „Scene din viața lui Shakespeare” -, eu citisem o carte a unui regizor care murise în cel de-al Doilea Război Mondial, Haig Acterian, și care era o abordare mult mai interesantă decât studiul lui Mihnea Gheorghiu. Când a auzit de Acterian mi-a dat o notă proastă. Dar avusesem notă mare la scris și am intrat în facultate. Apoi, cam de prin anul doi sau trei mi-am dat seama că nu am aptitudini pentru teorie și că sunt mai degrabă un om al faptelor.

După facultate, am fost angajat ca redactor (citeam scenariile și făceam referate) la Studioul Cinematografic București din Piața Kogălniceanu. Absolvisem exact în vara când fuseseră marile inundații din 1970. Și colegii mei de an - Dan Pița, Mircea Veroiu, Petre Bokor, Youssouff Aidaby, Andrei Cătălin Băleanu - veneau pe la studio să îi cunoască oamenii din industrie, în speranța că într-o zi li se va da și lor un film de făcut. Acolo își aveau birourile șefii studiourilor de producție, care apoi trimiteau scenariile la Buftea. Intrarea în producție a „Apei ca un bivol negru” a fost opera profesorului nostru, Florian Potra. Am folosit pluralul, pentru că, în afară de mine, la același studio cinematografic fuseseră repartizate - tot cu sprijinul domnului Potra - și alte două colege de-ale mele de facultate, Roxana Pană Gabrea și Anca Georgescu. Pe colegii de la secția de Regie îi cunoșteam bine, erau și ei repartizați ca asistenți la Buftea, dar ar mai fi avut de așteptat câțiva ani până la a li se oferi șansa de a debuta. Florian Potra avea o funcție acolo - era un fel de consilier al Ministrului Culturii pe probleme de cinema și răspundea de partea redacțională a studioului. Stând de vorbă, eu, Roxana

și Anca i-am propus: „Haideti să facem și noi un film despre inundații. O să facă sigur și la Sahia și o să-l îneca în propagandă, de o să rezulte cât de bine e să fie inundații, pentru că dau naștere la solidaritate cetățenească!”. L-am convins pe profesor, așa că s-a dus la directoare, a convins-o, dar decizia de intrare în producție trebuia să fie pe numele cuiva angajat cu carte de muncă. Iar aceștia doi eram Roxana și cu mine, devenind astfel producătorii filmului.

Trecuseră vreo două săptămâni de la izbucnirea inundațiilor și ne-am dus la vărsarea apei, la Brăila. Se filmau episoade, fără structură și fără un minim de *script*, se improviza. Întâlneam oameni aflați în pericol, sau ulterior trecerii pericolului - iar oamenii, în astfel de situații, te impresionează, unii dintre ei vorbesc cu miez. Dar era important că ne apropiam de oameni adevărați, că vorbele le aparțineau și nu le îneca un comentator cu observațiile lui, cum se întâmpla cel mai adesea în documentarele de la Sahia. Până la urmă, „Apa ca un bivol negru” a fost pus la cutie și închis din motive ideologice.

La acea vreme, țara trecea printr-o perioadă de deschidere politică, în care lumea era îndemnată să discute public problemele sociale - la nivelul societăților, sau al întreprinderilor. Se organizau adunări generale, unde puteai să iei cuvântul, domnea un fel de spirit democratic. A fost și la Buftea o astfel de adunare a angajaților, care erau peste o mie, și în idealismul vârstei - aveam 25 sau 26 de ani -, am luat și eu cuvântul și mi-

am permis să vorbesc despre situația filmului, care era oprit de la difuzare. Cred că am vorbit bine, pentru că reacția Ministrului culturii - prezent la acea întâlnire - a fost promptă, în sensul că pe loc mi s-a dat dreptate și filmul a fost repus pe tapet printr-un ordin al acestuia. Filmul a avut premiera la Cinema Scala, în București, și s-a bucurat de vizibilitate în toată țara. La televiziune nu a fost difuzat, pentru că era mult mai habotnică în slujirea ideologicului.

FILM MENU: Ce ați făcut între 1970, anul apariției „Apei ca un bivol negru”, și 1978, anul apariției primului dumneavoastră lungmetraj, „Iarba verde de acasă”?

S.G.: Până la „Iarba verde de acasă” am rămas angajat la Studioul Cinematografic. Dorindu-mi foarte tare să devin regizor, am găsit o breșă în TVR și am propus proiectul după „Sub pecetea tainei”, de Caragiale. Întâmplarea a făcut ca șef de redacție pe Cultural să fie un consătean de-al meu, Constantin Vișan. Omul, ca orice consătean, și-a zis: „Haide, domnule, să îl ajut.” Pe vremea aceea nu puteai să pătrunzi în mod normal în poziția de regizor dacă nu făceai asistențe înainte de a debuta. Și eu făcusem asistență la un film de Radu Gabrea, „Dincolo de nisipuri” (n.r.: 1975), și am învățat multe de acolo. În primul rând, m-am împrietenit cu câțiva actori extraordinari - Dan Nuțu, Constantin Rautchi, Vasile Nițulescu -, care au venit gratis la filmarea din TVR. Au venit pe gratis pentru mine, pentru că le eram simpatic.

„Sub pecetea tainei” durează aproximativ 50 de minute și nu e



Castelul din Carpați, 1981

un film de sine stătător, ci l-am conceput pentru a fi difuzat în cadrul unei emisiuni. Nu are poveste, conține doar o suită de imagini frumoase și ciudate. Unor oameni le-a plăcut, printre care și lui Toma Caragiu, care a făcut un fel de pasiune și a început să militeze pentru ideea că eu trebuie să fac cinema. Ne și cunoscuserăm prin niște prieteni, mă luase sub aripa lui - el avea, de altfel, mare trecere peste tot - și a vorbit cu cei de la casele de film și mi-au dat până la urmă scenariul la „Iarba verde de acasă”.

Exista un scenariu literar, scris de Sorin Titel și intitulat „Zilele și nopțile unui profesor”, care mi-a fost dat spre citire în vederea viitorului meu debut. Eu l-am adaptat, la fel cum aveam să adaptez ulterior toate scenariile filmelor mele, indiferent dacă sunt sau nu creditat pe generice, pentru că până la urmă trebuie să existe un proces de asimilare a materialului. Poate că această pornire a mea nu se justifică întotdeauna, dar nu am cum construi altfel, trebuie să simt că a trecut toată materia aia prin mine în vreun fel. La „Iarba verde de acasă” eu eram la debut, Sorin Titel avea o operă în spate. Pretenția de a fi creditat pentru contribuția la scenariu nici măcar nu s-a pus, oricum mi se făcuse o favoare pentru că fusesem sprijinit să realizez un prim film. La „Castelul din Carpați” (n.r.: 1981), situația a fost aceeași. În epoca respectivă, scenariile erau concepute de scriitori care nu aveau nicio cunoștință în privința scenaristicii de film; dar asta nu conta. Exista preeminența scriitorului, care arunca câteva cuvinte pe foi, pasate mai departe regizorului de către casele de producție, cu atitudinea să i se face o mare favoare. Majoritatea scriitorilor disprețuiau cinematograful. Sorin Titel era, însă, o excepție, pentru că îl iubea. A vrut să facă regie de film, a urmat timp de un an sau doi cursurile Institutului de Cinema. Pe atunci, după primul sau al doilea an de studii se făcea o triere a studenților, iar cei despre care se ajungea la concluzia că nu sunt potriviți pentru meseriile respective erau trimiși la Filologie, fiind astfel transferați forțat la o altă universitate. Acesta a fost și cazul lui Sorin Titel.

FILMELE REALIZATE ÎNAINTE DE 1989: „IARBA VERDE DE ACASĂ” (1978), „CASTELUL DIN CARPAȚI” (1981), „OCHI DE URS” (1983) ȘI „MOROMEȚII” (1988)

F.M.: Am citit mai multe interviuri în care afirmați că filmul „Iarba verde de acasă” este rodul unor compromisuri, ceea ce pentru noi a fost puțin uimitor, deoarece ni s-a părut că - din contră - conține mai degrabă indicii ale lipsei unei cenzuri. Spre exemplu, vorbește despre corupția din sistemul de învățământ, prin intermediul protagonistului, care refuză pilele viitorului său socru și, implicit, un post într-o universitate, și se duce de bună voie într-o școală dintr-un sat oarecare. Ajuns aici, refuză să-l înlocuiască pe actualul director, care nu se află în grațiile unui mai mare al Partidului. Pentru noi, principalul semn al lipsei de compromisuri majore la nivel ideologic constă în faptul că aceste personaje negative nu sunt eliminate din sistem și, așadar, dreptatea nu este în întregime reinstaurată.

S.G.: În același timp, pe acea vreme se vehicula ideea de a avea cât mai mulți medici și profesori la țară. Scenariul, în prima lui variantă, nu avea dominante ideologice puternice - vorbea despre

viața la țară a unui profesor, fiind inspirat de experiența de viață a lui Sorin Titel. La casele de filme erai băgat în niște calapoduri, treceai printr-un fel de pat al lui Procust. Acolo, înainte de a te apuca să scrii un scenariu, important era că existau planuri tematice care erau aprobate la nivelul Secției de Propagandă a partidului. Într-o frază sau două trebuia să rezumi povestea filmului: „un profesor care se întoarce să facă apostolatul în satul de obârșie”, sau „profesorul X inventează nu știu ce mecanism” - aceste pilule se aprobau sau nu. Filmele cu teme de actualitate erau clar un instrument de propagandă. Multe au fost ciopârțite și mutilate deoarece, când erau vizionările, comisia nu regăsea pilula inițial aprobată. Îmi aduc aminte că ministrul, care văzuse filmul într-o vizionare, s-a întors spre ceilalți și i-a întrebat: „De ce am făcut noi filmul ăsta?” Toată lumea a intrat sub masă. Ce să îi răspunzi ministrului? Devenisem dintr-odată o oaie neagră, mi s-au spus lucruri foarte dure atunci. Ni s-a dat - mie și lui Sorin - o listă de modificări pe care trebuia să le operăm în film.

În primul rând, eu alesesem o parte a satului (Malul cu Flori, lângă Câmpulung) foarte frumoasă, cu case în stil românesc vechi, cu cerdac, dar neasfaltată. Pentru ministrul de atunci aceasta a fost o problemă majoră: „Ce facem? De atâta timp investim în modernizarea satului românesc și voi veniți cu un film plasat într-un sat care nu are un metru de asfalt. Ia să puneți acolo asfalt!” Toate blocurile și locurile asfaltate care apar în film au fost refilmate în alte sate și se potrivesc ca nuca în perete cu restul.

Apoi, o temă importantă era constituită inițial de țăranul deșărat - așa cum era tatăl eroului -, care muncea pe șantier la oraș. Asta era o problemă reală: satul românesc se cam golise de țărani, care se duceau la oraș să câștige un ban, pentru că la țară era foarte greu să trăiești din ceea ce câștigai la C.A.P. Din fericire pentru mine, o parte din latura asta a rămas în film. Pot să afirm că era un fel de paseism al meu față de țăran și față de valorile satului tradițional. Satul se mutila - de la arhitectură, la relații, totul se strica. Acesta era of-ul meu, ca să zic așa.

Nu puteau nici ei să ne pună să refilmăm chiar tot, și atunci, pe lângă niște aplatizări, lucruri calibrate în funcție de cerințe exterioare, „Iarba verde de acasă” reflectă totuși anumite realități sociale. Nu e ca multe filme din epocă, deșăntat propagandistice, în care nu exista fărâma de adevăr. Multe dintre filmele românești de atunci erau făcături, invenții care frizau ridicolul, false documente de epocă. Aici, de bine, de rău, există secvențe în care vezi că oamenii ăia sunt adevărați, în carne și oase. Iar dialogurile și toate relațiile sunt ale unei lumi țărănești credibile.

F.M.: Filmele pe care le-ați realizat ulterior „Ierbii verde de acasă” („Castelul din Carpați”, „Ochi de urs”, 1983, și „Moromeții”, 1988), dar înainte de 1989, nu mai sunt plasate în contemporaneitate. Această decizie a funcționat ca un fel de supapă prin care sperați că veți reuși să prezentați societatea altfel decât cum v-o impunea Partidul Comunist?

S.G.: Da. Era totuși o problemă care ținea de conștiință: până unde poți să oții așa? Hai să zicem - am intrat în primul film, nu știam ce mă așteaptă, îl terminasem, iar până la vizionarea de care v-am spus eram felițat, era considerat un lucru bun, se mândreau cu el. Dar, dintr-odată, am devenit o oaie neagră. Mă și gândeam că nu o să mai fac alt film în viața mea. Desigur că erau amenințări pe care le treceai cu vederea dacă aveai experiență, dar eu eram la început. Am adaptat atunci „Castelul din Carpați”, după Jules Verne, o idee a mea care s-a înecat tot într-un compromis.

F.M.: „Castelul din Carpați” e plasat în secolul al XIX-lea, dar conține aluzii și critici evidente la adresa sistemului politic comunist, prin replici („De multe ori pereții aud mai bine decât urechile oamenilor.”, etc.), dar și la nivel formal – nu se termină nici o secvență fără sugerarea faptului că perspectiva ar aparține cuiva ascuns pe undeva.

S.G.: Pe mine m-a atras tocmai ideea poliției politice care îl urmărea pe acest revoluționar ardelean, și nu partea naționalistă a poveștii. Îl voiam ca pe un fel de *policier*. Dar asta s-a estompat pentru că am introdus tot felul de detalii naționaliste și patriotice. În carte nu exista deloc intriga politică, iar aparatul de înregistrare a sunetelor nu era, prin urmare, un instrument pe care și-l adjudecă poliția politică. Era doar fantasma morbidă a baronului. În film am introdus firul acesta - că poliția politică aude de această invenție și vrea să o folosească în scopurile ei, să supravegheze, să asculte.

F.M.: Spre deosebire de alți regizori, care sunt mai radicali față de un anumit tip de cinema sau altul, poziționându-se clar, în filmele dumneavoastră – inclusiv în cele de după 1990 – există elemente din multe direcții estetice. Aveți vreo afinitate pentru un anumit tip de cinema, sau respingeți în mod categoric vreo direcție?

S.G.: La început, când am filmat „Iarba verde de acasă”, aveam obsesii stilistice – îmi plăcea să filmez cadre lungi, elaborate, travlinguri. Uneori lucrurile astea sunt pasionante, te tentează, dar dacă la montaj simți nevoia și nu ai un cadru de rezervă, îți cam arde buza. Faci un plan-secvență, însă ce te faci dacă nu e la nivelul la care te așteptai să-ți iasă? Nu mai ai nicio posibilitate să corectezi.

Mi-e greu să spun dacă filme care au o opțiune estetică programată și sunt interesante acum, vor rezista în timp. Într-o oarecare măsură pot să zic că au mai multe șanse cele care se bazează pe un anumit program estetic coerent. Dar nu avem măsura timpului. Dacă mă imaginez ca Bresson și încerc să fac ca el, nu înseamnă că și sunt Bresson. Poți să iei și să analizezi, dar s-ar putea să nu poți pătrunde cu adevărat misterul care face de neimitat identitatea filmelor lui. La „Pickpocket” (n.r.: 1959), de exemplu, tot acel comportament ciudat, misterios al personajului e acolo și e greu să-l extragi și să-l analizezi. Te fascinează sau nu te fascinează. Din cauza aceasta fug de asemenea opțiuni și încerc să mă limitez la ceea ce simt și la ceea ce cred. Nu mi-am programat niciodată să imit ceva, pentru că nu cred că e bine.

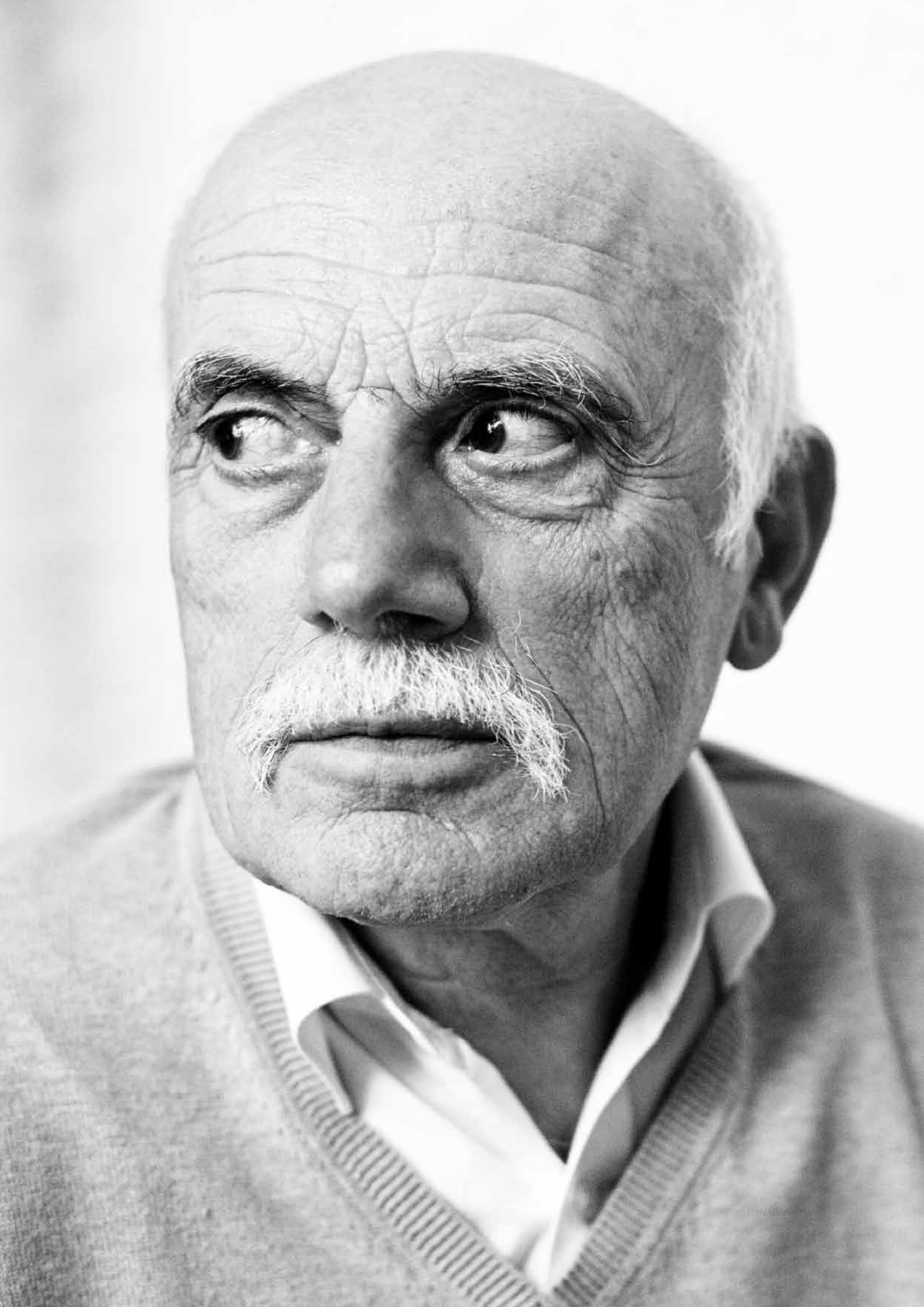
Dacă ar fi, însă, să-mi rezum poziția estetică, aș spune că sunt un adept al realismului, fără niciun fel de dubiu, și că în general asta am încercat să fac în filmele mele. Pot să spun că într-o oarecare măsură „Moromeții” a fost un film programat - stilistic și polemic. Polemiza cu toate filmele despre țărani care se făcuseră până la vremea aceea în România, și pot să demonstrez asta – luăm orice film care s-a făcut pe teme rurale, și diferența, după mine, iese de la sine. În primul rând, noi - eu și operatorul Vivi Drăgan Vasile - nu am folosit lumina artificială în exterioare. Opțiunea de a filma în alb-negru nici nu am supus-o dezbaterii – ori îl filmam așa, ori nu mai făceam filmul deloc. Toată asprimea și esențializarea pe care o vedeam eu în acea lume și în acea existență cred că s-ar fi edulcorat dacă am fi filmat color. Așa că, din multe puncte de vedere cred că „Moromeții” este un film cu o opțiune afișată, programatică. La fel, am folosit foarte puține mișcări de aparat – câteva travlinguri și vreo două, trei macarale. Filmam cu două aparate mai tot timpul și am folosit obiective

normale, care să nici nu deformeze și nici să nu reducă câmpul: 32-ul, 40-ul, nu cred că s-a folosit 50-ul de prea multe ori. Cu obiectivele astea poți lucra mult cu planul doi pentru că au perspectivă, au profunzime a câmpului. Și acolo am avut nevoie de profunzimea asta pentru că lumea satului e o lume deschisă și mă interesa relația dintre spațiu și personaje. De exemplu, în secvențele cu Bălosu, vecinul din spate al protagonistului - acolo tot timpul se întâmplă câte ceva în planul al doilea.

M-am ocupat de toate detaliile acestea, care se simt la nivel subliminal. În locația pe care am găsit-o am mai avut nevoie să construim împrejmuri. Și i-am spus scenografului: „Te rog să cauți și să îmi aduci nu scândură nouă, tăiată și vopsită la Buftea cu nu-știu-ce, ci șipci vechi, pentru că factura aceluia lemn vechi, mâncat de timp, de ploaie și de soare, arată altfel”. Sau hainele: am dat anunț în sat ca oamenii să caute prin pod haine vechi. Le-au adus, le-am dezinfectat și am folosit haine purtate - de la pălării, la pulovere, la pantaloni. Pentru filmele cu țărani se cumpărau pălării noi din magazine, se scotea bentița și se trăgeau pe urechi, parcă erau niște troglodiți. În „Moromeții” pălăriile sunt autentice. Dacă vă uitați la Țugurlan se observă toată transpirația și grăsimea depusă cu vremea pe pălăria lui. Una este un lucru purtat și ros de timp și alta un lucru nou, pe care îl patinează oamenii de la costume. I-am adus pe actori în decor pentru două săptămâni doar ca să repetăm, fără să filmăm, și i-am pus mai întâi să meargă pe țărână cu picioarele goale – mergeau ca pe ouă. Apoi, voiam să învețe drumurile, pentru că într-o curte țărănească gospodarul știe cu ochii închiși unde-i grajdul, unde-i privata, unde-i fântâna. La fel, voiam să știe care sunt relațiile cu planul doi sonor, cu vecinii, la diverse ore ale zilei sau ale nopții. Sunt lucruri pe care dacă eu nu le planificam astfel, nu puteam să vin să le cer pe loc. S-ar putea spune că s-a mers cu detaliile până la reconstituiri naturaliste, dar eu nu cred asta. Am rămas în cadrul realismului autentic.

Aveam și experiență – făcusem deja trei filme și cam știam totuși unde greșisem, de ce greșisem și, în plus, era lumea în care crescusem, pe care o știam și, deci, nu mai aveam nevoie să mă documentez; lucrurile astea contează. Pe scările de la prispa casei pe care o alesesem pentru filmare nu încăpeau să stea doi oameni. Atunci l-am rugat pe scenograf să tăiem un pic din prispă și să lărgim scara. După ce oamenii terminau cu muncile zilei, stăteau acolo și era ora lor de odihnă – vorbeau și ei una-alta, stăteau la o țigară, mai venea prietenul Cocoșilă, îl ascultau pe puști cum citește ș.a.m.d. Așa era la țară – exista un ritual al existenței normat și de cerințele sezonului.

Toate lucrurile acestea există în carte, dar sigur, nu poți să o ecranizezi pe toată, trebuie să faci o sinteză. Când am scris scenariul nu aveam cartea lângă mine; oricum, o știam pe dinafară. Am lăsat-o deoparte, am scris scenariul și după aceea am revenit. Așa am făcut și la „Sunt o babă comunistă”. Dialogurile le ai în cap și e important să se creeze fluxul tău, un anumit ton de a povesti. În asta intră și o parte rațională, dar există și o parte intuitivă, care ține de o stare interioară. Am prelucrat dialogurile lui Marin Preda, care, altfel, este un mare dialoghist. Eu de multe ori ziceam că „Moromeții”, volumul întâi, este ca o carte de Caragiale, pentru că are harul oralității. Și nu numai harul, ci și strălucirea. Cred că un dialog trebuie să fie vorbit, dar să aibă și ceva eclatant, încât să-l reții într-un fel, fără să fie ca dialogurile din filmele franțuzești de dinainte de Noul Val - dialoghiștii ăia căutau replica și doar replica. Și am



învățat asta de la Marin Preda – să mă gândesc dacă replica este pentru personajul respectiv în situația respectivă, sau dacă doar sună frumos, pentru că ți-a venit ție. Pretind că la „Sunt o babă comunistă” contribuția mea cea mai însemnată sunt dialogurile. Sunt un fel de ucenic al lui „Moromeții”.

F.M.: În filmele pe care le-ați realizat anterior lui „Moromeții”, dialogurile erau, într-adevăr, mai literare, dar funcționau în convenția mai puțin realistă pe care o propuneau. În „Moromeții” dialogurile sunt duse foarte departe la nivelul firescului. Există diferențe mari între modul în care ați conceput acest film și cel în care le-ați construit pe cele precedente? De exemplu, v-ați pus probleme legate de detaliile de vestimentație și în „Iarba verde de acasă”, „Castelul din Carpați”, sau în „Ochi de urs”?

S.G.: A venit odată cu experiența profesională. Mi-am dat seama cât contează aspectele astea și mi-am mai dat seama cât de mult poți să crești un film prin grija cu care folosești coloana sonoră. La „Moromeții”, pe lângă dialogul de prim-plan, am scris, după ce am făcut montajul și am avut filmul, un nou scenariu al dialogului de plan doi, care presupunea, pe lângă sunete sau ambiante, și replici ale personajelor aflate mai departe în cadru, dialoguri din roman - din nou, prelucrate de mine.

F.M.: În secvența de la Iocan replicile respectă mult forma din carte. Ați dorit să păstrați dialogul acolo cât mai aproape de sursa literară, fiind cazul unui episod foarte cunoscut din carte?

S.G.: Cred că am considerat că este foarte bine scris dialogul

acolo. Dar am mai adus elemente noi – de exemplu, personajul frizerului, pe care l-am plasat eu. S-a tot vorbit despre un centru al satului ca despre o agora, și atunci am încercat să construiesc locul ăsta ca o inimă în jurul căreia pulsează satul: pe acolo trece premilitara – care anunță un conflict dezvoltat ulterior –, mai sunt unii care taie o oaie, și alte astfel de activități de plan doi.

F.M.: Muzica de fundal din „Iarba verde de acasă” era foarte neobișnuită: ca un recital, extinsă pe secvențe întregi. În „Moromeții” muzica se restrânge, e folosită mai convențional.

S.G.: „Iarba verde de acasă” e un film liric - și era și mai liric în varianta bună, ar fi putut fi un fel de poem, cu toate că are și elemente realiste.

F.M.: Toate cele trei filme precedente se împărțeau între mai multe registre stilistice. „Moromeții”, în care predomină în mod evident registrul realist, are și el totuși o zonă mai lirică în momentele în care personajul copilului privește natura. Scenele de reverie pot fi explicate prin accesele de febră ale copilului, deși filmul nu indică clar cheia lor de citire.

S.G.: Să fiu sincer, mie nu îmi mai plac scenele acelea. Ele erau necesare, dar puteau fi rezolvate mai bine. Așa, sunt puțin cam artificiale. Relația dintre mamă și copil este ombilicală. Sunt uniți prin trăirile foarte puternice ale subconștientului. Ea este bântuită de vise, de coșmaruri legate de copil. Este o conexiune afectivă care subzistă de-a lungul filmului, în ciuda realismului de prim-plan. Partea de subconștient există și la Marin Preda, mai



Weekend cu mama, 2009

ales în povestirile din prima lui carte, care se cheamă „Întâlnirea din pământuri”. Acolo descoperim un cu totul alt Marin Preda față de cel consacrat în „Moromeții”, cu personaje bătute de convulsiile din subconștient, de obsesii, un Marin Preda foarte modern, influențat de literatura americană din perioada imediat antebelică și din timpul războiului. Am încercat să mut o parte din obsesiile care bătute lumea acelor personaje în trăirile mamei din „Moromeții”. De la prima apariție a ei în film vorbește de visul cu purcica albă.

F.M.: „Ochi de urs”, filmul pe care l-ați realizat ulterior „Castelului din Carpați” și chiar înaintea „Moromeților”, dovedea deja o preocupare a dumneavoastră pentru modul de funcționare al psihicului uman.

S.G.: Eu nu sunt mulțumit de „Ochi de urs”. Povestea lui Sadoveanu e foarte interesantă, dar n-am „tradus-o” la un nivel mulțumitor. Cinematografic e corect, e bine, e frumos. Dar nu simt că eu sunt acolo, pentru că doar am ilustrat povestea aceluia personaj. E adevărat că e și o poveste dificil de transpus cinematografic, despre o problemă psihologică, și nu aveam atunci un nivel de cunoaștere a zonei acesteia. În al doilea rând, am căzut în capcana textului literar - o limbă „făcută”, nu una care se vorbește în realitate. Or, eu am luat dialogul ca atare și nu mi-am dat seama decât ulterior că nu era potrivit pentru cinema.

TRILOGIA REVOLUȚIEI ROMÂNE: „PIAȚA UNIVERSITĂȚII – ROMÂNIA” (1991), „VULPE-VÂNĂTOR” (1993) ȘI „STARE DE FAPT” (1996)

F.M.: Am observat că înainte de „Vulpe-vânător”, primul film de ficțiune pe care l-ați realizat după 1989, ați avut exclusiv protagoniști bărbați, pentru ca de atunci și până în prezent să optați doar pentru protagoniste. Există diferențe între personajele principale masculine și cele feminine din filmele dumneavoastră - deși sunt active, cele masculine sunt mai puțin determinate să meargă până în pânzele albe decât cele feminine pentru a-și împlini idealurile.

S.G.: Într-o anumită măsură este o opțiune, însă nu aș putea să explic precis cum s-a decantat în mine această mutație. Prin originea mea țărănească, am fost mult timp de partea bărbatului, care decide, ia hotărâri, etc. Până la o anumită vârstă chiar și comportamentul meu în familie se mula pe acest crez. În timp am ajuns să îmi schimb această idee și să ajung la concluzia că mi se par mai interesante femeile decât bărbații. Am o mai mare considerație față de femeie, decât pentru bărbat. Până la urmă, în ciuda rolului care i s-a stabilit în decursul timpului, femeia e cea care a dus greul gospodăriei și a tuturor coordonatelor care țin de stabilitatea familială.

Într-o oarecare măsură, această valorizare a venit și deoarece am avut informații legate de viața strămoșilor mei imediați. Eu sunt aromân de origine, și rolul femeilor în această comunitate a fost foarte important, pentru că bărbații erau plecați mult timp cu diverse munci – erau fie păstori, fie cărăuși, fie negustori, ș.a.m.d. Și atunci, o familie rezista datorită forței femeilor. Am avut și modelul mamei mele, un om extraordinar, cu o personalitate puternică, deși lipsită de educație. Dar pentru familia mea, mama a fost stâlpul. Tatăl meu a fost închis timp de patru ani în pușcărie din cauza faptului că familia ajunsese prea înstărită,

într-o perioadă grea din evoluția noastră – eu aveam nouă, sora mea paisprezece ani. Și atunci, mama mea și-a luat și rolul de femeie și pe cel de bărbat și a condus lucrurile ca și când tata nu ar fi lipsit dintre noi. După aceea, cred că mi-am dat seama la un moment dat că îmi repugnă, de fapt, comportamentul bărbătesc: atitudinea puțin macho încurajată social, puțin superficială.

F.M.: Credeți că e întâmplător faptul că după Revoluție v-ați orientat atenția asupra femeilor în filmele dumneavoastră? Are legătură această modificare de perspectivă cu acel eveniment istoric și cu contextul social-politic ce i-a urmat?

S.G.: Nu aș putea răspunde cu siguranță cu „da” sau „nu”. În geneza filmelor mele, cu excepția „Moromeților”, care a fost o alegere hotărâtă, nu pot să spun că eu am fost obsedat de anumite teme; nu ele au fost cele care au declanșat alegerea.

F.M.: Acțiunea din „Vulpe-vânător” e plasată în zilele de dinaintea Revoluției și în timpul ei, cea din „Stare de fapt”, în timpul ei, iar „Piața Universității – România”, documentarul pe care l-ați realizat împreună cu Vivi Drăgan Vasile și cu Sorin Ilieșiu, urmărește prima mineriadă, din 1991, o consecință a Revoluției din 1989.

S.G.: La „Vulpe-vânător” am fost contactat de Lucian Pintilie. Mi-a propus acest text al Hertei Müller, scris împreună cu prietenul ei (n.r. Harry Merkle) care era dramaturg. Era mai mult un jurnal care relata urmărirea ei de către Securitate și căruia dramaturgul îi dăduse o formă mai apropiată de un scenariu. Am crezut că experiența profesională îmi era suficientă, încât să mă apuc să-l fac fără să mai lucrez foarte mult la scenariu. Cartea aproape omonimă a Hertei Müller (n.r.: „Încă de pe atunci vulpea era vânătorul”) a fost scrisă ulterior realizării filmului.

F.M.: În scena dintre personajele interpretate de Oana Pellea și Mara Grigore din debutul lui „Vulpe-vânător”, una dintre ele atinge cu piciorul unul dintre sfârcurile celeilalte și mai există o secvență în film în care în interacțiunea lor, cele două sunt foarte tandre. Lucrurile astea ar putea sugera o tentă sexuală în relația lor. Era intenționată nuanța aceasta?

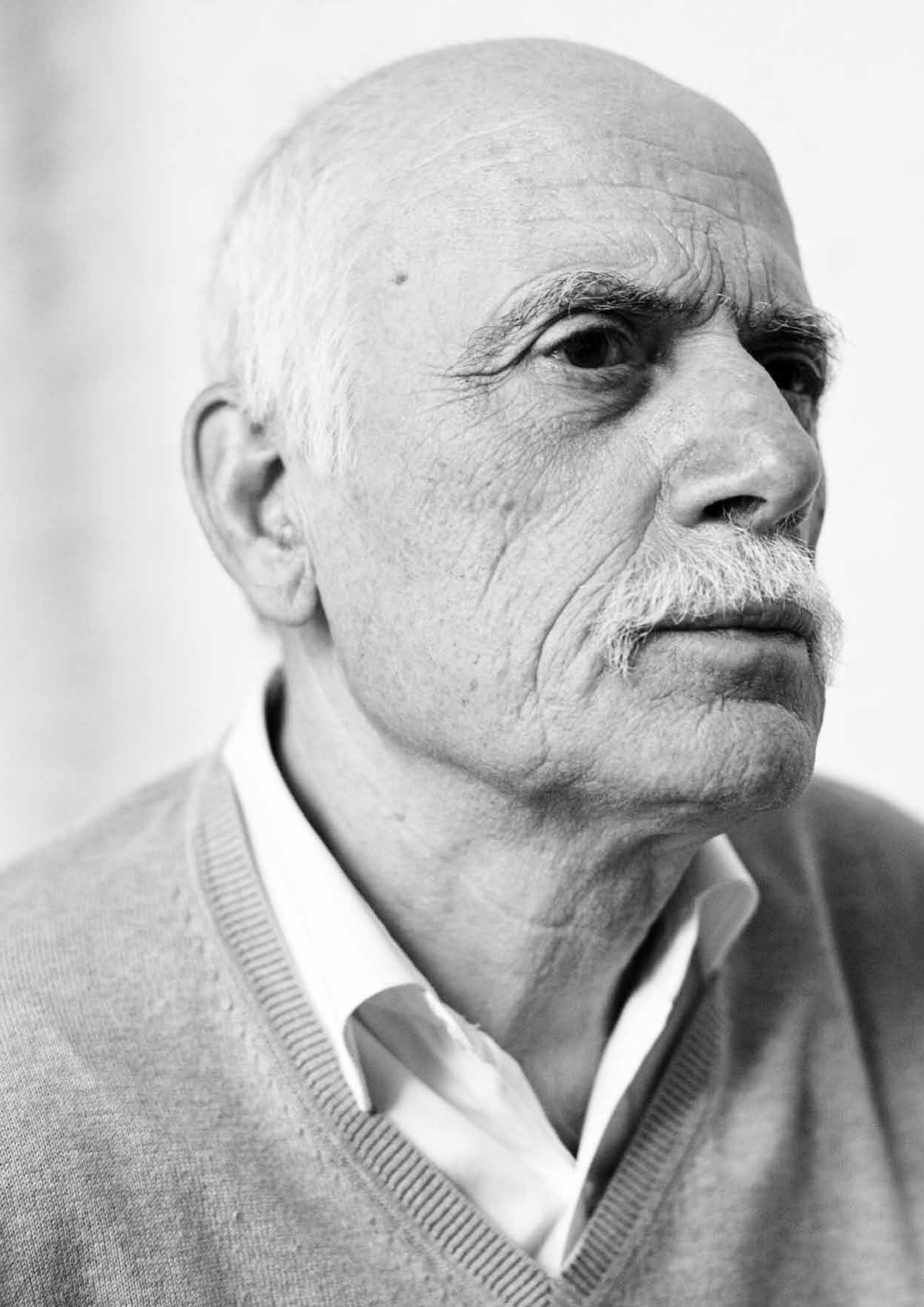
S.G.: Da, era o tentă pe care am dat-o eu relației. Mi s-a părut că trădarea e mai puternică și simțită ca fiind mai dureroasă pentru personajul Oanei dacă ele sunt mai mult decât prietene. Eu am văzut-o ca având nevroze. Iar Clara, prietena ei, e tipul de om care cade ușor în plasă. Altfel, e de bună credință - vine și o avertizează de pericol pe prietena ei.

F.M.: Ați realizat „Stare de fapt” ca un răspuns la acest film?

S.G.: Da. Eram nemulțumit de cum realizasem „Vulpe-vânător” și am simțit nevoia să fac filmul acesta, care pornea de la o întâmplare reală pe care o citisem în „România liberă”. Am contactat persoana din articolul respectiv și am mers întrucâtva pe firul real.

Am dorlotat împreună cu Lucian Pintilie ideea asta un timp, până când mi-a zis că el lucrează la altceva. Din motivul acesta apare creditat pe generic, cu toate că ideea a venit, de fapt, din articolul de ziar. Pintilie mi-a dat de lucru trei filme. Și în ciuda faptului că suntem total diferiți, simt afecțiune și respect pentru ceea ce reprezintă el pentru cultura noastră.

F.M.: Până la un moment dat, în „Stare de fapt” poate fi derutat faptul că scenele care sunt presupuse a se întâmpla la Televiziune sunt filmate la Facultatea de Arhitectură, unde, de asemenea au avut loc niște evenimente în timpul Revoluției, și poate să nu fie clar dacă protagonistă se deplasează între două locuri, sau toată acțiunea se petrece la Televiziune.



S.G.: Nu mi-au dat voie să filmez la Televiziune, pentru că eram foarte activ civic-politic în perioada aia. Eram membru fondator al Alianței Civice, realizasem și documentarul „Piața Universității-România”, iar lucrurile astea mă făcuseră un personaj dezagreabil pentru puterea politică de atunci.

F.M.: Ați gândit structura filmului ca un lung *flashback* – pentru că filmul începe cu un moment reluat la sfârșit în film – din faza de scenariu sau la montaj?

S.G.: Am făcut o variantă de montaj care mergea cronologic de la un capăt la altul și mi-am dat seama că se lungește, că nu are ritm și tensiune. Și atunci mi-a venit ideea de a porni cu secvența de final și de a construi filmul pe un calapod al memoriei, aruncând foarte mult material, spre disperarea monteurului, care era complet depășit. Nu mi-a părut rău că am făcut așa. Cu hibe pe care le are, până la urmă filmul a avut de câștigat prin formula aceasta – în primul rând pentru că e mai scurt. Eu zic că formula asta a salvat filmul. Fiică-mea, Alexandra, cu care am montat ultimele două filme, constată că pe măsură ce am îmbătrânit am început să fiu mai grăbit. Foarte repede încep să-mi displacă lucruri și atunci le arunc. Ce aduce nou scena asta? Se poate și fără? Dacă se poate și fără, atunci renunț la ea.

F.M.: Aici, precum în alte filme ale dumneavoastră, există două registre care ar părea că în mod normal se resping. Povestea personajului e aproape o melodramă, dar ritmul e unul alert, ca de film polițist. Conțați pe efectul acesta?

S.G.: Sunt de acord că așa este, dar e ceva ce vine intuitiv.

F.M.: Scena scurtă în care apare Luminița Gheorghiu rupe convenția realistă a filmului – stă în holul televiziunii și, inexplicabil, ninge peste ea.

S.G.: Este ușor suprarealistă această secvență, ca, de altfel, și cea cu filmarea de Revelion și cu copilul ușor retardat. Am citit diferite relatări, povestiri, însemnări de jurnal ale unor oameni care fuseseră la televiziune în perioada Revoluției și erau tot felul de lucruri ciudate în toată nebunia aia. Am încercat să punctez și în film astfel de momente stranii – caii din curtea televiziunii, ninsoarea în interiorul clădirii, sau când se trage din curtea interioară, se sparge geamul și este împușcată o plantă într-un ghiveci.

F.M.: Proiectul pentru „Piața Universității-România” a fost tot o propunere a lui Lucian Pintilie.

S.G.: Vivi Drăgan Vasile și Vlad Păunescu erau operatori la Buftea. Au luat niște scule și au făcut un documentar de zece minute în timpul desfășurării mineriadei. Au filmat pe peliculă, ceea ce în vremea aia era un lucru rar. Mai filmau pe peliculă cei de la Sahia, care intraseră deja în ipoteca politică. Și m-a sunat Pintilie, care cred că auzise că există ceva filmat și eu i-am zis: „Lucian, mulțumesc foarte mult de idee, am să vorbesc cu colegii”. Am vorbit cu Vivi, care s-a consultat cu Vlad, și așa am hotărât să facem „Piața Universității-România”. Am adunat atâtea materiale, cât am reușit. Nu existau prea multe, pentru că televiziunea a filmat doar lucruri irelevante – mizeria lăsată în urmă de oamenii care se retrăgeau, ș.a.m.d. Documentarul acesta ar fi putut să fie un documentar printre altele - unul foarte partizan, am recunoscut asta tot timpul. Partea proastă este că multă vreme a fost singurul care să abordeze tema acelei mineriade. Abia recent a apărut un documentar, care mi-a și plăcut foarte mult, „După revoluție” (n.r. 2010), al lui Laurențiu Calciu.

Pentru „Piața Universității-România” am folosit materialul

filmat de Vivi și Vlad și ce am mai adunat de la câțiva binevoitori care filmaseră pe camere video – dar nu existau prea multe în țară la vremea aceea –, plus materiale de pe la televiziuni din afară. Nu exista mult material disponibil. Și apoi, am realizat, de-a lungul a aproximativ un an de zile, interviurile. Ion Iliescu a refuzat și pe urmă acuza că am falsificat realitatea, că am trucat. M-am întâlnit o dată cu el și i-am spus: „V-am invitat. Nu ați vrut să veniți, să vă spuneți punctul de vedere. Nu puteți să ne reproșați că nu am fost corecți”. E adevărat că în perioada aceea totul era inflammat. Pe mine mă și amuza situația: ce poate fi mai plăcut decât să-i ofiți pe politicieni?!

REVENIREA: „WEEKEND CU MAMA” (2009) ȘI „SUNT O BABĂ COMUNISTĂ” (2013)

F.M.: Dintre actorii cu care ați colaborat până în prezent, pare că Luminița Gheorghiu este cea cu care ați dezvoltat o relație specială. I-ați oferit primul rol important al carierei sale, în „Moromeții”, după care, 25 de ani mai târziu, ați distribuit-o din nou într-un rol major, cel din „Sunt o babă comunistă”.

S.G.: Când lansezi un actor, asta te leagă ca ceva unic de el. E adevărat că în timp și relația mea cu Luminița a fost una foarte bună, prietenească, foarte umană. Le sunt extrem de îndatorat pentru plăcerea de a fi lucrat cu ea, din nou, și cu Marian Râlea, la „Sunt o babă comunistă”. Și m-a bucurat să fiu întrebat de spectatori dacă cuplul pe care cei doi îl formează în film este inspirat de realitate. Pus în fața unei întrebări de genul ăsta, am răspuns că este ficționalizarea familiei mele, ceea ce în mare măsură este adevărat. Eu și soția mea avem patruzeci și cinci de ani de căsătorie, iar personajele din film au cam aceeași vârstă ca noi și, inevitabil, am pus în povestea lor lucrurile pe care le trăiesc eu și le gândesc despre cupluri la această vârstă. Relația noastră nu a fost aceeași pe parcursul acestor patruzeci și cinci de ani, dar a ajuns la un moment dat să funcționeze astfel și m-am gândit că, din moment ce nici eu și nici soția mea nu suntem niște oameni diferiți de alții, înseamnă că oamenii simt lucrurile așa. Iar spectatorii au simțit asta și în mai multe locuri mi s-a spus: „Domne’, este un cuplu atât de atașant, cum rar găsești”. Și nu știu cât de relevant este, în general, dar pentru mine contează că la unii spectatori se reflectă această intenție a mea.

Nu ascund faptul că sunt puțin nemulțumit de o optică reduționistă pe care o găsesc în filmele românești mai noi – chit că altfel filmele pot fi foarte bune, realiste, interesante. Mi se pare că se siluiește diversitatea relațiilor umane, a trăirilor, care au un evantai mult mai larg de stări, de sentimente decât ce este prezentat. Nu suntem tot timpul la fel. Din motivul ăsta am simțit nevoia să arăt viața altfel. Am avut această șansă cu acești doi actori care au sensibilitate și talent și care au simțit ce am vrut eu și și-au asumat rolurile. La un moment dat, am constatat că peste personajele pe care le gândisem eu și le-au impus ei pe ale lor. Și m-am întrebat: „Bun, ce pot să fac acum? Să intervin în cursul ăsta care s-a stabilit? Ar fi o prostie.” Evident, ei nu au făcut nimic fără asentimentul meu. Dar dacă nu încarnau personajele, puteam să le spun eu oricât: „Fă așa, sau fă altfel”. Poți să tragi o mie de duble, dar dacă actorul nu simte și nu transmite, e degeaba. Iar între ei doi s-a creat o chimie greu de anticipat.

E bine că am repetat mult la masă, pentru că am avut zile puține de filmare și în felul ăsta am reușit să verificăm relațiile, dialogul, să explicăm și să divagăm. În plus, au avut posibilitatea să afle de la mine cam ce gândesc. De multe ori, Luminița mă punea să citesc eu dialogul. I-am spus: „Măi, nu vreau să-l citesc, că s-ar putea să te influențez, iar eu totuși nu sunt actor”, la care ea mi-a spus: „Vreau doar să simt intonația, pentru că ea spune ceva, de ce pui accentele așa. După aia, mi-l fac eu”. Mi s-a părut un fel de a lucra inteligent – voia să simtă cât mai mult din intenție.

F.M.: Pentru scenariul la „Sunt o babă comunistă” sunteți creditați trei scenariști: dumneavoastră, Lucian Dan Teodorovici și Vera Ion. Cine a venit cu ideea adaptării cărții lui Dan Lungu și cum v-ați coordonat în munca la scenariu?

S.G.: Mi-a plăcut cartea și am propus-o MediaPro-ului când încă eram în filmări la „Weekend cu mama”. Dan Lungu nu a vrut să adapteze el cartea, a zis că nu a scris niciodată scenarii. Cred că este un om pragmatic și inteligent, care nu a vrut să-și piardă timpul. Avea probabil de scris și nu s-a băgat în treaba asta. Dar mi l-a recomandat pe Lucian Dan Teodorovici, care mai scrisese scenarii. A scris o primă variantă, foarte apropiată de carte, după care producătorul Andrei Boncea i-a cerut și o a doua variantă. Am citit și eu variantele și nu mă mulțumeau. Producătorul i-a cerut și Verei Ion să scrie. A scris și ea două-trei variante ale ei, iar noi tot nu eram mulțumiți. Se cam intrase într-un impas

și atunci i-am spus lui că încerc să scriu și eu o variantă. M-am apucat să-l scriu tot de la zero, dar având în minte și variantele scrise de Vera și pe cele ale lui Lucian. Eram în vacanța din 2010 și mi-am spus că ori e albă, ori e neagră, că trebuie să mă hotărâsc. În mai puțin de o lună prima variantă era gata – dintr-o suflare, cum s-ar zice. Aveam în calculator și versiunile lor, dar felul în care s-a structurat a venit din direcția care mi se impunea mie pe măsură ce scriam. După aceea, desigur, am mai scris câteva variante.

F.M.: „Weekend cu mama” (2009) pare, din punct de vedere al scenariului, o încercare – nu total reușită – de construcție în stil american. Și „Sunt o babă comunistă” pare să încerce în aceeași direcție, dar mult mai eficient și nu la fel de manifest.

S.G.: Sunt de acord că „Weekend cu mama” era o încercare chiar demonstrativă, cu multe lipsuri și cu un final aiurea-n tramvai. E greu acum, cu mintea limpede, să-mi imaginez că atunci nu-mi dădeam seama de problemele astea și sunt surprins că m-am lăsat dus de finalul acela. E adevărat și că am remontat filmul și a căzut mult material; mai bine că a căzut – și prost și lung nu era bine. Scenariul, în primul rând, nu a fost o reușită. Altfel, vreau să zic că în ciuda prejudecăților pe care le-am auzit, Adela Popescu nu e deloc o actriță rea, ba chiar se poate lucra cu ea foarte bine. E o actriță sensibilă, dar desigur, erau limitele unui rol. Medeea Marinescu, la fel: nu avea un rol consistent. Scenariul a pornit de la o idee a mea cu care am stat mult prea mult și mult prea



Sunt o babă comunistă, 2013

prost. Mă interesa să povestesc reîntoarcerea unei mame după o lungă absență și cum își găsește copilul. Am colaborat tot cu Vera la scenariul lui „Weekend cu mama”. Aici chiar m-a ajutat mai mult. Din păcate, Vera, care este o fată talentată, nu este deloc organizată. Vine cu idei și spune: „Faceți ce vreți cu ele”. Nu revine pe ele și nu lucrează. Iar eu atunci intrasem într-o criză de timp și începusem producția cu scenariul neterminat. Nu a fost bine și regret, pentru că cred că filmul ar fi putut să iasă. Dar nu e nimeni de vină în afara mea pentru că nu a ieșit cum trebuie.

F.M.: V-ați dorit să atrageți un public tânăr cu subiectul acesta?

S.G.: Da, dar e un subiect delicat. În plus, s-au realizat multe filme impresionante pe tema asta, în special americane – „Trainspotting” (1996, regie Danny Boyle), „Requiem for a Dream” („Recviem pentru un vis”, 2000, regie Darren Aronofsky), și altele, ale căror nume nu mi le amintesc acum. Am făcut și muncă de documentare: am fost la clinici de dezintoxicare, am vorbit cu medici, am citit despre efectele drogurilor la nivelul creierului. De atunci, am căpătat pasiunea de a citi lucruri legate de creier și neurologie.

Și în „Sunt o babă comunistă” am încercat să înțeleg ce înseamnă amintirile, care le e structura și cum revin. În cinema, *flashback*-urile reprezintă mai mult o soluție tehnică, și asta evident că nu mă mulțumea. Cartea scrisă de Dan Lungu e compusă din lungi *flashback*-uri. Mi-am zis, însă, că nouă, oamenilor, nu ni se întâmplă așa. În realitate avem *flash*-uri vizuale sau auditive de câteva secunde. În timpul străfulgerării ăsteia noi continuăm să fim prezenți. Ceea ce am încercat să fac acolo este o construcție între *flash* și *flashback*, pentru că aveam totuși nevoie de narațiune în aceste *flash*-uri. Am căutat cu fiica mea, Alexandra, să realizăm la montaj o structură de *flashback*: întotdeauna există un element care anticipează, ca un declac – și atunci cele două realități, trecutul și prezentul, se întretaie: de exemplu, o parte din sunetul din amintire rămâne în prezent – și abia apoi vine partea concludivă a *flashback*-ului. M-am gândit atunci când căutam felul în care să reprezint amintirile că în ziua de azi nu se mai reprezintă diferit trecutul față de prezentul narațiunii. Într-un film cu un personaj modern, care trăiește o viață trepidantă, într-adevăr, diferențele cromatice între planurile narrative nu ar fi fost potrivite. Dar personajul meu nu este o intelectuală, nu este o artistă și a fost o problemă de compatibilitate: pot să-i dau unui personaj cu o identitate de tipul ăsta așa ceva? Mi s-a părut că riscam să-l duc într-o zonă de care nu aparține.

F.M.: Spre deosebire de carte, care se concentra asupra nostalgiei personajului pentru anii comunismului, filmul dumneavoastră aduce și observații despre criza actuală a capitalismului, punând cele două sisteme în balans. Există o scenă în film care constituie și o critică implicită a comunismului: protagonistă merge să se întâlnească cu foștii colegi în curte la sora ei și acolo o parte din miturile pe care și le formase despre trecut i se destramă. Un al doilea element care pune în balans aceste două situații sociopolitice este construcția a două personaje simetrice: personajul Valeriei Seciu, care a suferit din cauza comunismului și personajul Cocăi Bloos, o victimă a capitalismului.

S.G.: Nu am intenționat să le construiesc într-o cheie parabolică. Valeria Seciu este, temperamental, ca de pe altă lume - din motivul acesta am și vrut să interpreteze ea personajul respectiv. În epoci dure oamenii sensibili sunt primele victime: sunt dați la o parte sau se retrag. Personajul ăsta a vrut să facă pictură,

e o făptură sensibilă, nu trage la strung. Dar în special prin distribuție personajele capătă rezonanța asta simbolică. În carte există doar personajul Valeriei Seciu, dar nu e atât de fragil-aerian. Prin personajul Cocăi Bloos, care mi-a fost inspirat de o poveste reală, am vrut să-i dau, de fapt, o dimensiune protagonistei, ca persoană care vrea să ajute. Până la urmă luminăm personajele prin relațiile cu alte personaje.

F.M.: Situația în care se găsesc personajele este gravă, dar ele nu dramatizează, ci găsesc ieșiri. Spre deosebire de filmul anterior, „Weekend cu mama”, care era dramatic, „Sunt o babă comunistă” are un ton optimist. Cum ați ajuns la această cheie?

S.G.: Mi-am dorit să arăt niște personaje cu o astfel de atitudine față de realitate. Tonul optimist este dat în special de soțul protagonistei. Există momente în care poți să râzi de idealismul ei – spre exemplu, își imaginează că o să rezolve problema financiară în care se află fiica ei reinviind fabrica. Dar este totuși realistă, își dă seama când devine ridicolă, și nu continuă. I se spune „Șefa”, iar dacă le-a fost șefă înseamnă că nu se lasă să ajungă să fie luată la mișto și că este un om ambițios. În plus, este inteligentă. În discuția cu nepotul său despre carnetul de partid, ea îi răspunde în doi peri: „Mă iei la mișto, te iau și eu la mișto”.

F.M.: Urmăriți vreun model de structură atunci când scrieți scenariile filmelor dumneavoastră?

S.G.: E o chestie care a venit intuitiv după ce am văzut multe filme. Dar nu mă preocup mult de structură. Așa cum am spus, sunt un om de formație clasică. Merg pe principiul antic: început, cuprins și sfârșit. La asta se adaugă cele două elemente importante de la Aristotel, catharsisul și verosimilitatea. Iar lucrurile astea le-am preluat și din literatură, pentru că e formația mea. Vreme îndelungată nu am avut acces la cărți de scenaristică și poate că n-a fost rău. Cred că aceste cărți, cu modele după care să faci scenarii, sunt riscante. Structura este necesară, dar atunci când ajunge o teroare este spre paguba filmului. Nu mai lasă loc inspirației, neprevăzutului – lucruri care pot părea parazitare, dar care de multe ori aduc ineditul. Din cauza asta recomand să fie folosite cu prudență modelele; cred că e bine să treci prin ele, dar în momentul în care scrii scenariul să-ți lași libertate.

F.M.: Apelați la un decupaj strict în timpul filmărilor?

S.G.: Nu fac un decupaj. Operatorul cunoaște scenariul și discutăm lucrurile de bază, stilistice. Unghiulația o gândim în ziua în care filmăm cadrele respective. Mai depindem, însă, și de constângerile de producție. La „Sunt o babă comunistă”, din cauză că am avut doar douăzeci și patru de zile de filmare, am făcut un decupaj larg. Metoda asta îmi dă mai multă implicare și libertate de a lua decizii pe loc, văzând cum se așază lucrurile în mizanscenă. Repet cu actorii o dată, de două, de trei ori, depinde de cât de mult timp avem. În vremea asta operatorul stă și se uită, după care dau pauză actorilor și vorbesc cu el: „Din câte duble o facem? O facem din mișcare, sau o facem clasic?”. Stilul de filmare depinde și de constrângerile pe care le ai în locație. Dacă filmezi în platou ai mai mare libertate de mișcare, dar există alte constrângeri. Mă interesează foarte mult cum se încheagă personajele și actorii, până la urmă, ei îmi spun cel mai bine cum să filmez. Sunt situații în care schimb ce am gândit în funcție de interpret. Filmul se face la filmare, cu actorii. Și simți dacă se face sau nu se face bine. Dar sunt și regizori care vin cu totul desenat, decupat, și fac foarte bine. Nu cred că există un model. Eu așa mă simt mai bine.

CINEMA ROMÂNESC CLASIC

**SERGIU NICOLAESCU,
LEGENDĂ LOCALĂ**

•

LUCIAN PINTILIE AUTOR (PREMISĂ)

•

**MIRCEA SĂUCAN
ȘI NOAPTEA CINEMAULUI RĂTĂCITOR**

•

**MIRCEA DANELIUC
CÂNTECE DESPRE IUBIRE ȘI URĂ**

•

NOTE DESPRE FILMELE LUI ALEXANDRU TATOS

•

**TITUS POPOVICI
STIMA NOASTRĂ ȘI MÂNDRIA**

SERGIU NICOLAESCU, LEGENDĂ LOCALĂ

de Irina Trocan

A fost comisarul Miclovan. A fost comisarul Moldovan. A fost Mircea cel Bătrân. A fost Carol I în 50% din filmele românești care îl au ca protagonist pe rege. A fost căpitanul Andrei, maiorul Andrei, deținutul politic Andrei. Mircea Badea a acceptat pentru el să fie figurant în „Triunghiul morții”. Gigi Becali a declarat că a fost motivat în carieră de un film de-al Maestrului (dacă e greu de ghicit, e vorba de „Mihai Viteazul”). Înfirmarea sa a stârnit în România un scandal mediatic. Ca regizor-actor prolific cu o carieră de cincizeci de ani, Sergiu Nicolaescu e o prezență inevitabilă în cinema românesc. Nefiind nici el din fire o persoană modestă, Nicolaescu și-a hrănit legenda laudându-și propriile filme (eventual în defavoarea filmelor din Noul Cinema Românesc) și răspândind tot felul de „detalii tehnice” care atestă succesul operelor lui și, implicit, valoarea lui ca mare artist român. Dacă-i lăsăm la o parte reputația și ne concentrăm atenția pe filme, însă, vedem că Sergiu Nicolaescu stă pe un pedestal destul de șubred.

FAPTE ȘI FICȚIUNE

În general, despre Sergiu Nicolaescu nu se prea scrie cu referințe bibliografice. Să trecem cât mai repede peste anecdotele despre Nicolaescu pe care el însuși le-a răspândit. E puțin probabil că a întrerupt o bătaie conjugală între Richard Burton și Liz Taylor. Sau că era cât pe ce să fie distribuit în seria James Bond după ce Sean Connery a anunțat că se retrage. Sau că Nicolaescu a detonat primele grenade de la Revoluția din 1989. E și mai puțin probabil să fi făcut toate astea simultan. Pe de altă parte, e cert că filmele lui au avut milioane de spectatori (însușind 130 de milioane, conform unei surse¹; după altele, chiar mai mulți). Popularitatea neegalată a regizorului (a cărei apogeu a fost, indiscutabil, în timpul

comunismului) are la bază factori istorici care cântăresc mult mai mult decât calitatea propriu-zisă a filmelor. Voi enumera aici doar câțiva dintre ei.

În primul rând, importanța socială a cinemaului a scăzut drastic după Revoluție; au apărut alte forme de divertisment și au fost închise multe săli de cinema din țară; iar multiplex-urile care funcționează, oricum nu prea proiectează filme românești. În plus, a scăzut enorm bugetul alocat unui film – astăzi nu s-ar mai putea face „Dacii” sau „Mihai Viteazul” cu bani de la CNC. În al doilea rând, se știe că peisajul artistic sub regimul comunist nu era tocmai o meritocrație a creatorilor lucizi – iar discursul filmelor lui Nicolaescu era perfect adecvat la așteptările lui Nicolae Ceaușescu. (Voi reveni asupra ideii mai târziu.) În al treilea rând, cinemaul lui Nicolaescu e un cinema popular, ușor accesibil, și rămâne un reper în lipsa unor filme de public (lipsă care n-a fost atenuată prea mult nici după Revoluție).

E, de asemenea, folositor pentru conservarea memoriei lui că filmele sale se pot găsi foarte ușor. Au fost distribuite pe DVD în urmă cu câțiva ani ca supliment la ziarul Adevărul, rulează încontinuu la TV și sunt disponibile online. Oricine vrea să le (re) vadă are toate condițiile să o facă, așa cum nu se întâmplă în cazul altor regizori pre-revoluționari.

Cât despre coproducții și succesele sale internaționale, care ar trebui să dovedească incontestabil că Nicolaescu e un regizor de talie mondială, explicațiile sunt cel mai adesea altele. Altcândva am fi putut crede povestea despre întreprinzătorul dintr-o țară săracă a cărui ingeniozitate a atras capital străin. Dar astăzi, globalizarea e deja un fenomen destul de vechi și nu mai suntem inocenți; Sergiu Nicolaescu era un cineast sprijinit de regim, genul cu care investitorii ar fi mers la sigur. Iar palmaresul internațional e tot o legendă, în mare parte. Scurtmetrajul lui din tinerețe, „Memoria trandafirului”, a rulat într-adevăr la Cannes, dar n-a câștigat niciun premiu; așa-zisele elogii pe care le-a primit au fost cel mai probabil încurajările de rutină pentru un debutant. Zvonul că a primit nominalizări la Oscar, iarăși, e o reformulare greșită a unei laude de sine vagi; de fapt, unele dintre filmele sale au fost propuse de România la premiul Academiei pentru cel mai bun film străin, cum sunt propuse multe filme din multe țări, din care doar câteva sunt nominalizate. Iar ideea că Nicolaescu a fost rugat de francezi grație prestigiului să regizeze un film despre François Villon, o personalitate marcantă care n-ar putea încăpea pe mâinile oricui, cedează la un search simplu; găsiți aici² o listă de filme cu Villon, destul de lungă și totuși incompletă (filmul lui Nicolaescu nu e cuprins în ea).

Sintetizând, traseul lui Sergiu Nicolaescu pare impresionant doar pentru cei care nu cunosc drumul. Am început cu aceste clarificări pentru că legenda regizorului-actor e discutată public mai des decât filmele în sine, care au ajuns cu timpul un fel de obiect intangibil, de contemplat nostalgic de la distanță. Haideți, totuși, să le privim de mai aproape.

ISTORIA NEAMULUI

Reputația critică a lui Nicolaescu a scăzut mult – în ansamblu – în ultimele decenii, dar i se mai recunosc câteva filme bune. În frunte sunt „Dacii” (1967) și „Mihai Viteazul” (1971), filme de război după scenarii solide, cu figurație și scenografie impunătoare și cu scene de bătaie bine coregrafiate. Ambele se inspiră din istoria României

și au caracter patriotic. Au fost lăudate amândouă (în mod justificat) că reușesc să consolideze o identitate națională – dincolo de intenția propagandistică a regimului comunist – așa cum, în Statele Unite, *western*-urile au preluat funcția de a populariza o mitologie națională. Cinemaul e instrumentul ideal pentru fabricarea unor asemenea imagini și instituirea lor în memoria colectivă – are capacitatea de a integra personaje și evenimente atestate istoric într-un spectacol (fictiv) de mari proporții.

„Dacii” e primul film românesc despre lumea antică și e filmat cu constrângerea de a recrea o lume din care lipsesc toate mărcile modernității. Are un *parti-pris* antioccidental puternic: în timp ce dacii sunt oameni viteji, statornici, spirituali și, la nevoie, capabili de sacrificiu, romanii sunt decadenți, uneltitori și plini de trufie. Tradițiile dacilor sunt recreate, spectaculos și scrupulos, astfel încât cultura lor e înobilată, devine ceva ce romanii nu pot înțelege – ar fi capabili s-o distrugă doar din ignoranță. (Prima secvență din „Dacii” funcționează ca o parabolă – romanii ajung la poarta Daciei și se anunță ca stăpânii lumii; străjerul dac care îi întâmpină le răspunde, dârz, „Veți ajunge, dacă noi vom pieri”. Faptul că dacii sunt o piedică în calea romanilor pare să conteze mai mult decât înfrângerea lor ulterioară – care, evident, nu e cuprinsă în film.)

Celălalt film are o întindere mai amplă în spațiu (cuprinde soliile lui Mihai în Imperiul Otoman și la curtea regelui Rudolf) și timp (evenimentele durează aproximativ șapte ani, în care barba domnitorului încărunește), dar e la fel de bine centrat pe faptele de glorie strămoșești. „Mihai Viteazul” e un portret de luptător al domnitorului care a unit țările medievale din componența României de azi. Mihai se distinge prin calități militare (e prudent în stabilirea alianțelor, abil în dirijarea trupelor și destul de încrezător în victorie încât să intre în luptă fără armură), inspiră loialitate și pasiune și pune țara înaintea familiei. Mai presus de toate, e înfățișat ca un conducător mândru, poate chiar prea falnic pentru țara lui, care se ferește să ingenucheze în fața puterilor mai mari. (Au fost adesea construite paralele între imaginea figurii istorice a lui Mihai Viteazul și imaginea despre sine a lui Nicolae Ceaușescu, care prețuia la fel de mult neatârarea României.)

„Mihai Viteazul” conține cele mai memorabile tablouri de luptă din filmografia lui Nicolaescu, în secvența bătăliei de la Călugăreni; cu toate astea, e departe de a fi un film perfect ca realizare. E greu de zis în ce măsură își merită domnitorul locul în istoria României, dat fiind că succesele – diplomatice sau militare – par să vină de la sine. Iar șirul de victorii din campania antiotomană – la Brăila, Cernavodă, Zimnicea, Giurgiu, Razgrad, Nicopole, Vidin, Rusciuc, Varna și Adrianopole – sunt ilustrate la comun, într-o mega-secvență de bătălie peste care se succed inserturi cu numele localității – adică exact cât să se înțeleagă ideea.

Altă decizie chestionabilă a reprezentării istorice în cele două filme se leagă de distribuție. Sigur, e inevitabil ca figurile eroice din trecut să devină în timp o efigie, o fizionomie stilizată, care nu mai păstrează trăsăturile particulare ale unui chip uman; cu cât e trecutul mai îndepărtat, cu atât e stilizarea mai mare. Și totuși, nu pot să nu remarc că Decebal și Mihai Viteazul – conducătorul emblematic al strămoșilor din secolul I și conducătorul emblematic din secolul XVII – sunt interpretați amândoi de Amza Pellea (cu doar o subtilă schimbare de *look*). Dacă Sergiu Nicolaescu ar fi singurul cronicar al istoriei naționale, aceasta ar fi mult mai săracă și uniformizată.

Aș vrea să mai precizez ceva aici despre filmul „Oglinda: Începutul adevărului” (1993), deși presupune un mare salt temporal în cariera

lui Nicolaescu. Ecolul pe care îl au filmele lui istorice nu vine din eficiența lor regizorală – care într-adevăr le-ar face insidioase, ca în cazul filmelor lui Leni Riefenstahl, să dau un singur exemplu –, nici din rigoarea dramatică – de multe ori sunt nici mai mult nici mai puțin decât o serie de întâmplări, menite să pună protagonistul în lumina pe care și-o dorește regizorul. Sunt pur și simplu vizibile ca filme de Sergiu Nicolaescu, într-un cinema cu regizori favorizați și cu producție anemică. Ce a fost scandalos în „Oglinda”, apărut la puțin timp după Revoluție, a fost indulgența cu care e portretizat mareșalul Ion Antonescu, în timp ce regele Mihai reiese ca un tânăr infatuat. Dar, iarăși, reacțiile amândurora sunt atât de evident polarizate – atât de puțin condiționate de factori externi, pe care să-i înțelegem și să-i socotim drept motivații plauzibile – încât filmul ar fi mai ușor de rescris ca satiră decât ca film istoric care să capteze *Zeitgeist*-ul unei epoci.

CAUZE NOBILE ȘI MORȚI ANONIME

Despre filmele de război – făcute sub dictaturi sau nu – se poate discuta întotdeauna în termeni de ideologie națională. Cât timp arată războiul ca pe un proces eroic și necesar, la capătul căruia soldații de rând se vor umple de glorie, realizatorii unui film din acest gen susțin implicit supremația țării lor și a cauzei pentru care luptă trupele. Practic, evoluția filmului de război e simultană cu transformarea noțiunilor despre glorie – asta însemnând aproape invariabil că filmele cele mai sofisticate sunt cel mai puțin triumfaliste, sunt ambivalente față de importanța războiului. Soldații nu mai formează mase compacte (ca în epoei similare cu „Dacii”) și experiența lor pe front e derutantă, nu mai e îndreptată către un țel.

Un exemplu de film de război neafectat de patriotism e „The Big Red One” (1980) al lui Samuel Fuller (veteran de război devenit ulterior regizor, care în „The Big Red One” își consemnează episoade din viața de soldat). Comparați o replică a unui personaj din film – „We don't murder, we kill”, rostită cu toată convingerea că e o justificare bună, dar cu totul neconvingătoare pentru spectatori – cu altă replică rostită cu toată puterea de Amza Pellea în „Mihai Viteazul”: „Nu uitați: Mai bine dușmanii-n pământ decât în țara noastră!”

N-aș merge până acolo încât să susțin că istoria trebuie permanent rescrisă prin prisma celei mai luminate ideologii a epocii curente – că domnitorii ar trebui cu toții dați uitării în lumea globalizată de azi. Doar că nu toate filmele lui Nicolaescu sunt despre domnitori. „Noi, cei din linia întâi” (1986) e chiar despre soldatul obișnuit (care se remarcă eventual strict prin calități cazone), la fel cum e „The Big Red One”, sau la fel ca „Cross of Iron” (1977, regia Sam Peckinpah) despre care se zvonește că Nicolaescu l-ar fi arătat echipei înainte de filmări (deși eu, personal, n-am găsit asemănări clare cu filmul lui).

Filmele lui Fuller și Peckinpah arată pericolul la care sunt expuși protagoniștii cu o totală lipsă de sentimentalism. Conturând niște norme ale filmului de război, Fuller spunea că dacă trebuie să arăți cum e un personaj în viața civilă, înseamnă că e neinteresant ca soldat. Protagonistul din „Noi, cei din linia întâi”, sublocotenentul Lazăr (George Alexandru), nici nu apucă să intre în luptă că e trimis în satul părintesc (unde, în plus, se îndrăgostește). În fundalul poveștii sunt ultimele bătălii din cel de-al Doilea Război Mondial, dar totul se putea petrece la fel de bine în timpul Războiului de Independență.

Expertiza tehnică a lui Sergiu Nicolaescu a tot fost lăudată și cu siguranță acesta are la activ destule filme de război încât să fie antrenat. Dar iată o secvență ușor de descris, care i-ar fi dat oricărui tehnician prilejul să se desfășoare, și iată felul în care o regizează: Pe un cer complet senin se întâlnesc două avioane, unul românesc și un avion inamic. Le vedem de departe, într-un cadru larg. Le putem identifica pentru că un soldat din trupa română urlă: „E de-al nostru”. În următorul cadru, vedem soldații care urmăresc de la sol înfruntarea avioanelor și auzim focuri de armă. Abia după ce schimbul de focuri a încetat, vedem de aproape avionul inamic prăbușindu-se. Un moment ratat de tensiune cinematografică. Altfel, deși secvențele de luptă ocupă mare parte din durata filmului (de două ore și trezeci și șase de minute, apropo), mizanscena e de cele mai multe ori aceeași: prim-plan pe țeava armei (sau tunului) care trage, apoi contraplan pe victimă/victime răsucindu-se în cădere. Să nu uităm muzica siropoasă care acompaniază pe coloana sonoră moartea unui soldat bun la suflet sau o regăsire emoționantă între îndrăgostiți. Cu alte cuvinte, nimic subtil pe frontul de est.

LEGEA ÎN ORAȘ

Inițiativa lui Nicolaescu de a face filme polițiste în comunism a fost foarte bine primită de spectatori: Filmele de gen erau tot ce se putea face în cinema în condițiile date; reprezentarea justă a

realității era o cauză aproape pierdută oricum. Sergiu Nicolaescu a inventat un erou: comisarul lui era infailibil și lucra în spiritul dreptății, nu în litera legii - ca detectivii din romanele lui Dashiell Hammett, care nu găseau niciun aliat în lupta pentru adevăr pentru că toți cei care i-ar fi putut ajuta aveau interese personale; sau ca justițiarul lui Clint Eastwood din seria „Dirty Harry”, care nu vedea de ce ar fi lipsit de etică să nu respecte drepturile unor infractori.

Cu aceste premise, aproape orice film ar fi prins la public, dar talentul realizatorului ar trebui totuși măsurat după operă. „Cu mâinile curate” (1972) i-l alătură lui Miclovan (Nicolaescu) pe comisarul Roman (Ilarion Ciobanu), un om cu principii de stânga solide, însă nou în funcție - n-a aflat încă metodele prin care îi poate prinde pe gangsteri și crede că vor putea respecta procedura oficială. Evoluția e previzibilă: Roman deprinde tacticile lui Miclovan - de mai multe ori de-a lungul filmului, cei doi confruntă un infractor, îl lasă să creadă că a scăpat și apoi îl împușcă; la început apasă pe trăgaci Miclovan, apoi ia inițiativa Roman. Scopul lor la capătul anchetei e să ajungă la anticarul Semaca (orsonwellesianul George Constantin), care e în spatele jafului unui magazin de bijuterii. Dar nu e mai nimic în film care să iasă din convențional: dezvăluirea că Roman lucrează cu un comisar care altădată l-a bruscat la interogatoriu, dar trece peste resentimentele personale; obiceiurile *macho*-hedoniste din viețile gangsterilor, care primesc un pic de spațiu pe ecran, pentru plăcerea spectatorilor, înainte să vină polițiștii să întrerupă distracția; enigmele fără cap și fără



Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, 1972

coadă pe care comisarii le rezolvă sclipitor pentru noi. Există o secvență ușor auto-ironică (Roman, singur într-un grup de gangsteri, obține de la ei promisiunea că vor înceta crimele; doar că își încearcă norocul vrând să-i convingă să se lase și de furat, că sigur li se va găsi pe undeva muncă cinstită) și o secvență mai solicitantă tehnic (*shoot-out*-ul final, din depozit), plus câteva detalii pitorești ale peisajului postbelic (acțiunea filmului e plasată în 1945) și un moment parcă pastișat după Hitchcock. Dar filmul ar trebui să se țină în cinismul lui Miclovan, care e de fațadă, nu emană din acțiuni și replici. (Da, știu de fama replicii „Un fleac, m-au ciuruit”, dar imaginați-vă că ar încerca cineva să-l facă pe Humphrey Bogart să o rostească. Ar riposta că, în asemenea situație, personajul său ar avea măcar decența să tacă.)

INFRAȚIUNI ȘI RESPECTABILITATE

Când un detractor de-al lui Nicolaescu vrea să atace filmele lui polițiste, spune despre autorul lor că nu e un artist al cinemaului, ci doar un meșteșugar. Dar asta nu înseamnă automat că filmele lui n-ar putea fi îndrăznețe. Tot meșteșugar e considerat și Michael Curtiz, regizorul hiper-popularului „Casablanca” și al unui film cu gangsteri mai puțin notoriu, „Angels with Dirty Faces” (1938), care e însă mult mai important istoric. „Angels...” e subversiv (deși e produs de un studio hollywoodian pentru un public respectabil) pentru că arată cât de fascinantă poate fi violența: gangsterul Rocky

Sullivan (James Cagney) se impune ca model pentru copiii străzii pe care preotul din cartier încearcă să-i îndrume pe calea cea dreaptă. În „Duelul” (1981) de Nicolaescu, copiii străzii sunt supuși la rândul lor influenței gangsterului Rică Păsărin (Ion Rițiu) și a carismaticului comisar Moldovan, dar ambițiile lor rămân perfect comune și inocente; vor să rămână uniți și să nu mai fie obligați să cerșească; unul spera să ajungă în America pentru că acolo ar fi avut foarte multe jucării; altul ar fi vrut să studieze medicina. De altfel, demersul seriei cu comisarul Miclovan/Moldovan e destul de rupt de realitatea socială a vremii (atât a timpului în care e plasată, cât și a anilor '70-'80) – arată forțele ordinii în luptă cu gangsteri și cu legionari, cărora li se pune în cârcă mai mult decât au făcut – și asta, cu toate că filmele se anunță ca fiind inspirate din fapte reale.

COMEDIE POPULARĂ

Cea mai (reușită? spumoasă?) populară comedie mioritică e și cea mai convingătoare probă de provincialism. Să ne uităm un moment ce filme se făceau în același an cu „Nea Mărin miliardar” în Occident (cel real, nu Occidentul filmului lui Nicolaescu): „Manhattan” al lui Woody Allen; „Life of Brian” al trupei de comedie Monty Python; „Being There” (tradus „Un grădinar face carieră”) al lui Hal Ashby; „Hair” al lui Milos Forman. Bun, asta se întâmpla acolo, complet fără știrea publicului românesc; poate și



Nemuritorii, 1974

fără știrea unei părți a publicului vestic, e drept – încerc doar să arăt ce exista „dincolo” și nu ajungea la noi. *Meanwhile* în România, îl regăsim pe Amza Pellea, de data aceasta în rolul unui om simplu, foarte simplu, un oltean plecat la mare cu o rezervă de praz care să-i amintească de casă; acolo e confundat cu un alt oaspete al hotelului, un american bogat și serios care îi seamănă leit.

De-a lungul încurcăturilor care continuă de aici (și continuă...), spectatorul român mediu al lui „Nea Mărin miliardar” e pus în poziția cea mai comodă cu putință. O fi mai lipsit de resurse și de stil decât americanul, dar iată cât de vulnerabil e acesta, de fapt – una-două își pierde identitatea și i se impune să-și dea averea. Iar față de nea Mărin, e încurajat să aibă o simpatie vag superioară – ca pentru cineva care e „de-al lui” pe care l-a lovit norocul, dar care încă nu se prinde ce l-a lovit (iar spectatorul știe!) Și dacă toată schema asta e prea sofisticată ca să provoace răsete imediate, la fiecare câteva minute cineva e lovit sau cade pe un tobogan.

CURIOZITĂȚI PERIFERICE

Deși e un film mai puțin cunoscut și mai puțin relevant pentru așa-zisa identitate națională, aș apăra „Capcana mercenarilor” (1981) pentru realizarea tehnică. Econom din punct de vedere narativ, corect ca regie, relatează urmările imediate ale unui masacru petrecut în Transilvania cu puțin timp înainte de Unirea Principatelor din 1918. Fără să fie nici mai precis istoric decât media filmelor lui Nicolaescu, nici mai ferit de clișee naționaliste (și deci alienându-i pe spectatorii foarte sensibili la așa ceva), ca spectacol popular, e destul de bine construit cât să fie antrenant. Baronul maghiar von Görtz acuză pe nedrept transilvănenii dintr-un sat că i-au incendiat un depozit de cherestea și plănuiește să se răzbune; adună o trupă de mercenari și le ordonă să ucidă câte un sătean din fiecare casă, fără discriminare în funcție de vârstă sau sex. Porțiunea asta din film e atroce prin implicațiile directe ale evenimentului (un abuz de putere permis într-o provincie care încă nu era parte din România), fără să mai fie nevoie de sublinieri sau accente ale povestitorului (să pună personajul x în situația y ca să putem trage o anumită concluzie). Apoi, intervine maiorul român Andrei (evident, Sergiu Nicolaescu) pentru a-i pedepsi pe von Görtz și pe mercenari; dar, iarăși, maiorul și trupa lui sunt mai puțin indigest-venerabili ca de obicei. Iar pacea între cele două tabere se încheie după încă câteva momente de suspans. Într-unul din ele, cei doisprezece mercenari, închiși în castel și înconjurați de români, trebuie să aleagă dintre ei doar șase care vor fi eliberați; metoda – se împart pe perechi cu câte o sticlă de rom și fiecare încearcă să reziste la băutura până când celălalt cade sub masă; dacă se întâmplă asta, îl împușcă. Indiferent dacă reușiți să-l stimați pe maior sau să-l urâți pe baron și să vă doriți cu tot sufletul ca binele să triumfe, secvența e captivantă în sine.

CINEMAUL LUI TĂTICU'

Altfel, nu sunt deloc surprinsă că se vorbește mai puțin despre „Capcana mercenarilor” decât despre „Ultima noapte de dragoste” (1979) și „Ciuleandra” (1985), sau despre „Atunci i-am condamnat pe toți la moarte” (1972) și „Osânda” (1976). În critica franceză cinefilă apărută în anii '50 în paginile revistei Cahiers du Cinéma,

astfel de filme erau denumite colectiv „tradiția calității” – dacă nu, mai evident peiorativ, „cinemaul lui tăticu'”. Indiferent de valoarea lor cinematografică – pe care publicul literar-elistic nu prea era antrenat să o recunoască –, filmele din „tradiția calității” deveneau cunoscute pentru că erau făcute de oameni din sistem, după surse literare prestigioase și cu actori celebri (talentați, dar de obicei formați în teatru – predispuși la un anumit tip de joc, care atrage toată atenția spectatorilor asupra lor). Oricât de rafinate literar ar fi operele lui Camil Petrescu, respectiv Liviu Rebreanu, pe care le adaptează Nicolaescu, „Ultima noapte de dragoste” și „Ciuleandra” sunt cvasi-nule cinematografic; se încadrează perfect în parametrii „tradiției calității” și ar fi fost desființate de mult, irevocabil, dacă în critica românească de cinema ar fi existat niște *cahier*-iști. Și mai izbitor e că romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” oferea de-a gata imagini halucinante care se cereau arătate pe un ecran de cinema (în a doua jumătate a cărții, cea despre experiențele de pe front ale lui Gheorghidiu), dar Nicolaescu preferă să-l lase pe protagonist să recite în monologuri lungi (și în fața unui interlocutor arbitrar) meditațiile lui Camil Petrescu (destul de puțin modificate prin filtrul personajului) din prima parte a cărții. După mine, singura valoare a filmului „Ultima noapte...” e profetică – ne pregătește pentru ce vom îndura în „Orient Express” (2004).

SERGIU NICOLAESCU ÎNTR-O ȚARĂ LIBERĂ

Schimbarea regimului politic după Revoluție nu l-a afectat profesional pe Nicolaescu – când CNC-ul le refuza finanțarea unor regizori tineri și ambițioși, scenariile lui Nicolaescu au trecut fără probleme. Putem urmări însă cum s-a reflectat în operă – măcar din curiozitatea de a vedea un cronicar cu vechime al istoriei românești în postura de a consemna istoria care trece pe lângă el. Nicolaescu are două filme despre Revoluție: „Punctul zero” (1996) și „15” (2005), dar în ambele evenimentul e mai degrabă un fundal omogen pentru acțiune. Adevăratul miez, în „15”, e drama domestică a unui tânăr iresponsabil care devine tătic – interpretată exclusiv de fețe cunoscute de la TV; iar „Punctul zero” e un film de acțiune de duzină (vorbit în engleză) despre camaraderia a doi agenți CIA, dintre care unul a copilărit într-un orfelinat românesc.

Bănuiesc că orice concluzie despre Sergiu Nicolaescu, dacă nu e platitudine, e personală; ține de vârstă și de temperament. Eu, una, m-am născut în 1990 – când soții Ceaușescu nu mai trăiau, grație profesionalismului agenților din „Punctul zero”, bineînțeles – și m-am ferit cât am putut de filmele lui până de curând; am văzut în schimb (multe) alte filme de gen, indiscutabil mai bune, cu care nu m-am putut abține să le compar (mai ales că pe unele le-a văzut și Nicolaescu). Mi-e greu să nu sesizez ironia din cariera lui de regizor-actor: a fost un fel de copil care s-a jucat de-a toți domnitorii din toate Româniile imaginare, strict din plăcerea jocului de-a „oamenii mari”, în timp ce avea în mod real în stăpânire cinemaul românesc.

1. http://www.forbes.ro/Filmele-regizorului-sergiu-nicolaescu-au-adunat-peste-130-de-milioane-de-spectatori_0_7334.html
2. <http://www.imdb.com/character/ch0034940/>

LUCIAN PINTILIE

AUTOR (PREMIȘĂ)

de Anca Tăblet

Nu știu dacă (mai) e necesară vreo demonstrație de tipul „Pintilie = autor” - aceasta e, oricum, nu concluzia la care doresc să ajung, ci premisa de la care plec. Astfel, pornind de la mai multe observații asupra filmului considerat în genere drept „cel mai bun”/capodopera (sau una dintre capodoperele) lui Pintilie, anume „Reconstituirea” (1968), voi încerca să identific o serie de elemente și de preocupări recurente din filmografia regizorului.

Încă din start (însă după genericul de început), „Reconstituirea” induce o atmosferă de lentoare, de încremenire (potențată și de sugestia caniculei) și de aprehensiune. Această atmosferă nu se naște în așa mare măsură din acțiune: „Drama [scrie Magda Mihăilescu] nu este anunțată (...) de nici un gest, de nici o înfruntare între personaje sau de schimbarea vitezei acțiunii. Presimțirea răului plutește în aer.”¹ Această impresie a răului care „plutește în aer”, aprehensiunea și straniețatea despre care vorbeam sunt realizate (și) prin reluarea și repetarea unor cadre golite de prezența personajelor (ușile care se deschid ale privatelor, de exemplu), precum și prin inserarea unor cadre fixe dominate de linii drepte (diverse clădiri, poduri, calea ferată, liniile gardurilor) și lipsite și ele, deseori, de prezența umană, de unghiuri de 90 de grade (formate de aceste linii din cadru) - care potențează senzația de staticitate. Aparatul de filmat, observă Petre Rado, „se plimbă peste obiecte și personaje [se plimbă este un fel de a spune - cadrele sunt preponderent fixe în această primă parte a filmului, n.m.], le înregistrează, le inventariază parcă impasibil, dar și cu insistență”².

Esențial este însă și rolul coloanei sonore. În primul lungmetraj al lui Pintilie, senzația de straniețate era indusă, la nivelul coloanei sonore, atât prin exploatarea sunetelor diegetice (la un moment dat, când Anca și Radu intră în scara blocului în care locuiește Anca, auzim un cântec de flaut fără a-i putea determina sursa iar impresia inițială este că e vorba de muzică din *off*; peste câteva clipe Anca îi spune lui Radu:

„Tatăl meu cântă.”), cât și a muzicii compuse, din *off*. În „Reconstituirea”, pe de altă parte, accentul cade pe sunetele diegetice și pe puterea de expresie a tăcerii, o tăcere apăsătoare, încărcată, generatoare de neliniște, și alternată cu sau punctată de sunetul claxonului, al trenului (care străbate cadrul de câteva ori), al aparatului de filmat, de foșnetele ușoare ale frunzelor, de glasul ridicat al plutonierului, de istericalele bătrânei cu găștele, de scrijelitul în scoarța unui copac, de vuietele stadionului (stadion care a fost asemănat în unele cronici cu un cor antic), de melodiile a *capella* cântate de unele personaje și de șlagărele³ care se aud de pe terasă (folosite uneori contrapunctiv - cel mai evident exemplu e scena ultimelor clipe de viață ale lui Vuică).

Repetarea și/ sau reluarea unor cadre, a unor încadrături sau a unor mișcări de aparat despre care vorbeam e un procedeu pe care Pintilie îl folosește și în alte filme ale sale⁴:

- cadrele cu oamenii din gară, mișcarea de coborâre în subsolul blocului și, în special, travlingul care urmărește coborârea liftului în „Duminică la ora 6” (1965) - aici repetarea unor cadre se înscrie în structura de puzzle a filmului: e ca și când prin reluarea lor s-ar încerca înțelegerea treptată, punerea cap la cap a părților unei povești ambigue și lacunare; personajele, la rândul lor, nu au o biografie, nu știm mai nimic despre *background*-ul lor, iar dialogurile pe care le poartă sunt și ele deseori neclare (pentru o terță persoană, plasată în afară); se fac referiri la lucruri pe care doar personajele le cunosc și le înțeleg („Când au venit?” - ce sau cine anume să vină?). Lucrurile pe care le știe spectatorul la finalul filmului sunt deduse, puse cap la cap pe baza unor indicii pe care spectatorul le adună, căci nu sunt oferite explicații și, mai mult decât atât, coerența și linearitatea poveștii sunt oricum bruiate, sabotate - ea (povestea) nu poate fi livrată clar, nu poate să curgă direct (o să revin puțin asupra procedeelelor de întârziere și de bruiere a acțiunii și a narațiunii în alte filme ale lui Pintilie). Se poate spune că, într-un fel, acest aspect urmează logica internă a organizației și vieții protagoniștilor - așa cum spuneam mai sus, și dialogurile lor sunt neclare, nici aici lucrurile nu sunt spuse direct, iar parcursul și misiunile personajelor principale sunt la rândul lor punctate de nesiguranțe, de întârzieri, de bruieri, de necunoscut. Se poate afirma, pe de altă parte, că o altă logică internă urmată de film este cea a rememorării și înțelegerii retrospective a unui eveniment - iar ceea ce pare să sugereze „Duminică la ora 6” este tocmai imposibilitatea redării/ refacerii exacte, coerente și exhaustive a acestuia: pe de o parte din cauza limitelor memoriei, pe de altă parte din cauza acelor goluri neumplute care nu țin atât de memorie, cât de incapacitatea individului de a pricepe resorturile ascunse și subtile ale lumii, ale realității în care trăiește.

- travlingurile laterale (stânga-dreapta și dreapta-stânga) prin care se urmărește drumul doctorului de la o clădire la alta, precum și prim-planurile cu doctorul la biroul său în „Salonul nr. 6” (1973) (aici senzația de repetitivitate și ideea de rutină și de obsesie crescândă sunt susținute de ritmurile muzicii din *off*);

- planul de ansamblu al văii scăldate în lumină în „Terminus Paradis” (1998);

- cadrul în care o vedem pe protagonistă străbătând casa spre ieșire, scop în care trece din cameră în cameră în „O vară de neuitat” (1994);

- plonjeul asupra mesei în „Tertium non datur” (2006) (mă refer aici la reluarea încadraturii în timpul desfășurării propriu-zise a acțiunii; mai avem de-a face, însă, cu un alt tip de reluare, în *fast-forward*, a întregului film, în timpul genericului de final - un soi de comentariu metacinematografic);

Acțiunea din „Reconstituirea” se petrece, în mare, într-un spațiu unic și destul de precis delimitat: complexul turistic (cu precădere terasa

„Pescăruș”) – în acest caz izolarea personajelor în spațiul acțiunii este una dublă: pe de o parte, perimetrul terasei este unul împrejmuț (plus că la terasă se ajunge prin urcarea unor scări), iar terasa la rândul ei se află într-o stațiune montană (relativ izolată de lume). Relația dintre terasă și natură poate fi interpretată dihotomic: construit vs. natural, artificial vs. autentic, reconstituire vs. realitate; evadările protagoniștilor din perimetrul terasei (încălcarea interdicției) pot fi înțelese (și) în acest context. Și în cazurile „Salonul nr. 6”, „De ce trag clopotele, Mitică?” (1981), „O vară de neuitat”, „După-amiaza unui tortionar” (2001), „Tertium non datur” și „Niki Ardelean, colonel în rezervă” (2003) acțiunea se petrece, preponderent, tot în spații unice și delimitate: sanatoriul, restaurantul și frizeria, gospodăria din satul dobrogean, casa tortionarului, fosta sală de clasă, respectiv casa lui Niki Ardelean.

Se poate vorbi în același timp și despre unitate temporală: acțiunea din „Reconstituirea” se petrece pe parcursul câtorva ore; în mod similar, în „De ce trag clopotele, Mitică?”, „După-amiaza unui tortionar” (unde durata e indicată chiar din titlu), „Tertium non datur” și, dacă luăm în considerare doar planul prezentului, și în „Duminică la ora 6”, acțiunea are loc aproximativ pe parcursul unei zile (sau a câtorva ore). În ceea ce privește problema timpului, mai e de menționat faptul că realizarea reconstituirii e constant bruiată, deznodământul fiind, astfel, întârziat printr-o serie de evenimente neprevăzute: mașina se blochează încă de la început într-o groapă (se mai blochează o dată în final, dar la acel moment reconstituirea e finalizată și accidentul fatal deja s-a produs), camera rămâne fără peliculă, filmarea e întreruptă de intrarea neașteptată și nedorită în cadru a unor negustori de zmeură, protagoniștii evadează din perimetrul terasei de câteva ori (aceștia sabotează aproape constant reconstituirea) – evadări care culminează cu pierderea găștelor și cu căutarea ulterioară a acestora (aceasta e, de altfel, întârzierea cea mai semnificativă care se pune în calea reconstituirii). În același timp, însă, reconstituirea e condiționată și grăbită de doi factori: de faptul că trebuie terminată înainte de ieșirea „poporului” de pe stadion (element prevăzut, în funcție de care e calculată organizarea filmării) și de venirea furtunii (aspect neprevăzut)⁵.

Tot cu o bruiere a poveștii avem de a face și în „După-amiaza unui tortionar”: aici, mărturisirea personajului principal e sistematic întreruptă, dejucată de tot felul de incidente strâns legate de faptul că una dintre problemele ridicate în acest film este cea a mântuirii prin mărturisire. Totuși, cel mai grav păcat săvârșit de tortionar – necrofilia – rămâne nespuse, nespuse ca atare, direct, pentru că e „o mărturisire monstruoasă, incapabilă de a fi exprimată”⁶. Însă chiar dacă am scoate actele necrofilice din mărturisire, una dintre marile piedici care intervin în curgerea acesteia este dezinteresul, ba chiar opoziția celor din jur față de ea: „În film, cu excepția Ziaristei, care are mai degrabă o obsesie profesionistă, nu una morală, toată lumea sabotează deconspirarea crimei. (...) Toată lumea e împotriva mărturisirii.”⁷

„Reconstituirea” e relevant și în ceea ce privește protagoniștii filmelor lui Pintilie: în multe dintre cazuri aceștia fie provin din alte medii (ca Theresa în „O vară de neuitat”, Mitică în „Prea târziu” (1996) și, într-un fel, protagonistul din „Salonul nr. 6”, din momentul în care e internat alături de nebuni), fie sunt desconsiderați, marginalizați sau sabotați într-un fel sau altul de lumea în care trăiesc, contrastează cu această lume prin concepții, convingeri, mod de viață și se revoltă contra acestei lumi etc. (Nela și Mitică în „Balanța”⁸ (1992), Norica și Mitu în „Terminus Paradis”). Și în cazul „Reconstituirii” avem de a face cu un fel de *outsider*-i, dar lucrurile sunt puțin mai amestecate. E drept că protagoniștii îl ironizează pe plutonier, că joacă feste echipei delegate

cu reconstituirea, se fac că nu înțeleg tot felul de lucruri (vezi scena în care procurorul le dă înapoi buletinele și protagoniștii mulțumesc încontinuu, spre exasperarea primului) – cu alte cuvinte, au un fel de *awareness* (prin care înțeleg un fel de intuiție a resorturilor ascunse ale realității) și se revoltă cumva împotriva abuzului la care sunt supuși, dar manifestă, în același timp, și un soi de inconștiență, de nesăbuită – în special în cazul lui Vuică⁹. Și totuși: este Vuică doar inconștient și nesăbuit (sau chiar țicnit, așa cum aflăm că ar fi considerat de cei din jurul lui) sau este, de fapt, mereu *aware* iar comportamentul lui ușor sărit, atipic în raport cu cel al celorlalte persoane, e născut dintr-un soi de disperare? Dacă Vuică e doar inconștient și nesăbuit, cum se explică acea replică legată de diferența dintre oameni și maimuțe (adică un fel de dovadă a unei înțelegeri superioare)¹⁰?

Dar dacă nu e inconștient, dacă nu e tocmai inocent (inocență în sensul necunoașterii regulilor ascunse ale realității și a ne-intuirii consecințelor oricărei manifestări, a oricărei intervenții asupra acesteia), atunci de ce pare că forțează sistematic realitatea, reacția realității mai precis, că zgândăre niște forțe ale acesteia prin comportamentul său (prin toate tachinările și provocările, prin acel permanent joc cu focul)? Este acel „lasă, mă” pe care îl rostește Vuică înainte să moară un semn al unui *awareness* de abia câștigat, ori al unuia care fusese mereu acolo? În privința lui Vuică (un (singur) lucru e clar: e cel care își asumă cele mai multe riscuri, e poate chiar singurul care face asta; Marian Rădulescu spunea despre el și că e singurul personaj cu adevărat liber al filmului.¹¹ Dacă Ripu e în general mai rezervat, cumva crispat, asta e poate și din cauza conștiinței incidentului care a avut loc - el e cel care l-a lovit pe barman – dă impresia că își reprimă constant multe dintre manifestări pentru că intuiește că orice manifestare (violentă) poate atrage după sine consecințe nedorite, grave – el știe deja ceva. Și totuși, aproape de fiecare dată, mai devreme sau mai târziu, cedează. Dar consecințele cedării sunt mai mereu disproportionale și monstruoase. În ultima scenă, atunci când un bătrân vine la el să-i țină un fel de morală (mai blândă, e drept), Ripu, amărât și la capătul puterilor, cedează și îl îmbrânțește pe bătrân, aproape mecanic și cumva stângace, apoi rămâne din nou aproape nemișcat într-o așteptare năucă. Instantaneu, mulțimea se dezlanțuie, iar Ripu este târât într-o bătaie – gesturile sale dau aici impresia că protagonistul nu face prea mari eforturi să se opună, că, în halul de stare-transă în care e, se lasă purtat și aruncat dintr-o parte în alta – mulțimea îl trage în încăierare, dar tot cineva din mulțime îl scoate din ea. Alături de libertatea lui Vuică și de această crispare aproape umilă a lui Ripu, unul dintre aspectele care generează simpatia pentru protagoniști este faptul că ei sunt singurii care suportă consecințele acțiunilor – nu atât a acțiunilor, cât a celor din jurul lor (mă refer aici la echipa delegată cu reconstituirea).

Încă de la început se pot observa tot felul de semne prevestitoare ale întâmplării din final: replici de genul „Dă, mă, că n-o să mor dintr-atât”, momentul când Vuică se preface grav lovit în burtă, faptul că fata aruncă în apă brătara purtătoare de noroc a lui Ripu și, mai ales, unul dintre primele cadre din film, cel în care vedem cicatricea de pe capul barmanului - cadru care poate fi pus în legătură cu rana fatală la cap pe care o suferă Vuică în final. Cutremurător și uimitor nu e însă neapărat că se întâmplă ceva rău (mai ales că avem în vedere aceste semne), ci modul în care se întâmplă. Există în „Reconstituirea” tot felul de defazări, de efecte întârziate și deviate – un fel de „unde dai și unde crapă”. Realitatea, cel puțin așa cum e ea înțeleasă în acest film, are propria ei logică – asta pe de o parte. Un alt aspect pus în lumină de „Reconstituirea” are legătură cu aparențele și cu modul de a vedea și de a interpreta realitatea: „E un joc permanent, înșelător, de

asemenea similitudini grotești sau stranii în film: un joc despre real și limitarea lui, despre imposibilitatea recreării realului, despre modul în care realul se deghizează, se joacă, cum își fură substanța vitală din gesturi și mistifică aparențele. E foarte important în filmul meu – în care se încearcă să se recreeze realul – această primejdioasă cursă după autentic – totul să pară într-un fel, dar să fie întotdeauna altfel, mergând până la jocul final, până la paradoxul tragic final, prin care se inversează realul cu mimarea lui: să pară mort și să nu fie, să pară ușor lovit, vag lovit, iar eroul să fie în comă...”¹².

Despre aparență și deghizare (de această dată a răului) vorbește Pintilie 30 de ani mai târziu, referindu-se la lumea din „După-amiaza unui torționar”: „Un univers paradisiac infiltrat cu elemente infernale – dar de expresie gingașă – torționara care se dă în leagăn ca fetița, gălețica, lopățica, ciorapii negri în care se pune nisip, clopoței (...) De îndată ce infernul remarcă o imagine paradisiacă (...) imediat o infiltrază, o sabotează [și] cu cât obiectul folosit e mai inocent, mai pur (...), cu atât mai monstruoasă e deturnarea lui de la sensul inocent sau mistic. A transforma spațiile imaculate, altarul, în closete publice.”¹³

Revin puțin la ambiguitatea personajelor din „Reconstituirea” pentru a spune că acesta e unul dintre aspectele care fac ca înțelegerea acestui lungmetraj ca un film anti-sistem cu buni și cu răi să fie una foarte facilă. Nu că „Reconstituirea” *n-ar fi* un film anti-sistem, dar el e mai nuanțat de atât: da, figurile puterii sunt supuse unei priviri critice, dar nici aici lucrurile nu sunt albe sau negre: în fond, atât procurorul, cât și plutonierul dau uneori semne de bunăvoință și de înțelegere față de Vuică și de Ripu (deși aici s-ar putea să fie vorba

de complicitatea călău-victimă despre care vorbea la un moment dat Pintilie) – procurorul, în special, pare să aibă, dacă nu ceva din acel *awareness* despre care vorbeam, măcar conștiința imoralității situației, a abuzului pe care îl permite (de unde și o vagă părere de rău – cel puțin asta dă impresia în unele momente), motiv pentru care încearcă să-și reprime tot felul de stări, să termine totul cât mai repede, să stea cât mai departe, să se eschiveze. Există și un ciudat soi de tandrețe în jocul lui George Constantin, în atitudinea personajului său, în lentoarea sa, în felul în care pronunță ironic și oarecum duios „cineastule” atunci când i se adresează operatorului, în felul în care-și întoarce privirea în adierea vântului (care îi scutură ușor borurile pălăriei cu fundiță). Nu e clară nici raportarea sinceră a procurorului la sistemul din care face parte (ce poate fi înțeles din și cum poate fi interpretat momentul în care procurorul îi îndeamnă pe protagoniști să „bage în spital tot corpul profesoral, în frunte cu decanul?”, cum poate fi înțeles răsul procurorului aici (imitația de răs, de fapt)?). Profesorul Paveliu, pe de altă parte, e singurul realmente revoltat de situație și printre singurii care presimte consecințele tragice (ah, puteam oare să nu folosesc termenii „tragic” și „absurd” într-un articol despre „Reconstituirea”?) ale atitudinii și comportamentului echipei delegate cu filmarea, însă rămâne neputincios, nu reușește să schimbe cursul lucrurilor deja puse în mișcare. Și, nu în ultimul rând, „poporul”, mulțimea odioasă pe care o vedem în final, nu e pus nici el într-o lumină prea favorabilă (apropro de asta, mulțimile sunt și ele o apariție recurentă în filmele lui Pintilie, în majoritatea cazurilor tot cu conotații negative). Dar, în același timp, în nebulia generală din final, când reconstituirea este luată drept realitate (mulțimea crede că Ripu chiar l-a lovit pe Vuică



Reconstituirea, 1968

și că a murit din vina lui), e greu să te plasezi pe o poziție unică și precisă față de personajul mulțimii. Sigur că, așa cum ziceam, aceasta nu e nici pe departe prezentată într-o lumină favorabilă. Ce ar putea stârni simpatia sau aprecierea față de o gloată care se pripește să ia drept adevărat ceea ce vede, fără nici o altă cercetare, și să judece cu atâta violență (și răutate) presupușii vinovați când absolut nimic nu îi legitimează să judece pe cineva? Există însă și nuanțe, aspecte contradictorii în ceea ce privește mulțimea: cum împaci faptul că imediat după ce urlă la Ripu (cel asupra căruia este canalizată simpatia spectatorului¹⁴, cel puțin la acel moment) făcându-l cretin, fiul bătrânului îmbrâncit de Ripu începe să plângă într-un mod patetic și, în același timp, cât se poate de repulsiv (pentru că este vorba despre victimizare). „Te doare, tătucule?”. Și cum se face că bătrânul care îi vorbește lui Ripu pe un ton paternal, cumva blând („Bine, mă, tată, e păcat să-l bați să-l nenorocești, e păcat, mă”) e același om odios care strigă și-l arată pe Ripu cu degetul, într-un grețos gest de victimizare „Uite, mă, m-a omorât!” și, mai apoi, fiului lui, „Dă-n el, dă-n el” (adică în Ripu). Cum împaci toate aceste lucruri? Nu știu în ce măsură se înțelege ce încerc să explic și poate că lucrurile nu sunt chiar atât de complicate. Ceea ce încerc să spun e că e dificil (și nici nu cred că ar trebui să fie altfel) pentru un spectator al „Reconstituirii” să se raporteze într-un singur fel la personajele „negative”. Lucrurile nu sunt în genere simple în „Reconstituirea” și asta se poate vedea inclusiv în ceea ce privește registrele și tonul filmului - un bizar amestec de umor, tragism, ironie, gravitate, cruzime și tandrețe - și poate mai ales în folosirea contrapunctică a muzicii. Această privire care nu reduce, care nu simplifică e printre cele mai admirabile aspecte la Pintilie.

Awareness-ul despre care am tot adus vorba înseamnă de multe ori (în filmele regizorului) pierderea inocenței unui personaj (așa cum se întâmplă, apropo de asta, cu personajul fetei din „Reconstituirea” - personaj care ar merita o discuție mult mai amplă), ori faptul că acesta ajunge la o nouă înțelegere a unui eveniment, a unei situații etc. Implicit, la o nouă (sau altă) înțelegere ajunge și spectatorul. Iar urmarea logică a conștientizării ar fi responsabilizarea, asumarea răspunderii (alt termen-cheie pentru filmografia lui Pintilie) și angajarea socială. Dorința de a crea filme cu rol de „electroșoc moral” face parte dintre preocupările constante ale regizorului.

Într-un film în care relația dintre autentic și artificial, dintre minciună și adevăr e una dintre problemele centrale, comentariul metacinematografic devine aproape un *must be*. Căci realizarea unui film este în sine o chestiune de răspundere, decizia estetică este în aceeași măsură una etică¹⁵. În plus, orice manifestare, orice intervenție asupra realității, a unei lumi în care toate sunt interconectate, atrage după sine o re-acțiune, o consecință. Iar una dintre răspunderile unui creator înseamnă, în cazul de față, punerea în lumină a caracterului construit al filmului (care, pentru a face o tautologie, e film, nu realitate), a arăta părți din realizarea filmului, și nu oricum, ci cu tot ceea ce presupune, needulcorat: cu tot cu sunetul aparatului de filmat, cu tot cu indicațiile „Bagă sânge, bagă sânge” din *off*; înseamnă și că, mai apoi, când deja suntem intrați în poveste, vedem camera de filmat desfăcută, cu „măruntaiele” expuse. Metacinema-ul din „Reconstituirea” contrastează din acest punct de vedere cu filme precum „Opt și jumătate” („Otto e mezzo”, 1963, regie Federico Fellini) sau „Noaptea americană” („La Nuit américaine”, 1973 regie François Truffaut), care optează pentru o prezentare mai spectaculoasă, mai feerică a realizării unui film - lucrurile stau oricum diferit aici pentru că filmele pe care le vedem în curs de realizare sunt integrate în *plot* - în „Reconstituirea” avem însă de a face cu o stratificare: vedem un film prezentat ca film, care la rândul lui prezintă realizarea unui film¹⁶.

Procedul întâlnit în genericul de început al „Reconstituirii” e reluat în „De ce trag clopotele, Mitică?” (unde el se leagă cumva, se insinuează în curgerea filmului), în care din nou *awareness*-ul e un aspect esențial (acel „Lasă-i să moară proști.” din final poate fi interpretat, la o adică, și metacinematografic, ca pe un fel de „Lasă-i să creadă că asta e realitate, nu film”).

Răspundere (pentru un creator) înseamnă totodată a arăta lucrurile așa cum sunt (sau, mai corect spus, așa cum sunt pentru / așa cum sunt văzute de Pintilie), chiar și atunci când ele pot să pară, unor părți ale publicului, exagerate, grotești, distorsionate. Există, e drept, un ocazional gust pentru exagerare la Pintilie¹⁷, dar exagerarea ar trebui poate mai degrabă înțeleasă drept asumare, mergere până la capăt într-un demers. Alexandru Paleologu, de pildă, vorbește despre un fel de sadism al regizorului: „există la Pintilie, la opțiunile lui estetice (...) un fond de sadism, un sadism afectuos și tandru. El are un fel de a iubi care împinge această formă de cunoaștere, această formă de îmbrățișare a realului până la proba supremă care este felul de a suporta violența, cruzimea chiar într-un mod generator de tandrețe. E o formă autentică și divină a erosului - dorința de a duce până la capăt motivele de iubire.”¹⁸ Demersul, actul lui Pintilie, e așa cum ziceam, unul de salvare („Bisturiul cu care e înzestrat Pintilie taie exact în carnea putredă și încearcă să o salveze pe cea vie.”¹⁹), de responsabilizare, de trezire a ceea ce el numește „conștiința flască care nu vibrează, cea mai flască, cea mai inertă conștiință, conștiința noastră românească.”²⁰ De aceea, mi se pare că problema *awareness*-ului e esențială în filmele lui și că ea nu e neapărat înțeleasă în limitele unei perioade istorice precise. E clar că filmele lui Pintilie și subiectele sale sunt strâns legate de starea socio-politică a țării în anumite momente istorice; ceea ce vreau să spun, însă, e că înțelegerea „Reconstituirii”, de exemplu, pur și simplu ca film anti-sistem scapă din vedere multe lucruri. Zece ani mai târziu așa a fost înțeles și „De ce trag clopotele, Mitică?” - dacă în „Reconstituirea” puteam recunoaște personaje-întrupări ale puterii, dacă se poate argumenta că filmul este o alegorie a unui sistem totalitar, în cazul lui „De ce trag clopotele, Mitică?” pare cu atât mai puțin probabil ca filmul să fi fost gândit ca parabolă a lumii comuniste. Un lucru pe care cei ce i-au reproșat lui Pintilie exagerările și așa-zisele distorsionări ale realității, precum și faptul că ar arăta prea multă mizerie și vulgaritate, scapă probabil din vedere un lucru: anume că privirea regizorului „trebuie să fie egal de intensă dacă [privește] o floare sau un om care varsă”²¹. Ceea ce face Pintilie este să scoată „mizeria pe care noi n-o mai perchem pentru că a devenit subînțeleasă pentru noi [s.m.] și [să ne-o pună] în față”²². Sigur că „ceea ce falșii compatrioți nu suportă, [spunea Liiceanu la un moment dat referindu-se la „De ce trag clopotele, Mitică?”], este prezentarea noastră în acest fel și întrebarea care cade automat <<Oare chiar așa arătăm?>>. Ei, bine, într-un fel chiar așa arătăm și este bine să știm că arătăm așa, ca să facem tot ce se poate ca să nu mai arătăm așa (...) deci filmele lui sunt (...) acest imbold de a-ți recupera frumusețea latentă dând deoparte urâtenia după ce ai cunoscut-o.”²³ Adică un veritabil act de patriotism, de iubire.

1. Magda Mihăilescu în „Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor”, editura Polirom, 2010, p.11
2. Petre Rado citat în „Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor”, editura Polirom, 2010, p.18
3. În legătură cu șlagărele de pe coloana sonoră a „Reconstituirii” - există, în acest sens, două versiuni ale filmului: una în care acestea sunt străine (și, din câte am auzit - informație neverificată -, aceasta

ar fi versiunea originală a filmului) și una în care ele fac parte din repertoriul românesc.

4. Când spun că un cadru, o încadratură sau o mișcare de cameră se repetă nu mă refer la o repetiție simplă (de pildă, folosirea repetată a aceleiași încadraturi pentru același personaj într-o conversație filmată în câmp-contra-câmp), ci la una care, prin modul, frecvența și momentul la care e repetată capătă o anume semnificație, generează un anume efect sau iese cumva în evidență.

5. Chiar și în final, după ce Vuică suferă lovitura fatală la cap, pare pentru o vreme că (aproape) nimic nu s-a întâmplat (deși senzația, impresia asta e). Procurorul trece pe lângă Vuică în drum spre mașină și îl vede pe acesta că își pipăie capul și că își privește apoi mâna, cumva nedumerit. Dar pentru moment camera îl urmărește pe procuror, nu pe Vuică; pentru încă vreun minut-două asistăm la small talk-ul dintre procuror și Drăgan și la strădaniile echipei de a scoate mașina care s-a blocat în albia unui râu. Înapoi la locul reconstituirii, unde se află Vuică, Ripu și plutonierul: discuție între ultimii doi; plutonierul se pregătește să plece și camera îl arată cum parcurge drumul către restul echipei. Pentru încă alte câteva minute atenția e redirecționată în acest mod de la Vuică și Ripu. Dar nici în acest moment nu ne dăm seama de gravitatea loviturii la cap suferite de Vuică. De abia când îl vedem, dintr-o dată, întins în brațele lui Ripu (care plânge) realizăm că e pe moarte.

6. Pintilie în „După-amiaza unui tortionar - lecția de cinema” (de pe DVD-ul Bonus din colecția „Pintilie cineast”)

7. Pintilie în antologia „Secolul 21- Filmul”, nr.10-12/ 2001, p.239

8. Alex Leo. Șerban îi vede ca pe niște protagoniști ai unui roman picaresc – vezi articolul său „Balanta etică” din „De ce vedem filme”, editura Polirom, 2006.

9. Se vede asta mai ales prin contrast cu un personaj precum Radu din „Duminică la ora 6”: „Punctul de vedere al protagonistului este acela al unui luptător conștient de menirea sa.”; Radu e un individ care alege și își asumă alegerea, cu toate riscurile și consecințele care vin cu ea, chiar dacă asta înseamnă inclusiv că, de la acel punct încolo, „situațiile par să-l aleagă pe el, care odată alegând nu mai are decât să trăiască, decât să lupte consecvent cu sine, până la capăt, să moară fără șovăire.” (Ioan Lazăr – „Arta narațiunii în filmul românesc”, editura Meridiane, București 1981 p.132)

10. Există în „Reconstituirea” replici care par să trimită la alte filme ale lui Pintilie: „Ai fost, mă, vreodată pe munte?” (Vuică în „Reconstituirea”) e un fel de ecou al lui „Aș vrea să văd marea cu tine.” (Anca în „Duminică la ora 6”) – nici Vuică nu ajunge pe munte, nici Anca la mare -, în timp ce „Tu știi, mă, care-i diferența între om și maimuță? (...) Maimuțele nu au buletin, mă.” Vuică) poate fi pusă în legătură cu „Porcul e fratele omului, Norico.” Mitu în „Terminus Paradis”) și cu așa-zișii „suboameni” din „Prea târziu”.

11. <http://agenda.liternet.ro/articol/13291/Marian-Radulescu/Boborul-vedeta-Reconstituirea.html>

12. Pintilie citat în Ioan Lazăr – „Arta narațiunii în filmul românesc”, editura Meridiane, București 1981, p.149

13. Pintilie în antologia „Secolul 21- Filmul”, nr.10-12/ 2001, pp.242, 246, 250

14. Poate ar fi mai corect să spun că „spectatorul” sunt eu; observațiile de aici sunt până la urmă bazate pe propriile mele reacții și judecăți, ceea ce înseamnă că interpretarea de mai sus e doar una din multe alte variante – nu pretindeam altceva și doream să semnalizez asta.

15. „Sintagma aia celebră și răsuflată este colosal de adevărată: că travelingul este o problemă morală. Când schimbi obiectivul? Care

este obiectivul care te emoționează? (...) Când pleacă travelingul? Toate astea sunt probleme care îi diferențiază pe autori. Pe mine personal mă interesează numai marii autori, și pentru mine un film este spectacolul deciziilor lor.” (Pintilie în Antologia Secolul 21 - Filmul, nr.10-12/ 2001 , colociul „Spațiul în film”, p.42)

16. În ceea ce privește genericul de început, în care e prezentată tragerea unor duble din filmul pe care urmează să-l vedem: sigur că și aici e vorba de ceva construit. Se produce ceva aproximativ asemănător în „La chinoise”, al lui Godard, când, la un moment dat, camera de filmat îl descoperă pe operatorul Raoul Coutard filmând. Evident că, observă Susan Sontag în eseu ei despre Godard, și Coutard e la rândul lui filmat de cineva (despre asta am scris pe larg în „Jean-Luc Godard și filmul-proces”).

17. Dar și problema asta a exagerării e discutabilă și relativă – exagerat cum? Exagerat în raport cu ce? Distorsionat în raport cu ce normalitate? (asta apropo de Balanța și de ultimele replici din film). Apoi: se integrează exagerarea în ansamblul și în conceptul filmului? Nu cred în nici un caz că e o regulă generală, dar, poate, în unele cazuri, interpretarea unor aspecte ale filmului drept exagerări are la bază o înțelegere eronată sau incompletă a filmului și a deciziilor din spatele lui – și cel mai în măsură să vorbească despre deciziile acestea, cel care le cunoaște cel mai bine, cel care știe cel mai bine de ce a pornit travelingul la un moment dat și nu altădată, ca să îl parafrazez pe Pintilie, e autorul. Revin puțin la ce spuneam despre excesele care i-au fost uneori reproșate lui Pintilie. Nu vreau în nici un caz să propun aici o gândire de tipul „Pintilie e autor, deci orice scăpare trebuie să-i fie trecută cu vederea”, nici ridicări în slăvi gratuite. Spun însă că a te împiedica de aceste lucruri (n-am spus nicăieri „a te face că nu le vezi”) înseamnă (în acest caz) a pierde din vedere esențialul: problemele morale ridicate de filmele sale și, în afară de asta, curajul și tenacitatea unui om care și-a asumat și urmărit pasiunile, obsesiile (în special într-un context în care puțini alții au făcut-o) – oricât de „neprofesionist” ar putea fi considerat criteriul acesta în aprecierea unui film.

18. Alexandru Paleologu într-o ediție a emisiunii „Planeta cinema” (de pe DVD-ul Bonus din colecția „Pintilie cineast”)

19. Ion Caramitru într-o ediție a emisiunii „Cafeaua cu sare” (de pe DVD-ul Bonus din colecția „Pintilie cineast”)

20. Pintilie în antologia „Secolul 21- Filmul”, nr.10-12/ 2001, p.240

21. „Privirea mea trebuie să fie egal de intensă dacă privesc o floare sau un om care varsă. Dar trebuie să fie tulburată de emoția că mi s-a întâmplat acest formidabil accident și miracol, trăiesc și văd o floare, un om care varsă și restul și asta foarte probabil nu se va mai repeta altă dată (...) Nu sunt încercat de nici o tentație a vulgarității. Problema mea e alta. Sufăr – uneori – de o lipsă de intensitate a privirii - și adaug fantezie acolo unde trebuie să fie o observație pură. (...) Sigur că poți evita vulgaritatea. Nu o filmezi de fel. O înjurătură întortocheată și plină de sevă e ca un tren al lui Lumiere care intră în gară. Nu-l poți stiliza. El intră sau nu intră în gară. Dar în filmele românești și trenurile care intră în gară sunt false – spunea Tudor Mazilu.” (Pintilie într-un interviu cu Șt. Aug. Doinaș - vezi antologia „Secolul 21- Filmul”, nr.10-12/ 2001, pp. 272-3)

22. Gabriel Liiceanu într-o ediție a emisiunii „Cutia neagră” (de pe DVD-ul Bonus din colecția „Pintilie cineast”)

23. Gabriel Liiceanu în ediții ale emisiunilor „Cutia neagră”, respectiv „Planeta cinema” (de pe DVD-ul Bonus din colecția „Pintilie cineast”)

MIRCEA SĂUCAN ȘI NOAPTEA CINEMAULUI RĂTĂCITOR

de Diana Voinea

„Eu nu fac filme de *action*, dar în jurul meu era destulă.”

Asta spunea Mircea Săucan în interviul extins pe care i l-a luat Iulia Blaga în 2003, la 2 ani înainte ca regizorul să moară, și care s-a concretizat în volumul „Fantasme și adevăruri”. Citatul descrie perfect viața regizorului în peisajul cinematografic românesc. De la interdicția de a face film, la cenzura nemiloasă a filmelor sale, considerate chiar și așa opere de autor, Mircea Săucan a avut parte de viața personajelor principale din filmele sale: artiști cu lucruri de spus, în moduri insolite – adică o combinație periculoasă pe timpul regimului comunist –, visători trădați, poeți interziși. O peliculă arsă la scurt timp după finalizarea montajului, ani la rând în care „jidani” a fost apelativul de bază și jumătate de familie deportată la Auschwitz nu i-au inhibat însă arta lui Săucan, ci par a fi dezvoltat-o într-o direcție neașteptată.

Mircea Săucan s-a născut pe 5 aprilie 1928 la Paris, dintr-un tată român – crescut într-o familie de ciobani - și o evreică. Condiția de jumătate evreu l-a urmărit toată viața, de la glumele colegilor din domeniu care îl întrebau dacă este „jidani sau român” și până la antipatia bunicilor cauzate de originea mamei. Pentru că familia tatălui nu accepta religia mamei, femeia părăsește Valea lui Mihai – unde l-a întâlnit pe tatăl lui Săucan, pentru a se stabili la Paris. Aici, nimereste într-o comunitate de evrei emigranți, unde se și naște regizorul. Părinții acestuia nu erau căsătoriți când s-a născut cineastul, dar legământul a avut finalmente loc în Praga, unde tatăl făcea facultatea în timp ce lucra în ambasada română. Mircea Săucan a locuit și el în Praga pentru o scurtă perioadă, timp în care s-a impregnat cu influențele lui Kafka, Golem și cu imaginea clădirilor din vechiul oraș. În 1934, familia părăsește capitala cehească pentru a se întoarce

în România, aproape de Carei, de unde plecase, și așa își începe Săucan povestea în România.

Părăsește din nou țara pentru scurt timp în 1948, adică la vârsta de 20 de ani, când ajunge în Moscova pentru a studia regie în vestita școală de cinematografie VGİK. Aici, are șansa de a-l întâlni pe Eisenstein și, după cum se spune, a fost coleg cu Serghei Paradjanov. În 1952 se întoarce în țară pentru a deveni regizor în cadrul studioului de filme documentare „Alexandru Sahia” și secretar de partid al acestuia, între 1952 și 1961. Ceea ce nu este surprinzător, pentru că Mircea Săucan a crezut cu tărie în comunism dintotdeauna. Diferența dintre el și alți comuniști era o viziune mai boemă a sistemului, datorată și perioadei petrecute în Moscova, unde a studiat cu unii dintre profesorii marginalizați de socialismul sovietic, ceea ce a dus la crearea unei concepții personale mai descuiate despre realismul socialist. Tot acest lucru explică faptul că, în ciuda convingerilor personale, Săucan nu a scris sau regizat niciodată o poveste realist-socialistă, de partid. Opțiunile sale estetice fiind în dezacord cu ideologia dominantă, au fost cele care i-au cauzat probleme mai târziu, laolaltă cu critica subtilă adusă regimului în filmele sale.

Tot în această perioadă își face debutul cinematografic, cu mediu-metrajul documentar „Casa de pe strada noastră” (1956), iar până a părăsi funcția de la Sahia, lansează și două lungmetraje: „Când primăvara e fierbinte” (1960) și „Țărnuț n-are sfârșit” (1961). Acesta din urmă îi și cauzează primele probleme cu sistemul politic. Povestea spune că, pornind la filmare cu un scenariu de 3 pagini care trebuia să glorifice realitățile colectivizării din Dobrogea, Săucan este oprit din proces și chemat la București, pe motiv că se abătuse de la direcția socială a proiectului. Mihail Romm – fost profesor al lui Săucan la VGİK, profesorul lui Tarkovski și el însuși stalinist –, se află într-o vizită la București și îl salvează pe regizor de critica regimului, care acceptă continuarea filmului. Cu toate acestea, după terminare, filmul este trimis „la raft”, după ce inițial cenzura îi cere înlocuirea dialogului și îndreptarea subiectului în direcția socialistă.

În 1969, când deja plecase de la Sahia pentru a se angaja la Studioul Cinematografic București, apare și prima lui carte, „Camera copiilor”, un volum de povestiri ce se constituie într-o critică a regimului și singurul care îi este publicat în România. Cariera de scriitor avea să continue cu mai multe romane. Din 1970 până în 1980, cu excepția filmului „Suta de lei”, Mircea Săucan nu mai poate face niciun film. Lucrează încă la studioul Sahia, însă fără contract, fără vechime sau fără continuitate în muncă. În 1987, după alți 7 ani în care i-a fost interzis să realizeze filme, perioadă în care a realizat numai documentare și filme despre protecția muncii, dar și după moartea ambilor părinți, Săucan pleacă în Israel, de unde nu se mai întoarce. Iulia Blaga îi ia interviul în casa lui din Nazaret, unde moare în 2003, cu o zi înainte de lansarea oficială a cărții.

DEBUTUL ÎN CINEMAUL LIRIC - CASA DE PE STRADA NOASTRĂ

Mircea Săucan debutează în 1956 cu un mediu-metraj documentar, „Casa de pe strada noastră”, un poem cinematografic ce evocă prin mobilier, atmosferă și artă decorativă, viața unei case pe parcursul mai multor generații. Prezența locatarilor succesivi

este marcată prin mobilierul casei care se schimbă cu fiecare nouă generație. Radu Ionescu, scenograful pe atunci proaspăt absolvent al Institutului de Istoria Artei, s-a folosit de recuzita bogată din magazinele Buftea, pline de mobile și obiecte prețioase confiscate de la Casa Regală și de la mai modeștii proprietari de case și conace, pentru a crea viața bogată a locuinței.

Documentarul surprinde și astăzi prin comentariul, scris de Paul Anghel și recitat de Radu Beligan, pe alocuri ironic, uneori chiar cu privire la regimul vremii: „Câte n-au auzit acești pereți!”, replica, rostită pe un ton glumeț, se referă cu siguranță și la situația întâlnită des pe atunci a microfoanelor montate în pereți. Documentarul este o noutate pentru cinematografia românească din anii 1950, în primul rând prin prisma duratei – documentarele nu depășeau, de obicei, 11 minute -, dar și a subiectului ales și a modului de realizare. „O casă este o navă cu care oamenii călătoresc în timp. Ca și ochii oamenilor, ferestrele caselor vorbesc. Sunt ochi triști, ochi care ascund amintiri dureroase, sau ochi severi, care fulgeră, știu să impună distanță. Povestea noastră este povestea unei vechi case bucureștene” – prima frază a filmului dă tonul întregului documentar, în care se citește o totală lipsă de încredere în regimul politic.

Stilul vizual al scurtmetrajului este complex pentru cinematografia românească de atunci și prevede parcursul pe care îl va urma regizorul. Mișcarea lină a camerei lui Tiberiu Olasz, travlingurile ample și planurile-detaliu texturate, eclerajul intelectual și montajul semnalizează de acum un cineast care va încerca încontinuu să se exprime într-un stil propriu, care nu respectă regulile. Stilul de mai târziu al lui Săucan poate fi comparat cu cele ale unor cinești precum Alain Resnais sau Michelangelo Antonioni, ale căror filme erau la modă în acea perioadă. După spusele unui prieten însă, „Săucan nu face filme după cum crede el că e la modă, le face după cum îi trece lui prin cap”. De altfel, la întrebarea Iuliei Blaga referitoare la modul în care făcea contraplonjeurile, Săucan răspunde – în glumă, serios? - că nu știe ce sunt alea. Însă ceea ce poate aduce aminte de o influență exterioară, în „Casa de pe strada noastră”, este montajul, de bună seamă deprins pe timpul studenției în Moscova.

VREMEA REBELILOR - MEANDRE (1967)

Dacă mai țineți minte cum a fost prima dată când ați văzut un film de Alain Resnais sau Michelangelo Antonioni, faceți un exercițiu și vedeți dacă „Meandre” – realizat în aceeași decadă în care s-au lansat filme precum „L'avventura” sau „L'année dernière à Marienbad”, vor trezi aceleași senzații. Pentru că filmul lui Săucan este la fel de abstract, geometric și poetic precum ale celor doi cinești mai sus menționați, dar aproape nebagat de seamă în istorie. Dintr-un scenariu de Horia Lovinescu – care, potrivit lui Săucan, din cauza fricii de regim nu scria la adevărata valoare -, s-a născut „Meandre”, un film insolit pentru România anilor 1960, dar care a creat invidie printre cinești. Este vehiculată, cu precădere, anecdota în care Sergiu Nicolaescu, după lansarea „Meandrelor”, i-ar fi spus lui Săucan: „Săucane, s-a terminat cu tine. Ești scos din ring. Ai luat KO după „Meandre” și nu te vei mai ridica niciodată”. Săucan chiar a fost scos din circuitul cinematografic, însă nu din cauza calității filmului. După intrarea sa în filmul de ficțiune, se agravează

conflictul cu ideologia în care credea cu putere și cu sistemul la a cărui instaurare au contribuit și părinții lui. „Vina” lui Săucan a fost aceea de a fi avut o puternică legătură cu burghezia roșie de factură cominternistă, ceea ce a cauzat o reacție puternică din partea segmentelor sociale cu o origine modestă, pentru care comunismul era o șansă de promovare socială.

Apariția rebelilor în cinema lui Săucan este cel mai evident vizibil în „Meandre”. Numele filmului îl descrie perfect: structură narativă opusă față de cea clasică, discontinuitate epică, discurs cinematografic fluid. Viorel Todan, operatorul filmului, a urmărit cu camera sentimentele și reacțiile personajelor, concentrându-se mai puțin pe acțiunile lor, pentru a putea surprinde evenimentele cum se interiorizează, rezonanțele lor în conștiința personajelor și modul în care aceste transformări reușeau să traumatizeze. Povestea simplă a filmului este completată de o estetică vizuală complexă – care, în sine, transmite înțelesuri, și de muzica fragmentată a lui Tiberiu Olah, cele două elemente ajutând la conturarea unui univers din afara spațiului și timpului.

Mihai Pălădescu este un arhitect înlăturat din funcție și înlocuit de o mediocritate, iar destinul acestuia seamănă cu destinul intelectualilor epurați în anii 1950, dar și cu al regizorului însuși. Pe alt plan, avem de-a face cu povestea cuplului distanțat, Margareta Pogonat și Ernest Maftei. Ea oscilează mereu între dragoste și prozaic (adică între traiul cu arhitectul intelectual sau alături de o mediocritate), iar el este personajul care are o mare responsabilitate în cadrul regimului. Fiul celor doi, jucat de Dan Nuțu, într-unul dintre primele sale roluri de film, este rebelul neadaptat la ipocrizia regimului. Filmul nu vorbește la fel de direct împotriva regimului, așa cum o face „Suta de lei”, poate și din cauza atentei supravegheri din timpul filmărilor, însă semnalează vizual ipocrizia și relațiile umane din acea perioadă, dictate de condiția politică. Păsările flamingo de pe micul ecran de televizor, la care se uită cuplul rece, sunt un contrapunct la relația acestora, Dan Nuțu dansează pe plajă pe muzică hippie, cایی aproape că zboară pe plajă, mănăstirea Antim încarcă pelicula cu sfinții și îngerii de pe ziduri, trompeta lui Dan Nuțu semnalizează scârba față de cotidian. Toate conflictele par, însă, a se soluționa în finalul filmului, când rebelul și intelectualul înlăturat se împacă pe plajă, în *contrejour*-ul răsăritului de soare. Semn că rebelul matur a obosit să lupte, dar este la fel de refractar în ceea ce privește compromisurile. Filmul nu este supus unei cenzuri la fel de puternice ca în cazul altor filme ale regizorului, dar circuitul său cinematografic bifează săli mici, ceea ce îl menține în anonim.

ȘANSA LA MÂNTUIRE - SUTA DE LEI (1973)

Ion Dichiseanu și Dan Nuțu, doi actori feteș ai lui Săucan, sunt frați într-unul dintre cele mai controversate filme ale regizorului. Primul – Andrei – este un actor cunoscut și iubit de fete, al doilea – Petru –, un tânăr fugit de acasă, picat la examenul de arhitectură, care se refugiază în casa fratelui mai mare. Andrei îi permite tânărului frate rebel să locuiască într-o cămăruță liberă din apartamentul său și îi împrumută o sută de lei. Dora, o fată naivă și admiratoarea lui Andrei, jucată de Ileana Popovici, este elementul de haos care scoate la iveală adevărata natură a personajelor.

Povestea filmului „Suta de lei” a fost spusă într-una dintre cele mai nefaste perioade pentru cultură din timpul comunismului. Săucan, cu al doilea scenariu primit de la Horia Lovinescu, termină filmările pentru „Suta de lei” fără probleme din partea regimului. După finalizarea filmului, însă, Elena Ceaușescu trimite ordin să se ardă negativul, ceea ce se întâmplă. Constantin Roateș, producătorul filmului, face atac de cord la aflarea veștii, în timp ce Săucan ajunge la spital. Premiera filmului este tragică, după cum aflăm din cartea Iuliei Blaga, pelicula fiind complet schimbată: eroul nu mai moare la final, oile dispar dintr-o secvență poetică, Buick-ul cumpărat de la studioul Buftea este eliminat din film, și în schimb sunt introduse lozinci pro-regim. Înainte de arderea negativului, însă, Constantin Roateș face trei copii, ceea ce a permis existența filmului și astăzi.

Filmul începe cu Dan Nuțu vorbind într-o limbă necunoscută – Săucan povestește că este limba vorbită pe o insulă indoneziană, dintr-o carte citită de băiatul lui -, primul semn că este un sălbatic prins în lumea lui. Diferențele dintre cei doi frați devin vizibile când, mai departe în film, Petru intră în apa mocirloasă, iar Andrei trece podul, Petru îi cere iubirea de frate, în timp ce Andrei nu îi poate da decât bani sau un colț de canapea. Petru este trădat și alege să facă un ultim gest în concordanță cu sufletul lui curat. Filmul se încheie cu o poezie a lui Săucan care sumarizează viața lui Andrei: „Am crezut în tine, am crezut în ea. În tine ca-ntr-un zeu, în ea ca-ntr-un miel, și m-ați trădat la fel”. Mereu în filmele lui Săucan drama personajelor principale

este și o parte a dramei regizorului. Horia Lovinescu, prieten apropiat al lui Săucan, scria scenariile cu o structură dramatică pe care regizorul construia apoi pe platou, împreună cu actorii. Răceala dintre personaje este prezentă și aici, ca și în „Meandre”, însă modul în care este ilustrată este mult mai visceral decât în filmul precedent. Acolo, păsările flamingo erau contragreutatea distanței dintre cei doi soți, pe când în „Suta de lei” totul este veridic, forma filmului fiind mai interiorizată. În plus, există în acest film o mântuire a personajului negativ, prin secvența finală. Ion Dichiseanu, actor faimos, se vede pe sine scâlămbăindu-se pe scenă, cu lumea vorbindu-i exact cum îi vorbea și el lui Andrei. Săucan face astfel și un portret al perioadei. Personajele însetate de putere trebuie să realizeze critica ce le este adusă, altfel degeaba au trecut prin istorie.

Ceea ce surprinde cel mai mult la cinemaul lui Săucan este compoziția geometrică a cadrelor și stilul eminent vizual al regizorului. Nicio constrângere – fie ea teoretică, ideologică sau de scenariu - nu l-a influențat pe cineast, care a căutat mereu compozițiile perfecte pentru a transmite adevărul interior. Magia lui Săucan era făcută „din nimic spectacular: aparat de filmat, peliculă, actori”, după cum o spune Constantin Pivniceru. Săucan combina vizualul cu subconștientul pentru a crea stări dincolo de povești.

1. Blaga, Iulia – Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan, editura LiterNet 2007



Meandre, 1967

MIRCEA DANELIUC CÂNTECE DESPRE IUBIRE ȘI URĂ

de Andrei Rus

Întreaga operă a lui Mircea Daneliuc este marcată de o preocupare a acestuia pentru două aspecte, prezente în grade diferite, film după film: experimentarea unor formule narative diverse și interesul pentru critica socială, prin construirea unor personaje care să reflecte fâțiș stadiul societății la un anumit moment din istoria României. Preponderentă în filmografia cineastului este plasarea evenimentelor în prezentul narării, rezultatul conținând întotdeauna o critică la adresa sistemului mai pregnantă decât în acele cazuri în care este utilizată alegoria („Glissando”, din 1984, „A unsprezecea poruncă”, din 1991, sau „Tusea și junghiul”, din 1992), sau în care sunt relatate evenimente din trecut, indiferent dacă abordarea este mai curând directă, precum în „Editie specială”, din 1977, sau implică metafore, precum în „Vânătoarea de vulpi” (1980), sau în „Iacob” (1988).

„Cursa”, primul film realizat de Mircea Daneliuc, în 1975, conține în nuce preocupările care se vor dovedi constante și obsedante mai târziu, fără a fi la fel de incisiv și de mizantrop precum creațiile de după „Croaziera” (1981). În primul rând, la nivelul scenariului este prezentat un triunghi amoros, format din doi prieteni buni, Savu (Mircea Albulescu) și Panait (Constantin Diplan), șoferi profesioniști care asigură deplasarea unui utilaj gigantic între două localități din țară, și Maria (Tora Vasilescu), rămasă fără biletul de tren cu care urma să ajungă în localitatea unde lucra soțul ei de câteva luni. Îi oferă un loc în mașina lor; însă prezența femeii va crea tensiuni, deoarece ambilor le cade cu tronc. O temă de interes pentru Daneliuc, de-a lungul întregii sale cariere, este aceea a prieteniei bărbătești, tratată candid până la „Croaziera” și cu din ce în ce mai mult cinism în toate filmele ulterioare. Dacă în „Cursa”, protagoniștii valorizează prietenia lor și sunt dispuși să facă eforturi pentru a o păstra intactă, iar într-un film ulterior, „Vânătoarea de vulpi”, atât Năiță Lucean (Mitică Popescu), cât și mai tânărul Pătru (Mircea Diaconu) se opun împreună - susținându-se reciproc - colectivizării impuse țăranilor de regimul comunist, deja din „Croaziera” încep să apară primele urme ale unui dezgust al autorului vizavi de natura umană, devenit din ce în ce mai copleșitor odată cu trecerea timpului. În acest film, ceea

ce pare inițial o prietenie între cei doi coordonatori ai taberei pe Dunăre oferite drept premiu de către stat celor mai conștiințioși tineri ai patriei, se dovedește treptat a fi o relație roasă de invidie și de teamă. Dacă tovarășul Proca (Nicolae Alban) și doctorul Velicu (Paul Lavric) nu par a avea măcar reprezentarea unei relații afectuoase - nici în raport cu celălalt, dar nici cu soțiile -, reprezentanții generației tinere, deși sunt forțați de împrejurări și, mai ales, de sistem, să trăiască în comuniune aproape tot timpul, nu dezvoltă nici ei sentimente tandre, lăsându-se ghidați exclusiv de instinctul primar de supraviețuire, care le dictează să adopte inconștient o conduită individualistă. Cu toate acestea, spre deosebire de protagoniștii filmelor ulterioare ale lui Mircea Daneliuc, cu toții construiți după principiul insulei solitare, măcar cei doi protagoniști din „Croaziera” încă își mai conștientizează sporadic monstruoșitatea, dar sunt incapabili să acționeze în vederea vreunei redresări. Deja în „Glissando”, plasat în epoca interbelică și construit din perpetue pendulări între planurile real și imaginar ale protagonistului Theodorescu (Ștefan Iordache), acesta îi suflă fără ezitări amanta, pe Nina (Tora Vasilescu), celui mai apropiat prieten (Ion Fiscuteanu), pentru ca în „Iacob”, protagonistul (Dorel Vișan), miner într-o localitate din Transilvania, să își înstrăineze prietenul (Ion Fiscuteanu) pentru că, deși căsătorit și cu copii, nu poate face față ispitei de a se apropia senzual de fiica virginală a acestuia (Cecilia Bârbora). În filmele de după Revoluție, relațiile interumane devin atât de isterice și de meschine, încât nici nu se mai pune problema posibilității existenței vreunei prietenii, de niciun fel, deși în „Marilena” (2008) este menționat că cei doi amantii ai protagonistei (Cecilia Bârbora) - șeful (Nicodim Ungureanu) cu care întreține o relație în lipsa iubitului (Serghei Niculescu-Mizil), plecat în Canada, și acesta din urmă - ar fi prieteni buni. Întâlnirea lor, odată cu reîntoarcerea în țară a celui din Canada, nu conține însă nicio urmă de tandrețe.

La nivelul relațiilor amoroase din filmografia lui Mircea Daneliuc poate fi observată aceeași dinamică, dinspre un soi de conformism romantic (în primele filme), înspre o mizantropie lipsită de nuanțe (în cele mai târzii). Ce nu s-a schimbat de-a lungul carierei cineastului este o oarecare doză de misoginism, care l-a determinat să își reprezinte personajele feminine aproape exclusiv în raport cu energia lor sexuală și prea puțin făcând apel la alte calități de-ale lor. De asemenea, aproape fără excepție acestea sunt construite sub formă de ispite necesare, dar duplicitate, capabile să deçoace așteptările bărbaților și să le sucească mințile pentru a se folosi ulterior de ei. Cele mai complexe personaje feminine ale lui Daneliuc pot fi întâlnite în „Proba de microfon”, poate cel mai atașant film al acestuia, deoarece se apropie cel mai tare de o structură tipică de *romance*, în care protagonistul Nelu (Mircea Daneliuc, însuși), cameraman al Televiziunii Române, se îndrăgostește de misterioasa Ani (Tora Vasilescu), întâlnită în timpul filmării unei emisiuni în Gara de Nord, unde fusese prinsă călătorind fără bilet. Cred că acesta este singurul film al cineastului în care femeile sunt privite ca potențiale egale ale bărbatului - deși nici aici protagonistul nu dă vreun semn că s-ar apropia altfel de ele decât prin prisma pornirilor senzuale. Ani, deși apelează aproape instinctiv la cochetărie pentru a intra în grațiile bărbaților și se lasă întreținută de ei, păstrează totuși o tușă de integritate, care atrage respectul și afecțiunea protagonistului. Faptul că, în final, ea nu are o altă ieșire decât să depindă în continuare de bunăvoința câte vreunui bărbat (sau a mai multora în același timp) pare, mai degrabă decât o caracteristică personală a femeii, un dat social, o autolimitare provenită din mentalitatea mediului social în care trăiește. În contrast cu Ani este construit personajul Luizei (Gina Patrichi), o intelectuală emancipată și realizatoarea emisiunii pentru care lucrează Nelu. Deși întreține relații pasagere cu protagonistul, dar și cu alți membri ai echipei sale de filmare, aceasta nu apelează niciodată la același tip de farmece precum Ani pentru a-i cuceri, fiind o prezență mai curând masculină și, de aceea, mai inhibantă pentru Nelu. La întreținerea temperamentelor celor două femei se află un personaj

episodic, al domnișoarei blonde întâlnite de protagonist într-o cafenea cu puțin timp înainte de înrolarea în armată, care se autoinvită la masa acestuia, copleșindu-l cu vitalitatea ei, apelând în același timp la cochetărie (precum Ani), dar și conducând discuția și, astfel, intimidându-l (precum Luiza). Faptul că protagonistul se îndrăgostește tocmai de personajul care, oricât de imprevizibil ar părea, nu iese dintre granițele comportamentale asociate cu „feminitatea”, implică – chiar dacă Daneliuc s-ar putea să nu fi scontat – o critică la adresa sistemului social patriarhal românesc.

Și „Croaziera” prezintă relații de cuplu ceva mai nuanțate decât celelalte filme ale realizatorului, deși propune, totodată, primele tratări cinice ale unor personaje din cariera acestuia. Dacă cele două protagoniste tinere (Tora Vasilescu și Adriana Șchiopu) sunt construite ca exemplare tipice ale generației din care fac parte, fiind oportuniste (prima face exces de zel în timpul vizitei grupului la crescătoria de pui, propunând, în numele tuturor, să presteze cu toții muncă patriotică la fața locului, ca semn al recunoștinței pentru modul în care au fost întâmpinați – deși, ca întreg restul croazierei, vizita respectivă le fusese impusă; iar cea de-a doua îl atâță sexual pe tovarășul Proca, fără a merge mai departe de schimburi de priviri cu subînțeles în acest joc ușor grotesc, după toate aparențele fiind conștientă de beneficiile care ar putea decurge de aici) și acceptând să fie înregimentate în canoanele asociate sexului lor (nu crâncnesc când sunt aduse la bordul navei principale pentru a ajuta la pregătirea prânzurilor colectivului, lăsându-i pe ceilalți colegi – în mare parte, băieți - să depună efort fizic în derizoriile concursuri zilnice de vâsliț), există două personaje care, până la un punct, transcend limitele impuse de normele sociale. Unul - fosta iubită însărcinată a unuia dintre tineri, care îl urmărește în croazieră pentru a-l convinge să-i dea cheile de la fostul lor apartament comun, unde îi rămăseseră lucrurile personale - aparține generației tinere, ale cărei

supape de evadare din cerințele aberante ale conducătorilor croazierei sunt ingenuetele jocuri cu lingura, sau flirturile în timpul scurtelor serate dansante, iar celălalt este însăși nevasta lui Proca (Maria Gligor), o femeie corpulentă, aparținând – precum tovarășul – clasei muncitoare, dar nepărând a-și dori să pozeze în altceva decât ceea ce e de fapt, o femeie simplă, frustrată de relația cu un bărbat nesigur și schimbător. Ieșirile separate ale celor două femei – cea tânără îl admonestează pe Proca sub privirile tuturor, afirmând adevărul, și anume că refuză să vorbească cu un bărbat aflat în stare de ebrietate, în timp ce cealaltă părăsește croaziera înainte de finalul sejurului, în urma unui conflict conjugal mai intens – constituie singurele momente de rebeliune publică și asumată din întreg filmul, dar după toate aparențele sunt doar de moment, nereprezentând o trezire a conștiinței lor.

În filmele timpurii ale lui Daneliuc, iubirile dintre personaje se supun șabloanelor romantice, fie prin apropierea convențională a unor indivizi din clase sociale diferite, precum jurnalistul Matei Olaru (Ștefan Iordache) și tânăra croitoreasă interpretată de Ioana Crăciunescu, în „Ediție specială”, sau burghezul Theodorescu și croitoreasa Nina, în „Glissando”, fie prin înfățișarea femeii ca o apariție misterioasă și capabilă să nască lirism până și în sufletele brutelor masculine, precum în „Cursa”, în „Vânătoarea de vulpi” (unde există câteva secvențe pastorale prezentând-o pe Sofia Vicoveanca, soția țăranului interpretat de Mircea Diaconu, în timpul ritualului deșteptării de dimineață), sau în „Jacob”. După Revoluție, cuplurile din filmele realizatorului devin greu de asimilat anumitor tradiții de reprezentare, deși putem considera că anumite trăsături ale lor sunt abordate dintr-un unghi naturalist. Preocuparea cineastului pentru determinismul biologic, și, din ce în ce mai pregnant, pentru cel fiziologic, nu apare exclusiv în filmele ulterioare anilor '90, deși acolo devine mai importantă în dezvoltarea relațiilor interumane. Încă din „Croaziera” sunt inserate astfel de elemente,



Iacob, 1988

precum indigestia de care suferă tovarășul Proca după ce bea apă direct din Dunăre – un gest de sfidare a sfaturilor insistente ale doctorului Velicu și folosit de cineast pentru a potența slăbiciunea celui aparent infailibil, prin prisma funcției de conducere deținute. Daneliuc va folosi din nou procedeele în „Senatorul melcilor”, din 1995, unde senatorului Vârtosu (Dorel Vișan) i se fac toate poftetele de către cetățenii servili, inclusiv aceea de a i se oferi melci spre degustare. Prost gătiți, îi creează o indigestie, înfățișându-l pentru prima oară într-o postură umilă. De data aceasta, situația este potențată de prezența personajului interpretat de Cecilia Bărbora, o femeie care ar vrea să obțină niște avantaje din apropierea de senator, acceptându-i astfel avansurile, chiar și atunci când sunt exprimate pe muchia grotescului, între mai multe episoade de vomisment. În „Sistemul nervos” (2005), urina este liantul familiei bătrânei Nica, fiind un compus băut de toată lumea, pentru efectele benefice pe care se spune că le-ar avea asupra organismului. Nicăieri nu este mai insistent dezvoltat determinismul fiziologic decât în „Marilena”, unde cei doi bărbați din viața protagonistei sunt arătați la toaletă, în timp ce defecheză, pentru ca singurul moment de pace interioară din existența femeii să survină în final, când în sfârșit găsește liniștea de a se așeza pe un colac de WC, pentru a-și satisface nevoile fiziologice și a medita la propria sa persoană. Prezentarea repetată a unor astfel de momente din viața personajelor face parte dintr-un mecanism mai amplu al cineastului, prin care încearcă să distrugă concepțiile candidă asupra sensului vieții. Nu este întâmplător că protagoniștii lui Daneliuc au ajuns, în timp, din ce în ce mai cinici și mai scabroși, apogeul fiind atins în cele mai recente filme, „Marilena”, unde nu există nicio fărâmbă de tandrețe la niciun nivel, și „Cele ce plutesc” (2009), unde Avram (Valentin Popescu) întreține o relație cu nora lui mult mai tânără (Olimpia Melinte), dar atunci când aceasta e violată de un țigan (Toma Cuzin), nu se gândește decât la modul în care ar putea

profita financiar de pe urma incidentului – femeia, de altfel, neprotestând. Nimicnicia umană și derizoriul zbaterilor reprezentanților speciei, teme predilecte în opera cineastului încă de la „Croaziera”, au sfârșit prin a acapara toate nivelurile filmelor sale, nemaipermitând nici măcar iluzia că orânduirea lucrurilor ar putea fi schimbată vreodată – de fapt, nici nu cred că mai lasă pe undeva să se întrevadă că degringolada spirituală nu ar constitui starea naturală, cu care nu are, deci, rost să lupte.

După cum aminteam în debutul articolului, Mircea Daneliuc a fost preocupat întotdeauna să construiască situațiile din filmele sale în așa fel încât să reprezinte o critică, mai mult sau mai puțin directă – depinde și de epoca în care le-a realizat -, a sistemului politic-social respectiv. Probabil că încercările de a masca acest nivel contestatar dezagreabil regimului comunist s-au fructificat în diversitatea tipurilor de structuri narative experimentate în filmele anterioare anilor '90, de la *road-movie* (în „Cursa”), la *romance* detectivist de epocă (în „Ediție specială”), la film cu țărani (în „Vânătoarea de vulpi”), la *romance* realist (în „Proba de microfon”), la realism alegoric (în „Croaziera”), la alegorie (în „Glissando”) și până la realism metaforic (în „Iacob”). E adevărat că filmele realizate după Revoluție – cu două excepții: „A unsprezecea poruncă”, în opinia mea eșecul carierei cineastului, și „Tusea și junghiul”, ambele alegorii – pot fi încadrate în cuprinzătoarea categorie a satirei sociale, ceea ce ar atesta o oarecare diminuare a eferescenței creative a primei perioade. Însă, dacă ne raportăm în detaliu la tipul de stilistică adoptat de cineast, putem observa cu ușurință că, în ciuda faptului că filmele pe care le-a realizat în anii 2000 par să nu mai fie deschise spre modelele momentului, acesta nu a pierdut nicicând gustul pentru joc.

Astfel, un film destul de recent, precum „Sistemul nervos” (2005), conține comedie burlescă (aproape la tot pasul, prin felul insolit în care e construită



Proba de microfon, 1980

protagonista Nica – interpretată magistral de Rodica Tapalagă, o femeie de la țară cu nervii șubrezi și îndrăgostită de prezentatorul de știri Paul (Mircea Radu), care nu ezită să participe la proteste sindicale și să ceară întrevederi cu prim-ministrul țării pentru a-l salva pe favoritul său de la o presupusă înlăturare din Televiziunea Română), grotesc (la tot pasul, dar asigurat mai ales prin intermediul relației Nicăi cu ginerele său – Valentin Teodosiu -, care, din cauză că suferă de hernie, trebuie să poarte ștrampii feminini ai nevestei – Cecilia Bărbora - și să își bea propria urină; de altfel, cred că rânjetul lui Teodosiu ar fi asigurat, singur, partea grotescă a filmului), un moment de musical (în care nepoata – Beatrice Benezî – îi comunică ceva bunicii pe acorduri *rap*), sau elemente *agit-prop* (prin implicațiile participării bătrânei la mai multe manifestații de stradă, în care, deși pledează singură pentru cauza sa, nu ezită să apeleze, printre altele, la tactici agresive de intimidare a conducătorilor politici – precum aruncarea unor sticle incendiare în direcția Guvernului). Dacă „Sistemul nervos” prezintă accente postmoderniste, fiind unicat în cariera lui Daneliuc, alte două filme realizate după 1989, „Tusea și junghiul” și „Patul conjugal”, din 1993, sunt, cred cele mai moderniste opere ale cineastului. Primul este o transpunere liberă a istoricului a poveștii „Fata babei și fata moșneagului”, scrisă de Ion Creangă, în care personajele se fugăresc încontinuu, de parcă sunt redade în *fast-forward*, efectul scontat fiind unul comic, iar „Patul conjugal” este o primă satiră explicită, prezentând evenimente derulate într-un ritm nebun (o rămășiță, cel mai probabil, a filmului anterior, „Tusea și junghiul”) în viața unui administrator de cinematograful din capitală (Gheorghe Dinică), a cărui afacere e pe butuci și se vede nevoit să o sub-închirieze unui partid de stânga. Soția sa (Coca Bloos) inițiază vânzarea în străinătate a viitorului lor nou-născut, prieteni nu are, casiera cinematografului (Lia Bugnar), singura față de care pare să nutrească sentimente mai călduroase, devine damă de

companie de lux, totul se derulează pe repede-înainte și frizează parțial absurdul, deși menține relații puternice cu realitățile sociale ale perioadei de tranziție post-decembriste. Cele mai evidente momente auto-reflexive ale dispozitivului stilistic sunt câteva secvențe în care protagonistul iese din diegeza pentru a se adresa direct spectatorilor, interrogându-i asupra unor diverse aspecte ale vieții lui, un procedeu nou la acea dată în cariera lui Daneliuc.

Filmele anterioare anilor '90 sunt îndrăznețe formal, dar – cu excepția „Vânătorii de vulpi” - nu sunt moderniste. Dacă „Ediție specială” și „Cursa” prezintă cele mai clasice forme stilistice ale cineastului, „Proba de microfon” și „Croaziera” constituie apropierea de zona *cinema-vérité*-ului, la modă în cinematograful european de artă începând cu anii '60, iar „Glissando” și „Jacob” propun tratări în cheie metaforică a unor realități sociale, situându-se în ton cu unele direcții estetice favorizate de cineastii din zona est-europeană. „Vânătoarea de vulpi”, pe de altă parte - prin experimentul narativ pe care îl propune, bulversând cronologia firească a evenimentelor, revenind succesiv la anumite episoade, dar fie redându-le fragmentat, fie de fiecare dată din alte unghiuri optice -, reprezintă o matrice avangardistă rămasă inedită în cinematografia română.

Vervei experimentale a lui Mircea Daneliuc i se asociază scepticismul cu privire la posibilitățile indivizilor de a lupta cu sistemul social în care viețuiesc, de multe ori aceștia plătind cu viața inadecvarea la norme (cazul protagoniștilor din „Ediție specială”, „Glissando”, „Jacob” și din „Patul conjugal”), sau transformându-se în monștri cu chip uman („Croaziera”, „Marilena” și „Cele ce plutesc”). Această contradicție între un impuls inovator perpetuu și o serie de prejudecăți ideologice retrograde și deterministe conferă filmelor cineastului farmecul caracteristic, dar le și limitează filosofic.



Proba de microfon, 1980

NOTE DESPRE FILMELE LUI ALEXANDRU TATOS

de Andreea Mihalcea

Alexandru Tatos, așa cum l-am văzut din jurnalul său: curios, exigent, naiv, de un pesimism și de o neîncredere amară din care încearcă frecvent să iasă în mod controlat, autosugestionându-se. Următorul proiect, următorul proiect... este cel în care își pune constant speranțele că va capăta maturitatea să-l transforme într-un mare film. De multe ori, starea sa de indiferență de la începutul câte unei filmări îl pune pe gânduri, însă, pe de altă parte, pe parcurs ajunge să se entuziasmeze, să se lege de orice crede că poate îmbunătăți. Își tot repeta că e nevoie să fie cât mai prezent. Probabil că a pornit cu cel mai mare avânt „Mere roșii” (1976), filmul său de debut – într-un moment în care făcea trecerea de la regia de teatru la cea de film și cu siguranță, „Secretul ... armei secrete” (1988). Prima parte din „Secvențe” (1982) o făcea înainte de o primă căsătorie, pentru ca partea a doua să fie filmată în niște conjuncturi personale care îl nelinișteau și nu îl lăsau să se concentreze. În 1984, după o călătorie în SUA, notează: „Acum de la un timp, însemnările mele sunt parcă jurnalul unei eleve de pension. E cazul să-mi revin, dacă nu vreau să mă pierd în preocupări colaterale – ceea ce, de fapt, înseamnă că mă pierd cu totul. Deci, să revin la «meserie».” Filmele sale și tot caruselul din jurul lor au constituit, poate, așa cum transpare din jurnal, firul roșu al vieții sale. L-au ambiționat, l-au decepționat și l-au făcut, poate de câteva ori, mulțumit. Notele de jurnal arată parcursul filmelor, de la scenariu la (problemele de) distribuție, fiind niște cronică dense despre chinul unui om talentat încercând să asambleze o filmografie înainte de '89. Nu o să mă apuc să schițez aici un basm despre cei buni și cei răi - șobolanii din Buftea (cum îi numește Pintilie) și tot aparatul cenzurii ideologice -, însă lectura jurnalului duce pe oricine, cred, la momente de furie și regret față de tot noroiul politruc din perioada comunistă infiltrat desigur și în cinematografie. E mai mult decât revoltător că soarta filmelor depindea într-o măsură atât de mare de oameni cu nume predestinate, cred, precum Burtică sau Măciucă, sau alții precum Suzi (Suzana) Gâdea (o tovarășă prezidentă peste Consiliul

Culturii și Educației Socialiste, care adormea la viziună), nume care oricum nu merită menționate decât pentru a sugera absurdul contextului foarte întristător în care au apărut, paradoxal, filmele lui Alexandru Tatos. Pe cât de singur se simțea, avea totuși o mulțime de prieteni în jurul lui, oameni care îl ajutau de la distanță. Unul dintre ei era scenograful Helmut Stürmer (pe care Tatos îl alinta Hety, sau Hetișorul), cu care a și colaborat în prima parte a carierei, înainte ca acesta din urmă să emigreze în Germania de Vest. Tatos notează pe 25 mai 1988: „[...]I-am arătat filmul [Secretul ... armei secrete] lui Hety, căruia i-a plăcut foarte mult. Mi-a zis că seamănă cu mine.” Dacă Tatos era ca filmul său, „Secretul ...armeii secrete” (singurul din câte știu că l-a început de la zero, după scenariul propriu, în afară de „Secvențe”), atunci îmi pare foarte bine de cunoștință.

Nu văd cum altfel aş putea vorbi despre filmele lui Tatos decât într-o cheie de lectură simptomatică, dată fiind tensiunea evidentă dintre intențiile și condițiile social-politice care au determinat într-o mare măsură nu neapărat forma, cât conținutul atâtor filme. În cazul lui Tatos e important de sesizat o dimensiune paradoxală în legătură cu cenzura. Are în filmografia sa filme destul de teziste, cum este, de exemplu, „Rătăcire” (drama *madame bovarăscă* din 1978 a unei românce care se decide să aleagă în mod oportunist măritişul cu un neamț și emigrarea în RFG, numai ca să-și dea seama că viața e în altă parte – acasă, desigur – se poate citi cu ușurință în felul acesta, deși cred că Tatos îi particularizează destul de mult biografia, în așa fel încât alura de *să nu faceți la fel* se estompează), însă cred că toate filmele lui au o componentă critică ideologic flagrantă. Cum sunt „Duios Anastasia trecea” (1979) – o parabolă la la „Antigona” despre lipsa de umanitate a terorii – sau „Secretul... armeii secrete”, la care aş adăuga numeroase nuanțe critice din „Mere roșii”, „Casa dintre câmpuri” (1980) sau „Cine are dreptate?” (1990). Pentru mine e cumva paradoxal că aceste filme treceau de viziunile cenzurii, iar una dintre explicațiile pe care le-am găsit a venit de la Pintilie, care notează: „Pentru unele din filmele lui Tatos, explicația salvagădării lor era destul de simplă. Ele erau acceptate ca bizarerii stilistice și inocentate de comisarii politici care făceau pe proștii. *Întunecare* de exemplu era un film care se salva prin scriere onirică, iar *Secretul ... armeii secrete* prin convenția comună (artist+producător-delegat) de-a nu recurge la lectura dublă.”¹

Tatos însuși își făcea destule probleme vizavi de postură în care se afla. La 2 octombrie 1972 nota: „Peste mine s-a așezat o pecete pe care nu mi-am dorit-o niciodată: de regizor al «oficialității». Să mai adăugăm faptul că am să vin cu un alt film și mai oportunist – cel puțin din punctul lor de vedere. Dacă cei care ne conduc ar fi deștepți, ce ușor ne-ar anula orice intenție de a deschide gura: ar ajunge să-și însușească lucrurile pe care le facem, să le «oficializeze» și atunci și-ar pierde imediat intenția de a critica, de a nega – ar deveni - «vrerea stăpânirii». Ceea ce, într-un fel s-a întâmplat cu „Mere roșii”. Cred că fără să vreau le-am făcut un mare serviciu – așa cum, poate, am să le fac cu filmul ăsta, „Drum de întoarcere” [n.m. „Rătăcire”]. Niște filme care le servesc ideile și, pe deasupra, mai sunt și bine făcute.” Văzându-i astăzi filmele, eu nu cred că a fost vreo clipă un regizor al oficialității.

E de-a dreptul redundant de câte ori își schimbă părerea, în diferite etape, despre câte un proiect de-al său. La începutul carierei de regizor de film aceste îndoieli și nevoi de confirmare din partea celorlalți (prieteni, critici de film, premii la festivaluri) erau foarte evidente și justificate tocmai pentru că era la început de drum, însă ele sunt recurente în jurnalul său și mai târziu. Aș zice că „Secretul... armeii secrete” e singurul film în privința căruia nu a avut niciun dubiu că trebuie făcut. Și este, de altfel, și filmul care a stat cel mai mult timp în sertar din cauza cenzurii.

Co-regizase deja cu Dan Pița un serial TV, „August în flăcări” (1973), înainte de a face „Mere roșii” (inițial „Treizeci și opt de grade cu doi”, după o nuvelă de Ion Băieșu), debutul său solo, un film care emană avânt și o direcție – cel puțin ca scenariu –, așa zice eu, destul de apropiată de cea clasic-hollywoodiană. Mitică Irod (Mircea Diaconu) – este un chirurg talentat care alege să lucreze într-un spital de provincie, unde se confruntă cu mediocritatea și relele intenții ale directorului spitalului, Dr. Mitroi (Ion Cojar) și unde este respins de asistenta Suzi, o blondă hitcockiană – și în același timp primul dintr-o serie de personaje qui-jotiene, despre care Tatos nota în 5 ianuarie '76: „Anastasia e unul dintre eroii care-mi sunt dragi, pentru că face parte din categoria celor care se opun de unii singuri «mașinii umane» [...] așa putea să fie și Mitică Irod. Nu sunt neapărat niște răzvrățiți, ci oameni care se luptă să impună logica și omenia într-o lume în care acestea au devenit ilogice; sunt un nonsens, pentru că răul și toate tarele umane domnesc pe pământ. Firește că, până la urmă, sunt înfrânți!”. Și aici, precum în alte filme de mai târziu, transparența intențiilor din scenariu este destul de evidentă. Personajul lui Diaconu e un idealist, care vrea în mod sincer și dezinteresat să salveze cât mai mulți oameni de la moarte, însă a cărui dorință presupune și realizarea unor operații riscante și a căror reușită ulterioară naște invidia doctorului Mitroi, un medic mai în vârstă și cu experiență. Deși tind să cred că Tatos își propusese un ton destul de serios în tratarea subiectului, transparența intențiilor de care aminteam mai devreme și implerea ficțiunii cu momente precum secvența comică de început (trezirea lui Mitică, care ne arată că este atât de absorbit de munca lui, încât uită să dea atenție lucrurilor mai prozaice, precum oprirea robinetului de apă) sau plecarea și întoarcerea sa acasă pe bicicletă, urmat de o

ceată de copii, cărora le împarte mere roșii, sau flirtul romanțat cu o psiholoagă, genul *intello*, fac ca filmul să vireze de multe ori într-un registru umoristic, mai mult sau mai puțin voit. Însă nu toate situațiile se rezolvă tocmai *neat* (este respins de Suzi), ceea ce îl îndepărtează puțin de scenariul hollywoodian. Dar ceea ce îl îndepărtează încă și mai tare este stilistica imaginii, semnată de unul dintre DOP-ii cu care a colaborat cel mai îndeaproape, Florin Mihăilescu. Una dintre operații, de pildă, e decupată mai degrabă spectaculos, decât funcțional. Tatos își propusese, din câte știu, contrariul, adică să arate cum corpul uman devine un obiect iar operația în sine să-și piardă din spectaculozitate. Țin minte, însă, niște planuri apropiate cu chipul lui Mitică și niște unghiuri plonjate care adaugă o nuanță dramatică momentului. Corpul uman e redus cumva la materialitatea fizică, dar într-un fel destul de spectaculos. Tatos și-a făcut destule auto-critici încă din timpul filmării. Se temea să nu iasă doar un film corect, lipsit de nebulie și cutezanță. Își reproșa că nu s-a uitat suficient de mult prin vizor, să vadă cum ies cadrele, că nu a repetat suficient de mult replicile actorilor și că nu a fost suficient de atent la nuanțele textului, că aparatul se mișcă de multe ori fără nicio motivație, în gol, și în fine, că nu a studiat îndeajuns raportul obiectivizare-subiectivizare. În urma discuțiilor cu colegii de breaslă (cu precădere, cu Dan Pița), nota că niciun cadru n-are voie să fie întâmplător, gratuit. Nu pot să spun că am citit tocmai cu bucurie acest îndemn la justificare dramaturgică, deși trebuie să recunosc că sunt destule burți în „Rătăcire”, de exemplu, care m-au cam adormit. Pe de altă parte, una dintre puținele secvențe din acest al doilea film al său care mi-au plăcut, și anume secvența carnavalului grotesc, deși justificată de subiectivizarea punctului de vedere, mi se pare că are ceva destul de gratuit ca lungime și că iese în



Mere roșii, 1976

evidență într-un mod pozitiv față de restul filmului. Mai transcriu încă o notă din jurnal pentru a explica mai bine nivelul auto-critic al lui Tatos. 29 februarie 1976: „Am vrut să fac film cu două mari infirmități: sunt orb și afon. Mari lacune. Trebuie să le remediez.”

Bazat tot pe un scenariu de-al lui Ion Băieșu, „Rătăcire”, al cărui conflict l-am rezumat sumar mai sus, e pentru mine unul din filmele mai puțin interesante din filmografia lui Tatos, așa că o să mă rezum la a aminti doar pregenericul filmului, o secvență de atmosferă bucolic-*flower power* și idilizată a grupului de studenți din care făcea parte Doina (Ioana Pavelescu), unde există numeroase acțiuni mărunte periferice, a căror coagulare m-a dus cu gândul, poate pe nedrept, la Robert Altman. De asemenea, cred că ar mai merita remarcat începutul unei predilecții înspre redare a acțiunii prin *flashback* subiectivizat, pe care o reîntâlnim șapte ani mai târziu, reluată cu încă și mai multă conștiinciozitate în „Întunecare” (1985).

Probabil că Tatos n-ar fi tocmai încântat să citească rândurile astea, dar pentru mine există câteva filme în filmografia sa care mi se par foarte seci, iar „Întunecare” cred că e cel mai bun exemplu de film anodin și lipsit de orice vervă. Pornind de la romanul lui Cezar Petrescu, Tatos se oprește aici asupra dramei unui alt idealist, de data asta, care pornește de la niște premise mult mai hedoniste decât Mitică Irod, avocatul Radu Comșa (Ion Caramitru), despre care îi spunea cineva lui Tatos (nu mai țin bine minte cine) că e un Hamlet de categoria a 4-a. Luând parte la Primul Război Mondial, personajul lui Caramitru chestionează idealul moral al omenirii, prin prisma absurdității războiului. „Întunecare” e un film de epocă, construit ca un lung *flashback* al lui Comșa de dinainte să moară înecat, care marșează pe redarea fluxului conștiinței, cu un ecleraj teatral

apropiat de clar-obscur, despre care aș aminti doar un detaliu aproape insignifiant, și anume recurența unui *newsboy* care anunță edițiile speciale ale ziarelor plasat absurd plimbându-se inclusiv pe front. Poate că e nedrept să las lucrurile așa, dar, pe altă parte, am apreciat foarte mult „Secretul... armei secrete”, „Secvențe” și „Mere roșii” și tind să cred că aceste proiecte sunt cele care l-au entuziasmat și pe Tatos cel mai tare. Și de ce să nu recunosc, provizoratul din „Secvențe” și derizoriul *camp*-ul din „Secretul... armei secrete” sunt registrele care m-au atras cel mai mult, și nu filmele sale cu subiecte grave.

Un alt film cu un subiect foarte grav este „Duios Anastasia trecea”, după un text de-al sus-pus-ului D. R. Popescu (cu care Tatos a mai colaborat și în teatru), unde Anda Onesa și Amza Pellea re-interpretează duo-ul tragic arhetipal Antigona și Creon, Anastasia și Costaiche fiind plasați într-un sat românesc din apropierea Dunării, în perioada de ocupație germană. Un partizan sârb este împușcat, iar cadavrul este expus în mijlocul satului, fiind interzisă îngroparea lui, sub amenințarea cu moartea. Ca în tragedia lui Sofocle, Anastasia oficiază înmormântarea bărbatului și plătește cu viața; după cum spuneam, un subiect grandilocvent. E ceva însă în legătură cu filmul ăsta care mi se pare important, și anume dubla lectură. Deși plasat istoric convenabil, analogia instaurării terorii și tabloul psihologic al lașității colective cu opresiunea comunistă este foarte ușor de făcut, iar ăsta ar fi unul dintre argumentele pentru care spuneam mai la început că mi se pare paradoxală aprobarea aparatului de cenzură. Pentru că, până la urmă, Costaiche e un soi de tiran local care impune o normă socială în mod opresiv, transformându-se într-o caricatură. Deși Tatos și-a dorit foarte mult acest proiect și a avut păreri și păreri despre el (cele mai multe apreciative), o să extrag subiectiv una care



Secvențe, 1982

e convenabilă pentru propria lectură: „Filmul plutește într-un soi de impersonal, nu are forță de transmitere, foarte puține secvențe generalizează și metaforizează, personajele nu duc unde am vrut.” (20 octombrie 1979) Anda Onesa e, după cum remarca și Tatos, destul de fadă, însă câțiva actori neprofesioniști, cum este aghiotantul culturist al lui Costache, aduc o notă grotescă binevenită filmului. De altfel, revin la fixația mea că Tatos *would have been better off* făcând comedii, satire, sau jonglând cu personaje și situații grotesti.

Un alt film, din păcate de asemenea mai puțin reușit, este filmul de televiziune, după un scenariu al lui Corneliu Leu - un director al uneia dintre cele câteva case de filme -, „Casa dintre câmpuri”, de care Tatos a vrut de altfel să se dezică, vrând să-și ștergă numele de pe generic, ca urmare a unor tăieturi de montaj făcute fără supervizarea lui. E filmul decupat probabil cel mai funcțional și poate cel mai stereotip din punctul de vedere al construcției personajelor, însă e și un film cu mult umor. Un fel de telenovelă *in nuce*, cu un personaj principal de asemenea quijotian, Radu, un inginer agronom interpretat de Mircea Daneliuc, inteligent, singuratic și văzut ca fiind subversiv, cu o atitudine care nu cadrează. Conflictul central e legat de sabotarea unui proiect de-al inginerului de construcție a unui baraj modern de către un alt bărbat puternic din sat, personificat de Amza Pellea. Iar în *subplot* se desfășoară telenovela romanțioasă, a cărei miză este Voica (Tora Vasilescu), o cosmopolită *wannabe*, cu al său inconfundabil timbru ascuțit de găsculiță. Țin minte că m-am distrat destul de bine la filmul ăsta, nevenindu-mi să cred ce văd, probabil pentru că e de o predictibilitate crasă. Cine rămâne cu Tora, Radu, sex-simbolul cu scuter și cască roșie sau Ilarie (Mircea Diaconu), un adormit care încearcă să cucerească femeile ademenindu-le cu piese de mobilier? Întrebarea reală e, de fapt, cum o va câștiga Radu pe Voica? Păi, foarte simplu și elegant. În prag de furtună, inginerul se oferă să o ducă acasă pe scuter, însă, ce să vezi, ajung într-o casă semi-părăsită, cam uzi de la ploaia aprigă de afară. Radu, ca un bărbat adevărat ce e, face focul, mai schimbă ei două, trei replici, și pac! ecran negru. Normal că m-am amuzat. E una dintre secvențele importante din film și aveam senzația că mă uit la o ecranizare românească după „Wuthering Heights”. Și distracția abia acolo începe. Nu la multă vreme după asta, se trece de la o idilă romanțios-ilicită la circuri casnice, când Voica se mută la Radu acasă. Trebuie să recunosc că Tatos a avut mult umor la secvențele casnice, bazate pe niște *gaguri* de o calitate nu tocmai rafinată. Să zicem că situațiile erau din scenariu, dar figura lui Daneliuc încercând să-și mănânce ciorba, cu nasul într-o vază kitschoasă cu o floare artificială, în timp ce Tora roboteste în jurul lui cu noi bibelouri și noi idei de amenajări de interior, este ceva ... fantastic! E o combinație de duritate și frivolitate care merită, cred eu, toată atenția. Un alt exemplu de umor ar fi momentul în care Tora (după ce i-a înlocuit cărțile cu bibelouri) întreabă: „Ce e asta?”, iar Daneliuc, cu înrâncenarea caracteristică îi răspunde: „Alternatorul... Lasă-l acolo.”

Lăsând gluma la o parte, voi sări cu toată lipsa de delicatețe peste „Fructe de pădure” (1983) și „Cine are dreptate?” și cele două producții nemțești, „Der Glockenkäufer” (1984) și „Conrad Haas” (1984), pentru a mă ocupa de cele două mari filme, după părerea mea, ale lui Tatos, „Secretul... armei secrete” și „Secvențe”.

Încă din '76, Tatos e interesat să monteze o piesă de teatru la Ploiești pornind de la farsele medievale, de un kitsch al elementelor teatrului popular, de bălci, tratate într-o formă cultă, contemporană. „Secretul... armei secrete” îl văd comparabil cu *fantasy*-ul retrofuturist al lui Terry Gilliam din „Brazil”, fiind o satiră *camp* postmodernistă care subminează atât formula basmului, cât și imaginea totalitarismului.

Filmat în mare parte la Sighișoara și într-o pondere mai mică, la Prejmer și pe malul mării, „Secretul... armei secrete”, mi se pare de o stilistică rară, dacă nu unică, în peisajul autohton. Împăratul Roșu (interpretat de Victor Rebengiuc în cheia unui adevărat Captain Hook) e în căutare de un nou inamic cu care să poarte un război, de dragul războiului, pe care îl găsește în persoana Zmeului cel mai Zmeu (jucat de Mircea Diaconu, cu un săsăit memorabil), secundat de acolița sa, verișoara lui, Spaima Codrilor (Carmen Galin). În același timp, se dă, ca-n toate basmele, sfoară-n țară pentru mâna printesei, Frumoasa (the *Barbie doll* Manuela Hărăbor); însă nici Gâtlej Uscat (Sebastian Papaiani), nici Burtă (Mitică Popescu), nici Zmeul nu sunt de nasul ei, mâna acesteia fiind câștigată în final de Voinicul (Adrian Păduraru, interpretul din „Declarație de dragoste”, din 1985, al lui Nicolae Corjos, după care, după cum notează Tatos, mureau la vremea respectivă toate puștoaițele), cu ajutorul Zânei cele Bune și plecticoase (Emilia Dobrin). E greu de spus ce e mai remarcabil la acest film. Scenariul - debordând de burlesc, ironie și umor literal (*gaguri* precum fumul care iese din capetele gânditoare ale sftnicilor Împăratului), jocul actoricesc de ansamblu (toți - inclusiv Dem Rădulescu, care joacă rolul Marelui Sftnic și Horațiu Mălăele, care interpretează un alt pretendent de-al Frumoasei - sunt incredibil de comici și de bine distribuiți), scenografia și efectele speciale care amintesc de cinemaul primitiv și de factura filmelor lui Méliès, sau imaginea filmului. Duo-uri în travesti, Gâtlej Uscat & Burtă, momente de *quiproquo* (secvența intitulată „Noaptea încurcăturilor”), idilizarea *camp* a Frumoasei și a Voinicului, sau a bucaților muzicale ale Zânei cele Bune, revenirea curții regale de după moarte ca fantome în căutare de noi războaie (încă în viață, Marele Sftnic atrăgea atenția unei posibilități omise, să se bată cu marea), totul în film emană un ludic dus dincolo de absurd, o creativitate și o ingeniozitate pentru care cred eu că merită toată admirația.

Nu în ultimul rând, ar mai trebui să vorbesc măcar puțin despre filmul cel mai apreciat al lui Tatos, „Secvențe”, care tematizează diegetic ideea de a face un film, și în care joacă Tatos (regizorul) și întreaga echipă, inclusiv prietena sa apropiată, Emilia Dobrin (actrița) și directorul de imagine Florin Mihăilescu. Pornind de la un text la care începuse să se gândească încă din '72, „Patru palme”, la care se adaugă o întâmplare reală dintr-o prospecție, „Secvențe” jonglează cu două planuri ficționale, cel al cotidianului provizoriu al echipei de filmare și realitatea din spatele relației dintre doi figuranți în vârstă care joacă în filmul-din-film, „Fericirea”. Deși relația dintre cei doi bătrâni - care descoperă că s-au mai intersectat în tinerețea lor, unul ca tortionar al Siguranței, celălalt ca victimă - ocupă o pondere semnificativă în ultima parte a filmului, secvențele intitulate „Telefonul”, „Casa regizorului” și „Prospecția” mi se pare că sunt infinit mai reușite, că debordează de spontaneitate și că transmit mai bine ideea aceasta de nedelimitare clară dintre realitate și ficțiune.

În loc de încheiere, reiau o notă de-a lui Tatos, una dintre cele câteva optimiste, de la finalul filmărilor pentru „Secretul... armei secrete”, din 20 septembrie 1987: „Din fericire, niciodată n-am fost mai dispus și mai interesat să stau la montaj (poate la primele filme). Asta mă face să-mi reamintesc cu câtă plăcere și pasiune am lucrat la acest film [...]. Cu câtă nerăbdare mă trezeam dimineața la patru și mă aplecam asupra textului, retușam și adăugam mereu! Oare voi mai găsi vreodată atâta incandescență, mă va mai incita vreun subiect în asemenea măsură?”

TITUS POPOVICI STIMA NOASTRĂ ȘI MÂNDRIA

de Raluca Durbacă

„Exilul, la care ca orice scriitor român dornic de gloriei transnaționale m-am gândit măcar o dată, nu mi-ar fi reușit, ca de altfel nimănui din generația mea; în cel mai bun caz, cu un dram de noroc și cu o minimă abilitate de-a cultiva relații așa fi putut deveni un bun scenarist profesionist, angajat la Hollywood, lucrând la comandă și plătit cu luna sau bucată, ca Petru Popescu, scriitor de real talent, după ce a rămas în Occidentul mirific și s-a lepădat public de limba în care, totuși, gândea. E drept că asemenea *job* l-au avut și alții, mai importanți, Scott Fitzgerald, Raymond Chandler sau William Faulkner, unul dintre scenariștii la „Pe aripile vântului”. Ce șanse are un emigrant să creeze o ficțiune românească sau chiar americană, capabilă să-i emoționeze pe natives?”¹

Fragmentul de mai sus este extras din cartea autobiografică a lui Titus Popovici, „Disciplina dezordinii”, scrisă în 1993 și publicată în 1998, după moartea sa, cu sprijinul Ministerului Culturii. Fac această mențiune deoarece, deși a fost tipărită sub patronajul acestui minister, lucrarea pare să nu fi cunoscut niciodată pixul unui editor (fragmente întregi din istoria personală a lui Popovici se repetă în capitole diferite) sau al unui corector (greșeli de limbă și ortografie). Mai mult, cartea pare să fi fost „vomitată” direct pe paginile pe care a fost tipărită. Amalgamul de idei, anecdote cu tovarășul, note din călătorii, istorii personale, opinii și păreri cu privire la orice, împletite cu adâncul oftat al unui om ce regretă că și-a irosit talentul pe niște neaveniți mă determină să cred că această lucrare este una dintre cele mai oneste scrieri ale lui Titus Popovici, scenaristul de casă al Partidului Comunist Român, membru în Comitetul Central al PCR, unul dintre cei mai puternici și mai influenți oameni din cinematografia românească pre-revoluționară.

Înainte de a ridica sprânceana condescendenței, trebuie totuși să luăm în calcul posibilitatea ca speculațiile lui Titus Popovici cu privire la șansele sale de a ajunge scenarist la Hollywood să nu fie doar fantezia unui om rupt de realitate. Titus Popovici a fost un scenarist care a lucrat onorabil

în paradigma narativă hollywoodiană, construită în jurul unui protagonist înzestrat cu calități excepționale, care trebuie să învingă o serie de obstacole pentru a obține ceea ce își dorește, așa cum erau eroii muncii socialiste din filmele sale (indiferent de epoca istorică în care trăiau), angajați într-o luptă acerbă cu burghezia asupritoare care dorea să-i oprească din a obține pacea socialistă. De altfel, majoritatea filmelor scrise de Titus Popovici sunt filme de gen, alcătuite după regulile cinemaului clasic, fie că vorbim de filme cu gangsteri („Cu mâinile curate”, 1972, r. Sergiu Nicolaescu), *western*-uri (seria „Profetul, aurul și ardelenii”, 1978 și 1981, r. Dan Pița; 1980, r. Mircea Veroiu), filme istorice („Dacii”, 1967, r. Sergiu Nicolaescu; „Noi, cei din linia întâi”, 1985, r. Sergiu Nicolaescu), epopei istorice („Mihai Viteazul”, 1971, r. Sergiu Nicolaescu, „Mircea”, 1989, r. Sergiu Nicolaescu) sau comedii („Operațiunea Monstrul”, 1976, r. Manole Marcus; „Secretul lui Bachus”, 1984, r. Geo Saizescu). Nici în adaptările sale cinematografice („Pădurea spânzuraților”, 1964, r. Liviu Ciulei; „La Moara cu noroc”, 1955, r. Victor Iliu; „Ion”, 1979, r. Mircea Mureșan) nu a încercat structuri narrative alternative, ci a lucrat în parametri menționați anterior. A fost, însă, un scenarist cu un simț aparte pentru limbaj și coloratură verbală, pentru replici memorabile *à la* Hollywood, înzestrat cu abilitatea de a construi personaje complexe (când i-a fost îngăduit) și de a dezvolta conflicte care se susțin (pe hârtie, nu neapărat și după decupajul unor regizori „ilustratori”, ca Sergiu Nicolaescu) pe care, din păcate, uneori le-a îngrămădit în structuri narrative instabile, dovedind în același timp o capacitate neegalată de a se adapta cerințelor estetice și ideologice venite de sus, lucru care l-a făcut extrem de popular în PCR și printre regizorii care doreau să mănânce o pâine caldă.

DIVIZIUNEA SOCIALISTĂ A MUNCII. DOI CU SAPA, CINCI CU MAPA.

Titus Popovici s-a născut la 16 mai 1930 în Oradea, avându-i ca părinți pe Augustin Popovici, funcționar la Poșta, și Florica Popovici, învățătoare, fiind astfel un tânăr cu origini proletare sănătoase. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial a fost, pe rând, martor direct al atrocităților comise de legionari, de armatele germane naziste, și apoi de cele „eliberatoare” rusești. După absolvirea Liceului „Emil Gojdu” din Oradea, a urmat cursurile Facultății de Filologie a Universității din București (1949-1953) și a fost angajat, încă din timpul studenției, ca inspector la Ministerul Artelor, Direcția Teatre. A publicat în anul 1950 un volum de schițe scrise în colaborare cu Francisc Munteanu, „Mecanicul și alți oameni de azi”. După patru ani în care, din motive încă neelucidate, nu a avut voie să publice, a apărut primul său roman, „Străinul”, cu caracter autobiografic, în care ironiza stilul de viață burghez din orașul său natal. A nu se interpreta că pauza de patru ani l-a constrâns să „se dea pe brazdă” și să se alinieze intențiilor ideologice ale partidului. Titus Popovici a pornit în activitatea sa literară ca un comunist convins, așa cum mărturisește în repetate rânduri în „Disciplina dezordinii”. Receptivitatea față de ideologia oficială a regimului comunist și promisiunea talentului său literar l-au adus apoi în prim-planul vieții artistice.

Opera sa cinematografică este imposibil de discutat în afara contextului politic. Filmul a fost principalul mijloc de propagandă și diseminare a ideilor Partidului Comunist Român. Este inutil să dezbatem structuri narrative și construcție de personaj dacă alegem să ignorăm conținutul ideologic al scenariilor. De aceea, este important de subliniat faptul că Titus Popovici a creat sub două regimuri dictatoriale: cel al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și cel al lui Nicolae Ceaușescu. Cele două regimuri s-au manifestat diferit și au avut un impact diferit asupra cinematografiei românești.

Regimul lui Gheorghiu-Dej a fost unul de tip stalinist, pro-moscovit până la ultima celulă, care a ținut să respecte întocmai normele cinematografice ale realismului socialist, stabilite la Moscova încă din 1928, norme care subliniau necesitatea ca filmul să devină un instrument de educație ideologică a maselor. Într-un document trimis în 1949 de Partidul Muncitoresc Român către activiștii responsabili cu cinematografia găsim liniile directoare care au definit filmul românesc în timpul regimului lui Gheorghiu-Dej: „Cinematograful este arta cea mai importantă, arta cu cel mai pronunțat caracter de masă. Tovarășul Stalin spune că „în mâinile Puterii Sovietice cinematograful reprezintă o forță uriașă, de neprețuit. Având posibilități excepționale de înrăuire spirituală a maselor, cinematograful ajută clasa muncitoare și partidul ei să educe pe oamenii muncii în spiritul socialismului” [...] Artiștii care au o atitudine ușuratică și lipsită de răspundere față de munca lor riscă să se vadă aruncați peste bordul artei sovietice înaintate și dați la rebut. [...] Succesul sau insuccesul viitorului film depind în primul rând de scenariu. Scenariul este baza filmului...”²

Scenaristul capătă astfel importanță în detrimentul regizorului. Mai mult, așa cum observă Cristian Tudor Popescu în cartea sa „Filmul surd în România mută” (Polirom, 2011), „orice intervenție personală a regizorului și a operatorului, planuri, cadre, unghiuri, lumini, decoruri deosebite, nu poate însemna altceva decât *formalism*, alterare individualistă și estetizantă a realității, sancționabilă chiar și cu pușcăria...”³

În acest climat restrictiv, în care regizorul nu avea voie să filmeze decât ce scria scenaristul pe hârtie, își face Titus Popovici debutul cinematografic cu o adaptare după nuvela „Moara cu noroc”, de Ioan Slavici. Scenariul, nelipsit de substrat ideologic, este mai mult o așezare în secvențe a

nuvelei, adevărata valoare a filmului stând în regia îngrijită și austeră a lui Victor Iliu, care, în ciuda tuturor restricțiilor regizorale impuse - fără prim-planuri, care însemnau vedetism burghez; cu personaje aflate într-o mișcare neîntreruptă, „niciun personaj nu are voie să se oprească, să contemple ceva, să tacă pur și simplu, să nu facă nimic”⁴; absența liniștii, muzica non-diegetică și sunetele diegetice manifestându-se neconținut, pentru a ghida spectatorul spre o interpretare corectă a secvenței și încărcarea fiecărui metru de peliculă cu mesaj ideologic - reușește să facă un film puternic, care se ridică uneori dincolo de propaganda momentului. Adevăratul talent scriitoricesc al lui Titus Popovici iese la iveală odată cu scrierea scenariului pentru filmul „Valurile Dunării” (1960), regizat de Liviu Ciulei. Deși un film cu puternic caracter propagandistic, fiind o poveste despre insurecția armată din august 1944, nicăieri nu sunt menționate conștiința revoluționară sau lupta de clasă, nu se amintește nici măcar despre rolul crucial al Armatei Roșii „eliberatoare” (ceea ce ar fi fost o crimă în ochii lui Stalin, dacă acesta nu ar fi murit în 1953). La prima vedere, pare a fi doar o poveste despre prietenia dintre un marinăr și un soldat al Armatei Române, legați prin lupta împotriva unui dușman comun, al cărui nume este rar menționat. Popovici construiește cu mare atenție legătura dintre cei doi, având grijă să dezvolte în planul doi al narațiunii și conflictul istoric în care sunt angrenați. Jurnalistul Cristian Tudor Popescu notează pe marginea acestui film: „Popovici renunță la personaje schematice, purtătoare de mesaj propagandistic, care populează deceniul și, dată fiind comanda de propagandă a aparatului politic, face să curgă secvențe de viață verosimilizate artistic, care funcționează ca niște rachete purtătoare pentru mesajul de propagandă prezentat neostentativ.”⁵



Aceeași metodă o folosește și în scenariul pentru filmul „Setea” (1961), regizat de Mircea Drăgan, o adaptare a unui roman publicat de Titus Popovici în 1958. Deși este un film despre colectivizare și „împărțirea dreptății”, Popovici evită să folosească terminologie de partid și fraze rupte din manualele de propagandă, alegând în schimb să construiască personaje complexe, atinse de slăbiciuni omenești, care fac posibilă identificarea spectatorului cu acestea, cu scopul de a convinge publicul că activiștii de partid nu sunt niște bestii automatizate, ci ființe umane, trimise de partid printre țărani pentru a le face viața mai bună, băgându-i în colectiv. Titus Popovici devine, astfel, inventatorul comuniștilor cu față umană, în total contrast cu orice alte personaje comuniste prezente în acele momente pe marile ecrane, care nu făceau decât să latre învățăturile lui Stalin.

Nu este de mirare că următoarele scenarii pe care le scrie sunt tot adaptări literare. Paranoia instituită de regimul lui Dej și teama ca nu cumva o întorsătură de frază să fie interpretată greșit de către activiștii care aprobau scenariile, îi determină pe cinești să lucreze cu opere literare consacrate, trecute deja prin filtrul cenzurii. După ce adaptează în 1964 romanul său „Străinul”, Titus Popovici își îndreaptă eforturile spre Liviu Rebreanu.

„Pădurea spânzuraților”, regizat de Liviu Ciulei, este lansat în 1965, anul în care Gheorghe Gheorghiu-Dej moare de cancer. România începuse un proces intens de desovietizare încă din anul 1958, când trupele rusești au fost retrase din România. Tot ceea ce ținea de ruși, revoluția bolșevică și liderii săi, trebuia să fie eliminat din orice operă. Drept urmare, Titus Popovici a fost nevoit să opereze schimbări majore în scenariul său, față de romanul lui Rebreanu. În roman, Apostol Bologa, personajul principal, vrea să dezerteze la ruși, cei care așteptau reflectorul spre pozițiile armatei

austro-ungare în care era înrolat, când află că va fi trimis pe frontul românesc. În film, însă, acțiunea se mută pe frontul din Ardeal. Lumina vine de la trupele românești, aflate de partea cealaltă a baricadei. Cât despre dezertarea la frații de la răsărit nici nu poate fi vorba. Schimbările majore nu sunt însă la nivel de locație și context istoric, ci la nivel de personaj și intenție. Romanul lui Rebreanu este transformat din povestea regăsirii lui Dumnezeu de către Apostol Bologa, în povestea surghiunului patriotic al unui ofițer de armată sătul de război și moarte. Mai mult decât atât, devine povestea unui român care refuză să se închine unui imperiu. Chiar dacă aici este vorba de Imperiul Austro-Ungar, trimerile la marea imperiu sovietic sunt clare. Această componentă naționalistă va marca cinematografia românească sub Nicolae Ceaușescu, mai ales după ce acesta va condamna ocuparea Pragăi de către trupele rusești, în august 1968, gest care îi va atrage, pentru o scurtă perioadă de timp, atât simpatia liderilor vestici, cât și a românilor, care se vor exalta în fața nou-descoperitei mândrii naționale.

„DĂȘCHID LUCRĂRII COMITECENTRAPARTIDUNOSTRU!”⁶

Pe 22 martie 1965, la câteva zile după moartea lui Gheorghiu-Dej, Nicolae Ceaușescu este ales prim-secretar al Partidului Comunist Român. Venirea sa la putere este marcată de o scurtă perioadă de „dezgheț” politic și de îmbunătățire a nivelului de trai. Cinematografia românească vede însă lansarea național-comunismului, sprijinit pe protocronism și materializat în marea epopee cinematografică națională, la care Titus Popovici a contribuit din plin.



Mihai Viteazul, 1971

Marea epopee cinematografică națională a început în anul 1963, odată cu lansarea superproducției „Tudor”, film scris de Mihnea Gheorghiu și regizat de Lucian Bratu, care aducea în atenția publicului românesc figura istorică a lui Tudor Vladimirescu, cel care s-a ridicat împotriva conducerii fanariote a Țării Românești și care a fost în cele din urmă umilit și abandonat de către țarul Rusiei, fapt ce a convenit de minune ani mai târziu prim-secretarului Gheorghiu-Dej, angajat atunci într-o intensă luptă de delimitare de Moscova. Mai mult, contrar adevărului istoric, dar la ordinele Partidului, Tudor Vladimirescu este transformat într-un promotor al naționalizării și lichidator al proprietății private. „Tudor” este filmul care lansează campania de mistificare și modificare grosolană a istoriei României, pentru a servi intereselor de partid. Ștabela este preluată cu succes de Titus Popovici prin trei scenarii ce aduc la lumină „adevăruri” din trecutul îndepărtat: „Dacii” (1967), „Columna” (1968) și „Mihai Viteazul” (1971).

„Dacii”, filmul care trebuie să sădească în minte spectatorilor ideea că dragostea de țară și de neam sălășluiește în sufletul românilor încă din secolul I d.Hr., este plin de inadvertențe istorice, care merg de la simbolurile „naționale” afișate – coiful purtat de Decebal este asemănător coifului de la Coțofenești, care datează din secolul IV î.Hr., adică dintr-o perioadă în care populația de pe teritoriul României era organizată în triburi; Sfinxul din Bucegi, afișat, în mod aberant, ca stemă națională pe peretele din sala de consiliu; sau sacrificiul ritualic practicat de daci, prin aruncarea unui brav erou în sulită pentru a intra în grațiile zeului Zalmoxes, inspirat și el din scrierile de secol V î.Hr. ale lui Herodot - și ajung până la denaturări ale faptelor istorice – generalul Fuscus, cel care invadează patria în „Dacii”, este de fapt ucis în anul 86, în prima bătălie de la Tapae, fapt care

il fortează pe împăratul Domițian să încheie o pace nu tocmai avantajoasă cu Decebal, care la acel moment încă nu fusese numit rege. Toate aceste inadvertențe istorice nu sunt datorate unei slabe documentări făcute de Titus Popovici. Acesta a beneficiat de consilierea istoricului Constantin Daicoviciu în momentul în care a scris scenariul. Însă misiunea sa nu era să respecte istoria, ci să scrie o poveste în oglindă a Partidului Comunist și a liderului său, Nicolae Ceaușescu, cu scopul de a le legitima puterea. Consiliile de stat, în care voința regelui este literă de lege pentru generalii săi, serbările dacilor și sacrificiile ritualice, atât de necesare pentru bunul mers al țării, și, mai ales, cultul conducătorului (regele dac deținea, într-adevăr, dublă funcție: de conducător al forțelor armate și de mare preot/lider spiritual) trebuiau să le inoculeze românilor ideea că organizarea socială de atunci, din 1967, nu era scornită peste noapte de veneratul Partid Comunist Român, ci exista încă de la începuturile Istoriei.

Lucrurile stau diferit în filmul „Columna”. Scopul propagandistic al filmului este acela de a contracara teoria lui Eduard Robert Roesler privind „vidul valah”, adică al dispariției în totalitate a dacilor din Transilvania și a formării poporului român în teritoriile din sudul Dunării. Atenția este însă mutată de la nivel macro – luptele dintre daci și romani pe întreg teritoriul Daciei -, la nivel micro – înfruntarea dintre un lider dac și un lider roman, într-un teritoriu limitat, fapt care duce la formarea poporului român. Acest lucru îi permite lui Titus Popovici să lucreze în limitele verosimilului și să-și folosească talentul de a construi personaje credibile, empaticе, umane, așa cum o făcuse și în filmele scrise în epoca lui Gheorghiu-Dej. Întreaga atenție - și simpatie - a scenaristului se îndreaptă însă către romanul Tiberius. Deși un soldat care execută ordine, generalul trimis la marginea Imperiului pentru a forma un nou popor este o minte educată



Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, 1972

și rafinată, care face toate eforturile posibile pentru a-și duce misiunea până la capăt, cu succes. Lui i se opune fanaticul general al lui Decebal, Gerula, un om mândru și îndârjit, a cărui încăpățănare se transformă în timp în „rezistență oarbă la progres”. Dacă adăugăm și faptul că la final Gerula face un gest cât se poate de nepopular, omorându-l pe Tiberius, devine greu se înțeles cât de răi sunt, totuși, dușmanii poporului român în accepțiunea lui Titus Popovici, cei în fața cărora precursorii liderilor comuniști, dacii liberi, nu vor să se închine. Clar este faptul că Popovici refuză, încă o dată, să descrie lumea în alb și negru, în buni și răi, alegând, în schimb, să prezinte o variantă verosimilă și umană - și mai ușor de acceptat de public - a unor evenimente istorice. Criticul de film Andrei Gorzo notează pe marginea acestui film: „Marele eveniment istoric prezentat aici (e vorba, desigur, despre nașterea poporului român) e celebrat cu bun simț - festivismul nu e lăsat să știrbească decența a ceva ce este, în primul rând, un studiu al relațiilor inevitabil ghimpate și melancolice dintre cuceritori și cuceriiți.”⁸

Pe de altă parte, „Mihai Viteazul” se află în vârful isteriei propagandistice a cultului personalității închinat lui Nicolae Ceaușescu. Scenariul filmului „Mihai Viteazul” este gândit cu un singur scop: acela de a construi imaginea liderului din est, rămas singur în fața două imperii - cel Otoman și cel Habsburgic - care vor să îi cotopească țărișoara, așa cum și Nicolae Ceaușescu rămăsese singur în fața trupelor Pactului de la Varșovia, după condamnarea ocupării Pragăi de către armatele sovietice, în august 1968 și risca și el o invazie, dacă Moscova decidea că ar fi cazul să se încrunte puțin mai mult. Pentru a reflecta întocmai imaginea ideală a lui Ceaușescu, personajul Mihai Viteazul nu doarme noapte de grija țării și a neamului său, pe care îl vrea (re)întregit, ținând-o una și bună

în fața oricui îl acuză de sete de putere că „pohta ce-a pohtit” el este de fapt unirea tuturor românilor - o idee ce apare abia în secolul al XIX-lea, odată cu formarea statelor naționale unitare. Nicio mențiune despre pretențiile sale de monarh autoritar, despre armatele sale formate din mercenari angajați și nu din bravi țărani români, sau despre loialitatea sa față de ortodoxism. Titus Popovici are însă grijă să-l martirizeze, pentru a atrage simpatia și empatia publicului, prezentându-l ca pe un bărbat neînțeles de soție și de neamul pentru care se sacrifică, trădat de aliatul său maghiar Sigismund Báthory (un fals istoric) sau de boierii care se gândesc numai la avere, lăsat de apropiați la dispoziția dușmanului din Vest (împăratul Rudolf al II-lea) care vrea doar să profite de pe urma vitejiei lui sau a dușmanului din Est (Imperiul Otoman), care avea, după cum știm, armate „câtă frunză, câtă iarbă”. „Mihai Viteazul” a fost nu numai unul dintre filmele preferate ale lui Nicolae Ceaușescu, după cum mărturisește Titus Popovici în autobiografia sa, ci și ale românilor, judecând după succesul de la *box-office*. Iar Titus Popovici a reușit să scrie un scenariu atât de convingător, încât, chiar și în ziua de astăzi, „Mihai Viteazul” este considerat o reflectare exactă a epocii respective.

„MĂ SIMT CA UN GÂNDAC ÎNTR-O DUMBRĂVĂ, ȘI STRIG: MĂREȚ PARTID, O, SLAVĂ! SLAVĂ!”⁹

1971, anul în care este lansat „Mihai Viteazul”, este și anul în care Nicolae Ceaușescu lansează abominabilele Teze de la Mangalia, care au marcat, de fapt, întoarcerea la un tip de realism socialist ce a mutilat cinematografia românească în timpul regimului Gheorghiu-Dej. Proaspăt reintors din



Profetul, aurul și ardelenii, 1979

vizita sa în Coreea de Nord și în Republica Populară Chineză, Nicolae Ceaușescu ține un discurs, pe data de 6 iulie 1971, cu titlul „Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii”, ce cuprinde 17 „propuneri”, printre care: creșterea continuă în „rolul de conducere” al Partidului; îmbunătățirea educației și a acțiunii politice a Partidului; o intensificare a educației politico-ideologice în școli și universități, dar și în organizațiile de copii, tineri și studenți; și o expansiune a propagandei politice, folosind radioul și televiziunea în acest scop, precum și editurile, cinematografia, teatrul, opera, baletul, uniunile artiștilor, etc., promovând un caracter „militant, revoluționar” în producțiile artistice. Astfel, până în decembrie 1989, epitele vor începe să curgă: „erou între eroii neamului, eminentă personalitate de excepție a lumii contemporane, mare gânditor revoluționar, neînfricat luptător pentru pace, legendar făuritor de istorie, majestuoasă personalitate exponențială, vibrant omagiu, aleasă recunoștință, genială contribuție, ilustru președinte, eminent om politic, strateg de geniu, cel mai iubit și mai stimat fiu, mare gânditor recunoscut pe toate meridianele lumii, vatra de istorie și hărnicie a Scorniceștilui, cel mai destoinic și înțelept, inegalabil gânditor marxist, bărbat neînfricat”... etc.¹⁰

Întoarcerea la realism socialist nu se face, însă, în termenii stilistici restrictivi pe care îi impusese dictatura stalinistă a lui Dej. Popularitatea de care se bucură Ceaușescu printre liderii vestici îl face receptiv la formele și genurile hollywoodiene - cum ar fi *western*-ul, care ia un avânt nesperat în cinematografia românească - cu condiția ca scenariul să reflecte și lupta de clasă.

În ciuda succesului pe care l-a avut cu filmul „Mihai Viteazul”, Titus Popovici nu se mai apleacă asupra epopeii istorice decât spre finalul perioadei comuniste, în 1989, când trăneste o variantă imbecilizantă a domniei lui Mircea cel Bătrân, regizată, desigur, de Sergiu Nicolaescu. Reușește, în schimb, cu aceeași abilitate neegalată, să infiltreze propagandă de partid în orice gen în care alege să lucreze. Amenințarea burghezilor și a intelectualilor își arată din nou fața hidoasă în persoana intelectualilor dintr-un sat ardelean, care încearcă să îl convingă pe nebunul satului să ia asupra lui vina omorării unui ofițer german, pentru a le scăpa lor viața, în „Atunci i-am condamnat pe toți la moarte” (1972, r. Sergiu Nicolaescu). Singurul care poate scăpa Bucureștii postbelic de bandele organizate de gangsteri este un comunist numit din senin comisar, în „Cu mâinile curate” (1972, r. Sergiu Nicolaescu). E adevărat că *sidekick*-ul său, comisarul Miclovan, îi fură gloria la final, când se luptă de unul singur cu 15 rău-făcători, însă e în regulă, deoarece îl place pe amicul său comunist. Nici America nu scapă de justiția comunistă când Ion Brad decide că fanaticii mormoni i-au exploatat destul pe săracii mineri, și începe să facă dreptate de unul singur, în „Profetul, aurul și ardelenii” (1978, r. Dan Pița).

Ceva s-a întâmplat, se pare, cu comunistul Titus Popovici la un moment dat. Fie au fost modificările absurde pe care Partidul i le cerea constant, fie faptul că l-a văzut pe Ceaușescu purtând un sceptru voievodal, asemănător celui al lui Mihai Viteazul, la ceremonia de investire a sa ca președinte al României, în 1974, cert este că Titus Popovici a încercat să guste și din plăcerile miciei disidențe, și a făcut-o într-un gen care-i permitea mai multă libertate: comedia.

Îmi este greu să înțeleg cum a reușit filmul „Actorul și sălbaticii” (1975, r. Manole Marcus) să treacă de cenzură. Fie cei care se ocupau cu cenzura au căzut într-o capcană orwelliană, ajungând să creadă în propriile modificări ale istoriei recente, fie au considerat că publicul este complet amorțit. Filmul spune povestea lui Costică Caratase, directorul teatrului de revistă „Vox”, care este vânat de o bandă de legionari caricaturali, lipsiți de orice asemănare cu ființe umane, pentru că urmează să dea

un spectacol în care să-i ridiculizeze. Asemănările dintre personajul lui Titus Popovici și Constantin Tănase, despre care încă se speculează că ar fi fost asasinat de trupele rusești în 1945 din cauza unui cuplet satiric la adresa lor, sunt izbitoare. Indiferent de natura relațiilor dintre București și Moscova de la acea vreme, scenariul lui Popovici este clar îndreptat împotriva regimurilor dictatoriale care suprimă libertatea de expresie a artistului, așa cum era regimul lui Nicolae Ceaușescu. Mai mult, faptul că legionarii sunt construiți ca niște personaje unidimensionale, caricaturale, de carton, în total contrast cu pitoreasca populație ce mișună prin teatrul de revistă „Vox”, nu face decât să sublinieze faptul că adevărații dușmani nu sunt aceste păpuși din cârpă care îl vânează pe Caratase, ci păpușarii care îi manipulează din umbră, adică Partidul Comunist Român.

Titus Popovici încearcă aceeași rețetă ani mai târziu, în „Secretul lui Bachus” (1984, r. Geo Saizescu), un film inspirat din fapte reale, care prezintă depistarea și distrugerea unei rețele infracționale organizate în jurul gestionarului unui depozit de vinuri, poreclit Bachus. În plină foamete, în care lumea se înghesuia la cozi pentru un litru de lapte luat pe cartelă, Bachus reușește să dea banchete în cinstea nunții fiicei sale și să rezolve orice nu reușea Partidul Comunist să ducă la bun sfârșit, cum ar fi repararea unui amărât de lift într-un bloc. Adversarul său, cel care ajută la deconspirarea rețelei, este un tânăr comunist cu un comportament infantil și o încăpățănare nemaîntâlnită de a se infometa, refuzând să mănânce din averea poporului, pe care, pare-se, o fura Bachus. Titus Popovici construiește iarăși personaje de carton, unidimensionale, care se opun unor personaje reale, umane, atinse de slăbiciuni omenești, personaje spre care se poate revărsa toată simpatia și empatia unui public sătul de absurdul sistemului totalitar în care trăiește.

Sunt singurele semne de disidență ale lui Titus Popovici, un om care și-a investit restul energiei creative pentru a cânta ode și imnuri de laudă celor două regimuri totalitare care au mutilat România timp de aproape 50 de ani. Este însă disidența unui intelectual ghiftuit, care și-a trăit viața epicureic, vânând, pescuind și trăind pe domeniile confiscate de Partidul Comunist, făcând vizite de lucru la Paris sau Londra, mergând în *workshop*-uri de scriere creativă în Statele Unite, dând petreceri fastuoase alături de lideri comuniști ruși la Moscova și aplaudându-l la fiecare congres pe „Geniul Carpaților”, „Stejarul din Scornicești”, „erou între eroii neamului, eminentă personalitate de excepție a lumii contemporane, mare gânditor revoluționar, neînfricat luptător pentru pace, legendar făuritor de istorie”.¹¹

1. „Disciplina dezordinii”, Titus Popovici, ed. Mașina de scris, București, 1998, p. 70

2. „Filmul surd în România mută”, Cristian Tudor Popescu, ed. Polirom, Iași, 2011, p. 62, 63

3. Idem, p. 65

4. Idem, p. 67

5. Idem, p. 107

6. „Disciplina dezordinii”, Titus Popovici, ed. Mașina de scris, București, 1998, p. 8

7. <http://secvente.ro/2012/05/columna/> Accesat la 26.10.2013

8. <http://secvente.ro/2012/05/columna/> Accesat la 26.10.2013

9. „Disciplina dezordinii”, Titus Popovici, ed. Mașina de scris, București, 1998, p. 242

10. „Disciplina dezordinii”, Titus Popovici, ed. Mașina de scris, București, 1998, p. 16, 17

11. „Disciplina dezordinii”, Titus Popovici, ed. Mașina de scris, București, 1998, p. 16, 17

Festivalul Internațional de Film „Transilvania”

ediția a 12-a

Cluj-Napoca, 31 mai - 9 iunie 2013

de Bianca Bănică, Raluca Durbacă, Oana Ghera, Mihai Kolcsár, Ioana Moraru

The Act of Killing (Actul de a ucide)

Danemarca - Norvegia - Marea Britanie 2012

regie Joshua Oppenheimer, Anonim, Christine Cynn

Generalul liberian Joshua Milton Blahyi, cunoscut și ca generalul „Butt Naked”, obișnuia să le spună băieților recrutați pentru a face parte din armata sa că cei pe care îi împușcă nu mor, ci învie, exact așa cum se întâmplă cu oamenii din filmele cu Van Damme sau Arnold Schwarzenegger: mor într-un film, dar revin în următorul. Strategia lui „Butt Naked” a dat roade. Atâta timp cât nu exista un final definitiv, cât diegeza putea fi modificată fără urmări ireparabile, actul de omor căpăta trăsături mecanice, se ficționaliza, intra într-un simulacru cu final deschis care permitea participanților să-și construiască o persona, o identitate alternativă care prelua responsabilitatea morală pentru omor. Mirajul Hollywood-ului, de a crea lumi alternative verosimile nu prin actorii sau faptele care le populează, ci prin mecanica acestora, bazate pe continuitate și pe detalii identificabile cu realitatea, le-a oferit copiilor-soldați *a license to kill*. Ce se întâmplă, însă, atunci când nu joci rolul eroului cu pieptul dezgolit, mângjit de funingine, ci pe al victimei acestuia? Joshua Oppenheimer, regizorul documentarului „The Act of Killing”, a sperat că această inversare de rol va putea funcționa ca metodă de terapie pentru câțiva asasini indonezieni, acuzați de omorârea a mai bine de 500.000 de oameni, presupuși comuniști, în anii '60. Protagonistul documentarului este Anwar Congo, acum bunic, care obișnuia să își tortureze victimele și să le omoare apoi cu un cablu sau o coardă de pian, așa cum văzuse în filmele hollywoodiene cu gangsteri. De fapt, Anwar încă își spune gangster, un termen care în limba locală s-ar traduce ca „om liber”, „rebel”, și se consideră o parte esențială din mișcarea de reconstrucție a Indoneziei. Pasiunea lui pentru filme americane este evidentă. Înainte de a deveni asasin plătit în slujba guvernului, obișnuia să vândă bilete de cinema „la negru”. Astfel că, atunci când Oppenheimer îi propune să facă reconstituiri ale crimelor pe care le-a comis, însă deghizate în scene suprarealiste de *musical*, *western* sau filmu *noir*, Anwar acceptă fără rezerve, bucuros la gândul că va avea încă o dată ocazia să presteze pentru public. Anwar Congo percepe însă realitatea din două poziții diferite, cea de actor și cea de spectator. De aceea, Oppenheimer îi cere să privească ce s-a filmat și îi înregistrează reacțiile.

Anwar însă nu se poate detașa și, astfel, nu poate judeca moral acțiunile personajului principal, ci este atent ca mizanscena, scenografia, costumele să fie verosimile și să corespundă viziunii sale asupra secvenței. Noroc că Anwar Congo este un profesionist și că înțelege natura metaficțiunii în care joacă rolul principal. Astfel, într-o secvență demnă de premiul Oscar pentru cel mai bun actor, cameleonicul Anwar Congo îi dă într-un final lui Oppenheimer ce-și dorește, jucând admirabil, ca și generalul „Butt Naked”, rolul asasinului care-și regretă fapta. (de Raluca Durbacă)

Izmena (Trădare)

Rusia 2012

regie Kirill Serebrennikov

Inimile femeilor bat mai tare decât cele ale bărbaților. Inimile femeilor sunt mai puternice, pentru că ele trebuie să reziste la presiunea unei nașteri. Bărbații trebuie să reziste și ei, totuși, la ceva - tentației. Cel mai recent film al lui Kirill Serebrennikov se folosește de paradigma cuplului disfuncțional pentru a crea un cerc vicios al trădării, pentru a analiza valențele adulterului în funcție de statutul celor înșelați, respectiv al celor care înșeală.

El și ea sunt doi oameni căsătoriți. Ea nu poate avea copii și are un soț care nu contribuie la viața sexuală de cuplu, masturbându-se noaptea în timp ce soțul doarme pe jumătatea lui de pat. El are o viață sexuală activă, o soție care se simte indignată dacă i se reproșează existența unei aventuri extraconjugale și un fiu cu care se poartă mai agresiv decât ar fi nevoie. El crede că are o problemă cu inima și vine la ea pentru o consultație. Ea îl asigură de două lucruri: că e sănătos și că soția îl înșeală cu soțul ei. El și ea încearcă să facă sex într-un hotel pentru a se răzbuna, dar nu reușesc. Soțul ei și soția lui mor, căzând de la etaj, din balconul unei camere a aceluiași hotel. El face o obsesie pentru ea, dar ea îl respinge și preferă să plece. Recăsătoriți, el și ea, întâlnindu-se din întâmplare, își înșeală partenerii. Soțul ei află. El moare de un infarct. Ea dispăre într-un halou.

Departate de a fi o melodramă, „Trădare” este mai degrabă o parabolă cu estetică sumbră care creează o atmosferă de alienare în jurul poveștii: plan-contra-planuri care creează iluzia unei distanțe între personaje care stau față în față,

contraplonjeuri de la înălțime care dau senzația de grotesc, trecere temporală sugerată metaforic printr-o traversare spațială și o schimbare de vestimentație (femeia, interpretată de Franziska Petri, pleacă de lângă bărbatul care tocmai îi mărturisise că nu poate trăi fără ea, renunță la haine, rămânând goală în mijlocul pădurii, apoi îmbracă altele și traversează din nou pădurea, ajungând la noul său soț). Spațiile sunt solitare, fie foarte largi și arhitecturale, fie închise, întunecate și claustrofobice, propagând o senzație continuă de pericol, dublată de planul sonor compus din picături sacadate, adieri de vânt ascuțite, sunete surde sau ecouri ale gesturilor personajelor în contact cu obiecte din spațiile largi, precum și de muzica extra-diegetică extrem de gravă.

Filmul nu încearcă să ajungă adânc la nivelul psihologic al personajelor, ci mai mult să generalizeze ideea păcatului produs prin tentație, care pare să fie mai puternică decât rațiunea, sau decât intensitatea unei experiențe anterioare în care actualul trădător a fost victimă. Ambiguitățile lăsate intenționat, fără o explicație clară (cauza morții celor doi soți, infarctul subit al unui bărbat sănătos) sugerează un alt nivel al tentației, acela guvernat de dorința de răzbunare, de ura provocată de umilința la care sunt supuși cei înșelați. Concluzia filmului este una tragică, întrucât cei care păcătuiesc primesc pedeapsa capitală, controlul emoțional nu pare a fi o posibilitate, personajele fiind vulnerabile, acționând direct, depășind limitele morale și atrăgându-și astfel o inevitabilă soartă damnată. (de Bianca Bănică)

Love Building

România 2013
Regie Iulia Rugină

„Love Building” e (aproape) o comedie romantică concepută de trio-ul Iulia Rugină - Ana Agopian - Oana Răsuceanu în jurul a vreo treizeci de (aproape) actori, cursanți ai școlii de actorie înființate de trio-ul Dragoș Bucur

– Alexandru Papadopol – Dorian Boguță, un film exercițiu sau un exercițiu de actorie filmat, pe care distribuitorul, Media Pro Pictures, l-a considerat suficient de împlinit pentru a intra în circuitul festivalier și în sălile de cinema. *Set-up*-ul, născut din nevoia de a găsi ceva de făcut fiecăruia dintre cursanți, este cel al unei *tabere* pentru cupluri disfuncționale care vin „să se repare” cu ajutorul a trei experți în probleme amoroase, la rândul lor, scurtcircuitați afectiv. Ecuația e simplă. Din douăzeci și mai bine de actori rezultă paisprezece cupluri și încă două-trei personaje auxiliare. Mai multe actrițe decât actori rezultă douăsprezece cupluri *straight* și două *gay* - ambele de lesbiene, fără vreo altă implicație decât cea imediată, de a înghesui pe toată lumea pe ecran - și tot așa, o înșiruire de personaje schematice, etichetate cât mai la vedere și vânturate prin fața spectatorului, de la cuplul de actori porno care la finalul zilei nu se mai doresc unul pe celălalt din punct de vedere sexual, la soția de politician care se simte ignorată în căsnicie și care (sic!) a sfârșit prin a veni singură, trecând prin „șapte cazuri de incompatibilitate, două înșelări și o impotență/frigiditate”.

În forma ei destul de dezlănătă, povestea urmărește felul în care metodele de terapie de cuplu ale celor trei eșuează, deloc surprinzător dacă iei în considerare datele celor trei terapeuți – unul (Papadopol) e inhibat sexual, altul (Boguță) a fost înșelat de soție cu propriul ei văr, iar celălalt (Bucur) e dat peste cap de întâlnirea cu iubita din studenție, venită ca pacientă. Degeaba învață cuplurile să se sărute „ca prima dată”, degeaba își mărturisesc păcatele, toate se duc pe apa sâmbetei de dragul posibilității de a câștiga un apartament pus la bătaie de invitatul special al taberei, presupus moderator celebru al unui *reality show* pe probleme amoroase. Toate, mai puțin dragostea adevărată, așa cum apare ea întruchipată de singurul cuplu trecut de prima tinerețe din tabără – veniți, aflăm ulterior, de dragul de a-și lua o vacanță împreună, nicidecum din cauza nu-știu-cărei crize prin care ar fi trecut relația lor, mână în mână, alergând în urma tuturor, atenți unul la celălalt, indiferenți la lumea din jur, aproape în *slow motion*, nu cumva filosofia ascunsă a filmului să scape cuiva.



The Act of Killing, 2012

„A fost odată ca niciodată o prințesa frumoasă și deșteaptă. Toți prinții o iubeau. Când s-a făcut mare a găsit un prinț de care s-a îndrăgostit și ea. Și s-au căsătorit. Și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți.” Quod erat demonstrandum. Carevasăzică, o fi încercând Iulia Rugină să ironizeze pe ici, pe colo premisa clasică a dragostei care învinge totul din comedii romantice, dar dincolo de două-trei replici sarcastice ca cele ale lui Bucur, demonstrația ei e la fel de tezistă. (de Oana Ghera)

Much Ado About Nothing (Mult zgomot pentru nimic)

Statele Unite ale Americii 2012

regie Joss Whedon

Joss Whedon este un regizor cunoscut mai mult pentru seriile de televiziune („Buffy the Vampire Slayer” și „Firefly”), sau pentru *blockbuster*-ul „The Avengers”, pe care le regizează sau la care contribuie prin scenarii („Toy Story”, „The Cabin in the Woods”). „Much Ado About Nothing” e din altă ligă. În primul rând, este o ecranizare după Shakespeare și, în al doilea rând, este un proiect de familie: a fost produs de soția regizorului, cu un buget redus (cel puțin, comparativ cu sutele de milioane cheltuite la „The Avengers”), filmat în doar 12 zile în casa lui Whedon, cu o echipă de actori deja trecuți prin alte proiecte ale acestuia.

Spre deosebire de ecranizarea din 1993 a lui Kenneth Branagh, în care costumele, scenografia și peisajele din Toscana sunt conforme epocii shakespeariene, versiunea lui Whedon este mai puțin tradițională. Este plasată în zilele noastre și utilizează elemente comune ale culturii pop, ca *smartphone*-uri și *joint*-uri, dar este filmată în alb-negru, probabil pentru a universaliza povestea și pentru a atenua contemporanul. Acțiunea are loc în California, iar contextul politic italian este schimbat cu ceea ce par să fie culisele unor afaceriști de pe Wall Street. Scenariul rămâne fidel pentametrelui iambic și piesei lui Shakespeare; pe alocuri, au fost scoase replici, dar, per total, povestea este aceeași: cele două cupluri, Claudio-Hero și Benedick-Beatrice, au viziuni foarte diferite asupra relațiilor de dragoste. În timp ce Claudio și Hero se îndrăgostesc la prima vedere, cu tot tacâmul de emoții, obraji îmbujorați și puls accelerat, Benedick și Beatrice se lansează într-o întrecere de tachinări, declarându-se amândoi dedicați celibatului. Au ceea ce în engleză se numește *wit* (capacitatea de a spune lucruri deopotrivă amuzante și istete) și care, în limbajul shakespearian, ia forma *repatee*-ului (conversație amuzantă, dar rapidă; răspunsul vine pe loc și are rolul de a întrece replica celuilalt în istețime). Shakespeare a influențat comedii *screwball* ale anilor 1930, iar Benedick și Beatrice au anticipat cupluri ca Cary Grant și Katharine Hepburn, în „Bringing up Baby”. Imaginea alb-negru a versiunii din 2012 lasă și mai mult senzația de comedie *screwball*, deci funcționează ca un omagiu adus omagiului. În cazul filmului lui Whedon, faptul că cei doi nu se suportă are o explicație: regizorul interpretează porțiuni din textul original și realizează un prolog (fără replici), din care se înțelege că între Benedick și Beatrice ar fi existat în prealabil o aventură, dar care s-a terminat prost. De fapt, tema sexualității este foarte importantă în piesa lui Shakespeare. Acel „nothing” din titlu are dublu înțeles – o dată, înseamnă „nimic”, iar apoi în argoul elisabetan înseamnă „vagin”, pentru că femeile nu ar avea nimic între picioare. În afara prologului, care este o adăugire importantă, ce pare făcută tocmai în slujba acestei teme, o altă modificare făcută de Whedon este că unul dintre personajele secundare devine aici din bărbat femeie. Astfel, se înlesnește o relație sexuală cu un alt personaj și se plusează pe ideile

de minciună, manipulare și neînțelegere care conduc povestea, idei pentru care regizorul a ales să se folosească de multe ferestre și oglinzi în încadraturile sale. (de Ioana Moraru)

Prince Avalanche

Statele Unite ale Americii 2013

regie David Gordon Green

După două filme cu succes de *box-office* („Pineapple Express” și „Your Highness”), anul acesta regizorul David Gordon Green se întoarce la genul în care și-a început cariera, și anume filmul *indie*. „Prince Avalanche” este un *remake* după filmul islandez „Á annan veg” („Oricare dintre căi”) de Hafsteinn Gunnar Sigurðsson din 2011, un *buddy-drama-comedy* minimalist și cu tonuri absurde.

Filmul începe cu informația că în 1987 incendii din pădurile texene au distrus peste 1600 de cămine și au rezultat în moartea a patru oameni. Un an mai târziu îi găsim pe cei doi protagoniști lucrând la reparația unui drum din pădure, și anume la vopsirea liniilor de trafic. Alvin este un bărbat de vreo 35 de ani, care crede în munca serioasă și corectitudine, profită de săptămânile petrecute în sălbăticie cu cortul, lucrând la șosea, pentru a medita, a-și pune sufletul în echilibru și a învăța limba germană de pe casete, ca să se poată descurca când va merge cu iubita în excursie în Germania. Când nu lucrează, pescuiește sau scrie scrisori introspective și poetice iubitei sale, în care analizează în detaliu cele mai diverse aspecte ale vieții. Lance este fratele mai mic, de vreo 23 de ani, al iubitei, pe care Alvin l-a angajat pentru a băga în el disciplină și seriozitate. Acesta detestă timpul petrecut în pădure și nu vrea decât să fugă în oraș în weekenduri pentru a pune mâna pe niște „acțiune”.

Filmul începe cu imagini ale unei păduri arzând în noapte, acompaniate de o muzică orchestrală modernă - sunt cadre largi, încărcate estetic și uneori sugestive, întreaga secvență părând începutul din „Apocalypse Now” văzut prin ochii lui Terrence Malick. De altfel, Green l-a numit adesea pe Malick drept o influență majoră, ceea ce în acest film își face simțită prezența, atât prin cadrele lungi și liniștite de natură cu greu integrate în poveste, scenele filmate la lumină de „golden hour” și firul narativ destul de fragil, care nu se bazează pe înaintarea unei povești clare, ci este construit în jurul personajelor, al interacțiunilor și al micilor momente în centrul cărora se află acestea. Exemple ar fi majoritatea discuțiilor dintre Lance și Alvin, dar și întâlnirile cu celelalte două personaje din film, o bătrânică a cărei casă a fost arsă și care își petrece zilele scormonind prin cenușă după amintiri, sau întâlnirile repetate cu un domn în vârstă care le dă sfaturi de viață și mult rachi de casă. Un alt moment important este acela în care Alvin, rămas singur peste weekend, intră printre ruinele unei case și reconstituie momentele de viață de familie pe care și le dorește arzător; deschide uși invizibile, urcă și coboară scări care nu sunt acolo și vorbește cu soția sa imaginară.

Personajele par a fi prinse în spațiul pădurii arse, de parcă o forță le reține. Doar în final, protagoniștii, care nu se înghiteau, dar mențineau o relație politicoasă, își dau frâu liber sentimentelor și după un val de insulte și reproșuri se împrietenesc. După o noapte de bairam cei doi decid să-și facă bagajele și să plece câteva zile să se distreze, să lase locul în urmă. Pe drum o regăsesc pe bătrână, care însă îi ignoră complet, urcând în mașina bătrânului care insistă că este singur în mașină, de parcă toți ar exista în planuri diferite. Abia acum mintea privitorului revine la implicațiile posibile ale informației inserate pe ecran în debutul filmului. (de Mihai Kolcsár)

Festivalul Internațional de Film de la Karlovy Vary

ediția a 48-a

28 iunie - 6 iulie 2013

de Andrei Rus

Ajuns la ediția a 48-a, Festivalul Internațional de Film din Karlovy Vary, Cehia, este cel mai vechi și mai faimos festival de cinema din sud-estul și centrul Europei. Aș adăuga că este, foarte probabil, și cel mai bogat festival, luxul înconjurându-i pe invitați din momentul în care pornesc, la sosire, spre destinație, îndepărtându-se de aeroportul din Praga îmbarcați în mașinile puse la dispoziție de către organizatori și până când părăsesc, la final, zona Thermal, unul dintre cele mai scumpe hoteluri din stațiunea balneară Karlovy Vary și sediul principal al festivalului, unde au loc o bună parte dintre proiecții - în săli improvizate, dar prietenoase - și petrecerile. Festivalul este unul dintre puținele din lume care nu apelează la voluntari, toți oamenii angrenați în organizare - de la șoferi, la plasatorii din sălile de proiecții - fiind salariați. În fiecare an, organizatorii au grijă să invite câteva staruri americane pentru a atrage atenția presei *mainstream* asupra evenimentului (anul acesta, John Travolta și Oliver Stone au fost principalele atracții), iar în 2013, în mod special, spoturile de promovare ale festivalului au conținut, pe lângă scheciuri cu staruri ale cinematografului cehești, precum Vera Chytilová, Jirí Menzel sau Milos Forman, unele avându-i în prim-plan pe Helen Mirren, Harvey Keitel, Andy Garcia, sau Jude Law. Dacă atmosfera de la Karlovy Vary, cu tot fastul și *glamour*-ul inerente, mi s-a părut bătrânicioasă - petreceri în hoteluri decadent de luxoase (cam ca cele din „Anul trecut la Marienbad” - localitate situată, de altfel, aproape de Karlovy Vary), pe acorduri de DJ Bobo și Ace of Base, orașul plin de clădiri de pe vremea Imperiului Austro-Ungar care amintesc indivizilor că viața poate fi trăită și pe picior mare, din bal în bal -, filmele au fost numeroase și suficient de diverse încât să nu plictisească.

Cele două secțiuni competiționale principale de la Karlovy Vary sunt dedicate fie exclusiv premierelor mondiale ale unor filme provenind din orice colț al lumii, semn că festivalul este de categorie A (cazul Competiției Oficiale), fie ale unora realizate în sud-estul sau în centrul Europei (cazul secțiunii East of the West). Întâmplarea a făcut să văd la fața locului câștigătoarele ambelor secțiuni și să mi se pară dezamăgitoare. „A nagy fűzet” („Caietul”), al ungarului János Szász, e o dramă de război calofilă, cu o imagine cât se poate de atrăgătoare

semnată de Christian Berger, directorul de imagine favorit al lui Michael Haneke, dar conformist abordat și deloc memorabil. Îmi aduc aminte că l-am vizionat la o proiecție de presă, într-o dimineață frumoasă de vară, și că mi-am spus că așa un film învechit stilistic nu am mai văzut de multă vreme. Faptul că a obținut Trofeul de la Karlovy Vary nu a făcut decât să îmi confirme impresia pe care mi-a lăsat-o, în general, festivalul, de construcție burgheză adresată membrilor aceleiași clase, cărora se încearcă să nu le fie zguduite prejudecățile despre ce înseamnă arta - dacă se poate ca imaginile să fie spectaculos de calofile, iar structura narativă să emoționeze prin folosirea unor clișee de tot felul, cu atât mai bine. Pe de altă parte, filmul polonez „Plynać wiezowce” („Floating Skyscrapers”), al cineastului Tomasz Wasilewski, care a câștigat Marele Premiu al secțiunii East of the West, a fost promovat peste tot ca „primul film polonez care abordează tema homosexualității” - ceea ce, între noi fie vorba, este o minciună, deoarece în același an, 2013, a apărut un film polonez similar, kitschosoal „W imię...” („În numele tatălui”, regia Malgorzata Szumowska). Dacă tema promitea o îndepărtare de tradiționalismul celui alt mare câștigător al festivalului, modul în care tânărul regizor Tomasz Wasilewski a ales să ilustreze pasiunea fizică a înotătorului Kuba pentru diafanul Michał, construind un triunghi sexual format din cei doi bărbați și din iubita primului, e de fapt la fel de conformist. În primul rând, cinemaul *queer* e suprasaturat de scheme narrative de tipul celei din acest film: un bărbat (neapărat sexy și „masculin”) e într-o relație „normală” cu o femeie (neapărat sexy și „feminină”), dar într-o zi întâlnește un bărbat (neapărat sexy și un pic mai efeminat) pentru care dezvoltă o atracție teribilă, pe care într-un final nu mai poate să și-o înfrâneze. Iubita află și, automat, se declanșează o criză în relația lor de cuplu, deși bărbatul și-ar dori să continue ambele relații. Cele două ieșiri posibile din această situație sunt, întotdeauna, următoarele: fie, cel mai adesea, necunoscutul care stârnise întreaga dramă prin energia sa sexuală debordantă dispăre în mod misterios, fie, ceva mai rar, este pedepsit de reprezentanți ai societății homofobe în care trăiește. „Plynać wiezowce” își propune, în ultimele zece minute, să construiască un discurs social-politic, așa că include un episod în

care Michal este omorât în bătaie de un grup de băieți care îl văzuseră sărutându-se cu Kuba. Regretul pe care l-am avut la vizionarea acestui film a fost că, deși Wasilewski reușește să transmită la nivelul jocului corporal al actorilor luptele pasionale dintre personaje, și, în același timp, nu psihologizează deloc, ceea ce nu e la îndemâna oricărui cineast, ideile sale despre viață și sexualitate sunt atât de puerile, încât înecă aproape în totalitate cele câteva calități tehnice întrezărite în stilul lui regizoral. Secțiunea Horizons a prezentat o panoramă a filmelor prestigioase ale anului, promițând așadar experiențe intense. Dacă „Jeune & jolie” („Tânăra și drăguța”) s-a dovedit a fi unul dintre cele mai nereușite filme ale lui François Ozon, „Phil Spector” (regie David Mamet), „Gloria” (regie Sebastian Lelio), „L'image manquante” („Imaginea lipsă”, regie Rithy Panh) și „Nugu-ui ttal-do anin Haewon” („Haewon, fiica nimănu”, regie Hong Sang-soo) au fost câteva dintre punctele de referință ale acestei ediții a festivalului. Nu voi scrie despre „Phil Spector” și nici despre filmul lui Hong Sang-soo (care m-a impresionat cel mai tare din tot ce am văzut la Karlovy Vary), deoarece ambele sunt analizate pe larg în revistă. Voi trece direct la „Gloria”, care, deși la nivelul ambițiilor ideatice nu este prea incitant, propunându-și să prezinte personaje ajunse la o vârstă onorabilă în ipostaze (fac sex, dansează, au nevroze, depresii și impulsuri de toate felurile) rezervate, în mod convențional, unora mult mai tinere – ceea ce, din punctul meu de vedere, constituie un demers prea demonstrativ -, reușește să fie antrenant datorită interpretării fascinante a actriței din rolul principal (Paulina Garcia), care imprimă personajului său o labilitate psihică mascată de o exuberanță suspectă, părând moment după moment că va exploda. Ce pare să implice acest tip de construcție nuanțată a protagonistei este ideea că viața nu poate fi redusă la anumite mecanisme psihice sau comportamentale, nivel la care filmul începe să se îndepărteze de puerilitatea și de scipiciul primei teme, menționate anterior. „L'image manquante”, al cambogianului Rithy

Panh, este un documentar narat la persoana întâi, în care realizatorul rememorează episoade din trecutul său și al familiei sale, din perioada 1975-1978, când Khmerii Roșii transformaseră întreaga țară într-un lagăr de muncă forțată. Deoarece nu are la dispoziție niciun fel de document fotografic din acei ani, Panh își reconstituie amintirile cu ajutorul unor figurine ceramice. Contrastul dintre bidimensionalitatea acestora, tonul neutru al autorului și ororile aproape inimaginabile povestite, îi conferă filmului o tușă aproape suprarealistă, constituind probabil modul optim, din punct de vedere etic, de a reda o istorie a exterminării unei nații.

Dintre filmele prezentate în celelalte secțiuni ale festivalului, aș vrea să menționez „The Panic in Needle Park” (1971) și „Puzzle of a Downfall Child” (1970), realizate de americanul Jerry Schatzberg, unul dintre cineaștii anilor '70 care au împospătat temporar spiritul Hollywood-ului – „The Panic in Needle Park” (cu Al Pacino) descrie atât de realist și apelând la un montaj atât de neșlefuit viața de zi cu zi a unui consumator de droguri, încât aproape că nu are corespondent în întreaga istorie a cinematografeii americane, iar „Puzzle of a Downfall Child” (cu Faye Dunaway) este influențat de experimentele narrative ale lui Alain Resnais, propunându-și să reflecte încrângăturile minții în procesul de rememorare a unor evenimente trecute, fiind, de asemenea, un produs inedit al cinematografeii de peste Ocean.

Nu aș vrea să închei fără a aduce un omagiu secțiunii Out of the Past, preferata mea, unde au fost proiectate filme vechi în copii restaurate. Pentru mine, „Kym sa skonci tato noc” („Înainte de încheierea nopții”), realizat în anul 1966 de slovacul Peter Solan, a constituit o mare descoperire, imbinând două tipuri de lumi aparent divergente: una ușor caricaturală, în care fiecare personaj este marcat de câte o slăbiciune asupra căreia se revine în repetate rânduri, și una aridă și imperturbabilă, reprezentată de structurile sociale. Rezultatul interdependenței lor nu poate fi decât unul tragi-comic, revelând derizoriul existenței umane.



Floating Skyscrapers, 2013

M MENU

FILMELE	REDACTORII	Andra Petrescu	Diana Voinea	Gabriela Filippi	Andrei Gorzo	Raluca Durbacă	Mihai Kolcsar	Andrei Rus	Ioana Moraru	Irina Trocan	Andrei Luca	Georgiana Madin
<i>The Act of Killing</i> (r. Joshua Oppenheimer, Christine Cynn)	★★★★	★★★★				★★★★★	★★★★★		★★★★★	★★★★★		
<i>Nobody's Daughter</i> Haewon (r. Hong Sang-soo)		★★★★	★★★★					★★★★★		★★★★	★★★★★	
<i>A ultima vez que vi Macau</i> (r. Joao Pedro Rodriguez, Juao Rui Guerra Da Mata)								★★★★		★★★★		★★★
<i>Journal de France</i> (r. Raymond Depardon, Claudine Nougaret)	★★★★	★★★								★★★★		
<i>Când se lasă seara peste București sau metabolism</i> (r. Corneliu Porumboiu)	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★★	★★	★★★	★★★★★	★★	★★★★	★★★★
<i>Before Midnight</i> (r. Richard Linklater)	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★★	★★★		
<i>La noche de enfrente</i> (r. Raul Ruiz)	★★★		★★★					★★★★				
<i>Leviathan</i> (r. Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel)		★★★★					★★★★	★★★				
<i>Gravity</i> (r. Alfonso Cuaron)	★★★	★★		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★		
<i>Câinele japonez</i> (r. Tudor Cristian Jurgiu)	★★★		★★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★		★★★★
<i>La folie Almayer</i> (r. Chantal Akerman)		★★★	★★						★★	★★★★	★★★★	
<i>Blue Jasmine</i> (r. Woody Allen)		★★★		★★					★★★★	★★★		
<i>The Paperboy</i> (r. Lee Daniels)	★★	★★★★						★★★★	★★★★			
<i>The Grandmaster</i> (r. Wong Kar-wai)		★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★			★★	★★★★	★★★★	
<i>Io e te</i> (r. Bernardo Bertolucci)		★★★★	★★★★	★★				★★	★★★★		★★★★	★★
<i>Phil Spector</i> (r. David Mamet)	★★★★	★★★★						★★★★	★★★★	★★	★★	
<i>Me Too</i> (r. Alexei Balabanov)		★							★★★★			★★★★
<i>Prince Avalanche</i> (r. David Gordon Green)	★★★★	★★	★★				★★★★		★★★★			
<i>Sunt o babă comunistă</i> (r. Stele Gulea)	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★	★★		
<i>Gloria</i> (r. Sebastian Lelio)								★★★★		★★		
<i>The Bling Ring</i> (r. Sofia Coppola)	★★	★★★★		★	★★★★				★★	★★★★		
<i>Passion</i> (r. Brian De Palma)		★★		★★★★				★★★★	★★	★★	★★★★	★★
<i>A Field in England</i> (r. Ben Wheatley)							★★★★		★			
<i>Love Building</i> (r. Iulia Rugină)				★					★★	★		★★
<i>Lupu</i> (r. Bogdan Mustată)			★	★		★★			★	★	★★	
<i>Roxanne</i> (r. Valentin Hotea)				★★	★			★	★			

★★★★★ capodoperă

★★★★ trebuie văzut

★★★ merită văzut

★★ poate fi văzut, în lipsă de alternative

★ pierdere de vreme

CINECLUB

FILM MENU

PROGRAMUL LUNII IANUARIE

Joi 16 ianuarie ora 19:00
BELLISSIMA (Cea mai frumoasă)
Italia 1952, regie Luchino Visconti

Joi 23 ianuarie ora 19:00
POPIOL I DIAMENT (Cenușă și diamante)
Polonia 1958, regie Andrzej Wajda

Joi 30 ianuarie ora 19:00
LA BELLE ET LA BÊTE (Frumoasa și bestia)
Franța 1950, regie Jean Cocteau

CINECLUBUL
de Joi

CINECLUB
DOCUMENTAR

Mărti 21 ianuarie ora 19:00
SOY CUBA (Eu sunt Cuba)
Cuba – Uniunea Sovietică 1964, regie Mikhail Kalatozov

Luni 27 ianuarie ora 19:00
FAUST, EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (Faust)
Germania 1926, regie F.W.Murnau

CINECLUB
MUT

powered by

