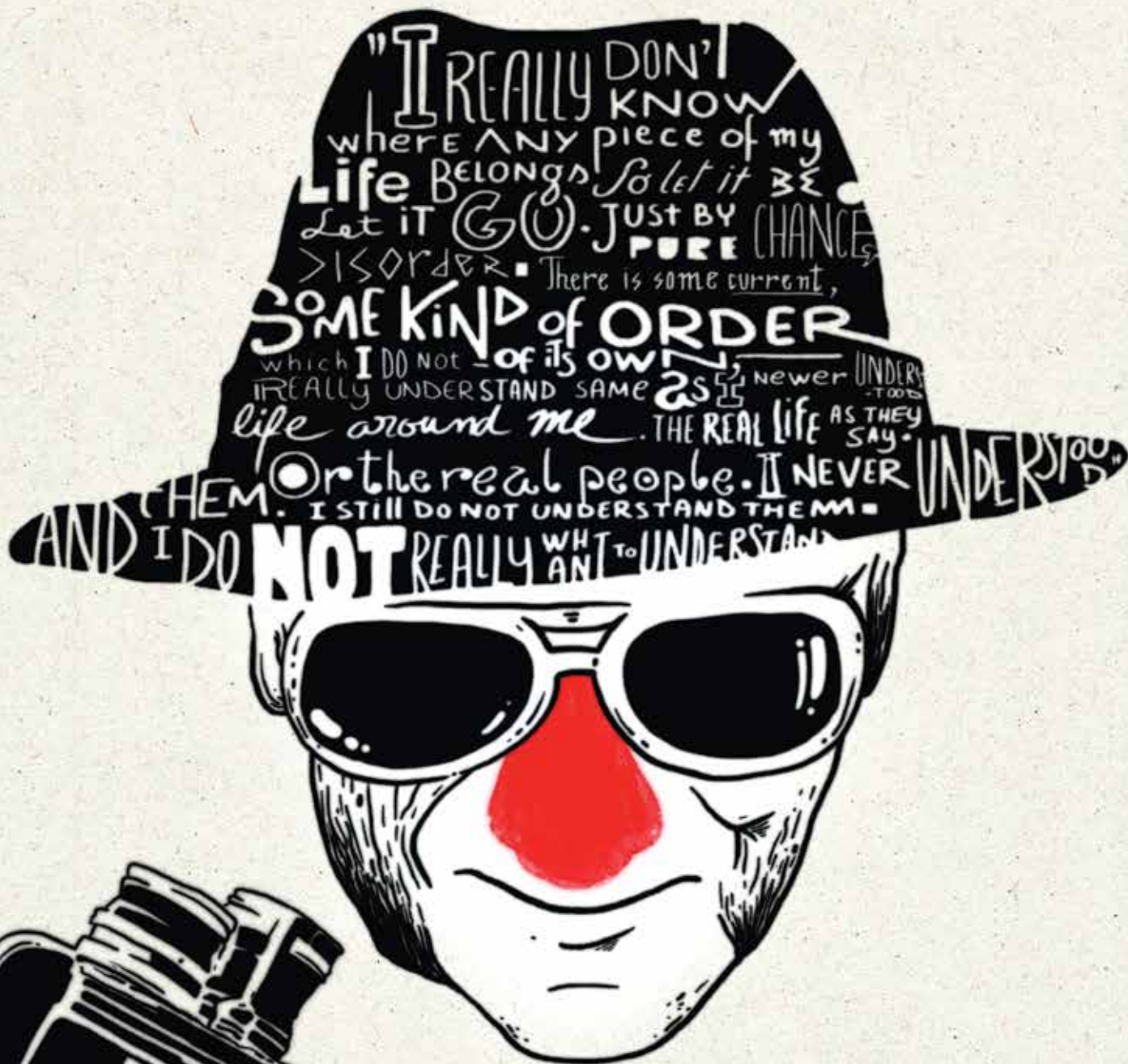


FILM MENU

REVISTĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ
editată de studenții la film din U.N.A.T.C.

NR. 25, OCTOMBRIE 2015

EDIȚIE REALIZATĂ CU SPRIJINUL INSTITUTULUI FRANCEZ DIN BUCUREȘTI



FILMUL JURNAL

SĂ FILMI!

PROIECȚII & DISCUȚII CU ECHIPELE FILMELOR

SALA DE CINEMA UNATC
STR. MATEI VOIEVOD
NR. 75 - 77
INTRAREA LIBERĂ





SUMAR:

REVIEW 4

Aferim! • Stray Dogs • National Gallery • E agora? Lembra me • Feng ai • Amour fou • Winter Sleep • La sapienza • Deux jours, une nuit • Il racconto dei racconti • P'tit Quinquin • Mes seances de lutte • Mad Max 4 • Autoportretul unei fete cuminți • Heaven Knows What • Hard to Be a God • Leviatan

INTERVIU 34

Interviu cu Ada Solomon

ESEU 46

În numele „ambiguității realului”

DOSAR 52

Personalul - politic sau nu • Jonas Mekas și destrămarea URSS • Jurnalul lui David Perlov • Nelson Sullivan și underground-ul american optzecist • De ce ne uităm la filmări de arhivă

FESTIVALURI 76

Festivalul Filmului Francez și Les Films de Cannes à Bucarest

Noile voci ale cinematografului francez • Comoara • Mustang • Bande de filles • Cimitirul Splendorii • Un etaj mai jos • Munții s-ar putea despărți • Asasina • Une nouvelle amie •

COTAȚII FILME 95

REDACȚIA

REDACTOR COORDONATOR

Andrei Rus

REDACTORI

Bianca Bănică, Raluca Durbacă, Gabriela Filippi, Oana Ghera, Diana Mereoiu, Ioana Moraru, Andra Petrescu, Maria Cârștian, Andreea Mihalcea, Andrei Șendrea, Theo Stancu, Andrei Luca, Georgiana Madin, Ioana Avram, Anca Tăbuleț, Claudia Cojocariu, Alina Calotă, Andrei Gorzo, Iulia Alexandra Voicu, Denisse Conn-Tubacu

CORECTURĂ

Raluca Durbacă, Oana Ghera, Gabriela Filippi, Andreea Mihalcea, Ioana Moraru, Theo Stancu, Ioana Avram, Teodora Lascu, Denisse Conn-Tubacu, Andra Petrescu, Andrei Gorzo, Yvonne Irimescu

DESIGN

Alice Furdui

DESIGN DOSAR

Anna Florea

EDITARE FOTO

Bianca Cenușe

ILUSTRĂȚIE COPERTĂ

Matei Branea

ILUSTRĂȚII INTERIOR

coperta 2: Mircea Pop
coperta 3: Tudor Prodan

P.R.

Ioana Moraru

CREDITE FOTO

Festivalul Filmului Francez, Les Films de Cannes a Bucarest, Iulia Alexandra Voicu, 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

Aferim!



România - Bulgaria - Cehia - Franța, 2015

regie: Radu Jude

scenariu: Radu Jude, Florin Lăzărescu

montaj: Cătălin Cristuțiu

imagine: Marius Panduru

sunet: Dana Bunescu

scenografie: Augustina Stanciu

distribuție: Teo Corban,

Mihai Comănoiu, Cuzin Toma

de Raluca Durbacă

În articolul „Aferim! și westernul”, publicat în săptămânalul „Dilema Veche”, criticul de film Andrei Gorzo a încercat să clarifice legăturile filmului „Aferim!” cu westernul american, făcând o comparație între funcția pe care acest gen cinematografic a avut-o în crearea unui mit fondator al națiunii americane și funcția pe care filmele istorice ale lui Sergiu Nicolaescu au avut-o în crearea unui mit fondator al națiunii române prin cinema. „[...] dintre regizorii români, Nicolaescu este cel care s-a ocupat cel mai mult cu povestitul istoriei în interesul consacării unui mit național, în interesul a ceea ce istoricul britanic E.J. Hobsbawm numea «inventarea unei tradiții». Prin urmare, Nicolaescu este în cinematograful românesc ceea ce este John Ford în cinematograful american.” Mergând mai departe, Andrei Gorzo explică de ce, în ciuda acestei echivalente

la nivel de funcție, Radu Jude a ales să citeze din westernul clasic al lui John Ford și nu din „alte reprezentări cinematografice ale secolului al XIX-lea românesc intrate în conștiința publicului larg”², adică din filmele lui Sergiu Nicolaescu: pentru că, la nivel de „mediere postmodernistă a accesului la temă și la epocă prin alte texte cinematografice”³, nu a avut la dispoziție opere cinematografice românești pe care să le pastişeze. Filmele lui Nicolaescu au creat o tradiție, însă doar la nivel ideologic, nu estetic.

Dacă admitem însă premisa althusseriană conform căreia indivizii sunt produsele culturale ale vremurilor în care trăiesc (o premisă la care Jude aderă, de altfel, în film, dacă analizăm întregul proces de îndopare a lui Ioniță de către tatăl său cu valorile culturale ale secolului al XIX-lea), atunci putem admite și faptul că Jude cel mai probabil a consumat și analizat o bună parte din epopeea națională cinematografică – adică întreaga serie de filme istorice ceaușiste care au stat la baza formării mitului fondator al națiunii române prin cinema – și, mai mult decât atât, că există posibilitatea ca, pe parcursul procesului de realizare a propriului său film istoric, să fi optat, conștient sau nu, și pentru o deconstrucție a filmului istoric ceaușist.

Există câteva puncte în care Jude (alături de co-scenaristul Florin Lăzărescu) pare să fi operat în acest sens. În primul rând, a refuzat spectacolul. Nu doar că a optat pentru o construcție narativă dedramatizată, dar a ales și să golească filmul de culoare și de scene de acțiune spectaculoase (deși secvența castrării sclavului Carfin este mai brutală și mai spectaculoasă decât orice ciocnire violentă dintre turci și bravii soldați români). Atracția filmelor istorice ceaușiste stătea în primul rând în cromatica puternică și în scenele de acțiune cu mii de figuranți în cadru, în costumele spectaculoase și în caii care se împotmoleau în mlaștini și își răsturnau cavalerii. Tot ce oferă Jude în „Aferim!” sunt doi

călăreți, dintre care unul beteag, iar celălalt puber, care străbat ținuturi aride și foarte puțin populate în căutarea unui sclav. O lume leneșă și meteo-dependentă, lipsită de romantismul marilor fapte eroice și de luxul castelelor voievodale.

Apoi, nu doar că a refuzat spectacolul, dar a refuzat și să discute istoria la nivel macro. Filmele istorice ceaușiste, fie că vorbim de „Mihai Viteazul”, de „Dacii” sau de „Mircea cel Bătrân”, puneau în scenă înfruntări de forțe care schimbau granițele unor imperii și care afectau iremediabil parcursul popoarelor aflate în aceste încleștări. În „Aferim!”, nivelul la care sunt discutate evenimentele este redus drastic. Jude alege să pună în scenă istoria la nivel micro, plâsmuind o poveste minoră care se petrece într-o parte a unei vechi regiuni istorice. Istoria nu mai înseamnă o serie de fapte eroice care duc către împlinirea unui scop nobil (unificarea națiunii în „Mihai Viteazu”, păstrarea libertății națiunii în „Dacii”), ci o serie de decizii individuale care, cumulate, modelează ordinea socială și influențează direcția de evoluție a acesteia. Istoria nu se mai face de sus în jos, de la lideri la popor, ci de jos în sus, dinspre oamenii de rând - ale căror decizii, dacă sunt duse la bun sfârșit, pot influența orânduirea socială - înspre lideri, absenți în totalitate din film. Din acest punct de vedere, se mai observă o diferență la nivelul claselor sociale reprezentate. Filmele istorice ceaușiste erau construite în jurul liderului vizionar capabil de autosacrificiu pentru a duce la bun sfârșit un proiect istoric. Oamenii de rând, țărani, soldații de rang inferior erau figurație sau, în cel mai bun caz, aveau roluri episodice. În „Aferim!”, Jude trece de la oamenii mari care fac istoria, la oamenii de rând care o trăiesc, inconștienți fiind de forțele istorice care îi apasă și ghidați de reguli empirice dictate de reprezentanții puterii: puterea divină, prin instrumentele sale - preoții și puterea lumească, reprezentată de boier, prin instrumentul său - zapciul. Modul în care Jude a construit personajul principal al filmului său este poate cea mai evidentă diferență dintre „Aferim!” și filmul istoric ceaușist. Nimic nu este mai îndepărtat de Mihai Viteazul, în cămașă și cu capul descoperit, intrând în mijlocul luptei cu barda în mână, decât zapciul Constandin, beteag de-un picior și c-o tuse care-l supără, împins de fund de fiul său Ioniță în încercarea de a se urca pe cal. Eroul filmelor istorice ceaușiste era un lider vizionar curajos, inteligent, capabil de autosacrificiu. „Eroul” lui Jude este un laș autosuficient (nici prin cap nu-i trece să dea ajutor răniților prădați de haiduci în pădure), culegător și distribuitor al regulilor empirice (îmbrăcate în hainele unor zicale populare) pe care este așezată lumea în care trăiește. Pentru el, spre deosebire de liderul providențial care înțelegea procesul prin care națiunea trebuie să treacă pentru a atinge un paradis național, chiar și conștiința politică (reflectată în determinarea lui de a-l ajuta pe Carfin să obțină o pedeapsă mai mică din partea boierului) e un mof de care se poate debarasa odată cu întâmpinarea primului obstacol. Degeaba îl ajută Ioniță, cel încă cu conștiința neperversă de învățămintele tatălui său, să încropească o judecată critică asupra situației sclavului Carfin, căci Constandin a fost și el învățat la rândul său că „așa e lumea, n-o poți schimba... trăim noi cum putem, nu cum vrem.”

Felul în care e construit Constandin e simptomatic pentru modalitatea în care Jude dizolvă ideea de națiune, de tot unitar, pe care erau bazate filmele istorice ceaușiste - un concept care se naște în secolul al XIX-lea, adică secolul lui Constandin, dar care în filmele istorice ceaușiste apărea și la Mihai Viteazul, și la Mircea cel Bătrân, până și la daci - într-o

monografie a individualității, unde conștiința națională apare doar la nivel discursiv, atât la Constandin, instrumentul puterii lumești („Ce să facem, Ioniță, așa este soarta noastră, a românilor! Care se scoală mai de dimineată, acela te ia de păr”), cât și la unul dintre preoți, instrumentul puterii divine („Fiecare seminție e dată pe pământ pentru ceva. Ovreei, pentru înșelăciune, turcii pentru blestemății, noi românii ca să muncim, să iubim și să suferim creștinește.”)

Pe de altă parte, există o asemănare, singura de altfel, între eroul filmelor istorice ceaușiste și „eroul” lui „Aferim!”, și aceea este tocmai la nivel de discurs. Discursul filmelor istorice ceaușiste este unul xenofob. „Mihai Viteazul”, „Dacii”, „Tudor”, „Ștefan cel Mare” și întreaga pleiadă de filme istorice ceaușiste sunt construite pe ideea că românii sunt un neam mic, dar brav, prins la mijloc între interesele geopolitice ale unor mari imperii. Ce trezește conștiința națională printre oamenii de rând este tocmai teama de pericolul venit din exterior. Pe scurt, frica de străini. Dacă dacii îi urau pe romani, iar Mihai Viteazul pe turci și austro-ungari, Constandin îi urăște și el pe muscali, pe turci, pe fanarioți și pe cine-i mai trece prin cale. Nu pentru că înțelege impactul pe care aceste forțe străine îl au asupra orânduiri sociale în care trăiește - de altfel, Jude are grijă să sublinieze acest lucru în film, singurele interacțiuni pe care Constandin le are cu străinii fiind inofensive -, ci pentru că acesta este obiceiul locului. Însă dacă filmul istoric ceaușist era construit în așa fel încât să-i trezească spectatorului astfel de sentimente prin felul în care sunt așezate evenimentele (în „Mihai Viteazul”, de exemplu, domnitorul este trădat de aliatul său maghiar Sigismund Báthory, ceea ce este un fals istoric), în „Aferim!”, Jude ironizează xenofobia, rasismul, antisemitismul și misoginismul lui Constandin, lucrând brechtian, prin intermediul *limbii*, după cum amintea teoreticianul Christian Ferencz-Flatz, într-un articol din „Dilema Veche”. „Dacă însă, la Brecht, actorii trebuiau doar în genere să spună propriile replici ca și cum le-ar cita, perturbând credibilitatea nemijlocită a personajelor, la Jude acest demers are deopotrivă, raportat la condițiile anume ale filmului istoric, două efecte suplimentare: el arată, pe de o parte, că ceea ce spun personajele nu vine pur și simplu de la ele, ci le e suflat din aerul vremii, și face vizibilă, pe de altă parte, sursa istoriografică a filmului, în loc să pretindă, cum fac de regulă filmele istorice, că o întruchiează nemijlocit și fără diferență.”⁴ Și poate că tocmai aici e splendida ironie a demersului lui Jude în „Aferim!”. Practic, epopeea prezintă un întreg mod de gândire care-și are baza discursivă în literatura romantic-naționalistă a secolului al XIX-lea, folosită de ideologii de partid pentru a servi propriilor scopuri. Filmele istorice ceaușiste au fost un vehicul de perpetuare a acestui discurs naționalist. În „Aferim!”, Jude folosește aceeași bază discursivă (lucrând mai mult cu beletristica, decât cu textele lui Bălcescu, de exemplu), pe care însă nu o prelucrează, ci o citează direct, întregul demers postmodernist servindu-i pentru a o deconstrui ideologic, ironizând în același timp întreaga tradiție discursivă formată de filmele istorice ceaușiste și perpetuată, conștient sau nu, de spectatorii acelor filme, și ei, la rândul lor, produse culturale ale vremurilor în care s-au format.

1. <http://dilemaveche.ro/sectiune/film/articol/afirim-westernul-i>
2. <http://dilemaveche.ro/sectiune/film/articol/afirim-westernul-ii#>
3. <http://dilemaveche.ro/sectiune/film/articol/afirim-westernul-ii#>
4. <http://dilemaveche.ro/sectiune/zi-cultura/articol/afirim-un-film-istoric-bine-stricat>



Jiao you



Taiwan, Franța 2013

regie: Tsai Ming-liang

scenariu: Tsai Ming-liang,

Peng Fei song, Tung Chen yu

imagine: Liao Pen-jung, Lu Qing xin

montaj: Lei Chen-ching

distribuție: Lee Kang-sheng,

Chen Chiang-chyi

de Maria Cârștian

„Deși figura lui Kang-Sheng Lee a emanat întotdeauna tristețe și dezolare, să-i vezi acum scurgându-i-se pe obraz o lacrimă e ca și cum ai vedea-o pe Greta Garbo zâmbind.”¹ E catharsisul unei întregi filmografii, actorul-fetiș deja simbol al alienării urbane lasă să-i scape personajului său, pentru prima oară în zece filme, o lacrimă. E răbufnirea momentului în care conștientizăm (și noi, și personajul) că nenumăratele încercări de restabilire a legăturii dintre om și spațiul în care trăiește (dar și dintre om și omul cu care coexistă) sunt zadarnice. Lungmetrajele lui Tsai Ming-liang pot fi citite ca un tot, iar „Jiao you” e poemul autoreferențial de final, cel mai radical și mai puțin confortabil dintre toate.

Devenind din ce în ce mai intransigent în modernismul său, Tsai Ming-liang și-a restrâns gradual de-a lungul ultimilor ani plaja de spectatori căreia i se adresează. „Jiao you” e cea mai ermetică formă de până acum, destul de dificil de pătruns pentru un neinițiat în filmografia acestuia. Pune spectatorul într-o poziție grea, îl provoacă să privească zeci de minute niște homleși în plină încercare de supraviețuire. Camera nu fuge, nu se

ascunde, și mai mult decât să te pună în fața unei realități sociale, te pune în fața psihicului alienat al unui tată alcoolic care-și crește copiii pe stradă. Când aparatul rămâne fixat până la 15 minute (media hollywoodiană fiind de 2 secunde) pe un cadru în care „nu se întâmplă nimic” (și sunt nenumărate astfel de cadre), anxietatea protagoniștilor devine anxietatea spectatorilor; ca apoi să dea frâu liber introspecției – în momentul ăsta, spectatorul trece deja printr-o serie de stări, de gânduri, e pus în mișcare și își conștientizează poziția în sala de cinema ca după un principiu brechtian. Trece de o simplă percepție panoramică (Christian Keathley o descrie ca fiind abilitatea cinefilului de a recepta sentimentul de empatie și de a conștientiza simultan mecanismul prin care e manipulat să empatizeze), către o percepție senzorială. Ce e important de reținut când te lansezi în „Jiao you” e că filmul face doar jumătate din treabă, restul e experiența proprie a privitorului – de-aia acest *cinema of slowness* e adeseori legat de conceptul cinemaului ca experiență. Povestea și forma ei sunt doar elementul declanșator; întreaga experiență filmică trebuie să includă procesele născute în spectator. Chestia asta

se apropie destul de mult de ce spunea Deleuze vis-à-vis de avangardă, și anume că cel mai de preț lucru al cinemaului pur e că lipsa acțiunii și reacțiunii pe ecran determină acțiune și reacțiune în mintea privitorului, făcându-l un participant activ. Și, într-adevăr, binomul cauză-efect/acțiune-reacțiune din „Stray Dogs” e ciopârțit până la extincție, deciptarea totală a evenimentelor nu e permisă și, ca la predecesorul său Hou Hsiao Hsien, intrăm în acțiunea filmelor lui Tsai Ming-liang *in medias res*, în mijlocul lucrurilor și a idiosincraziei. Spectatorul e pus în fața unor acțiuni suficient de clare încât să le caute explicația, dar suficient de eliptice încât să nu aibă o rezolvare – Tsai Ming-liang e un pasionat al stărilor interioare – te lasă să pătrunzi în senzații, dar nu și în motive – ăsta e scheletul pe care construiești. Alienarea, solitudinea, starea de criză, incapacitatea perpetuă de comunicare, starea animalică a omului, ele sunt carnea care-i dă acestui schelet un sens. Dacă Tsai preia de la Hou Hsiao Hsien un anumit realism formal pe care îl esențializează până la hiperrealism, majoritatea temelor pe care le abordează își regăsesc ecoul tot undeva în primul val al Noului Cinema Taiwanez, și anume la Edward Yang – el s-a avântat în cosmopolitismul urban, în exploatarea Taipeiului ca simbol al societății post-coloniale și al globalizării. Doar că Tsai, refuzând aceeași coerență narativ-temporală, le aduce la un nivel senzorial. Folosindu-se în mod recurent de scurgeri și inundații, cineastul creează spații patologice – personajele singure caută dragoste sau sex doar ca să găsească și mai multă singurătate – ecosisteme de care Antonioni însuși ar fi mândru.

Ce e special la „Jiao you” e că pare să adune (în plan senzorial) toate izolarile, deziluziile, rateurile de comunicare suferite de personajul lui Lee de la „Qing shao nian nuo zha”/„Rebels of the Neon God” încoace. Și nu e atât de mult un film de problemă socială. Deși e primul din filmele lui Tsai care să aducă în față o problemă atât de dură, reală, recognoscibilă pentru audiență, ea e doar circumstanța cea mai ofertantă pentru declanșarea alienării în termeni radicali și asta îl preocupă de fapt pe regizor. Cuplul din „Jiao you” e strivit de greutatea stării lor materiale pentru că, de fapt, e strivit de tot acest munte al dezolării construit cu fiecare film. Autoreferențialitatea se întâmplă inclusiv la nivel de *acel ceva* imprecis – în lung-dezbătutul penultim cadru (un *two-shot* cu un cuplu privind o pictură murală paisprezece minute) *un acel ceva* îți sugerează în mod tacit și elocvent că toate construcțiile lui Tsai fac implozie. Renunțând la interludii muzicale *camp*, cu un context care îi permite să aducă omul într-o stare animalică pură, Tsai își construiește finalitatea unei opere, *la pièce de résistance*, într-un minimalism extrem potrivit discursului modernist actual.

1. „Stray Dogs”, Scott Tobias, The Dissolve, 09 sept. 2014

National Gallery



Franța, Statele Unite ale Americii, Marea Britanie 2014
regie, scenariu, montaj: Frederick Wiseman
image: John Davey
sunet: Emmanuel Croset, Frederick Wiseman

de Theo Stancu

„În primul rând, nu cred că cei mai mulți dintre oameni au capacitatea de a se transforma în altcineva sau de a se comporta diferit. Dacă nu vrem să apărăm într-o poză, unii dintre noi facem câțiva pași; însă dacă suntem de acord să o facem, atunci ne comportăm în feluri pe care le considerăm a fi adecvate situației și asta e ceea ce urmăresc eu. Iar majoritatea oamenilor nu sunt actori suficient de buni pentru a se da drept altcineva decât cine sunt.”¹

Citatul de mai sus e răspunsul lui Wiseman la o întrebare referitoare la consecințele modului în care acesta alege să filmeze, mai exact la faptul că unii dintre subiecții săi ar avea nevoie de timp suplimentar pentru a se acomoda cu procesul de filmare (camera în sine). Ideea lui subîntinde un crez ce stă la baza metodei stilistice folosite: camera fie nu modifică comportamentul uman, fie îl influențează în cantități neglijabile și (mai ales) vizibile.

Frederick Wiseman este autorul unei serii lungi de documentare ce privesc îndeaproape activitatea instituțiilor publice din Statele Unite: spitale, licee, centre de corecție, administrație, asistență socială

sau universități celebre. Teoretic, sunt subiecte de telejurnal supradimensionate în producții de trei, sau câteodată de patru ore (de exemplu, „At Berkeley”, 2013), dar al căror demers de investigare e departe de a fi unul jurnalistic obișnuit. Nu discută cu nimeni, nu ia interviuri, nu există nicio voce din *off* care să comenteze, nu petrece timp în prealabil cu subiecții documentarului, nu întrerupe secvențele odată începute. Procesul constă în a aduna zeci, sute de ore (odată cu trecerea la formatul digital) de material observațional, iar speranța subordonată acestui proces e că vor exista teme pe care să le descopere, iar dezvoltate, acestea să poată exprima elocvent un discurs narativ, dramatic. Wiseman e prezent, în prima fază, la nivel tehnic, în calitate de participant activ la evenimente, ca instanță de decizie a ceea ce se vede și ce nu se vede (intențiile camerei de filmat), iar apoi în abstract, prin discursul rezultat din juxtapunerea secvențelor selectate (montajul).

Prin urmare, care e povestea din „National Gallery”? Care e criteriul prin prisma căruia Wiseman alege o secvență în locul alteia?

Cu siguranță e vorba despre ritmul intern al secvenței și cel extern, total, al filmului. Cu siguranță, după trei ore, rămânem cu impresia unui tur aproape actual al galeriei, însă este acest lucru suficient pentru a susține caracterul dramatic? Materialul „observat” e format din căile de comunicare specifice unei galerii de artă: picturile, curatorii și, la rândul său, publicul plătitor de bilete care se înghesuie pe holurile galeriei. În plus, Wiseman alege să introducă discuții din interiorul conducerii galeriei. O astfel de ședință e plasată la începutul filmului și vizează posibilitatea ca The National Gallery să fie implicată în organizarea unui eveniment sportiv (un maraton). Membrii echipei de marketing susțin că evenimentul ar putea reprezenta o deschidere față de publicul larg, *end-user*-ul, iar directorul instituției (printre personajele urmărite de-a lungul filmului) se declară sceptic privind aportul pozitiv de imagine al acestei intervenții. De fapt, relația dintre cei care emit politicile instituției și publicul potențial reprezintă poate cel mai important conflict al filmului. Mă întreb dacă prin alăturarea unor secvențe în care curatorii oferă interpretări private unui grup de investitori și secvențe în care vizitatorii obișnuiți așteaptă la cozi interminabile în frig, afară, combinate cu o altă ședință în care se discută profitul obținut din tăierea costurilor cu angajații, la care se mai adaugă o secvență în care un curator explică unui grup de adolescenți felul în care poate fi ascunsă o crimă în plin văzul oamenilor în „Asasinarea Sf. Petru Martir”, de Bellini, Wiseman încearcă un comentariu asupra politicilor adoptate de cei din conducerea instituției. Totul e însă foarte echilibrat, pentru că dacă există mesaje, teze inițiate de către autor, acestea se dizolvă prin faptul că aceiași oameni sunt observați dedicându-și timpul capacității artei de a spune povești și de a restaura și păstra operele într-o formă sau alta relativ intacte pentru generațiile viitoare. Rezultatul acestor mici ciocniri este senzația că există probleme, dar că acestea nu depășesc spectrul normalului, iar ceea ce predomină este o atitudine ce sprijină colaborarea și exercițiul democratic. Dacă filmul susține o poveste, aceasta are *happy ending*, pentru că te minunezi la câtă pasiune trebuie să aibă până și cel care spală podelele în hardughia aceea de muzeu.

1. Interviu acordat în cadrul *HBO Directors Dialogue*, octombrie 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=NNuCLa7jKNM>

E agora? Lembra-me



Și acum? Amintește-mi

Portugalia, Spania 2013

regie, scenariu: Joaquim Pinto

imagine: Nuno Leonel, Joaquim Pinto

sunet: Olivier Do Huu, Nuno Leonel, Joaquim Pinto

distribuție: Joaquim Pinto, Nuno Leonel

de Andrei Luca

„E agora? Lembra-me” al portughezului Joaquim Pinto (cineast care a lucrat de-a lungul timpului cu Raúl Ruiz, Manoel de Oliveira și Joao César Monteiro) este un film jurnal în care autorul documentează evoluția propriei stări de sănătate pe parcursul unui tratament antiviral împotriva HIV, cu medicamente aflate încă în stadiu de cercetare. Martor al anilor '80, când în Europa de Vest și în Statele Unite ale Americii numărul persoanelor infectate cu HIV crescuse alarmant, Joaquim Pinto introduce în film un istoric personal, construit din *flashback*-uri din tinerețe, care ilustrează procesul lent de familiarizare cu virusul. De la stadiul de simplu zvon despre o boală letală necunoscută care face victime în rândul persoanelor din comunitatea LGBT din State, lucrurile au evoluat rapid către o perioadă dificilă din viața lui Pinto, în special sfârșitul

anilor '80, când o parte din prietenii săi apropiați, printre care și Guy Hocquenghem (autorul cărții „Le désir homosexuel”), au căzut victime ale complicațiilor cauzate de infecția cu HIV.

Filmul surprinde aspecte ale vieții domestice pe care Pinto o duce alături de partenerul său de viață, Nuno, și de cei patru câini bătrâni și supraponderali (Rufus, Zorra, Bambi și Cookie). Mecanismul memoriei involuntare ne poartă prin viața regizorului într-un interval mai mare de trei decenii, pe mai multe continente, de la studiile în economie făcute între 1974 și 1976 în Germania de Est, la terminarea facultății de film în Portugalia, cu o licență obținută în domeniul sunetului de film, și terminând cu momentul actual în care este căsătorit cu Nuno, trăiește într-o zonă rurală retrasă din Portugalia, luptând de aproape 20 de ani împotriva infecției cu virusul HIV. Această rutină domestică în care s-a retras este ocazional secționată de zboruri la Madrid pentru analize, necesare în vederea continuării tratamentului început.

Urmărind conștiincios la televizor evoluția evenimentelor politice contemporane, regizorul constată cu emfază micimea naturii umane, omul fiind privit ca element distructiv, esențial rău. Singurul model de raport onest între om și lumea înconjurătoare rămâne cel al lumii preistorice, în care omul nu avea conștiința superiorității sale și, implicit, nici dorința de dominare. Deși profund personal, discursul adoptat de regizor nu se limitează la un simplu comentariu filosofic despre starea de decădere a lucrurilor înconjurătoare, ci este, mai degrabă, cel al unui estet. Cu ocazia unei călătorii la Madrid, Pinto se oprește să studieze la Biblioteca Națională a Spaniei o carte din

secolul al XVI-lea a pictorului portughez Francisco de Holanda, care ilustrează geneza și istoria lumii. Comentariile regizorului și ale partenerului său în fața cărții se limitează la o scurtă mențiune despre modernitatea stilului. Într-o liniște perfectă, cu mânuși de un alb imaculat, bibliotecara întoarce cu grijă paginile cărții în timp ce în cadru plutește o senzație de uimire. Aparatul se oprește pe o imagine în care Afrodită, zeita iubirii, este reprezentată ca un mit apus, în forma unei siluete scheletice cu haine rupte. În partea superioară a desenului tronează versul lui Virgil, „nunc scio quid sit amor” („acum știu ce este iubirea”). Aceeași senzație de uimire continuă în următoarea secvență în care o insectă se oprește pe burgerul lui Nuno, rupe o firimitură din felia de carne tocată, apoi zboară mai departe cu ea. Liric, fără a fi exagerat de pedant, discursul cinematografic include referințe culturale diverse, de la preferința pentru compozițiile lui Beethoven, până la citate din Biblie, mențiuni despre „Teorema” lui Pasolini, sau trimiteri tangențiale la Michel Foucault.

În fluxul acestor detalii care compun universul personal al regizorului se regăsesc mici semne ale trecerii timpului. Devine copleșitoare emoția lăsată de o secvență din arhiva personală a regizorului în care câinele lui, Rufus, încă tânăr și plin de vitalitate, se joacă pe plajă cu Zorra, cu atât mai mult cu cât în restul filmului Rufus este un câine masiv care se mișcă greoi din cauza vârstei. Deși banalitatea vieții pare veșnică, dovada clară a măsurii în care se poate degrada existența într-un interval de timp relativ scurt, așa cum este exprimată prin secvența cu câinele, contrazice impresia inițială.

Fiind vorba de un film jurnal în care Pinto își documentează în mod conștient propria viață, apar deseori interacțiuni directe cu camera și cu potențialii spectatori. Într-o secvență în care vorbește spre cameră despre câteva facturi în timp ce Nuno se plimbă dezbrăcat în spatele lui fumând dintr-o țigară, regizorul devine conștient de situație, întrebând amuzat spre cameră: „Arăt ridicol?”. Tot el răspunde: „Nu, de fapt, sunt ridicol”. Indiferent de gradul de disconfort pe care îl presupune expunerea spațiului intim, intenția autoinvestigativă din spatele acestei abordări holistice asupra propriei persoane nu ocolește, din pudibonderie sau teamă de vulnerabilitate, niciun aspect al vieții private. Totuși, în ciuda accesului total al spectatorului la trecutul și prezentul regizorului, filmul nu invită la voyeurism și nici nu lasă senzația de exhibiționism sau de performativitate de dragul unui observator.

În „E agora? Lembra-me” ceea ce este personal devine și politic. Prin subiectul abordat, Joaquim Pinto deschide o discuție amplă despre supraviețuire în cadrul unor repere culturale, sociale și morale în care nu se regăsește. Decizia de a se izola împreună cu partenerul lui într-o bulă domestică, deconectată de la fluxul bulversant al marilor orașe, corespunde unei nevoi de apartenență la un univers cu valori complet diferite de cele ale lumii contemporane. Senzația

de continuă liminalitate poate fi sufocată doar de o rutină lentă, previzibilă, care înlocuiește neputința unui om de a prinde rădăcini în context cu un sentiment cald de confort. Pinto se situează în mod conștient în afara cercului vicios și degradant al valorilor timpului prezent, profitând de poziția de *outsider* pentru a ilustra cât de lipsit de orizont și de noblețe este ritmul vieții de zi cu zi.

Prin exemplul vecinei sale, o femeie de vârsta a treia, singură, care mărturisește că nu se simte acasă în propria casă, deși locuiește acolo de mai bine de 40 ani, regizorul vorbește în mod implicit și despre situația sa. Ba mai mult decât atât, recunoaște într-un interviu că decizia de a face filmul și de a se expune într-o asemenea măsură a venit tocmai în urma constatării că nu are nimic de pierdut, că a renunțat benevol la tot ce ar fi putut pierde în urma unui astfel de demers cinematografic.

În mod complet simetric, și inversul este valabil: politicul nu poate fi decât personal. Regizorul se autodefiniște pornind de la condiția sa medicală drept „organism al cărui nume este Joaquim, făcut din ADN și amintiri, din zece bacterii la fiecare celulă”, un corp care „simte, se identifică cu propriul nume și este recunoscător pentru toate lucrurile de până acum”. Complicațiile cauzate de efectele secundare ale medicamentelor, printre care se numără stările depresive, senzația de oboseală, insomniile însoțite de dureri ciudate „care pornesc din creștetul capului, terminându-se în vârful arătătorului „de parcă ar fi trasate cu creionul” contrazic opinia generală că în ziua de azi poți trăi sănătos ca seropozitiv, doar urmând în mod riguros tratamentul. Detaliat în corespondența lui Pinto cu Jo, o prietenă care a acceptat, asemenea lui, să devină subiect al tratamentului antiviral experimental pus la dispoziție de clinica din Madrid, efectele secundare ale pastilelor devin atât de prezente în viața celor doi, încât capătă dimensiunea unei boli în sine. Amândoi renunță înainte de termen la medicamentele prescrise, din cauza impactului negativ. „Ne-am distrus organismul aproape un an cu iluzia că vom trăi mai mult. Nu are niciun sens. Acum voi avea nevoie de cel puțin alte șase luni pentru a reveni la starea de sănătate de dinainte de începerea tratamentului, asta dacă va fi posibil. Hai, înapoi la treabă acum”, îi scrie Jo lui Pinto.

Îndemnul din finalul mesajului scris de Jo caracterizează un anume anti-triumfalism specific filmului, în care viața se scurge în mod egal peste istoria personală a lui Joaquim Pinto. Spre deosebire de majoritatea producțiilor cinematografice *queer* cu scenarii gândite de o minte blocată în terminologia scenică (conflict, punct culminant, deznodământ etc.), „E agora? Lembra-me” este mai nuanțat tocmai pentru că nu operează cu astfel de termeni când vorbește despre situații de viață. Prin însăși natura sa, filmul jurnal îi oferă regizorului posibilitatea de a lucra cu terminologia proprie, iar Joaquim Pinto își asumă această libertate în elaborarea discursului cinematografic.



Feng ai



Până când nebunia ne va despărți
Hong Kong, Japonia, Franța 2013
regie, imagine, montaj: Wang Bing

de Anca Tăbleț

În „Feng ai” Wang Bing urmărește timp de aproape patru ore mai mulți pacienți ai unui azil psihiatric, iar fiecare dintre cei urmăriți alternativ este protagonistul propriului segment. Aflim din texte scurte supraimpresionate pe ecran că unii sunt acolo de 20 de ani, alții de 10, de 5, de câteva luni, de câteva zile. Pe altul îl vezi, undeva la jumătatea filmului, „la cald”, de abia sosit. Nu știi însă mare lucru despre cum și de ce au ajuns acolo – aflim de-abia la final, din niște texte, că în cazul celor mai mulți, e vorba fie de boli mentale, fie de violență, crime etc. Ce înțeleg de aici, din felul în care plasează Wang Bing informațiile¹, e că e în „Feng ai” contează în primul rând bucată de viață ca atare, omul ca atare (atât cât poate să fie de „ca atare” – vezi, până la urmă, că lucrurile se petrec într-un azil; comportamentul celui din fața camerei e condiționat de contextul ăla) – omul ca pacient e o chestiune secundară (mai ales că orice informație referitoare la motivul internării poate influența modul în care mă uit, ca spectator, la cel de pe ecran – poate să mă facă să-l judec într-o oarecare măsură, de pildă, sau să mă facă să-i privesc trăirile sau drama cu mai multă răceală și lipsă de empatie decât aș face-o neștiind motivul internării (dacă respectivul ar fi închis pentru fapte violente, de exemplu). Și, pe de altă parte, nu văd în „Feng ai” un film de critică sau de analiză socială

(sau, mai bine zis, elementele de critică sau de analiză socială vin eventual în capul meu ca un efect secundar al lucrurilor pe care le văd pe ecran)².

Repetitivitate. În filmul lui Wang Bing camera hoinărește prin același spațiu și reface aceleași trasee („până ce nebunia ne va despărți”³) – cu răbdare, cu un fel de umilință, cu un fel de disperare uneori (un fel de nebunie – repetitivitatea asta); cu excepția a unu sau două momente nici ea, nici pacienții nu părăsesc palierul. Prin repetitivitate se construiește și geografia – revizitând aceleași încăperi, refăcând aceleași trasee te orientezi treptat în spațiu. Și tot prin repetitivitate, nu legată neapărat de spațiu de data aceasta, te acomodezi treptat cu viața celor de pe ecran – faci legături, înțelegi care e care, cine cu cine se bate, cine cu cine e prieten, cum se desfășoară programul zilnic etc. Și mereu se întâmplă ceva în „Feng ai” – e o mișcare aproape continuă, un ritm care se naște din alternanța zi-noapte și din rutina zilnică⁴. O rutină întreruptă de întâmplări, de evenimente precum criza unui pacient, omorârea unor muște invizibile (suspans – unde urmează să lovească cu papucul?), ori Anul Nou (a cărui venire e subiect recurent al conversațiilor; aluziilor) – câteva artificii undeva în depărtare și cam asta e tot⁵.

Regizorul și operatorul nu intervin, dar ești conștient de prezența camerei – camera e observată de pacienți, iar unii încearcă să comunice cu regizorul și cu operatorul: e vorba despre priviri aruncate către cameră/ către cei doi, de dațile în care unii dintre pacienți se dau la o parte să facă loc celor doi (pe holuri mai ales), precum și despre momente mai evidente, ca acela în care unul dintre pacienți explică și exemplifică în fața camerei un ritual religios, sau acela în care Ma Jian vorbește cu regizorul/operatorul/camera/viitorul spectator, ca și când ar încerca să primească o confirmare, sau să împărtășească niște ofuri, niște glumițe, niște observații cu cineva; face

îndemnuri, pune întrebări⁶ – vorbește însă de parcă ar ști că turuiala lui e oricum în van, că oricum nu i se va răspunde (poate și de asta mi se pare emoționant momentul) și e și autoironic; e cu atât mai relevant faptul că cineva-ul ăsta reprezintă legătura cu exteriorul (aș putea să o dau în chestii mai *cheesy* – azilul e propria persoană, exteriorul e celălalt).

Nu că prezența camerei ar afecta prea tare comportamentul pacienților (mai corect spus, nu că l-ar falsifica) – și, oricum, așa cum zicea Jared Rapfogel referitor la filmele lui Fred Wiseman, cum aleg oamenii să se comporte în fața camerei e în sine revelator⁷; nu există regizor invizibil, ci *atât cât se poate de invizibil*. În „Feng ai” pacienții se dezbracă și fac pipi de față cu camera (implicit, cu regizorul și cu operatorul) – sigur că gradul ăsta de intimitate față de cameră⁸ ține și de altceva: prin însuși faptul că se află în azilul respectiv, în modul ăla de conviețuire, oamenii ăia oricum au renunțat la tot felul de griji care țin de propria imagine – trăiesc, așa cum observă Wang Bing în argumentul său regizoral, fără libertate. Dar, continuă el, „când oamenii sunt încuiați într-un spațiu închis [sic], cu garduri de sârmă și fără libertate, ei sunt capabili să creeze o lume nouă și libertate între ei, fără restricții de morală sau de comportament.”⁹

Intimitate exista deja între ei¹⁰. E vorba despre o intimitate și o solidaritate (pentru mine „Până ce nebunia ne va despărți” înseamnă și asta) născute, parțial măcar, din nevoie. Dar poate că uneori și în viața de afară (dacă e să fac o delimitare clară) tot așa se întâmplă¹¹.

Oamenii pe care îi vedem în „Feng ai” se descurcă cum pot, își alină greul cum pot, învață să trăiască, să se adapteze la condițiile și limitările care există. Aș putea să o dau în chestii mai siropoase, mai pline de semnificație, și să spun că filmul ăsta poate fi interpretat ca o alegorie a vieții (deși nu cred că paralelismul s-ar susține până la capăt; și e discutabil – depinde despre ce viziune despre viață e vorba): trăiești cum poți, înțelegi cât poți din ce e cu tine pe pământul ăsta (azilul/ exilul ăsta) și te bucuri între timp de ce poți să te bucuri – „viața vine repede, apoi se duce”, cum fredonează unul dintre pacienți.

Te adaptezi. Și poate tocmai asta e drama – că ajungi să te adaptezi la aproape orice și că treptat lași din ce în ce mai mult în urmă, de voie sau de nevoie, toate speranțele cu care intraseși - de la o zi la alta; de la lumină spre întuneric. Atunci când un bărbat tocmai sosește în azil și scâncește în timp ce se uită printre gratii și tot repetă „Nu sunt nebun, scoateți-mă de aici. Cum ați putut să-mi faceți asta?”, un altul se apropie de el și îi spune „Du-te și culcă-te, plânsul nu o să ajute. La fel a fost și pentru noi, dar nu am plâns.”¹²

Poate că interpretarea lui „Feng ai” drept alegorie a vieții nu e atât de deplasată¹³ – în fond, nu cred că filmul ăsta este despre excepții, ba cred că unul dintre motivele pentru care contează rezidă într-un fel de esență general valabilă – iar pentru mine e un film despre nevoia de iubire, despre singurătate și despre moarte (există chiar și o alarmă falsă în sensul ăsta în cazul unui pacient sedat). Văd singurătatea și nevoia de iubire în toate tânguilele, alinturile, gesturile cvasi-erotice, în secvențe precum cea în care un bărbat trece de la pat la pat în căutarea unui partener de somn, în al doilea cadru în care de sub pătură sunt descoperiți doi bărbați (care dorm în același pat), în camaraderiile născute în azil, în flirturile unuia dintre bărbați cu o femeie de la etajul inferior¹⁴ (palierul pe care se află camera e cel al bărbaților), în felul în care se adresează unul altuia („soțior”, respectiv „soțioară”), în felul în care pacienții încearcă să-și aline greul, în cântecele pop *cheesy* pe care le fredonează aceștia (ca expresie a unor nevoi de bază, generale, exprimate într-un mod relativ primitiv și general), în încercările lor de a interacționa cu cei din spatele camerei. Singurele lor interacțiuni cu exteriorul se petrec la gratii, la o ușă ce desparte holurile pe care merg pacienții de casa scării – o permanentă tânguire la ceea ce e dincolo (gratii, ziduri, propriul palier, propria persoană) – și poate tocmai asta îi ține pe unii de la o zi la alta (glumițele pe care le fac, amăgelile pe care le primesc de la rude, cântecele și tânguirea, într-o formă sau alta)¹⁵.

Nu mi se pare întâmplător că filmul începe pe zi și se termină pe noapte – asociez chestia asta tot cu un fel de alegorie a vieții (caz în care mi se pare că primul cadru – doi oameni acoperiți, de un cearșaf, care vor fi dezvelii în scurt timp - poate funcționa ca metaforă a nașterii). Pe de altă parte cred că chestia asta poate fi pusă în legătură și cu alternanța zi-noapte și cu felul în

care curge și se simte timpul în „Feng ai”. Într-un fel, filmul per ansamblu funcționează ca o zi, ca un moment dilatat. Apoi, ceea ce vedem în ultima secvență, respectiv ultimul cadru - doi oameni pe o băncuță, privind afară printre gratii -, e sfârșitul încă unei zile. E însă ceva mai mult în acel ultim moment - încă o zi după tot restul zilelor - e ca un moment de respiro, de tras suflul, ca după o muncă grea, ca după un calvar; anunță parcă un sfârșit (și sigur că senzația e accentuată și de ultima replică din film - „Crezi că oamenii se transformă în fantome când mor?”). Cred că senzația asta vine dintr-un fel de acumulare în și de timp, ca un rezultat al unui proces prin care treci-timpul se acumulează și, pe lângă asta, niște lucruri se repetă *on and on* - iar la un moment dat se transformă, cumva (și ce mișto e că nici nu poți să explici cum, sau poate că unii fizicieni sau unii guru pot), în altceva: ceva se deschide, *vibe-ul* se schimbă; moment de adevăr, de rezonanță, sau oricum se numește. Sau, cum spune Wang Bing foarte frumos în foarte frumosul lui argument regizoral, „Repetiția vieții lor de zi cu zi amplifică existența timpului. Și când timpul se oprește apare viața.”¹⁶ Sunt esențiale însă tocmai procesul, repetiția – ca un fel de operație de moșire a acelui moment de adevăr, sau ca o rugăciune (dacă ar fi să descriu pe scurt „Feng ai” i-aș spune film-litanie)¹⁷.

Unul dintre lucrurile care mi se par foarte mișto la filmele lui Wang Bing (și implicit la „Feng ai”) e felul în care ele arată că totul e de fapt deja aici – cred că asta se întâmplă în cazul mizanscenei, al narațiunii, cred că același lucru e valabil pentru tot soiul de potriveli, de accidente din filmele lui (și de multe ori tocmai (în) așa zisul accident (se) ascunde adevărul, sau accidentul ăla duce către el) . Am impresia că oriunde pune camera (un fel de a spune, „Feng ai”) e filmat din mână, totul în cadru e așa cum trebuie să fie (și cred că asta se întâmplă dacă te lași ghidat, ca regizor sau ca operator, de ceea ce îți oferă realitatea și momentul). În ceea ce privește încadraturile, chestia asta mi-a sărit de câteva ori în ochi în secvența în care soția și fiul lui Ma Yunde vin să-l viziteze. E un plan mediu la un moment dat (pe la minutul 38, din a doua oră de film) în care lucrul ăsta mi se pare cel mai evident - prin poziția lor unii față de alții, prin „stratificarea” lor în adâncimea cadrului, ba chiar și printr-un fel de echilibru cromatic (marginile cadrului - mă refer la puloverul fiului și la pătura de pe pat - se „asortează”; pe lângă asta, tonurile hainelor celor trei sunt în aceeași zonă)¹⁸.

Altă dată potrivelile se întâmplă în ceea ce privește relația dintre sunet și imagine. În una dintre secvențele din camera în care pacienții se uită la TV pe ecran vedem ceva, în timp ce din *off* se aude muzică de film (evident că am văzut înainte sursa sunetului și oricum, se poate distinge faptul că sunetul e unul de TV, dar rămâne totuși un efect ușor straniu). E un joc involuntar, o potriveală – asta în sensul în care momentul nu a fost orchestrat; nu a aranjat regizorul lucrurile așa încât momentele să coincidă, dar a știut să speculeze momentul. Iau în considerare inclusiv varianta (puțin probabilă după mine) în care regizorul nu a observat potriveala la momentul filmării – poate că a fost descoperită la montaj, dar și chestia asta spune ceva despre procesul de selecție, despre un mod de a te uita la lucruri.

Încă un moment pe care îl consider relevant pentru ce spuneam mai sus (că totul e deja aici): cel în care fiica lui Chen Zhuanyuan (aflat de puțină vreme în azil) vine la ușa cu gratii ca să vorbească cu acesta. Chen o întreabă atunci când poate să iasă din azil, iar fiica îi transmite mesajul mamei: anume că va putea să iasă imediat ce se va simți mai bine. Chiar lângă Chen stă un pacient mai tânăr (și care se află în azil de mai multă vreme decât Chen) – acesta împrumută telefonul mobil al fiicei lui Chen pentru a-și suna tatăl. Pacientul mai tânăr își întreabă tatăl când poate să iasă și îi spune că vrea să petreacă Anul Nou acasă. Ascultă răspunsul tatălui la telefon, apoi spune „Asta ai zis și data trecută.” Punând în relație cele două conversații, e ușor de intuit soarta lui Chen, e ușor de intuit că ceea ce îi spune fiica tatălui sunt, cel mai probabil, amăgeli și gogoși și că aceleași lucruri i le va spune fiica lui Chen acestuia și data viitoare. Alăturarea conversațiilor nu e voită (din nou: cei doi pacienți nu au fost *aranjați* să vorbească unul după altul) – lucrurile pur și simplu s-au întâmplat așa, iar regizorul a știut să vadă¹⁹.

Accidental, sau întâmplător, sau dat, e și faptul că Wang Bing și operatorul lui nu au avut acces decât la unul dintre palierele azilului, condiții în care, așa cum observă Daniel Kasman, camerei de filmat, la fel ca pacienților, nu îi rămâne altceva de făcut decât să hoinărească în același spațiu. Traseul se

aseamă cu cel al pacienților: „toată activitatea pe care o au la dispoziție pacienții e să se târâie de jur împrejur; să vorbească unul cu altul, sau, precum camera lui Wang, să își urmărească pur și simplu seamănu”. În combinație cu durata filmului și cu „atitudinea camerei”, spune tot Kasman, asta dă senzația că aparatul de filmat devine *parte din* mediul respectiv („Senzația nu e că aparatul de filmat urmărește oamenii prin jur, ci că, mai degrabă, la fel ca toți ceilalți, se uită pur și simplu la oameni”²⁰). Are loc o acomodare, o intimizare treptată (așa mi se pare că pot funcționa și primele cadre, ca model esențializat al procesului ăstuia: în primul cadru vezi un pat în care cineva stă acoperit, sub o pătură, camera panoramează către alt pat – un om pe jumătate acoperit de o pătură se uită către ușa încăperii, care dă spre hol, pentru ca apoi să întoarcă capul către cameră și să privească așa câteva clipe; tăietură către cadrul anterior – primul pat – cineva trage pătura și – primul eveniment, prima surpriză – descoperă nu unul, ci doi bărbați, care dorm unul lângă altul²¹).

Un mod de a te uita la lucruri - cu umilință, cu deschidere, cu respect, cu răbdare, cu compasiune, cu încredere, cu conștiința că există ceva mai mult decât propria persoană: unele dintre chestiile prin care mi se pare minunat „Feng ai”.

Respect pentru că regizorul și echipa își reduc intervenția la minimum (asta înseamnă, printre altele, a filma atât cât se poate de brut²²), pentru că îi lasă pe cei filmați să se desfășoare, pentru că îi urmărește fără să știe de dinainte ce și cum și încontro (accidental, dacă se poate spune așa, a și ajuns să facă filmul – vezi declarația lui, în care povestește despre cum a descoperit un azil psihiatric - nu același din film - și despre cum l-a inspirat asta), pentru că îi urmează (aproape întotdeauna) până la capăt, atât cât poate să însemne „până la capăt” în contextul respectiv (al facerii unui film), chiar dacă asta înseamnă să dea ture în cerc, de nu știu câte ori, neștiind când se va opri cel pe care îl urmează (așa cum se întâmplă în secvența în care Ma Jian aleargă noaptea pe holuri). Filmul lui Wang Bing e, din punctul ăsta de vedere, un gest de solidaritate și de iubire față de cei pe care îi filmează. Și, cumva, o salvare de la moarte și de la uitare – conservarea asta a vieții, a unui moment și a adevărului emoțional (despre care vorbește regizorul într-un interviu²³) sunt printre principalele lucruri care mi se par importante la filmele lui (filme care îmi arată, printre altele, că mumificarea aia baziniană nu e neapărat dependentă de peliculă - Wang Bing filmează doar pe digital - și că e vorba și de altceva: de adevărul emoțional).

Respect și grijă și pentru spectator și pentru cei filmați pentru că nu ți se impune o interpretare din partea regizorului și pentru că vezi și ceva din celelalte părți ale problemei: doctorii nu sunt „ăia răi”, ci niște oameni care își fac treaba și se descurcă cum pot, cu ce au la dispoziție; rudele pacienților nu sunt nici ele, în toate cazurile, indiferente și lipsite de suflet față de cei pe care i-au internat – poți înțelege (atunci când vezi sărăcia din casa părinților unui pacient, de pildă) că unii au ajuns să facă asta tocmai ca să le asigure un trai mai bun (și că fac asta cu mari eforturi financiare).

Și sigur că acel „do us part/ ne va despărți” tot vine la un moment dat – și fiecare își are propriul drum de urmat, propria cruce de dus. E o separare care are loc nu doar între pacienți, ci și între regizor și cei din azil – una definitivă (terminarea filmului; sigur, definitivă e un fel de a spune) și câte una la fiecare scurtă ezitare, la fiecare impuls, la fiecare decizie de moment – când mă opresc din urmărirea omului ăstuia, cum trec la următorul, cum schimb drumul? La un moment dat drumurile se despart – ca în secvența în care un bărbat merge noaptea pe șosea; camera îl urmărește, apoi, la un moment dat, rămâne pe loc –, iar bărbatul își continuă drumul și se pierde în întuneric. O moarte cu repetiție²⁴.

„Și când timpul se oprește apare viața”

să zic e că, așa cum văd eu filmele lui și, în cazul ăsta, „Feng ai”, nu găsesc în ele nici un motiv de suspiciune (din punct de vedere moral) – respectul, deschiderea, tandrețea cu care se uită Wang Bing la oameni nu mă duce cu gândul la așa ceva.

3. Folosesc aici varianta în română a titlului din engleză. Nu știu cât de apropiată ca sens este traducerea în engleză a sintagmei „feng ai” de originalul din mandarină – mi se pare însă că semnificațiile pe care le are titlul în engleză se potrivesc cu filmul.

4. Oameni mâncând, oameni dormind, oameni mergând – poate că adevărul acolo e.

5. Ce chestie că scriu unele părți din cronica asta în ultima zi din 2014.

6. Mai e un moment, pe la minutul 24 din a doua oră de film când un pacient se uită în direcția camerei și spune „Tu! Ar fi bine să nu râzi de mine”. Nu mi-e însă foarte clar unde se uită exact, dacă se adresează celui din spatele camerei sau celorlalți pacienți.

7. <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/wiseman/>

8. Intimitate pe care, apropo, o regăsesc și în coloana sonoră: horcăituri, răsete, scânceli, tânguie, cântece fredonate ș.a.m.d.

9. <https://www.festivalscope.com/film/til-madness-do-us-part> Un fel de microcosmos cu propriile genuri cinematografice, cu propriile povești de dragoste, cu propriile drame, cu mafia sa (vezi momentele în care pacienții primesc pachete de acasă, sau felul în care fac troc).

10. Nu că ar fi același lucru cu intimitatea față de cameră – faptul că niște oameni sunt intimi unul cu altul, relaxați unul față de altul etc. nu garantează că pot fi la fel și față de cameră și nici că pot împărtăși intimitatea dintre ei cu/ față de aceasta.

11. O chestie la care mă gândeam la un moment dat: că uneori atașamentul între oameni se naște din (și se reduce la) un fel de obișnuință – casiera de la Mega Image, a cărei față o văd zilnic și care îmi vede fața zilnic. Se creează un fel de relație. Dacă femeia aia ar dispărea, mi-ar fi indiferent? Sau dacă eu aș dispărea, i-ar fi indiferent? (vreo doi dintre pacienții azilului nu au nici nume în registru). După patru ore (cred că) te familiarizezi cu niște fete.

12. Chiar, oare chinezii au proverbul ăla cu „Când doi îți spun că ești beat...” ? Dar bărbatul nu părea beat și n-au venit doi la ei, ci unul. Și nici nu i-a zis că ar fi beat.

13. Și e poate doar aparent paradoxal că tocmai într-un film atât de „brut” ca „Feng ai” văd atâtea posibilități de a specula metafore, semnificații cu majuscule și alegorii.

14. E amuzant cum se leagă la un moment dat replicile celor doi. Ea îi spune „Vino să mă fuți”, el îi răspunde „Mă duc să mă uit la televizor”. Și, apropo de ce ziceam de repetitivitate – dialogul dintre cei doi e unul dintre cazurile în care replicile se tot repetă, aproape ca un fel de incantație (sau de disperare, de blocaj în funcție de situație).

15. „people so tired/ mutilated/ either by love or no love” – „Feng ai” îmi amintește de părți din „The crunch”, a lui Bukowski.

16. <https://www.festivalscope.com/film/til-madness-do-us-part>

17. Wang Bing spunea ceva foarte mișto legat de proces în cinema într-un interviu (nu era legat neapărat de timp, însă): „În viziunea mea, cel mai important lucru de reținut e că un film nu e o imagine nemișcată. Frumusețea în cinema nu e ceva ce poți opri și <<imortaliza>>; nu e ceva înghețat pentru totdeauna într-o singură... Frumusețea în cinema e în percepția unui proces în derulare. Ca cineast sunt interesat de mișcare, de imaginile mișcătoare, de <<evoluția>> realului care e așa de greu de suprins și de făcut vizibil.” (<http://www.lafuriaumana.it/index.php/48-archive/lfu-20/186-michael-guarneri-i-am-just-a-simple-individual-who-films-what-he-loves-to-film-interview-with-wang-bing>)

18. Sigur că se poate specula că e vorba de tendința minții de a da sens și de a face conexiuni, dar eu nu cred că e vorba doar de asta – cred că pe lumea asta lucrurile se leagă între ele.

19. Pentru ca lucrurile să fie (mai) clare: când spun că nu e voită nu încerc să minimalizez importanța lui Wang Bing ca regizor al filmului – vreau să scot în evidență tocmai faptul că mi se pare important în primul rând să știi să vezi.

20. <https://mubi.com/notebook/posts/limited-shelter-an-interview-with-wang-bing>

21. Ar mai fi tras respectivul bărbat pătura de peste cei doi dacă nu ar fi văzut că cineva filmează patul?

22. Și mi se par superbe holurile alea noaptea, cu amestecul ăla de întuneric și de răceală de neon, și lumina aia chioară, caldă, din dormitoare.

23. „Pentru mine istoria e un moment din viața unei persoane, moment care atinge lumea interioară a persoanei respective într-un mod profund. Nu e dificil să descrii macroscopicul. Dar istoria adevărată se află într-o zi, într-o oră, într-un moment de adevăr din viața cuiva. (...) În documentarele mele nu spun întreaga poveste a unei persoane; Înfățișez un moment în întregimea lui.” (<http://www.taipetimes.com/News/feat/archives/2013/07/30/2003568485/2>)

24. Oare cum altfel aș fi putut să aproape-termin *review*-ul?

1. Și așa se întâmplă și cu acele scurte texte supraimpresionate pe ecran – ele vin la ceva vreme după ce persoana în cauză a apărut pe ecran.

2. O chestie care mi-a trecut prin cap și la care nu pot să dau un răspuns clar: având în vedere că mulți dintre oamenii de acolo nu aveau luciditatea de a-și da acordul să fie filmați și nici de a înțelege ce este și ce presupune filmul respectiv (viitorul film), este moral ca filmarea aia să aibă loc? Cum ziceam, nu pot să dau un răspuns clar – tot ce pot

Amour fou



Iubire nebună

Austria - Luxemburg - Germania 2015

regie, scenariu: Jessica Hausner

montaj: Karina Ressler

image: Martin Gschlacht

distribuție: Christian Friedel, Birte Schnoink

de Claudia Cojocariu

În cel mai recent film al său, „Amour fou”, Jessica Hausner încearcă să aranjeze în plan vizual și dramaturgic un soi de austeritate des întâlnită în spațiile germane (mai cu seamă în filmele de epocă plasate în perioada prusacă), cu un glamour romantic preluat din spațiul anglo-saxon și francez. Premisa de la care pleacă este cvasi-morbidă: poetul Heinrich von Kleist vrea să lege un jurământ cu o tânără burgheză prin care aceștia convin să-și pună împreună capăt zilelor. După mai multe încercări și căutări o găsește pe Henriette Vogel, mamă a unei fetei, măritată de 12 ani cu un bărbat care se ocupă de colectarea impozitelor. Chiar și așa, morbidul dispare treptat sau, mai degrabă, pleacă de la o sensibilitate detașabilă, non-caracteristică romantismului, și ajunge la ironii fine surprinse atât la nivel vizual, cât și la nivel de fișă de personaj.

Recunoscut pentru pofta iluzorie de fericire și împlinire ca scop suprem al vieții, dar și pentru incongruența clișeele romantismului în operele sale, poetul transpus în film se manifestă printr-un soi de gârbovire intelectuală și sentimentală recunoscutibilă în discuțiile cu personajele feminine la care râvnește. Heinrich von Kleist este prototipul fanaticului romantic: ideea de moarte

poate fi împărtășită și trăită ulterior împreună cu o altă persoană, de tip *soulmate*. Ce face von Kleist pe parcursul filmului este să schimbe viețile lipsite de strălucire ale anumitor femei pe care lumea le poate recunoaște ca tinere superioare în posteritate. Chiar dacă la o primă vedere, prin postura sa insolită nu ar putea da semne de convingere, von Kleist este un jongleur și escroc sentimental având un șarm al său aparte. El nu-și agasează ursitele cu tot felul de metode cavaleresti de curtare, ci aplică din start, sub o falsă impresie, tehnici de manipulare și psihologie inversă, iar momentele de slăbiciune (ba o curtează pe una și uită de cealaltă și tot așa) sunt trecute cu vederea atunci când poetul începe să recite și să-și împărtășească gândurile în public sau în privat cu fiecare ursită.

Henriette Vogel este un personaj ce oferă deschidere către povești mai generoase, legate de viață, de condiția umană, care nu corelează neapărat cu ideea de viață și moarte a poetului german. Tânără burgheză, soția unui bărbat plin de căldură și devotament contrar așteptărilor statutului său, întruchipează tiparul omului „așezat”, cu o stabilitate de neatins, bine prezervată în bula societății din care face parte. În momentul

în care poetul intră în viața ei, aceasta devine bulversată: florile o deranjează prin fumusețea și dulceața lor, începe să aibă căderi nervoase bazate pe anxietate și răstălmăcite într-un mod aproape comic-absurd de către doctorul familiei, acesta susținând că ar fi un soi de tumoare sau ulcer incurabil. În linii mari, filmul tratează cu ironie soarta oamenilor înstăriți, dar neiușiți într-un mod corespunzător de către membrii familiei. Există un soi de artificialitate și superficialitate în relația personajului feminin cu mama sau cu apropiații ei. Sentimentul de securitate, atât de mult adulat de către poet, vine în completarea sentimentului de singurătate în momentul în care Henriette află că s-ar putea să moară din cauza unei boli inexplicabile. Detașarea ei pare, în principiu, o formulă austeră care se conformează filmului în sine, dar nepăsarea mamei la aflarea veștii este mai izbitoare. Din acel moment, viața ei pare a fi calculată cu aceeași precizie cu care își calculează cheltuielile pentru proprietate. Merge la casa de la țară, își plănuiește sinuciderea împreună cu von Kleist, apoi renunță la idee când află că s-ar putea să existe și o a doua șansă. Simplitatea alegerii destinului său este întreruptă de ironia sortii pe care o plănuiește poetul. Intenția regizorală de a puncta ironia poate fi observabilă și prin inserția *voice-over*-ului lui von Kleist. Discursul acestuia acționează ca un suflu exterior care își previne spectatorul de consecințele nefaste ale destinului femeii. Prin intermediul lui ni se aduc la cunoștință intențiile ascunse și dorințele meschine ale poetului de a o face pe femeie să cadă într-un soi de agonie preexistentă. Mai mult decât atât, starea ei se înrăutățește pentru că există o deschidere către o lume ce merge în dezacord cu convenționalismul și rigorile umane propovăduite încă de la începuturi: omul trebuie să fie în permanentă într-o stare de bine și dacă există nefericiri, ele nu pot schimba starea fizică sau psihică a persoanei respective. Or, von Kleist înspre acest scop se îndreaptă.

În „Amour fou”, formalismul sau intenția de a deconstrui un anumit tipar lucrează concomitent cu discursul său. Nu există zone sau timpi morți, iar personajele secundare/episodice reprezintă în sine niște grupări care induc sentimentul de ironie. Incipitul filmului așterne un soi de austeritate prusacă întâlnită și în „Die Marquise von O”, regizat de Eric Rohmer, în măsura în care juxtapunerea dintre uman și social este una foarte riguroasă, nu doar din punct de vedere dramaturgic, ci și la nivel de decupaj cinematografic. Rigurozitatea dispare treptat, pe măsură ce vedem cum cadrele picturale exterioare sau însăși mireasma închiptă a florilor aranjate de Henriette cu o grijă bolnăvicioasă sunt întrerupte de aparițiile și foiala umilă și, în același timp, inconfortabilă a servitorilor din cadrul, care mai atenuează din sensibilitatea și sentimentul răvășirii caracteristice romantismului.

Winter Sleep



Turcia 2014

regie: Nuri Bilge Ceylan

scenariu: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

montaj: Nuri Bilge Ceylan, Bora Gökşingöl

imagini: Gökhan Tiryaki Gökhan Tiryaki

sunet: Thomas Robert

distribuție: Haluk Bilginer, Demet Akbag, Melisa Sözen, Tamer Levent, Nejat Isler

de Andreea Mihalcea

Un artefact al culturii înalte, inspirat din Cehov și Shakespeare, „Winter Sleep”-ul lui Ceylan se dezvăluie drept un discurs romanesc-psihologizant, minuțios cizelat, despre singurătate, putere, nefericire și rată. În ciuda plasării în contemporaneitate, câteva zile de iarnă în interiorul unor camere sculptate în piatră din hotelul Othello și în împrejurimile aspre ale Cappadociei par a constitui *setting*-ul ideal pentru o formulă deictică european-medievală de tipul „la curtea unui vechi castel”, pe de-o parte, în vreme ce tensiunile dramatice dintre personajele care le populează construiesc, în ansamblul

lor, un cadru universal de expunere a unor problematici precum însingurarea în doi sau (in)echitatea socială.

Hotelul Othello, locuit sporadic de o mână de turiști, e deținut de Aydin (Haluk Bilginer), un fost actor de teatru și moșier auto-erijat într-un cărturar local, care își ocupă timpul la bătrânețe scriind articole semidocte despre religie și spirit comunitar, dintr-un unghi estetic, pentru un ziar de provincie și care, lăsându-și grijile administrative în seama lui Hidayet (Ayberk Pekcan), speră să scrie o carte despre istoria teatrului turc, proiect constant amânat. Din când în când, trage cu ochiul, ca un copil bătrân ce este, înspre fereastra dormitorului mult mai tinerei sale soții, Nihal (Melisa Sözen). Aydin, Nihal, și sora lui Aydin, Necla (Demet Akbag), trăiesc în acest spațiu, pe cât de întins, pe atât de sufocant, fiecare din ei fiind captiv unor temeri, cărora încearcă să le supraviețuiască prin orice mijloace au la îndemână. Nihal coordonează acțiuni caritabile în folosul construirii și renovării unor școli din zonă, ruptă de viața de familie, iar Necla pare că se ascunde aici, după ce și-a părăsit soțul și munca de traducătoare, petrecându-și timpul citind, criticându-l pe Aydin și meditănd asupra naturii răului.

Elaborat după niște principii narative clasice, filmul are un prim *plot point* similar intrigii literare. Un drum oarecare cu mașina al lui Aydin și Hidayet este întrerupt de o piatră aruncată în parbriz de către un puști, Ilyas, fiul unui rentier sărac, amenințat cu evacuarea pentru neplata chiriei. Cei trei merg la casa băiatului pentru „soluționarea” conflictului. Firul roșu al parbrizului spart scoate la iveală, de-a lungul filmului, detașarea auto-impusă a lui Aydin față

de chestiunile pragmatice care îl privesc direct, umilința unchiului băiatului, un hoguea pacifist, revolta puștii și orgoliul tatălui său, Ismail, care ajunge să arunce în foc banii pe care Nihal vine la ceas de seară să îi dea „de pomană”, secvență care alternează frica lui Nihal față de acest bărbat imprezibil și violent cu încercarea de afirmare a demnității acestuia. Ilyas, care aruncase, de altfel, piatra, dintr-o dorință de vendetă după ce cândva, în *backstory*, fusese obligat să-și vadă tatăl bătut de colecții de datorii, târât de-a lungul filmului de către unchiul său Hamdi la hotelul lui Aydin pentru a-și cere iertare, și căruia simpla idee de a-i pupa mâna patriarhal-feudalist moșierului îl face să leșine la propriu, are acum ocazia de a privi prin ușa crăpată acest moment dostoevskian, atent coregrafiat în termeni de actorie. Ceylan are flerul de a încheia secvența într-o notă de demiurg cu ceva simț al umorului, tăind la o alta, în care Aydin, amicul său Suavi și Levent, învățătorul local, savurează în paralel o noapte de băută, Levent spunând, aparte, în mijlocul unei conversații că „asta nu e viață, ci doar o scenă la gura sobei dintr-o piesă de teatru”.

Dialogurile lungi și întesate iau forma unor dueluri verbale, pseudoconfruntări de idei, în spatele cărora rezidă de fapt un lung istoric emoțional care alimentează niște războaie domestice de duranță. Vanitatea lui Aydin și incapacitatea lui de a fi atent la celălalt îl fac incapabil să accepte critici, răspunzând reproșurilor cu aceeași monedă, cum se întâmplă de pildă atunci când Necla, lucidă, dar cinică, îi impută diletantismul și romanțarea stilistică dulceagă afișate în articolele cu care acesta se îndeletnicește săptămânal, acuzând-o, la rândul său, de lene. Departate de a fi portretizat drept un căpcăun bătrân rău-intenționat, Aydin pare mai degrabă fie un copil care stagnează în procesul de maturizare - drept pentru care de multe ori, pare inconștient de consecințele faptelor sale -, fie un senior feudal cinic (aflăm că în trecut, în urma unui cutremur, a preferat să găzduiască în hotelul său membrii organizațiilor umanitare, în locul victimelor). Gelos pe apropierea lui Nihal de Levent, Aydin caută să-i preia administrarea străngerii caritabile de fonduri, spre mâhnirea lui Nihal, care susține că este singurul lucru care îi dă sens existenței sale plicticoase și aride. Întors în biroul lui cavernos, Aydin decide să plece la Istanbul, după care se întoarce la soția înlăcrimată, întrebând-o de ce anume este vinovat. Nihal îi spune că este un om educat și drept, dar că își folosește aceste virtuți pentru a-i umili pe ceilalți, pe care - credincioși, necredincioși, bătrâni

conservatori, tineri nonconformiști -, îi urăște deopotrivă. Bărbatul pare că nu aude nimic din ce i se spune, considerând că singura lui vină în eșecul căsniciei lor e aceea că nu s-a ridicat la niște standarde mult prea înalte pe care le-a ridicat Nihal. Autoindulgența, cumulată cu un soi de autism emoțional, fac din Aydin un om însingurat care tânjește după aprecierea, de orice natură, a celorlalți.

Copertat cu un *trav-in* pe capul lui Aydin, văzut din spate și cu un *zoom-out* de final, în care hotelul Othello se face din ce în mic, pierzându-se în vastitatea stepei acoperită de zăpadă, ambele cadre acompaniate hipnotic de „Sonata pentru pian nr. 20”, a lui Schubert, cel mai recent film al lui Ceylan se ancorează naturalist în sondarea cotidianului lui Aydin, parcursul său fiind unul liminal, o tragedie anatoliană în care nimeni nu moare, dar în care veninul domestic de peste ani pare să se dezghete și să circule liber prin cotloanele interioarelor iluminate de o lumină paradoxal caldă, lăsând, probabil loc, după cum pare să sugereze Ceylan la sfârșit, unui trai ceva mai plin de speranță. Aydin decide să nu mai plece în Istanbul. Ultimul act, la plan-contraplan, din plonjeu și contraplonjeu, îi înfățișează pe Aydin și pe Nihal, privindu-se prin fereastră, în timp ce bărbatul recunoaște din *voice-over* că nu îl așteaptă nimic în Istanbul, își cere iertare soției și o roagă să își continue viața împreună, cuvinte pe care însă este incert dacă Nihal le va auzi vreodată. La fel cum transformarea liminală a acestui pseudo-Lear nu pare a fi întrutotul verosimilă, eroii naturalist-tragici ai lui Ceylan părând mai degrabă lăsați la finalul filmului să se învârtă în continuare în acest cerc al devorării, al auto-devorării și al indiferenței *de facto* la suferința ceilulalt.

Premiat cu „Palme d'Or” la Cannes în 2014, „Winter Sleep” e un film care se vrea un *magnum opus* realistoid care să evoce „marea cultură” europeană și care denotă o raportare cinematografică cumva foarte clasică. De la postura omniscientă a naratorului, la eclerajul aproape clar-obscur, la tușe scenaristice simbolice (cai sălbatici prinși și dezlegați de Aydin) sau paralelisme (un motociclist tânăr care seamănă cu un potențial Aydin în tinerețe, care petrece câteva zile la hotelul Othello, doar pentru a o lua din loc vrând să exploreze lumea), la decorurile încărcate de semnificație narativă, la rafinamentul calofil compozițional, e ceva în maiestuoasa iluzie fabricată de Ceylan care îi conferă, o dată cu dimensiunea canonic-universală, ceva mort și rigid, care l-ar putea face să nu fie tocmai pe gustul oricărui spectator.



La sapienza



Franța, Italia 2014
regie, scenariu: Eugène Green
imagine: Raphael O'Byrne
montaj: Valerie Loiseleaux
distribuție: Fabrizio Rongione,
 Christelle Prot, Ludovico Succio

de Ioana Avram

Alexandre Schmidt (Fabrizio Rongione) este un arhitect utilitarist hăituit de dramele trecutului și prizonier al unui sordid contemporan corporatist de care nu poate scăpa. În mod ironic, soția lui, Aliénor (Christelle Prot Landman), studiază efectele negative pe care le are mutarea în cartierele de blocuri asupra populației din clasele defavorizate. Atunci când Alexandre hotărăște să caute grandoarea meseriei și răspunsul la criza lui intelectuală în bisericile din Roma și Torino, departe de industrializata Franța, Aliénor îl însoțește, căutând, la rândul ei, o soluție pentru căsnicia aparent moartă în care se găsesc cei doi. Aceștia își încep pelerinajul în Stresa, un oraș turistic din nordul Italiei, unde dau întâmplător peste Lavinia (Arianna Nastro) și fratele ei, Goffredo (Ludovico Succio). Aliénor

este impresionată de Lavinia, care suferă de o boală misterioasă, al cărei singur efect vizibil sunt ametele, și decide să rămână în Stresa până când aceasta se va simți mai bine. Alături de soțul ei va merge Goffredo, care aspiră să devină arhitect și căruia călătoria îi va servi pe post de studiu. Deși recalcitrant la ideea de a fi pus în postura de mentor, Alexandre acceptă, și cele două cupluri se separă pentru restul filmului.

Cam așa sună premisele celui mai recent film semnat de Eugène Green. „La sapienza” se încadrează confortabil în filmografia acestuia, având toate elementele care îi definesc originalitatea stilului. Cel mai evident astfel de element este minimalismul de inspirație bressoniană, asociat lui Green încă de la filmul de debut, „Toutes les nuits” (2001, „În fiecare noapte”), și epitomizat de secvențele de dialog în două personaje. De cele mai multe ori, Green își așază actorii în mijlocul cadrului, cu privirea pironită în cameră. O altă marcă a lui Green, pe lângă personajele care se uită direct în cameră, sunt cadrele joase care surprind podeaua și încălțămintea. Mai rare decât în alte filme de-ale sale, acestea contribuie la completarea portretului personajelor: pantofii lui Alexandre sunt perfect lustruiți și pantalonii perfect aliniați, chiar și când acesta iese la plimbare la ora unu noaptea. De asemenea, de fiecare dată când un actor vorbește, camera este pe el pe toată durata replicii sale: nu există cadre de reacție. Lipsa de realism a interpretării actorilor amplifică straniețea, însă merge mână în mână cu minimalismul narativ. Personajele iau adeseori decizii bazate pe un soi de intuiție divină, niciodată identificată ca atare, dar care pare să acționeze asupra lor

în diferite feluri, iar relațiile pe care le dezvoltă între ele sunt anemic prezentate, deși însemnătatea lor ulterioară este uriașă. Totuși, scenariul este construit în stilul neorealismului italian de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, cu foarte multe secvențe fără însemnătate narativă care descriu gesturi mundane. Sentimentul cel mai pregnant este de prosepție în abordare; și, deși se vorbește despre teme mari, precum Dumnezeu, destin și libertate, patetismul este ținut în frâu de formalism. Combinând realismul cu o estetică vădit controlată, Green reușește să ofere un film pe care criticii se grăbesc să-l numească inovator.

Ca în „A Religiosa Portuguesa” (2009, „Călugărița portugheză”), există și un foarte succint contact cu un fel de sacru: așa cum Julie, personajul principal din „A Religiosa Portuguesa”, cunoaște un bărbat care este reîncarnarea lui Sebastian I, unul dintre regii Portugaliei din secolul al XV-lea, Aliénor cunoaște un irakian (interpretat de regizor), care pretinde că s-ar fi născut în anul 1400. Ultimul descendent al caldeenilor creștini, acesta îi spune lui Aliénor de ce și-a părăsit țara și că așteaptă să primească statutul de refugiat în Franța. Ca în „A Religiosa Portuguesa”, nicio explicație nu este cerută și nicio explicație nu este dată, iar intruziunea episodică nu are urmări. Genul acesta de tatonări ale spectatorului, care nu poate decât intui existența unui „mister”, neavând nicio șansă de a-l desluși, amintesc de ermetismul prozei lui James Joyce care pare să construiască poveștile din „Oameni din Dublin” în jurul unor premise niciodată expuse. Spre deosebire de Joyce însă tonul lui Green este unul ludic, efervescent.

Într-un interviu¹ luat cineastului pentru publicația *Sight and Sound* cu ocazia lansării filmului „La sapienza”, Nick Pinkerton discută cu Green despre posibilitatea ca publicul să interpreteze într-un mod comic formalismul său, mai ales atunci când are contact pentru prima oară cu el. Green este de acord că în spatele tehnicii sale cinematografice există un fel de ironie constantă, identificând-o mai ales în „A Religiosa Portuguesa”, și amândoi ajung la concluzia că aceasta este elementul central care îl distinge de sobrul Bresson. Godfrey Cheshire merge până la a-i compara stilul, pe care îl numește „clocotitor de teatral”², cu mult mai „jucăușii” Jacques Rivette și Jean Renoir.

„La sapienza” oferă însă un discurs cât se poate de serios despre ceea ce Green consideră a fi sapiența, filmul „celebrând resursele spirituale ale Vestului până în punctul în care poate fi numit o apoteoză a culturii europene.”³ Alexandre este obsedat de arhitectul italian Francesco Borromini, unul dintre cele mai însemnate nume ale stilului baroc, și de prietenul-devenit-rival mai puțin talentat al acestuia, Gian Lorenzo Bernini, cu care se identifică. Acesta se simte mai aproape de Bernini nu numai din cauza faptului că a avut un prieten mult mai talentat decât el, pe care era foarte invidios și care s-a sinucis, dar și deoarece stilul acestuia din urmă este „rațional”, Alexandre visând să atingă culmile misticismului, asemenea lui Borromini. Acesta se folosește de povestea celor doi pentru a-i oferi lui Goffredo o lecție de arhitectură și pentru a-și exprima propria suferință în fața acestuia, eliberându-se astfel. Green

surprinde răbdător clădirile descrise de Alexandre, panoramând lent interioarele monumentale, zăbovind asupra detaliilor. Își păstrează mereu personajele în prim-plan, nelăsând arhitectura grandioasă să le eclipseze, fiind în ton cu afirmația lui Goffredo, care spune că el vrea să devină arhitect pentru a umple spații goale cu lumină și cu oameni. Acesta crede că lumina, modul în care ea cade mai precis, poate face oamenii să se simtă mai aproape de o „prezență divină”, indiferent de religia de care aparțin. La sfârșitul călătoriei lor, Alexandre îi spune lui Goffredo că i-a fost mentor în aceeași măsură în care și Goffredo i-a fost mentor lui. Revelația pe care o are Alexandre în final se bazează pe înțelegerea faptului că toată cunoașterea pe care a acumulat-o anterior acestei călătorii îi este inutilă, deoarece niciodată nu a conceput ceva din iubire pentru oamenii care vor locui în clădirile sale, ignorând efectul pe care îl poate avea lumina asupra lor. După cum explică chiar regizorul, în interviul menționat mai sus, Alexandre își dă seama că spațiile concepute de el nu sunt funcționale, deoarece lumina nu le permite oamenilor să iubească în ele. Pentru a remarcă diferența dintre lumina în care poți iubi și cea în care nu poți, spectatorul trebuie doar să-și aducă aminte de începutul filmului când, după o serie de cadre cu clădirile Romei scăldate în lumina mediteraneană a unei zile de vară, urmează periferia rece și de beton a Parisului. Green filmează de sus în jos un bloc de apartamente, probabil în stilul celor concepute de Alexandre, pe acoperișul căruia scrie *Life is good*, înainte de a trece la mediul corporatist din care Alexandre a reușit într-un final să scape.

Lentoarea cu care camera surprinde stilul de viață mai mult decât confortabil al cuplului, într-o Italie înfloritoare, scoate în evidență ipocrizia celor doi, fără a o pedepsi defel. Deși amândoi par preocupați de soarta membrilor clasei de jos, aceștia nici măcar nu intră în contact cu ei, astfel încât singurii oameni prezenți pe ecran pe toată durata filmului fac parte din *upper-class*, cu excepția unui chelner al cărui chip nu este vizibil. Spre deosebire de mult-premiatul „La grande bellezza” (2013, regie Paolo Sorrentino), cu care este adesea comparat ca importanță, „La sapienza” prezintă lapidar decadența burgheziei italiene: Alexandre și Goffredo sunt invitați de o cunoștință la Villa de Medici pentru a lua masa cu mai mulți intelectuali, a căror principală ocupație se dovedește a fi de natură amoroasă. Autoreflexivi și autoironici, aceștia sunt prezentați ca o variantă *high-class* a hipsterilor, alegând să mănânce în întuneric pentru că a lua prânzul pe iarbă este *passé*.

„La sapienza” este filmul cu cel mai de succes traseu festivalier de până acum al regizorului, fiind al patrulea său lungmetraj, și primul care va fi distribuit în America. Ceea ce este simpatic, având în vedere că Green s-a născut în America, mutându-se în Europa în anii '70.

1.<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/great-beauty-eugene-green-la-sapienza>

2.<http://www.rogerebert.com/reviews/la-sapienza-2015>

3. „La Sapienza celebrates the West's spiritual sources to the point that it might be called an apotheosis of European culture.” Godfrey Cheshire



Deux jours, une nuit



Două zile, o noapte
Belgia, Franța, Italia 2014
regie, scenariu: Jean-Pierre și Luc Dardenne
imagine: Alain Marcoen
montaj: Marie-Helene Dozo
sunet: Jean-Pierre Duret
distribuție: Marion Cotillard,
Fabrizio Rongione, Catherine Salee

de Bianca Bănică

Dramele realiste ale fraților Dardenne nu au beneficiat niciodată de deschiderea pe care ar aduce-o un star în rolul principal. Poate așa au fost circumstanțele sau poate a fost un așa-zis sacrificiu asumat, transformat într-un beneficiu la nivelul personajelor construite prin intermediul filmelor lor; în majoritate oameni din clasa muncitoare, locuitori de provincie cu probleme sociale și/sau personale care ar fi fost, poate, mai puțin credibili de sub *persona* unor mari nume. Totuși, „Deux jours, une nuit” sparge paradigma prin distribuirea lui Marion Cotillard în rolul protagonistei (Sandra), o alegere care se dovedește excelentă atât pentru peliculă (interpretarea organică a actriței duce

potențialul scenariului la cea mai înaltă valoare, fără a altera în vreun fel esența tipică personajelor dardenniene), cât și pentru actriță (unii critici spun că ar fi cel mai bun rol al ei de până acum).

Cotillard joacă o tânără căsătorită, mamă a doi copii, aflată în pericolul de a-și pierde slujba de la o mică fabrică de panouri solare. Revenind la muncă după o perioadă de absență cauzată de o cădere nervoasă, Sandra află că managerul a propus concedierea ei, întrucât s-a constatat că munca se poate realiza în termeni satisfăcători și fără ea. Drept urmare, cei 16 colegi ai Sandrei au fost puși în fața unei alegeri nicidecum echitabile - un bonus de 1000 de euro sau păstrarea slujbei femeii. Scenariul pornește de la o întâmplare reală dintr-un mic oraș belgian pe care frații Dardenne au considerat-o o bună metaforă pentru societatea capitalistă și o bună oportunitate de a denunța și analiza problemele birocratice care ajung să atingă chestiunea moralității și a eticii profesionale, în efectul lor social.

Două zile și o noapte e timpul de care face rost Sandra pentru a-și convinge colegii să voteze în favoarea sa. Narativ, de aici înainte filmul devine iterativ, căci urmărim traseul protagonistei către fiecare din cei 16 colegi, scopul și pledoaria fiind aceleași, însă, situațional, descoperim particularizarea câte unei probleme sociale, fie la nivel de familie, fie la nivel individual. O femeie s-a despărțit recent de soț și încearcă să își reconstruiască o nouă viață independentă, nu poate renunța la cei 1000 de Euro oferți; un imigrant are două slujbe în același timp pentru a-și putea întreține copiii și soția aflată în șomaj; un cuplu are nevoie de bani pentru a-i asigura meditații fiicei. În timp ce fiecare dintre cei abordați (fie că acceptă rugămintea Sandrei sau nu) se scuză folosindu-

și propriile probleme drept argumente, Sandra nu își expune în niciun moment dificultățile, ci mizează pe explicarea nedreptății situației în care este pusă. Miza culpabilității este pasată înainte și înapoi de Sandra și de colegi fără un deznodământ concludent. Nimeni nu e vinovat de nimic, de fapt, nimănui nu i se pare normal ceea ce se întâmplă, totuși nimeni nu se revoltă, preferând postura de victimă a proceselor capitaliste de funcționare a societății pentru a-și satisface, pe cât posibil, nevoile.

Întâlnirile nu sunt nici pe departe echitabile, după norma curentă. Dacă totul în capitalism se bazează pe moneda de schimb, ce șanse are Sandra să ceară o solidaritate gratuită de la niște oameni care, de altfel, nu fac altceva decât să profite de o șansă? Faptul că postura femeii interpretate de Cotillard este atât de ingrată și starea ei atât de vulnerabilă (ia Xanax, este deprimată, se înecă subit) le permite regizorilor să joace cartea identificării între Sandra și restul colegilor, fără emfază, forțând interesul personal să piardă teren în fața empatiei umane.

Pornind de la pretextul narativ relativ simplu, frații Dardenne își aleg cu grijă coordonatele care să ajute la dezvoltarea ideilor. Cele două zile în care Sandra trebuie să își convingă colegii sunt sâmbătă și duminică. Perspectiva temporală este gândită astfel încât să aibă impact la nivel situațional. Sandra apare ca un intrus în viețile colegilor exact în zilele în care aceștia ar trebui să se poată detașa de rutina defectuoasă din timpul săptămânii. Așa funcționează capitalismul. Muncești de luni până vineri pentru o sâmbătă și o duminică mai bune, poate din ce în ce mai bune. Colegii Sandrei ar fi putut avea parte de un weekend cu 1000 de euro mai bun.

Controversată este și starea paradoxală a personajului interpretat de Cotillard. Amenințată cu șomajul, femeia își pune toată energia și disperarea în a reuși să se întoarcă în locul care a dus-o către o cădere nervoasă cu puțin timp în urmă. Pe măsură ce cursa contra-cronometru se apropie de sfârșit, Sandra devine din ce în ce mai sufocată de starea ei de sănătate și de vulnerabilitatea ei psihică și emoțională. În conversațiile purtate cu colegii dă dovadă de hotărâre, printre picături de umilință, încercând să-și păstreze demnitatea intactă. În discuțiile cu soțul cedează în fața incapacității sale de a se simți utilă, importantă. Aceste alternări ale stărilor sale, combinate cu crizele de tuse și cu izbucnirile în plâns ajung să pună la îndoială capacitatea ei reală de a continua să muncească. Sandra devine reprezentant generic al celor prinși într-un astfel de cerc vicios al saturației provocate de o societate care își bazează mare parte din evoluție pe o exploatare a resurselor umane nu tocmai proporțională cu remunerația.

În opoziție cu deznădejdea și cu atitudinea oscilantă a Sandrei se situează Manu, soțul acesteia, bucatar la un restaurant local, interpretat de un actor des întâlnit în filmele fraților Dardenne, Fabrizio Rongione. Deși Sandra începe să proiecteze probleme asupra relației de cuplu, reproșându-i milă lui Manu și punându-l față în față cu lipsurile din viața lor sentimentală, bărbatul are răbdarea și luciditatea necesare pentru a-și calma soția și a analiza situația dincolo de prim-planul disperării ei. Manu controlează și ponderează depresia Sandrei și

reușește să îi canalizeze energia rămasă spre a-și duce la bun sfârșit cursa de persuasiune începută. Manu rămâne un personaj conștient de propria condiție și de posibilitățile existente și nu se transformă într-un idealist cu rol motivațional pe lângă cei aflați în pericol să clacheze. Se sugerează, astfel, prin el, necesarul emoțional și psihic al unei astfel de confruntări directe cu un mediu complet neprielnic pe fondul unei baze deja instabile.

Atât Rongione, cât și Cotillard se pierd în organicitatea personajelor. Firescul este îmbrățișat fără ezitare de cei doi actori care reușesc să exprime, prin interpretări controlate, întreaga tensiune a filmului, atât cea legată strict de acțiunea în sine, cât și cea pe care o escaladează emoțional cele două personaje. Combinația cerută de frații Dardenne nu e deloc simplă - credibilitatea unor oameni care se pierd cu ușurință în clasa muncitoare, o dârzenie venită din lipsa alternativelor și ceva eroic în supraviețuirea lor zilnică.

Estetic și stilistic, filmul păstrează caracteristicile dramelor realizate până acum de cei doi regizori. Sunt prezente cadrele lungi în care personajul ales ca *porteur* al acțiunii este urmărit în permanentă (faimoasa filmare din spate a personajului adoptată și în Noul Cinema Românesc). Acest protagonist ales este fixat încă din primul cadru al filmului, odată cu o clară conturare a crizei, deci a universului de așteptare al spectatorului. Narativ, se trasează un drum previzibil, dar importantă este desfășurarea sa propriu-zisă, și nu schimbarea violentă a acțiunii. Personajul lui Cotillard este prezent în fiecare scenă a filmului, studiul la nivel de caracter realizându-se de la o distanță optimă, astfel încât camera nu devine intruzivă pentru a crea sentimentul de intimitate, ci mai degrabă însoțește personajul surprinzându-i evoluția (reacția, manifestările) în fiecare secundă.

„Deux jours, une nuit” a fost proiectat la Cannes în 2014, reprezentând o nouă șansă pentru Jean-Pierre și Luc Dardenne de a câștiga pentru a treia oară trofeul „Palme D’Or”, după succesul avut cu „Rosetta”, în 1999, și, apoi, cu „L’Enfant”, în 2005. Filmul păstrează linia dramelor sociale realiste, dar schimbă ușor direcția față de narațiunile centrate numai pe un personaj, aducând în prim-plan contextul în sine ca importantă metaforă. Acțiunea primește un *deadline*, ceea ce face ca tensiunea să crească exponențial cu fiecare scenă și cu fiecare consecință a faptelor personajelor, spre deosebire de ultimul film al fraților Dardenne, „Le gamin au velo” (2011), în care nu exista o așteptare propriu-zisă proiectată de la începutul filmului și urmărită progresiv, ci evenimente disparate care creează tensiune în interiorul lor, nu prin succesiune.

În esență, „Deux jours, une nuit” poate fi catalogat drept un manifest împotriva inegalităților sociale. Filmul mizează atât pe scenariul concis și pertinent, cât și pe interpretarea protagoniștilor, pentru a menține echilibrul între mesajul social și maniera, uneori emoțională, de a-l transmite. Se dorește identificarea clară a unei probleme și stârnirea unei reacții cu privire la expunerea ei directă. Problema fiind extrem de actuală, iar emoția dozată astfel încât să înțepe din loc în loc tensiunea fără a o dezamorsa, pachetul format devine un produs de cinema tipic dardennian, superior, totuși, proiectelor anterioare.



Il racconto dei racconti



Povestea poveștilor
Italia, Franța, Marea Britanie 2015

regie: Matteo Garrone

scenariu: Edoardo Gubino, Ugo Chiti,
Matteo Garrone, Massimo Gaudioso

imagine: Peter Suschitzky

montaj: Marco Spoletini

muzică: Alexandre Desplat

distribuție: Salma Hayek, Vincent Cassel, Toby Jones

de Claudia Cojocariu

În cel mai recent film al său, „Il racconto dei racconti”, nominalizat la „Palme d’Or” anul acesta, Matteo Garrone încearcă să ofere o structură *fantasy* nouă, unde procesul semnificativ este întretăierea a trei fire narative, trei basme napolitane selectate din cele 50 scrise de Giambattista Basile în perioada 1566-1632. Rezultatul mi se pare unul echivoc și pe alocuri haotic: dacă filmul *fantasy* merge pe o structură care se concentrează în jurul evoluției și a universului eroului, în acest caz Garrone le taie elanul, alternând planurile narative ale unor personaje pe care ni le plasează la final în același univers/regat – o formulă cât se poate de simplistă, dar care reușește să încheie structura de basm într-un mod convențional.

Desigur, Garrone nu ne propune nimic fad sau care lasă impresia că vom urmări o poveste „ca la carte”. Bizareria narativă a regizorului încorporează trei povești distincte care se suprapun, surprinse într-un ansamblu demn de *fantasy*, cu creaturi magice, mituri și tot felul de

scheme regale. Este observabil extremismul către care tind secvențele spre final, datorat absenței replicilor tumultuoase sau a unei voci narative, aspecte caracteristice basmului clasic. Filmul lui Garrone încearcă să epateze mai degrabă printr-un pact tacit al spectaculozității imaginii cu montajul; economia replicilor dintre personaje chestionează raporturile sociale – poate fi considerată o critică socială asupra amăgirilor și pericolelor instituționale – , iar în plan narativ, aceasta blochează empatia spectatorului cu personajele basmului.

Primul basm pe care îl transpune este povestea unei regine (Salma Hayek) și a unui rege (John C. Reilly) care își doresc foarte mult un copil. Un adjuvant pe picioroange le spune că inima unui monstru marin, vânat de soțul ei și gătită de către o virgină, o va lăsa instant însărcinată. În a doua zi, ea și sluga la care apelase nasc doi băieți albișoși identici; pe parcursul filmului și pe măsură ce aceștia cresc vom observa că nu vor putea trăi unul fără celălalt. În al doilea basm, un

rege (Vincent Cassel) se îndrăgostește de o femeie oarecare (Hayley Carmichael), auzindu-i doar glasul și luând-o drept o tânără fecioară foarte specială. Dar femeia nu mai este tânără de mult timp, iar amăgeala regelui merge până în punctul în care după noaptea cuceririi sale, cuprins de o curiozitate firească de a o vedea în toată splendoarea sa pe cea care i-a furat inima, se trezește la lumina lumânării cu o hădă „vrăjitoare”; aruncată de la geam de către gardieni, aceasta se anină de o creangă din pădure și este găsită de către o femeie care îi oferă tinerete și frumusețe. În fine, al treilea basm îi are în vedere pe un rege (Toby Jones) și pe noul lui animal de companie, un purice care va lua, treptat, dimensiunile unui câine. Și în acest caz povestea lui este lăsată deoparte și continuă să se concentreze pe destinul fiicei dată în „căsătorie” forțată unui căpcăun, a cărui viață solitară în grotă de pe vârful muntelui nu e conformă așteptărilor prințesei. Bineînțeles, către finalul poveștii prințesa își arată o fărâamă de recunoștință față de crutul om care moare.

Arma secretă a lui Garrone se vrea a fi efectul surprinzător (dar cam supraestimat) al răsturnărilor de situație, unele mai întâmplătoare ca celelalte, lipsite de un simțământ personal, exceptând suflul său susceptibil. Spre exemplu, este observabil faptul că fiecare secvență în parte se circumscrie automat unui registru cvasi-ironic, care ajunge să fie considerat suprarrealist; un suprarrealism, mai degrabă, vizual. Ce face ca filmul și imaginile din poveste să fie exuberante este gradul de morbiditate pe care Garrone îl construiește într-o manieră destul de facilă: lipsa dialogului, excentricitatea anumitor secvențe care oricum epatează prin caracterul lor de documente socio-istorice din altă epocă și „terminațiile nervoase” ale câtorva secvențe. Ele se datorează unui montaj abrupt și acordului asumat între regizor și spectator, conform căruia acesta își dorește spectaculozitate, o tematică sofisticată, plasate într-o cheie alegorică. O Salma Hayek care mănâncă cu ardoare dintr-o inimă, învăluită în sânge, atracția ciudată față de deget și nu față de alte părți ale corpului, puricii care prind viață, retușul corpului femeii hăde de tip chirurgie estetică și multe alte detalii reprezintă, în fond, niște capricii. Procedul de întretăiere a poveștilor poate fi la fel de capricios: spectatorul știe de la bun început că se va supune anumitor convenții care îl vor atrage într-o capcană și îl vor amăgi prin puterea lor de reprezentare. În momentul în care ritmul poveștii este întrerupt, atunci și firul spectatorului va pluti deasupra și va trebui reîmprospătat de fiecare dată când prima, sau a doua, sau a treia poveste se reîntoarce. Din acest punct de vedere, „Il racconto dei racconti” are momente în care poate fi acuzat foarte ușor de inconsistență narativă.

P'tit Quinquin



de Maria Cârștian

Gândit ca o mini-serie de patru episoade și expus la Cannes în forma unui lungmetraj de trei ore și un sfert, „P'tit Quinquin” anunță cu dezinvoltură nu atât o schimbare de stil, cât de ton a regizorului Bruno Dumont, *l'enfant terrible* al cinematografeii franceze recente. După șapte filme de dezolare cruntă, violență explicită și o sumedenie de partide de sex clinic (despuiat de emoție, nu însă și de simbolism filosofico-religios), Dumont lansează, în mod surprinzător, o comedie. O comedie neagră, e drept, însă incontestabil o comedie, și încă una polițistă.

O apariție între geniu și clown, Einstein și Groucho Marx, cu mușchii feței zvâcnindu-i în moduri doar de el imaginabile și sprâncene stufoase contorsionându-i-se abil, detectivul Rogier van der Weyden (Bernard Pruvost) investighează aerian un lanț de crime petrecute în aparent bucolica provincie franceză Nord-Pas-de-Calais. Trupuri ciopârțite sunt îndesate în pânțele de vaci, nu se știe încă dacă pe fund sau pe gură, iar pe măsură ce cadavrele se înmulțesc și toți suspectii încep să vireze în neființă, grotescul crimelor e egalat doar de comedia absurdă. Cum logica lui der Weyden e ilogică și investigația bate pasul în cerc, ni se dezvăluie cea mai substanțială legătură dintre „P'tit Quinquin” și „Humanité,” filmul „polițist” precedent al lui Dumont, și anume că nu misterul contează.

Dumont e cunoscut pentru panoplia de actori neprofesioniști exotici la înfățișare, aleși după

model bressonian nu ca să joace, ci ca să *fie* și să *arate* într-un anumit fel. Adeseori cu ușoare diformități fizice sau deviații mintale, non-actorii provin din însuși mediul pe care îl reprezintă, realizând o frescă inedită a provinciei franceze. De-asta nici aici, ca nici în „Twin Peaks”, nu mai e relevant cine a omorât-o pe Laura Palmer, idiosincrazia și excentricitatea indivizilor din jur devine ea însăși subiect de investigație – ca și măsura în care Dumont ar fi acuzabil de exploatare, *for that matter*.

Fetele personajelor lui Dumont suscită dorința de a cerceta. Nu e atât de vizibil în „Quinquin”, cât în filme ca „Hors Satan” (2011), „Humanité” (1999) sau „Twenty-nine Palms” (2003), unde inexpresivitatea glacială e definitorie pentru chipurile personajelor. Prim-planuri lungi dezvăluie inconfortabil de mult timp fețe imposibile. Chipurile actorilor lui Dumont sunt, cum argumentează Martine Beugnet în „Cinema and Sensation: French Film and The Art of Transgression”, teritorii de explorat. Privitorul e momit să caute printre și dincolo de trăsăturile feței, de mimica actoricească, pentru a descifra, așa cum a fost obișnuit, o urmă de emoție, de psihologie interioară care să justifice acțiunile personajului. Însă câmpiile și văile fețelor rămân goale, ilizibile, alimentând o ambiguitate aproape frustrantă. Atât de impersonal există în fața camerei de filmat actorii-modele din filmele anterioare ale lui Dumont.

Franța 2014

regie, scenariu: Bruno Dumont

imagine: Guillaume Deffontaines

montaj: Basile Belkhiri

distribuție: Bernard Pruvost,

Alane Delhaye, Philippe Jore

Am fi tentați să spunem, deci, că Bernard Pruvost în rolul lui Van der Weyden, a cărui față se zbate ca un cuib de viespi atacat, livrând în jur de patru reacții diferite per stimul (o avalanșă de ticuri faciale proprii actorului, exacerbate odată cu emoția din fața aparatului de filmat) este complet opusul inspectorului Pharaon de Winter din *Humanité*. Figura lui Emanuel Schotté - ales special dintr-un sanatoriu pentru acest rol - e poate printre cele mai lipsite de viață din cinema contemporan, situându-se undeva la granița dintre tristețe abisală și debilitate mintală. Filmul, însă, nu îndeamnă către o interpretare sau alta, ci lasă loc ambiguității, lucru frustrant când pe chipul personajului nu se deslușește nimic.

Plasați la extreme ca mimică, cei doi detectiv-ume-de-pictori nu sunt însă atât de diferiți. O față care exprimă prea multe nu exprimă nici ea, de fapt, nimic concret. Dumont nu își iese din schemă, lasă incertitudinea la locul ei, virează doar dintr-un echivoc-deprimant într-unul comic. Și comedia stă în picioare – desfășurându-se languros pe trei ore, filmul are timp să repete poante *slapstick*, momente burlești, să-și construiască o bază de glumițe cu spectatorul. Dar nu râzi cu lacrimi, e mai degrabă o tragicomedie dezvăluind realități triste, xenofobii, rasisme, violențe latente, de care râzi îndoit, mai mult cu tine însuși. E multă farsă acolo, dar și deziluzie.

Dumont nu-și abandonează critica socială și nici interesele mistico-filosofice în favoarea hazliului. Violența umană ca produs divin și ambivalența bun-rău sunt teme recurente pentru ex-proful de filosofie și le plasează ca un *auteur* veritabil (deși deloc subtil) printre rânduri: „Suntem în inima răului”, „Aici locuiește Diavolul”, repetă personajele. „P'tit Quinquin” nu mai arată ca o confruntare între Dreyer și Breillat (și din lipsă de sex explicit), însă își trage seva din rasismul puștilor din „La vie de Jesus”, din *serial-killer pic*-ul mistic „Hors Satan” sau din polițist-psihologicul „Humanité”, din zone auster-tenebroase care anunță comedia nu ca pe o schimbare drastică de macaz, ci ca pe o continuare a aceleiași muzici, pe un ton digerabil, diferit.

Mes séances de lutte



Sesiunile mele de luptă

Franța 2013

regie, scenariu: Jacques Doillon

imagine: Laurent Chalet,

Laurent Fenart

montaj: Marie Da Costa

distribuție: Sara Forestier,

James Thierrée

de Alina Calotă

Jacques Doillon face parte din grupul regizorilor francezi (mai) realiști și mai puțin populari decât cei din Noul Val Francez, dintre aceia care se revendică mai degrabă din dramele, isteriile, improvizatiile și teatralitatea din New American Cinema decât din poetico-intelectualul Nouvelle Vague. Filmografia lui este alcătuită din abordări similare ale aceleiași teme: relația cu celălalt și/sau cu ceilalți. Fiecare dintre filmele sale repetă insistent întrebarea: (cum) este posibilă iubirea?

Majoritatea personajelor sale se confruntă cu aceeași situație: relația de iubire dintre două sau mai multe persoane. Despre iubire nu se știe exact dacă înseamnă conflict, posesiune, dorință, violență, tortură, solidaritate, toate la un loc sau niciuna. Din această cauză, familiile

(în „La vie de famille” / „Viața de familie”), cuplurile (cum ar fi cel din „Raja” sau „Drôlesse”), triunghiurile amoroase (în „La fille de 15 ans” / „Fata de 15 ani”) sau relațiile încrucișate („Le Premier venu” / „Primul sosit”) sau „Le mariage à trois” / „Căsătorie în trei”) din filmele sale sunt formate din personaje antinomice sau din tineri de vârste sau de categorii sociale diferite, implicați într-un conflict. Oricât de mult ar fi apropiați de relațiile care îi leagă, între personaje există un conflict, adică o distanță și o permanentă încercare de a tatona un teren comun. Ceea ce au în comun toate aceste personaje este fie o traumă din trecut/copilărie, fie un raport defectuos cu familia. Acest defect influențează interacțiunile și relațiile lor de cuplu.

Într-o scurtă prezentare a unui program-retrospectivă din care a făcut parte și cel mai recent lungmetraj regizat de Jacques Doillon, Ivan Albertson¹ scria că Doillon a trecut (de-a lungul carierei/filmografiei sale) de la naturalism la abstractionism. Nu știu dacă a trecut, cât a concretizat tendința sa mai veche de a-și folosi personajele pentru a explora din cât mai multe puncte de vedere situația/relația de iubire.

„Mes séances de lutte” este povestea unui cuplu anonim (El și Ea) care încearcă să reanime o relație neconsumată (sexual) din trecut. Aparent singura modalitate de a depăși momentul frustrant din trecut este tachinarea verbală și fizică. Pornind de la tensiunile acumulate la ultima lor întâlnire, Doillon repune în scenă un conflict pe care îl dezvoltă până la momentul în care relația devine absurdă.

La Doillon, principiile punerii în scenă sunt simple: în prim-plan se află personajele și căutările lor. De altfel, nu există decât acest prim-plan, sugerat și prin modalitatea de filmare în care regizorul nu folosește

adâncimea câmpului vizual. Camera de filmat păstrează constant contactul cu personajul pe care îl urmărește, de la o distanță suficient de mare încât să-l surprindă în intimitate. În ceea ce privește poveștile metatextuale (Scufița Roșie și psihanaliza lui Freud), este posibil ca funcția lor să fie aceea de a sublinia sexualitatea personajelor și sexualizarea relației lor. Doillon trasează aceste direcții de interpretare a personajelor construindu-le un istoric psihologic psihanalizabil. Ea are complexul copilului neubuit aflat în conflict cu tatăl, și care la maturitate se răzună pe partenerul său. El are complexul de superioritate al adultului - critică pornirile infantile ale femeii. Astfel, ea devine prada și el prădătorul, dar rolurile se schimbă de multe ori pe parcursul relației. Dincolo de subiecte psihanalizabile, poveste e una simplă: El și Ea se plac și se doresc.

Conform titlului original („Mes séances de lutte” / „Sesiunile mele de luptă”) există un subiect - adică un protagonist -, care poate fi chiar ea, deși (de obicei) Doillon nu privilegiază punctul de vedere al unui singur personaj. În orice caz, ea a început jocul (așa-numitele lupte de iubire), ea a inventat regulile și tot ea a fost învinsă (mai exact dominată). Tot prin titlul original, Doillon evită referirea directă la iubire (care apare în titlul în engleză „Love Battles” / „Lupte de iubire”). Nu se știe dacă se numește iubire, dar este o serie de lupte fizice încărcate cu tensiuni sexuale și finalizate cu o declarație (retrasă) de iubire. Personajele se joacă, se luptă, flirtează, se ceartă, fac sex. Întrebarea subterană rămâne, totuși, dacă toată această interacțiune înseamnă (sau se numește) iubire. Dinamica personajelor este susținută de rolurile opuse pe care le asumă fiecare dintre ei în interiorul relației. Deși are înfățișare de copil și este o tânără vulnerabilă, nehotărâtă, marcată de lipsa de afecțiune a părinților și de moartea tatălui, ea joacă rolul femeii seducătoare care (își imaginează că) poate anticipa evoluția conflictului cu un bărbat mai în vârstă. El alege să joace rolul bărbatului matur care judecă frustrările și jocurile ei adolescente de seducție. Deși răspunde tuturor provocărilor venite din partea ei și o primește în casa lui, el rămâne întotdeauna la distanță (emoțională) față de ea. Cu toate acestea, jocul continuă și este consolidat printr-un set de reguli stabilite de ea: la fiecare dintre întâlniri există un limbaj specific, o luptă, și implicit un învingător și un învins; ea decide când, dacă, unde și cum va exista un act sexual. Strategia ei de seducție este simplă și mizează pe amânarea actului sexual.

Tot ea împarte această amânare în întâlniri succesive care au ca pretext câte o ficțiune: confesiunea despre bunurile primite ca moștenire de la tată, o mică piesă de teatru în care cei doi pun în scenă ultima întâlnire dinaintea despărțirii, un album foto imaginar al *luptelor de iubire* (dintre El și Ea) pe care l-ar fi întocmit dacă ar fi funcționat aparatul foto rămas ca moștenire de la tată, înscenarea unei ședințe de psihanaliză în care ea îi povestește lui dorința ei sexuală camuflată (freudian) într-un vis erotic care seamănă cu basmul *Scufița Roșie*. Joaca de-a seducția culminează cu decizia ei de a organiza actul sexual sub formă de duel. Relația care până în acest moment era un fel de *performance* al flirtului devine un *performance* al sexului.

Înainte de secvența actului sexual, luptele de iubire au o coregrafie

brută și uneori lipsită de senzualitate. Personajele se află într-un mediu intim, bucolic/natural în care interacționează mai mult din instinct decât rațional, făcând un fel de demonstrație a felului în care iubește (animalic) specia umană. Cadrele din momentul stabilirii regulilor duelului sexual au încadrături diferite de restul filmului: actorii privesc direct în cameră ca și cum rivalitatea lor s-ar fi accentuat. Jocul își pierde din stângăcie și capătă senzualitate odată cu primul act sexual ce are loc pe un teren neutru - nici la el în casă, nici la ea, ci în pădure, într-o baltă cu nămol.

Ea are convingerea că jocul s-a transformat într-o relație stabilă și devine dependentă fizic de el. El păstrează în continuare distanța. Ea are o criză de furie, se simte folosită fizic și după încă o *luptă de iubire* (adică o partidă de flirt și de sex) ea declară (inconștientă) că îl iubește, apoi neagă afirmația. La început ea s-a răzburat pe trecut, adică pe dispariția lui bruscă din relație, ulterior el se răzbură pe dorința ei de răzburare, transformând relația sexuală în instrument de dominare a femeii. Interacțiunea dintre ei devine un paradox, o situație de conflict din care personajele nu pot ieși, dar în care se pot adânci. Ea se îndrăgostește, iar el o domină până la epuizare.

Luptele de iubire forțază limitele senzualității, iar violența este atât de puternică încât devine chinuitoare. Urmând linia tradiției personale, Doillon alege pentru cel mai recent film al său un final incert în care personajele sunt obosite / vlăguite. Nu există o concluzie clară, ci o senzație de tensiune constantă. Aparent, ea a căzut în capcana unei relații, sau mai bine zis a unei explorări pe care credea că o controlează. În ultimul cadru din film, cei doi rămân pe podea într-o îmbrățișare inertă după ce (se) consumă într-o nouă partidă de iubire. Cert este că planul ei de dominare a eșuat, dar nu se știe dacă există un învingător, sau dacă ceea ce se întâmplă între ei este (și) iubire.

Având în vedere că personajele sunt izolate (în afară de ei doi, în film mai există încă două personaje episodice: prietena și sora ei), narațiunea este simplă (așadar nu atrage atenția), fiind alcătuită din clișee prin care probabil sunt redat *pattern*-urile de seducție ale celor doi, Jacques Doillon conduce spectatorul în direcția voyeurismului. De altfel, nu există muzică sau alte elemente care să distragă atenția de la scenele de tachinare fizică. Singurele abateri care aerisesc atmosfera tensionată sunt secvențele în care ea vorbește pe Skype (tot despre el) cu o prietenă.

Pentru Doillon, voyeurismul este un fel de prilej de meditație asupra relațiilor dintre oameni, dar și un mod de a-și transforma filmele într-un fel de documentar de pe Animal Planet care are ca subiect de observație omul. Astfel este reprezentat caracterul irațional/senzorial al iubirii, care seamănă destul de mult cu cel animalic: partenerii se caută, se tachinează, se domină și își marchează un teritoriu comun (actul sexual din pădure). Așa cum face în majoritatea filmelor sale, în „Mes séances de lutte”, Doillon surprinde situații aparent banale prin care chestionează natura și absurdul relațiilor dintre oameni.

1. <http://docfilms.uchicago.edu/dev/calendar/2015/winter/2015-winter-monday.shtml>



Mad Max 4: Fury Road



Australia, SUA 2015
regie: George Miller
scenariu: George Miller,
 Brendan McCarthy, Nico Lathouris
imagine: John Seale
montaj: Margaret Sixel
distribuție: Tom Hardy,
 Charlize Theron, Nicholas Hoult

de Ioana Moraru

Anii '70 au însemnat pentru cinematografia australiană o perioadă de reanimare a producției locale de filme, aproape intrată în colaps în anii '60. Prin intermediul programelor de finanțare susținute de stat a apărut ceea ce s-a numit Noul Val Australian, un curent ce a ținut până spre sfârșitul anilor '80, definit prin exploatarea culturii australiene, a spațiilor și a peisajelor, a violenței și a sexualității. Se făceau mai ales filme cu buget mic, multe comedii, *thrillere*, filme *horror*, de acțiune, ca de pildă: „Wake in Fright” (Ted Kotcheff, 1971), „Walkabout” (Nicolas Roeg, 1971) sau „Picnic at Hanging Rock” (Peter Weir, 1975). Primul film din seria „Mad Max” a apărut în 1979, deci în plină revitalizare

a industriei cinematografice australiene. Regizat de George Miller, după o poveste gândită de Miller și de Byron Kennedy, producătorul și colaboratorul său, „Mad Max” este un *low-budget* de acțiune, care combină tropii *western*-urilor clasice cu probleme actuale ale epocii, ca de pildă criza petrolului din 1973. Acțiunea este plasată într-un viitor apropiat, iar personaj principal este un polițist, Max Rockatansky (jucat de Mel Gibson, de asemenea vedetă a următoarelor două filme din serie), care încearcă să combată o gașcă de motocicliști și automobiliști răufăcători. În al doilea film, „The Road Warrior” (care a fost probabil inspirația și pentru cel de-al patrulea), făcut în 1981, lumea s-a transformat deja într-un deșert post-apocaliptic, oamenii se luptă pentru benzină, iar Max este un singuratic care încearcă să supraviețuiască în acest peisaj dezolant. „Mad Max Beyond Thunderdome”, ultimul film realizat în acea perioadă, a fost co-regizat de Miller și de George Ogilvie, Miller încercând să se detașeze de proiect după moartea prietenului și colaboratorului său, Byron Kennedy. Această absență parțială a lui Miller este probabil și motivul pentru care „Mad Max Beyond Thunderdome” a fost prost primit deopotrivă de public și de critica de specialitate, rămânând în amintirea colectivă mai degrabă pentru rolul secundar al Tinei Turner și pentru *soundtrack*-ul care a produs două șlagăre ale anilor '80.

Într-un profil al lui George Miller, scris de Scott Foundas pentru publicația *Variety*, regizorul își amintește că imaginea de la care a pornit pentru cel de-al patrulea film a fost cea a unui deșert străbătut de o caravană de mașini, printre care se află un camion condus de o războinică din viitor. Au urmat 15 ani de piedici de tot felul, timp în care însă Miller a realizat împreună cu artistul de benzi desenate Brendan McCarthy (creditat drept co-scenarist

al filmului) un *storyboard* de desene hiperdetaliat ale fiecărui cadru, centrat pe acțiune și independent de dialog, care a fost punctul de pornire al producției, în defavoarea unui scenariu convențional (Nico Lathouris, al doilea co-scenarist, doar a construit dialogurile). „Mad Max: Fury Road”, gândit de la bun început ca fiind nici *prequel*, nici *sequel* al seriei inițiale, ci o reinterpretare a acesteia – are suficiente referințe care duc la filmele-mamă, dar funcționează foarte bine de sine-stătător; deși e zgârcit cu informațiile de culise în ceea ce privește personajele și lumea în care trăiesc, ceea ce regizorul își asumă, după cum afirmă în interviuri²: ritmul filmului e prea rapid pentru a lăsa loc unei expozițiuni ample, așa că spectatorul trebuie să prindă din mers detalii importante pentru înțelegerea poveștii, care a fost gândită exclusiv ca o cursă de mașini prin deșert.

Spre deosebire de primele filme, care pornesc de la lipsa petrolului, „Mad Max: Fury Road” e despre o lume rămasă inexplicabil fără apă. Într-un viitor apropiat, apa se numește Aqua Cola și este raționalizată, iar oamenii trăiesc la limita subzistenței în mijlocul deșertului, în Citadelă, un oraș încropit în canion, subjugat de Immortan Joe (jucat de Hugh Keays-Byrne, actor prezent și în seria inițială), un despot grotesc, care controlează rezerva de apă și care sechestrează femeile pentru a fi mulse de lapte. Immortan Joe e slujit de un grup de bărbați tineri fanatici, convinși că dacă mor în luptă pentru el vor primi răsplata paradisului etern, și de imperatori, o castă de războinici avansați.

Firul narațiunii debutează cu Max (Tom Hardy), care este prins și adus în Citadelă pentru a fi atașat unui sistem continuu de transfuzie de sânge proaspăt pentru tinerii fanatici ai lui Immortan Joe. Protagonista este însă Furiosa (Charlize Theron), ceea ce face posibilă descifrarea filmului în cheie politic progresistă – Furiosa este unul dintre imperatori, o războinică cu un braț mecanic, care trădează și le fură pe cinci dintre soțiile lui Immortan, pentru a le salva, dintre care una este însărcinată – detaliu important, deoarece deși soțiile sunt atrăgătoare, statutul de mamă le îndepărtează de cel de obiecte sexuale, cel puțin pentru publicul larg. Când Immortan își trimite recuperatorii după ele, cu Max atașat de automobilul unuia dintre ei (Nicholas Hoult), pentru a-i reimprospăta acestuia sângele, se declanșează o cursă de urmărire cu mașini care ține aproape tot filmul, deși probabil că „mașini” este un cuvânt prea modest pentru a descrie impresiunile angrenaje *steampunk* care gonesc prin deșert, blindate cu țepușe, montate pe șenile, construite din carcase de mașini din interbelic, șaptezecești, supraetajate, decorate cu sisteme audio uriașe și cu un chitarist monstruos care scuipe flăcări – toată această recuzită de ciosvârte grijuliu grupate, împreună cu scenografia totală și cu costumele, formează puntea dintre lumea distopică, din timpul poveștii, și cea pierdută.

Cu toate acestea, CGI-ul a fost utilizat în „Mad Max: Fury Road” doar pentru efecte care ar fi fost prea scumpe sau imposibil de realizat altminteri: o furtună de nisip, brațul amputat al Furioasei sau peisaje care se văd din depărtare, cum ar fi imaginea Citadelei văzută din mijlocul deșertului. Există o secvență de noapte care a fost filmată ca „noapte americană” – mai precis, simularea nopții în plină zi, pentru care imaginea a fost apoi supraexpusă, și

nu subexpusă, cum se obișnuiește pentru a obține acest efect. Culorile, mai ales cele dominante, respectiv albastrul cerului și ocrul deșertului, au fost suprasaturate și înfrumusețate, tocmai pentru a evita clișeul peisajelor post-apocaliptice desaturate și apăsătoare. În rest, toată producția a fost făcută în locuri reale, în Namibia pentru deșert și în Australia pentru Citadelă, iar urmărirea cu mașini sunt cascadorii minuțios exersate și executate în momentul filmării, uneori de la înălțimi de șase metri. Explicația lui Miller pentru aceste alegeri e simplă: „Nu sfidăm legile fizicii – nu avem oameni care zboară, nave spațiale – așa că nu ar avea sens să folosim CGI. Avem mașini reale și oameni reali într-un deșert real, și sperăm doar că toată acea textură se va vedea și pe ecran.”³

Revenind la procesul de concepere a filmului, în care au fost desenate aproape 3500 de cadre, este important de menționat că Miller și-a imaginat „un film mut cu sunet”, inspirându-se dintr-o idee a lui Alfred Hitchcock, conform căreia filmele ar trebui să poată fi văzute și înțelese oriunde în lume, fără subtitrări⁴. Așadar, accentul a fost de la început pus pe imagine și pe acțiune, sunetul având rolul de a augmenta vizualul pe tot parcursul filmului, printr-o așa-zisă muzică de război, dată de motoare turate, de tobe și chitare. Dialogul este puțin, aproape doar strictul necesar – în cazul personajului lui Immortan Joe efectul este o îmbinare spectaculoasă între vizual și acustic, deoarece vorbește printr-o mască, o proteză inumană, care îi deformează vocea.

Deși majoritatea filmelor a căror acțiune este plasată în spații distopice sau post-apocaliptice își stabilesc și își expun propriile reguli și mitologii după care funcționează, în „Mad Max: Fury Road” o bună parte din detaliile biografice ale personajelor rămân vagi – de exemplu, nu este niciodată clarificat cum și-a pierdut Furiosa brațul și nici nu se explică care au fost împrejurările în care lumea s-a sfârșit. George Miller explică însă în interviuri⁵ că a construit alături de co-scenariștii săi biografiile tuturor personajelor, din momentul în care s-au născut și până în prezentul poveștii, și că știe inclusiv cum s-a accidentat Furiosa, doar că în timpul scurt în care se petrece acțiunea filmului ar fi fost inoportună o discuție despre cum s-a întâmplat acest lucru. Se pare chiar că au atât de mult material încât vor mai exista două continuări. Spectatorul aterizează în mijlocul unei lumi care nu se justifică prea mult în cuvinte, dar pe care Miller o cunoaște atât de bine încât reușește să o facă incredibil de verosimilă și de palpabilă.

1. <http://feature.variety.com/mad-max/>

2. <http://www.nme.com/blogs/the-movies-blog/mad-max-fury-road-3-director-george-miller-on-making-2015s-most-thought-provoking-action-film>

3. <http://feature.variety.com/mad-max/>

4. <http://picturehouseblog.co.uk/2015/05/12/interview-with-george-miller-director-of-mad-max-fury-road/>

5. <http://www.comingsoon.net/movies/features/439319-george-miller-interview-hope-and-fear-on-fury-road>



Autoportretul unei fete cumini



România 2015
regie, scenariu: Ana Lungu
image: Silviu Stăvilă
montaj: Dana Bunescu
distribuție: Elena Popa,
 Emilian Oprea, Iris Spiridon

de Raluca Durbacă

Istoria epilării părului pubian feminin este veche și a cunoscut fluctuații de-a lungul timpului. Dacă pentru grecii antici - care practicau, printre altele, epilarea părului pubian feminin cu penseta - a-ți păstra organele genitale feminine externe în stare naturală, adică cu păr pubian, era „necivilizat”, în epoca elizabetană, de exemplu, de epilare totală beneficiau doar sprâncenele. În secolul al XX-lea, epilarea părului „nedorit” - cel de la subraț, cel pubian, cel de pe picioare - a devenit o chestiune de marketing. De la apariția primei lame de ras pentru femei, introdusă de Gillette în 1915, până la standardele de frumusețe impuse în reviste ca „Playboy”, în anii '50, sau în *show-uri* de televiziune ca „Sex and the City”, în anii 2000, nu a fost decât un simplu pas. Astăzi, epilarea parțială sau totală a părului pubian feminin este norma, iar orice deviere de la

această „mostră de civilizație” este sancționată. Femeile sunt atât de nerăbdătoare să se alinieze acestor convenții sociale de frumusețe, încât trec prin chinuri fizice și riscă arsuri, tăieturi, infecții, nu atât din motive practice, ce ar putea ține, de exemplu, de igiena personală, cât din dorința de a respecta niște concepte volatilitate despre „frumusețe feminină” sau, mai rău, „feminitate”. Desigur, epilarea părului pubian este și ar trebui să rămână o alegere strict personală a fiecărei femei. Din nefericire, ca multe alte chestiuni ce țin de corpul femeilor, e motiv de dezbatere publică.

Să luăm exemplul filmului „Autoportretul unei fete cumini”, debutul în lungmetraj al regizoarei Ana Lungu. Nu doar că am fost neplăcut surprinsă să aud reacțiile disprețuitoare ale femeilor și bărbaților prezenți în sală la proiecția filmului în timpul vizionării unei scene de sex în care protagonista este neepilată, dar am constatat și că alegerea prezentării unui corp feminin necosmetizat este considerată de către unii cronicari de film drept o greșală peste care nu se poate trece prea ușor. Domnul Cristi Mărculescu, spre exemplu - ale cărui opinii despre cinema mărturisesc că nu au reprezentat niciodată un punct de interes pentru mine -, scrie: „*Autoportretul unei fete cumini* este un film de val nou românesc care dovedește din plin de ce avem nevoie de MAI PUȚIN nou-val (și de mai puțini floci).” Nu insist să dezbate mai în detaliu cronica domnului Mărculescu din câteva motive simple. Primul - consider că frica de părul pubian feminin e o chestiune ce ar trebui discutată de fiecare pacient cu psihologul său, dar luăm în considerare doar faptul că singura perioadă din viața unei femei în care aceasta nu

are păr pubian, deci când se înscrie în mod natural în standardele de frumusețe practicate și cerute în ziua de astăzi, este cea de dinainte de pubertate. Cel de-al doilea – mi-e greu să mă raportez serios la un text în care referințele la „floci” sunt mai numeroase decât analiza în sine a filmului. Cel de-al treilea, și cel mai important – reacții ca cea a domnului Mărculescu sunt fix motivul pentru care cinemaul românesc are nevoie de mai multe filme ca cel al Anei Lungu, adică filme care refuză să se alinieze unor norme de portretizare a femeilor în cinemaul românesc, începând cu rolul alocat lor în diegeză (de cele mai multe ori ca însoțitoare/ajutătoare ale protagoniștilor) și terminând cu modalitatea de prezentare a corpului feminin (vezi planul-detaliu pe organele genitale feminine externe epilate din „Marti, după Crăciun”, regizat de Radu Muntean în 2010, versus planul ansamblu în care e filmată scena de sex „cu floci” menționată obsesiv de domnul Mărculescu, în „Autoportretul unei fete cuminiți”).

Realizat cu mijloace minime și, conform mărturisirilor autoarei, fiind profund autobiografic, „Autoportretul unei fete cuminiți” urmărește lungul proces de desprindere de cuib al Cristiane, o tânără ce provine dintr-o familie bucureșteană înstărită, doctorandă în inginerie seismică, care se mută de acasă într-un apartament ce aparține familiei sale. Ruptura pe care Ana Lungu o provoacă în modalitățile deja normate de prezentare a personajelor feminine în cinemaul românesc se manifestă cel mai pregnant la nivel ideologic. Care sunt, astfel, caracteristicile unei „fete cuminiți” în societatea românească contemporană?

O fată cuminte este obedientă în raport cu autoritatea. Cristiana nu are un plan al ei pentru viața adultă pe care abia o începe. În fond, după cum se dovedește din numeroasele discuții avute cu tatăl său, principala figură de autoritate din viața Cristiane, nici nu are nevoie, acesta dominându-i aproape fiecare aspect al vieții, începând cu educația și terminând cu capriciile. Cristiana trebuie să-și ia doctoratul înainte să fie lăsată să facă orice alt pas în viață, indiferent de natura acestuia, cum ar fi cumpărarea unui câine. Chiar dacă nu pare că ingineria seismică o pasionează prea mult, pentru tată mai important e ca vlăstarul să se alinieze unei norme a clasei sociale din care provine, decât să capete câteva noțiuni de responsabilitate atât de necesare în viață. La urma urmei, ce contează pasiunile fetei? Mutarea de acasă este un fals început, o falsă libertate, o etapă intermediară ce delimitează cele două instanțe ale femeii: fată cuminte, urmată de cel de soție/mamă responsabilă.

O fată cuminte este obedientă în raport cu bărbații din viața ei. Cristiana are o relație strict sexuală cu un medic însurat, după toate probabilitățile coleg cu tatăl său. Trecând peste simplista schemă freudiană din spatele relației, interesantă este modalitatea în care Cristiana se raportează la acest bărbat. Deși pare să își dorească un raport uman cu el, adică unul care să implice și un minim de schimb emoțional și intelectual, nu doar fizic – încearcă, stângaci, să pornească conversații cu el; face un minim de efort ca el să se simtă

confortabil în casa ei cumpărând prăjituri când el vine în vizită; se preocupă de modalitatea în care el o percepe pe ea în comparație cu soția, a cărei fotografie o studiază cu atenție -, Cristiana nu îndrăznește niciodată să-și verbalizeze gândurile în prezența lui, să-l contrazică în vreun fel sau să-i ceară ceva. Nesiguranța ei în raport cu el, refuzul de a intra în conflict se manifestă cel mai pregnant în momentele în care acesta are tot felul de comentarii nepotrivite, menite parcă să o facă să se simtă prost, cum ar fi că e alergic la ciocolata din prăjitura cumpărată de ea sau că lui nu îi plac femeile frumoase sau că ideea de a-și cumpăra un câine e stupidă.

O fată cuminte nu are voie să-și exprime niciodată deschis sentimentele. A-ți verbaliza trăirile e o chestiune nedelicată pentru o femeie. E nefeminin. Vreau, îmi doresc, simt, sufăr, mi-e frică, am nevoi sexuale (vezi secvența în care protagonista îi cere, mai în glumă, mai în serios, unui tânăr cu care juca „Adevăr sau provocare” să facă sex cu ea, cerere întâmpinată cu râsete și îndoieli atât de el, cât și de ceilalți participanți la joc) intră în contradicție directă cu scopul prestabilit al unei femei – acela de a fi un obiect contemplat (de preferat, și epilat), nu un subiect care acționează, împins de anumite resorturi emoționale.

Ana Lungu subliniază cu foarte multă subtilitate acest aspect, începând cu stilul de joc reținut al actriței din rolul principal (Elena Popa), singura care adoptă această metodă, ceilalți actori - fie profesioniști, fie amatori - interpretându-și personajele într-un stil efervescent, ajutați cel mai probabil și de dialogurile improvizate; continuând apoi cu construcția narativă dedramatizată – firele narrative abia se ating, filmul „sărind” dintr-un episod în altul al vieții protagonistei, deși spre final narațiunea capătă o oarecare coloratură clasică în momentul în care protagonista își adună curajul și îi spune amantului său că vrea să pună punct acelei relații în mod evident toxică pentru ea; și terminând cu estetica în care autoarea își construiește filmul, una tributară lui Cristi Puiu prin cele două reguli stilistice prezente în filmele acestuia, așa cum sunt ele identificate de Christian Ferencz-Flatz în lucrarea sa, „Incursiuni fenomenologice în noul film românesc”, și anume: „1) camera are mereu o poziție fixă, așa încât toate mișcările ei sunt exclusiv mișcări pivotale, [...] și 2) tăieturile de montaj introduc de fiecare dată, fără excepție, o elipsă temporală, deci un salt în timp – mai mic sau mai mare, dar în orice caz sesizabil – în virtutea căruia e eliminată din start orice formă de racord continuu!” Aceste două *parti pris*-uri stilistice, cum le numește Ferencz-Flatz, pun spectatorul în „situația realistă a cuiva care asistă ca observator la secvențele arătate”², frânându-i orice încercare de acumulare a emoției și obligându-l să analizeze, nu să „simtă”, situația cinematografică dată. Depinde, însă, de fiecare spectator ce anume alege să analizeze.

1. Christian Ferencz-Flatz, „Incursiuni fenomenologice în noul film românesc”, ed. Tact, 2015, pag. 24.

2. Idem 1, pag. 25.



Heaven Knows What



Statele Unite ale Americii 2014
regie, scenariu: Ben & Joshua Safdie
scenariu: Joshua Safdie, Ronald Bronstein
imagine: Sean Price Williams
montaj: Ben Safdie, Ronald Bronstein
muzică: Isao Tomita, Paul Grimstad, Ariel Pink
distribuție: Arielle Holmes, Caleb Landry Jones

de **Andreea Mihalcea**

„Heaven Knows What” e un film despre iubirea damnată de factură radical-romantică, topită în parametrii unei vieți peticite și fragile, adesea la limita cu moartea; o viață dusă în afara normelor societății, sub semnul provizoratului, și reprezentată ca un joc de du-te vino între dimensiunea dilatată a emoțiilor și a timpului interior și cea factual-pragmatică, scurgându-se aleatoriu și repetitiv.

În timp ce lucra „sub acoperire” pe străzile din Manhattan în Diamond District, în curs de *research* pentru următorul proiect de lungmetraj, Joshua Safdie a întâlnit-o întâmplător pe Arielle Holmes, o tânără la vremea aceea de 19 ani, dependentă de heroină și *homeless*, care a ajuns să interpreteze rolul lui Harley în „Heaven Knows What”; puțin câte puțin, frații Safdie au devenit atât de interesați de povestea vieții ei încât

i-au propus să își scrie memoriile.¹ Astfel, scenariul filmului, bazat pe cartea ei, „Mad Love in New York City”, e rezultatul conlucrării fraților Safdie (regizori de filme *mumblecore*) cu Arielle și cu Ronald Bronstein (regizor și actorul principal din „Go Get Some Rosemary”), ceea ce face ca - prin natura *story*-ului și nu numai - „Heaven Knows What” să fie o specie foarte aparte de ficțiune cu valențe documentare.

Lucrând într-o cheie de *storytelling* concepută în jurul ideii de *hic et nunc*, cei doi regizori și co-scenariști americani țes o pânză diegetică din episoade din viața lui Harley care ancorează *love-story*-ul dintre ea și Ilya într-o rețea socială de *street life* guvernată de dependența de droguri și alcool, ce implică un instrumentar și practici de supraviețuire specifice, fără ca poziția auctorială să gliseze vreo clipă înspre raportarea etnografică, gloriicator-ostentativă sau compătitoare, ele funcționând mai degrabă ca ritualuri *de facto* și necesități de moment (întotdeauna semnalate ca niște urgențe exacerbate, dramatice în sine, și nu amplificate din scriitură), care decurg inevitabil din experiența *per se* a drogurilor și a lipsei unui domiciliu stabil sau a unui *job*. O zi din viața lui Harley începe cu două doze de heroină, alcool și Cola (*the wake-up*), continuând cu momente strategice (pentru a prinde fluxul de oameni care pleacă spre *job* dimineata și care se întorc acasă după-amiaza) în care cerșește la colț de stradă (*spanging*) pentru a face rost de bani de droguri și de chirie, punându-și un carton în față - timp în care citește - , sau cu vizite la biblioteci publice unde ascultă muzică și stă pe net, cu întâlniri cu prieteni și cunoștințe - care, fiind cumva tot timpul în mișcare, par să fie pretutindeni, la fel ca ea, de altfel -, prilejuri de consum colectiv de droguri, de dans, sau de certuri violente izbucnite

din motive aparent minore, cu momente în care roagă străini să o lase să folosească o intrare la metrou de pe cartela lor pentru a putea ajunge dintr-un loc în altul, sau cu furturi ocazionale de corespondență din geanta poștașilor – furturi de o expresie aproape burlescă - în căutarea de bani sau de vouchere, și alternând cu momente de lăncezeală în grup în localuri și toalete de *fast-food*, având în tot acest timp grija obiectelor personale pe care le cară într-un sac, pentru ca la final să eșueze în apartamentul vreunei proprietărese în vârstă New Age-iste, sau într-un adăpost, sau mai exact oriunde, final de zi doar în aparență, când trebuie să-și ia încă două doze, asta dacă nu primește vreun telefon cum că Ilya sau altcineva ar fi luat o supradoză, situație în care o ia din nou la goană, sfidând situarea comună în timp, în detrimentul unei ciclicități proprii, goană întreținută de o anumită sensibilitate și responsivitate melodramatică. Cu toate acestea, episoadele amintite nu au rolul unilateral de caracterizare a mediului personajelor în scopul declanșării unei familiarități superficiale între spectator și personaje, recognoscibil în tradiția stilului clasic hollywoodian, fiind mai plauzibilă ipoteza conform căreia tratarea lor cu îndelungă atenție și subtilitate din partea fraților Safdie ar fi menită unei încercări umanist-documentare de a reda pe ecran textura laborioasă și ritmul unor vieți *anume* - perspectivă din care dependența de droguri nu este conotată în niciun fel, așa cum nu este nici ilustrată drept un element cauzal într-o schemă logică determinist-naturalistă -, episoadele acestea, ca oricare altele din alte vieți, având echivalentul dedramatizat al unor date contingente *telles quelles* din prezentul acestor personaje.

Însă în vreme ce, narativ, mitologia narcoticelor este dezagregată până la banalizare, legătura lui Harley cu Ilya capătă o dimensiune spectacular-romantică, exacerbată pe de-o parte prin mijloace de creare a suspansului, ca și când am urmări un *mystery*, și pe de altă parte prin apelul la tropii de reprezentare ca sinecdoca, ce obligă spectatorul să umple *backstory*-ul și viitorul celor doi, făcând asocieri culturale cu personaje de sorginte romantică, ale căror prime întâlniri și destine sunt, bineînțeles, unele previzibile, circumscrise mai mult sau mai puțin, îndrăgostirii nebunesc-obsesive și implicit autodestructive, respectiv morții. Din acest motiv, rarele apariții ale lui Ilya în viața lui Harley la care avem acces sunt suficiente pentru a înțelege de unde vine și ce efect are asupra fetei, înțelegere care se sprijină pe orchestrarea acestor secvențe în *plot-point*-uri mai mult sau mai puțin convenționale. De pildă, pregenericul filmului e alcătuit din câteva secvențe, toate cumva bombastice prin raport cu episoadele menționate mai sus ca grad de dramatism. În prima, singurul *flashback* din film, rupt temporal de restul, ca și când asta ar fi singura informație pe care am avea nevoie să o știm despre trecutul celor doi, Harley și Ilya fac dragoste undeva pe un trotuar, la nivelul solului, în plină zi, surprinși la planuri strânse, din unghiuri variate, și în care materialitatea corpurilor, a hainelor și a asfaltului par să se confunde, stratificat și visceral, într-una singură, în timp ce din *off* se aude interpretarea electro-extraterestră la sintetizator a lui Isao Tomita a muzicii lui Debussy; în același timp, nu poți să te abții din a configura mental un continuum spațial mai vast, în care îți imaginezi cel puțin furnicarul zecilor de corpuri care sunt probabil într-o mișcare de asemenea continuă, într-o proximitate nefirească de cei doi. Revenirea în prezent e punctată tot pe sunet, mai exact prin plânsul de rău-augur al lui Harley. Îl găsește pe Ilya într-o bibliotecă, ascultând muzică alături de un prieten, și își cere iertare pentru o vină încă neexplicitată, întrebându-l de ce anume ar fi nevoie pentru ca el să o ierte. „*Would you forgive me if I died?*” „*Yes.*” Prin urmare, Harley își cumpără o lamă de ras și îi compune o scrisoare de rămas-bun, în care își declară dragostea pe veci. Sună cunoscut? La scurtă vreme, provocată de Ilya, în semn de dovadă a iubirii, Harley își taie venele, motiv pentru care ajunge în cele din urmă, (imediat după genericul de început al filmului) la secția de psihiatrie a spitalului Bellevue, toate acestea derulându-se în 12 minute de film, o evocare *ex abrupto* extrem de comprimată temporal a iubirii și a morții. După ieșirea din spital, Harley se apropie de Mike, un traficant *low level* - *homeless* și el ca întreg cercul de oameni cu care ea se

intersectează, interesat de Harley, dar și de a se auzi singur cum turuie povești lipsite de orice sclipire, cu o viziune de tip „*be your own man*”, și care îi poate procura cu ușurință droguri - alături de care existența pare să se reducă semnificativ la ipostaze, nevoi și acțiuni pragmatice: asigurarea de la o zi la alta a banilor, a drogurilor, sau a unui adăpost. Mike, asemeni altor pretendenți de-ai lui Harley, sunt, prin contrast cu Ilya - un *troublemaker* înăscut, imprevizibil, interesat de ideile lui Carl Sagan despre cosmos și cu care Harley pare să împartă și o atitudine de *middle-finger-pointed-at-the-world*, ludică, dar nihilist-escapistă, și despre care ea afirmă într-o scrisoare că „i-a arătat lumi despre care nici nu-și imagina că ar putea exista” (genul ăla de bărbat) -, cel puțin *lipsiți de poezie*, contrast vizibil în primul rând în comportamentul ei, dar și stilistic, prin acompanierea muzicală a secvențelor dintre cei doi, spre deosebire de folosirea exclusivă a sunetului diegetic în construcția secvențelor în care Harley este înconjurată de alți bărbați. Dimensiunea tragic-romantică a legăturii dintre cei doi e completată, nu în ultimul rând, de diferența de limbaj dintre ei și restul lumii - scrisorile către Ilya pe care Arielle Holmes le citește din *off* încep toate cu un tandru „*Ilya, dearest*” și conțin mărturisiri denotând un lirism de modă veche, de negăsit în restul dialogurilor din film -, dar și de dorința lor de evadare din lumea repetitivă mai sus schițată, într-un autobuz pe timp de noapte, drum din care Ilya se oprește, întorcându-se în mod inexplicabil în New York, unde își găsește moartea, în mod accidental, într-un incendiu, cât și de trezirea lui Harley dintr-un somn greu simultană cu moartea lui Ilya.

E limpede că dependența, indiferent de ce natură, condiționează în parte acțiunile personajelor, dar la fel de limpede e și faptul că oamenii din spatele lui „*Heaven Knows What*” nu merg pe calea unui discurs care să problematizeze exotic dependența și sărăcia sau care să speculeze grotescul sau ieșirea-din-normă drept combustibil dramatic potențial senzaționalist, ei părând mai degrabă interesați de a construi, ca sintaxă a experienței spectatoriilor, un tip de translație în limbaj cinematografic a unei palete de stări mental-perceptuale, adesea induse chimic, de la transă, la anxietate, la paranoia și extaz (stări specifice acestor personaje), cu rolul implicit de a facilita atât o operațiune de imersare în interioritatea personajelor și a reprezentării lor despre lume, cât și corelativul său, o aducere-la-iveală înspre spectator a unei percepții fragmentare (a personajelor) a lumii externe (a personajelor) în termeni solipsist-expresioniști. Actorii, mulți dintre ei neprofesioniști sau debutanți, sunt filmați în cadrele de exterior în mare parte de pe trepid cu teleobiective, pentru ca echipa de filmare să poată sta la distanță față de acțiune, în așa fel încât să nu influențeze nici jocul actoricesc, nici reacția trecătorilor; dorința fraților Safdie fiind aceea de a surprinde reacțiile acestora din urmă la acțiunile secvențelor și să nu se creeze altminteri (dacă ar fi filmat *handheld*, de pildă) niște bule spațiale dedicate actorilor, care să separe cu claritate diferența dintre ficțiune și realitate. Tot în acest sens, al cultivării unui joc dinspre interior spre exterior, funcționează și alternarea unor serii de cadre strânse cu altele mult mai largi - prin care freneziei la scară mică i se conjugă o mișcare haotică mai amplă, cea a străzilor New York-ului -, cât și folosirea unui sistem de filtre care dă un aspect vaporos imaginii, putând astfel să fie asociat stărilor induse de narcotice sau folosirea muzicii electronice a lui Tomita, fără ca acest arsenal artizanal să ducă, totuși, la eclipsarea nejustificată a *rush*-ului afectiv de către cel indus de droguri. O astfel de strategie stilistică, pusă în legătură cu mizanscena dinamică și cu expresia actoricească a unor trăiri foarte puternice, face ca cele câteva zile scurse din viața lui Harley la care avem acces să dobândească un efect temporal incert în timpul vizionării, cât și aspectul unor fragmente de viață derulate într-o vrie nebunească, aproape tot timpul în mișcare și la niște intensități emoționale halucinante.

1. Întâlnirea și colaborarea fraților Safdie cu Arielle Holmes e discutată pe larg în cadrul unei sesiuni înregistrate de Q&A, în cadrul New York Film Festival, disponibilă aici: <https://www.youtube.com/watch?v=bO1ZsDcLZuA>

Hard to be a God



Rusia, Cehia 2013

regie: Alexei German

scenariu: Alexei German,
Svetlana Karmalita

image: Vladimir Ilin,
Yuriy Klimenko

montaj: Irina Gorokhovskaya

distribuție: Leonid Yarmolnik,
Dmitriy Vladimirov, Laura Lauri

de Diana Mereoiu

Pașii greoi ai unui personaj clipocesc în noroiul mustind de apă. Respirația întretăiată îi este întreruptă de suspine și vaiete ca pentru sine și se amestecă în fundalul sonor a ceea ce pare un sat medieval. Drama personajului anonim își găsește ecou în râsul spart al unui bărbat prefăcându-se că e o găină și în fleșcăiala de excremente ce cade din cer, de la un veceu exterior suspendat. Alți doi bărbați pregătesc o fosă septică să servească drept mormânt unui scriitor, în timp ce în fundal doi copii mănâncă. Țipătul jalnic al condamnatului se întrepătrunde cu strigătului unui pescar ce își recunoaște un tovarăș. Ploaie, scuipat, mucus, excremente, noroi, sânge, „și urină”, adaugă pe ton conciliant un bătrân trecând nepăsător prin cadru, adresându-se direct camerei – toate

fluidele devin unele și aceleași sub efectul „democratic” al imaginii alb-negru. În „Hard to be a God”, de Alexei German, sacrul și profanul nu sunt două concepte distincte, ci două cuvinte lipsite de sens întru totul: excrementele sunt totuna cu arta (după cum glumește unul dintre bărbații ce arată spre cameră capacul fosei septice, zicând că e un tablou), semizeii scuipă laolaltă cu vagabondul de rând, iar moartea e un „proces în lucru”.

Felul în care regizorul sincronizează în același cadru ceea ce în mod tradițional am privi ca fiind poli opuși (de exemplu, om-zeu) este similar modului în care filosoful francez Gilles Deleuze refuza ideea conform căreia viața și creația se află în antiteză cu moartea și non-creația. El folosește, în schimb, conceptul de plan de imanență în care nu există fragmentare substanțială și care neagă noțiunea de transcendență ca fiind o distincție reală. A fi parte din acest plan de imanență implică a acționa asupra acestuia, și a-l modela prin el însuși și a descoperi propriile puteri, limitări și modul de relaționare cu întreg planul și cu fiecare parte constituantă a acestuia. Acesta este procesul prin care trebuie să treacă Don Rumata (protagonistul filmului). Un anacronism ambulant, el face parte din grupul de oameni de știință trimiși de pe Pământ pe o planetă străină pentru a-i observa locuitorii, aflați aparent în punctul de a trăi o perioadă echivalentă Renașterii din istoria omenirii. Infiltrat printre aceștia, ca fiul ilegitim al unuia dintre zeii păgâni ai locului, Rumata nu are voie să intervină în evoluția oamenilor (implicit, nu îi este permis să ucidă, fapt ce îi dă constant coșmaruri) și e nevoit să asiste pasiv la instaurarea unui Ev Mediu. Singurul lucru pe care îl poate face este să încerce să salveze oamenii ale căror idei ar putea contribui la dezvoltarea

acestui alter-Pământ.

Identitatea falsă asumată de către protagonist face ca diferențele dintre oameni și zei să devină lipsite de sens. Până la Deleuze, metafora folosită pentru a înțelege identitatea și relația acesteia cu alteritatea (ca derivată a celei dintâi, ambele având definiții stabile) era cea a rădăcinii de arbore. Deleuze, în schimb, propune structura de rizom pentru a ilustra lipsa de diferență între „rădăcină” (în cazul de față, divinitatea, statutul asumat de Rumata printre locuitorii acestei planete) și restul „lăstarilor” (populația) și schimbul constant cu mediul său.

Principiul coexistenței și refuzul distincțiilor se traduce în contextul filmului printr-o de-ierarhizare a principalilor stâlpi de rezistență ai convenției cinematografice: narațiunea, coerența și claritatea spațiului și a timpului și rolul spectatorului de observator, pus la adăpost în fața universului creat de regizor. Intenția realizatorului, conform spuselor lui Alexei German Jr. într-un interviu, este să realizeze un film „mai cuprinzător decât limitele fizice ale cadrului, de a trece dincolo de ecran, cu ajutorul mirosurilor și al simțului tactil. (...) A încercat să creeze un soi de film 3-D: nu în ceea ce privește tehnologia în sine, ci în privința efectului de cufundare în lumea prezentată de el”.

Pentru ca acest efect de cufundare să fie realizat, German subminează unul câte unul punctele clasice de reper de care spectatorul se ajută pentru a descifra și, deci, controla, universul filmului. Comparativ cu schema convențională a acumulării tensiunii narative, filmul este anti-climactic și ambiguu, dar prin faptul de a evita o dezvoltare clasică a poveștii, regizorul încorporează aberația temporală proprie protagonistului și creează un cadru temporal asemenea unui moment suspendat în timp. În mod similar, spațiul este tratat ca fiind un „aici” continuu: deși aparatul de filmat navighează neîncetat prin coridoarele castelului lui Rumata și pe strazile pline de noroi, excremente și resturi omenești, nu se stabilește o relație spațială coerentă între locații.

Tridimensionalitatea către care aspiră German încadrează lungmetrajul într-un cinema al senzației, cu efect sinestezic, „în care imaginile și sunetele creează impresia de volum și densitate și par să sufere mutații, ca și când ar fi sculptate în interiorul spațiului secvenței în sine”, după cum scrie Martine Beugnet în „Cinema as Sensation. French Film and the Art of Transgression”. Cadrele sunt „o invitație de a trăi experiența filmului cu toate simțurile noastre. (...) În loc să pună bazele unui context informativ și să ofere spectatorului elementele necesare pentru a se orienta (...) secvențele se concentrează asupra acelor calități fundamentale anterioare ale cinemaului, dar ce tind să fie copleșite de funcția narativă și de cea a reprezentării: acele variații de mișcare și lumină, de culoare și tonalitate a sunetului care formează compozițiile în continuă schimbare ale filmului. (...) aceste secvențe lucrează cu abilitatea imaginii și a sunetului de a evoca celelalte simțuri și de a invita la o privire «haptică». În aceste cazuri, efectul de distanțare este înfrânt”.

Trecerea de la privirea optică la privirea haptică presupune și o re-ierarhizare a poziției ocupate de figura umană în compoziția cadrelor, ce par să împărtășească același simț al grotescului și aceeași brutalitate jovială ca picturile lui Hieronymus Bosch. Figura actorului încetează să fie centrul reprezentării, atenția spectatorului fiind ațintită asupra detaliilor tactile și a suprafeței materiale unde corpurile și obiectele încep să fuzioneze. Proiectate pe fundalul unor scenografii dense, cel mai adesea, personajele nu au întâietate, ci coexistă cu spațiul de fundal, un spațiu căruia îi lipsește profunzimea câmpului. Mai mult decât atât, între ele și privirea spectatorului se interpun adesea obiecte fără relevanță informativă, ca o formă de rezistență în fața dezvăluirii și de negare a privirii spectatorului.

Modul în care German organizează elementele vizuale în cadru merge contra statutului privilegiat cu care suntem obișnuiți în calitate de spectatori, acela de observator, deținător al unei priviri atotputernice. Primele câteva cadre

ale filmului par o echivalare *ad litteram* a acestui statut privilegiat: filmarea de distanță, plonjat, pare să identifice perspectiva pe care o adoptă camera ca fiind perspectiva divină. Pare o consecință logică a poveștii, de fapt, locuitorii planetei fiind „făcuți” tocmai pentru a fi observați și studiați, iar *voice-over*-ul omniscient pare să confirme. Dar zâmbetul unuia dintre personaje în timp ce-și mișcă ritmic șoldurile către un fund imaginar pe care îl ține cu mâinile dovedește că aparatul de filmat nu e nicidecum o zeitate, invizibilă și omniprezentă. Reacția de „a-l recunoaște” pe spectator ca pe un amic cu care să faci glume obraznice ar mai putea fi încă inofensivă pentru statutul spectatorului, dacă regizorul ar „restabili ordinea”, atribuind secvența ca fiind privită din unghi subiectiv. O identificare a celui din perspectiva căruia privește, l-ar salva pe acesta de pericolul de a nu se mai vedea separat de materia filmului prin pereți sau ecrane, însă o clarificare ulterioară nu vine nicicând.

Jocul perspectivei continuă și în secvența în care apare pentru prima dată Don Rumata. Acum, camera se află la același nivel cu protagonistul. Iluzia observatorului invizibil este reluată, dar nu stă în picioare pentru multă vreme: mișcările de aparat se mulează după cele ale celorlalte personaje și în funcție de obiectele din cadru, încât camera e mai degrabă un intrus decât un observator, a cărui existență incomodează. Din intrus aparent devine șobolan (sau așa par să ne indice privirile protagonistului și a unuia dintre sclavii săi, țintuite spre obiectiv atunci când discută subiectul rozătoarelor), apoi ia rolul unuia dintre sclavii lui Rumata (sau așa se creează impresia, atunci când brațul unui bărbat întinzându-se pentru a prinde o muscă pare să aparțină celui din a cărui perspectivă se privește) pentru ca apoi să revină la un statut neclar.

Privirile personajelor ațintite direct către obiectivul camerei de filmat nu doar că anulează diferența dintre ele și spectator (într-un mod similar celui în care au fost anulate deosebirile dintre oameni și zei), ci reprezintă o amenințare adusă spectatorului. Pericolul vine din echivalența creată de regizor între figurile umane și obiectele inanimate ce compun fundalul acțiunii. Personajele devin, deci, ele însele obiecte. În contextul esteticii cinemaului senzației, tranziția de la dimensiunea optică la cea haptică acționează contra înțelegerii în termeni psihanalitici a sinelui ca fiind o conștiință care se proiectează (prins într-un proces defectuos al identificării, se alienează prin simțul văzului). Prin felul în care dimensiunea haptică a experienței reactualizează și anulează limita dintre trup și lumea exterioară, ea descrie frica existențială, aceea a anulării sinelui prins în privirea obiectului. Cu alte cuvinte, amenințarea supremă adusă autonomiei subiectului (adică a noastră, a spectatorului) este de a nu mai fi deținătorul punctului dominant de vedere, ci obiectul să fie purtător al privirii.

Ghicitoarea unghiului de vedere adoptat de camera de filmat este una continuă de-a lungul întregului film, însă tocmai în secvența finală (aceea în care Rumata se pregătește de plecare) se realizează potențialul deplin al acestei amenințări. După ce se apropie de protagonist printr-o mișcare ce imită ritmul pașilor celorlalte personaje, aparatul de filmat pare să îi fie atribuită o identitate recognoscibilă: Don Rumata face semn către obiectiv ca pentru a veni mai aproape, iar mai apoi, datorită unghiului în care este filmat, brațul ce apare în cadru și face semn convoiului să plece creează iluzia de a aparține unei persoane (din perspectiva căruia privim). Chiar dacă nu a fost identificat cu exactitate, cel puțin se stabilește că purtătorul privirii este o ființă umană. Spectatorul este, deci, salvat de pericolul privirii obiectului. Însă, impresia umanității este apoi disipată, atunci când camera glisează printr-o mișcare mecanică de *trav* de-a lungul peisajului. German dă rămadă în această secvență finală și ultima diviziune substanțială a filmului, încât spectatorul este incorporat în lumea filmului atât ca subiect, cât și ca obiect: spectatorul devine aparatul de filmat, iar aparatul de filmat este spectator. Cufundarea în lumea filmului este totală.

Leviatan



Leviatan

regie: Andrei Zviaghintev

scenariu: Andrei Zviaghintev, Oleg Negin

imagine: Mikhail Krishna

sunet: Andrei Dergachev

distribuție: Elena Liadova,
Aleksei Serebriakov, Vladimir Vdovichenkov

de Ioana Avram

Consecvent în disecția sobră la care supune familia din interiorul societății rusești, Andrei Zviaghintev a reușit să se impună în Occident, deși filmografia sa numără numai patru lungmetraje. Dacă „Întoarcerea” („Vozvrashchenie”, 2003) și „Elena” (2011) s-au bucurat de un succes moderat în circuitul festivalier, câștigătorul premiului pentru cel mai bun scenariu al ediției de anul trecut de la Cannes, „Leviatan”, a creat în jurul său o controversă politică destul de densă pentru a-l propulsa în zona de interes maxim, asigurându-i distribuția la scară largă și câte o recenzie în fiecare publicație majoră de specialitate.

Deoarece Zviaghintev lucrează cu teme mari, și filmul lui se vrea a fi mare – o poveste locală cu implicații universale –, contextul politic actual însă face impropriu catalogarea sa ca simplă frescă anaturii umane. Apărut într-o perioadă în care toți ochii sunt ațintiți asupra regimului

Putin, „Leviatan” se prezintă drept o relatare frustră a spectacolului politic dintr-un oraș nenumit de pe coasta de nord-vest a Rusiei, unde corupția instituțională produce victime în rândul păturii de jos. Deși puține la număr, micile înțepături la adresa regimului curent, precum trimiterea la Pussy Riot sau atârănarea portretului lui Putin după moda comunistă, deasupra biroului unui primar corupt, au fost vehiculate în presă drept semne univoce ale unui discurs politic. Interesant este faptul că Academia Americană de Film, cu tot elanul său pentru filme relevante din punct de vedere social, a decis să premieze mult mai puțin relevantul „Ida” (Paweł Pawlikowski, 2013) cu Oscarul pentru cel mai bun film străin.

Însă nu prin trimiteri aproape indescifrabile pentru marele public și-a câștigat „Leviatan” reputația de film anti-Putin, ci prin tragismul evenimentelor petrecute sub tutela sa ficțională. Scenariul, inspirat în mod paradoxal de un caz real petrecut în Statele Unite ale Americii, este construit în jurul unor probleme actuale, precum statutul privilegiat al fețelor bisericesti în ierarhia politică sau cazurile frecvente de încarcerări înscenate, care oferă spectatorului destule piste pentru o meditație socio-politică despre starea de fapt din Rusia.

Acțiunea se învâрте în jurul lui Kolia (Alexei Serebriakov), un mecanic liber-profesionist care ajunge să-și piardă casa, prietenii, familia și libertatea după ce îl dă în judecată pe primarul mafiot al orașului. Acesta locuiește, împreună cu fiul său dintr-o altă căsnicie și cu actuala soție, pe un teren care a fost expropriat de primărie pentru o sumă minimală. Dimitri (Vladimir Vdovichenkov), un vechi prieten de-a lui Kolia care practică avocatura la Moscova, vine în oraș pentru a-l reprezenta la

recurs. Organul justiției este prezentat sub forma unui zid impenetrabil de funcționari robotici, membre ascultătoare ale aceluiași trup corupt în fruntea căruia se află mai-marii orașului: primarul și episcopul. În timp ce judecătoarea citește rezumatul inexpressiv al întregului proces, la care noi nu am fost martori, în prim-plan se află chipul primarului, sugerând că el se află în spatele fiecărui verdict. Conștient de la început că nu are nici o șansă în instanță, Dimitri aduce din Moscova un dosar burdușit cu informații compromițătoare despre primar, sperând că prin șantaj va putea să facă rost de suma pe care prietenul său o cere pe proprietate. Însă asta nu face decât să pună în mișcare o serie de evenimente cu repercusiuni din ce în ce mai grave.

Există, ca în orice tragedie veritabilă, un episod în care soarta se joacă cu personajele, oferindu-le ocazia de a scăpa de șirul de nenorociri ce se va pogori asupra lor. Dimitri le propune lui Kolia și Lilie (Elena Liadova) să-l lase pe primar în pace și să se mute la Moscova însă, ca în „Trei Surori”, ideea plecării îi înfierbântă, dar rămâne suspendată în aer. Moscova se află, privită din mica așezare de pe malul mării Barent, prea departe. Această raportare constantă a evenimentelor la conceptul de soartă conturează în spectator o intuiție fatalistă, iar lentoarea sobră a imaginii lui Mihail Krichman sporește sentimentul apăsător.

Cu un simț al măsurii care se poate întoarce foarte ușor împotriva-i, putând fi etichetat drept eschivare, Zviaghintev de-dramatizează sistematic, folosindu-se de toate formele de expresie care îi sunt disponibile, o poveste asemănătoare celor din Vechiul Testament, încărcată de patos evenimential. În primul rând, acesta adaptează gramatica neo-realistă unor standarde clasice. Mai mult decât în „Elena”, care se aseamăna cu „Leviatan” în ton și stilistică, cadrele lungi sunt mizanscenate și decupate în așa fel încât să esențializeze, nu să aprofundeze. Camera zăbovesc pe personaje cu răbdare și precizie, însă mereu pentru a revela o stare care-și va găsi necesitatea într-o acțiune ulterioară. Universul casnic al Liliei este devalat îndeajuns încât să înțelegem de ce, atunci când are ocazia, își înșală soțul cu Dimitri. Zviaghintev, deci, nu își urmărește obsedant personajele până la a le dezbrăca de motivații narrative. Ba de cele mai multe ori este chiar expeditiv, adoptând un soi de minimalism eliptic care-i salvează scenariul de redundanță.

Dimitri, convins că l-a încolțit pe primar și sedus de avansurile taciturne ale Liliei, acceptă să mai rămână câteva zile în oraș și să petreacă cu prietenii polițiști ai lui Kolia. La pachet cu femeile și copiii, cei patru bărbați se duc în pustiul siberian pentru a avea un motiv să bea votcă și să împuste portrete ale foștilor lideri sovietici. Înainte ca Pașa, sărbătoritul care a pus la cale această ieșire, să aducă portretele actualilor leviatani, unul dintre copii îi anunță că „omul venit de la Moscova o sugrumă pe Lilia”. În contextul în care adulterul celor doi fusese deja enunțat, puștile și vodca introduce în ecuație, Zviaghintev rămâne cu camera pe copil și pe mama acestuia și lasă spectatorul să empatizeze cu ei. Urmează un cadru destul de lung cu primarul și episcopul care discută despre Dumnezeu în termeni de talcioc – câtă putere îmi dă Dumnezeu dacă mă rog de câte ori -, iar apoi Zviaghintev sare direct în mașină, unde Lilia și Dimitri, plini de sânge, dar întregi, sunt prea șocați de răsturnarea de situație pentru a mai putea vorbi. Tensiunea creată, în spirit chehovian, prin lăsarea evenimentului cu adevărat dramatic „în

afara scenei”, punctându-l doar succint, creează la rândul ei impresia unei omnisciențe auctoriale apăsătoare, dar non-patetică.

Evenimentele de până acum, încastrate între plajele ajunse cimitir pentru bărci și schelete de balenă și mizerabilismul blocurilor și fabricilor comuniste, se cer juxtapuse unor concepte cu greutate, precum Binele și Adevărul. Numai că Zviaghintev bagatelizează chiar lucrurile despre care vorbește, așezându-le ostentativ în gurile oamenilor care se fac vinovați de a le fi călcat în picioare. Mizând prea mult pe discrepanța dintre ce predică preoții pervertiți și sistemul pe care îl încurajează, demersul lui Zviaghintev de a discredita Biserica Ortodoxă se oprește la a arăta cu degetul. Ca în „Elena”, unde personajul eponim cumpără o rugăciune pentru soțul ei pe moarte și cere indicații clare în legătură cu ce icoane să pupe, este scos în evidență caracterul mai degrabă superstițios decât credincios pe care ortodoxia îl cultivă, însă nimic mai mult. Tot în spiritul măsurii fără măsură, Zviaghintev face loc și unui preot cinstit, a cărui cinste constă mai mult în sărăcie, care îl compară pe Kolia cu Iov, figura biblică ce epitomizează problema nedreptății divine față de oamenii cinstiți – o comparație, de altfel, tautologică. Pe lângă subtilitatea cu care Zviaghintev reinterpretează povestea lui Abraham în „Întoarcerea”, trimiterile insistente la paralela biblică ajung să fie dezbrăcate de plăcerea regăsirii.

Serge Levchin povestește¹ cum un public preponderent american a rămas cu impresia că filmul s-ar transforma într-un *mystery thriller* în ultima jumătate. După ce Lilia nu se mai întoarce acasă, Kolia este convins că aceasta a fugit cu Dimitri la Moscova și se pune pe băut, ca mai apoi să fie ridicat de poliție ca suspect principal în cazul uciderii acesteia. Deși până acum nu s-a sfiit să-l urmărească pe primar în periplurile sale ilegale (ca atunci când acesta l-a ademenit pe Dimitri în câmp pentru a-i pune pistolul la tâmplă), Zviaghintev aruncă o umbră de mister asupra dispariției femeii. Un mister ușor de elucidat, ce-i drept, căci toate așa-zisele dovezi aduse împotriva lui Kolia sunt citite de aceeași voce monotonă în spatele căreia se deslușesc mânăriile primarului. Levchin interpretează reacția publicului respectiv ca o dovadă a faptului că acesta nu este la curent cu starea lucrurilor din Rusia, unde cazuri asemănătoare se află la tot pasul. Însă dincolo de asta, este clar că Zviaghintev este mult mai interesat de giambușlucuri narrative decât de a zugrăvi o imagine amplă a acestui subiect. În ultima parte a filmului, se îndepărtează treptat de personajele principale pentru a se concentra pe cea mai nevinovată dintre toate victimele sale, fiul adolescent al lui Kolia, rămas singur într-o casă ce urmează să fie demolată. Împlinind profeția lui Kolia, care își exprimă la începutul filmului convingerea că primarul își va construi un palat pe proprietatea lui, pe mica fâșie de pământ dintre stânci și mare se ridică un palat al adevărului și al valorilor eterne (i.e. o biserică).

Relevant din punct de vedere social doar prin simplă existență, și nu prin vreun fel de discurs, „Leviatan” spune multe mai multe ca obiect estetic decât ca diatribă politică, însă asta nu este nici de blamat, nici de lăudat.

1. <http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/the-paradoxes-of-leviathan-a-discussion-with-andrei-zvyagintsev>



CU ADA SOLOMON DESPRE CE ÎNSEAMNĂ SĂ PRODUCI FILME ÎN ROMÂNIA

editat de **Gabriela Filippi și Andrei Rus**
fotografii de **Iulia Alexandra Voicu**

Ada Solomon este unul dintre cei câțiva producători români de film foarte activi în ultimii ani. A contribuit la realizarea și promovarea unui număr însemnat de filme ale Noului Cinema Românesc. Numele său se leagă de colaborările constante cu regizori precum Alexandru Solomon, Călin Peter Netzer, Paul Negoescu, Adrian Sitaru. O altă colaborare durabilă a sa este aceea cu regizorul Radu Jude, iar în interviul pe care ni l-a acordat am invitat-o să detalieze felul în care a decurs și ce anume a presupus producția celui mai nou film lansat de ei, „Aferim!” (2015). Am ales să ne aplecăm asupra acestuia nu numai pentru că îl apreciem foarte mult, ci și pentru că este unul din rarele filme istorice realizate recent în România, ceea ce a implicat condiții de producție diferite de cele ale majorității filmelor autohtone. Am intrat în dialog cu Ada Solomon pentru că este unul dintre oamenii care cunosc cel mai bine modul de funcționare a producției și distribuției de film din țara noastră și sperăm ca interviul ce urmează să se dovedească la fel de util celor interesați de aceste aspecte pe cât ne-a fost nouă.

Definirea termenilor

FILM MENU: Vă propunem să începem discuția de la definirea și clarificarea atribuțiilor departamentelor de producție cele mai des întâlnite pe genericele filmelor. Așadar, ce este și ce face un *executive producer*? Dar un *line producer*? Sau un *production manager*?

ADA SOLOMON: E destul de complicat de făcut diferențierea asta pentru că distribuția rolurilor în *executive producer* (producător executiv), *line producer* și *production manager* e specifică, de fapt, sistemului american de superproducție. În teorie, producătorul executiv ar trebui să fie cel care gestionează întreaga producție din punct de vedere logistic, al contractelor de finanțare și de execuție (cu membrii echipei). Pe de altă parte, în terminologia europeană există și echivalența între producătorul executiv și cel delegat. Producătorul delegat are ultimul cuvânt într-o coproducție, el îi aduce pe coproducători la un loc și gestionează, de fapt, întreaga producție. Cel mai tare în construcția europeană este acest producător delegat. Producătorul delegat e de cele mai multe ori același cu producătorul executiv și are răspunderea finală asupra întregii construcții, e antreprenorul care pune toate energiile laolaltă și gândește sistemul în toate ramificațiile lui, financiare, logistice și de execuție. În teorie, producătorul executiv nu ar avea atribuții creative de niciun fel, fiind mai degrabă un fel de finanțist-jurist care pune contractele cap la cap și asigură structura logistică a respectivei producții. Însă dacă producătorul executiv e una și aceeași persoană cu producătorul delegat, așa cum se întâmplă în sistemele mici, atunci începe să aibă și atribuțiile creative, de alegere împreună cu regizorul a membrilor echipei și a resurselor

care să genereze produsul cel mai apropiat de viziunea proiectului. El poate de multe ori să se numească pur și simplu „producător”, deși în legislația românească s-a împământănit sintagma de „producător executiv”, acesta poartă răspunderea și semnează contractele. E poziția cea mai de sus în piramida producției.

După aceea, urmează *line producer*-ul care în accepțiunea curentă e numit „director de film”. Nu există o mare diferență între *line producer* și *production manager* într-o structură mică. Acesta gestionează logistic toată producția: merge la fața locului, încheie și verifică toate contractele de locații, de echipă, să aibă toate clauzele puse la un loc etc. Dacă nu există două poziții, ci una singură, de director de film, omul acesta este foarte apropiat ca relaționare de regizorul secund, adică de cel care organizează filmarea. Dar ca să i se pună la dispoziție tot ce există în extrase, toată construcția cerută de scenariu, de regizor, de directorii de departamente, regizorul secund adună aceste informații și le transmite ca cerințe către directorul de film care trebuie să stabilească condițiile financiar-economice și logistice pentru ele.

Sintetizând, există de regulă un producător executiv și un director de film pentru fiecare producție românească, iar diferența majoră dintre responsabilitățile acestor poziții e că producătorul executiv adună resursele, în timp ce directorul de film e responsabil pentru cheltuirea lor.

De exemplu, eu sunt producătorul executiv al filmelor și, din această poziție, lucrez cu mai mulți oameni care au calitatea de directorii de filme, fiecare pentru câte o producție pe care o desfășurăm în paralel cu altele. Baniți obținuți pentru realizarea unui film trebuie drămuți bine, și nu poate un singur director de film să se ocupe de mai multe producții în același timp, așa cum nu poate să existe un același regizor secund pentru producții care se desfășoară concomitent.

F.M.: Care sunt criteriile după care alegeți proiectele pe care urmează să le produceți?

A.S.: Pe mine mă interesează mai degrabă relația cu o personalitate artistică decât subiectul unui scenariu. E ceva ce am descoperit în timp, că de fapt poate să fie cel mai cel subiect din lume, dacă persoana din spate nu e cineva cu care să simt că pot să am un schimb spiritual și o relaționare de lucru benefică și pentru mine, din care să mă îmbogățesc și eu - nu merge. Nu mă interesează să lucrez cu oameni cu care mă înțeleg greu sau de la care nu simt că am ce învăța. Și asta nu are nicio legătură cu vârsta, pentru că sunt oameni tineri, aflați la început de drum, și de la care m-am încărcat major. Cred că e necesar, ca producător, să interacționezi cu mai multe generații și pe mai multe paliere.

Scurt istoric personal

F.M.: Care a fost parcursul dumneavoastră până la momentul înființării propriei case de producție?

A.S.: *Trainingul* principal a fost lucrul la Domino Film, unde am colaborat timp de unsprezece ani cu Cristian Comeagă și cu Mihai Cociașu. Asta a fost, de fapt, cea mai grozavă școală pe care am făcut-o. În 1993, când am început să lucrez acolo, structura producției de film în regim independent din România era practic inexistentă. Lucrurile se făceau prin știința unor oameni cu simț practic care și-au înființat aceste case de producție - și e interesant de observat că majoritatea celor care au început în anii '90 cu case independente de producție erau de formație operatori: Cristian Comeagă, Mihai Cociașu, Vlad Păunescu, Ion Marinescu, Doru Mitran. Inclusiv Fundația Arte Vizuale era ideea unui operator, Vivi Drăgan Vasile, și aceasta funcționat ca un loc particular în peisajul românesc al epocii, pentru că acolo existau resurse logistice (camere de filmat, aparatură de montaj) de negăsit altundeva în România care erau puse la dispoziția cineaștilor pentru a face tot soiul de năzdrăvăni, cu singura condiție de a duce năzdrăvănia respectivă la bun sfârșit. După părerea mea, această fundație a reprezentat cel mai important fenomen de creație independentă din România acelor ani, cât și un fel de școală alternativ-experimentală.

Revenind, Domino făcea producție de publicitate, sau prestări de servicii pentru producții străine și atât cât se putea la vremea respectivă producții de film românesc. Iar eu am crescut acolo, am făcut de toate. Mi-au acordat multă încredere și a însemnat foarte, foarte mult pentru mine ce am învățat atunci. Plus că era o perioadă în care nu era nimeni - și acesta a fost un atu al generației mele - mai mare decât noi, sau care să știe mai bine decât noi și să ne dea peste mâini atunci când considera că greșim. Singurele șuturi pe care ni le luam erau atunci când dădeam singuri cu capul de ceva, ne loveam și învățam din experiența respectivă; apoi, ne trecea cucuiul și mergeam mai departe.

F.M.: În anii '90 care erau modalitățile de finanțare a filmelor?

A.S.: Ce e important de știut e că până în 1997 nu au existat decât casele de filme care urmau principiile de funcționare de dinainte de 1989 și care erau un fel de întreprinderi de stat care își decideau singure planul de producție, pe baza unui buget primit de la stat. Fiecare avea câte un director, în persoana unuia dintre regizorii renumiți ai perioadei (Mircea Daneliuc, Dan Pița, Sergiu Nicolaescu). În vreme ce casele de producție private, precum Domino, făceau preponderent publicitate și prestau servicii pentru producții străine, casele de producție sprijinite de stat aveau suficiente resurse pentru a finanța, din când în când, lungmetraje de cinema.

Abia în 1997 s-a creat o primă structură de finanțare publică, numită ONC (Oficiul Național al Cinematografiei), din care apoi a derivat CNC-ul (Centrul Național al Cinematografiei). În 1997 bazele construcției au fost puse de domnul Radu Gabrea, care s-a preocupat foarte mult de legislație, și de domnul Stere Gulea, care a lucrat de

asemenea foarte mult la construcția proiectului. Câteodată mi se pare că uităm de lucrurile acestea, minimalizăm eforturile de atunci și uităm cât de multe le datorăm inițiatorilor pentru prima încercare de sprijinire instituționalizată a cinematografului național. În analiza lipsurilor acelei structuri trebuie totuși să ținem cont de contextul respectiv și de ce se putea face în vremea aceea. De ce nu au făcut mai mult atunci e foarte greu să judecăm din perspectiva actuală.

Nu știu foarte bine cum a fost construit Oficiul Național al Cinematografiei, deoarece nu am avut vreo contribuție la acest demers, dar știu că au contribuit mai mulți cineaști: pe lângă domnii Gabrea și Gulea, au participat domnii Nicolae Mărgineanu, Vlad Păunescu, Cristian Comeagă, Vivi Drăgan Vasile, Doru Mitran și alții - oameni care la momentul respectiv erau angajați în toată construcția aceasta din dorința de a crea un sistem liber și concurențial de lucru. Ce au construit ei atunci a fost mai târziu, în 2005, transformat în Centrul Național al Cinematografiei, așa cum îl cunoaștem noi astăzi.

Modul de funcționare și importanța Centrului Național al Cinematografiei în susținerea Noului Val Românesc

F.M.: În ce constă importanța existenței unei instituții precum Centrul Național al Cinematografiei în dezvoltarea unei cinematografii naționale și care sunt principiile sale de funcționare?

A.S.: Modelul principal de organizare a CNC-ului a fost sistemul de subvenții al cinematografului francez, dar cu resursele și cu limitările pe care le aveam în România. Am participat la construcția structurii și îmi aduc aminte că a durat mult până am reușit să adunăm și să punem cap la cap informațiile necesare și, apoi, să vedem cum putem convinge restul aparatului local să participe la implementarea acestui organism, pentru că sunt decizii care țin de Ministerul de Finanțe, de sistemul juridic; nu e simplu deloc. Doar pentru a impune o singură taxă din care să se strângă resurse în fondul cinematografic a fost nevoie de o luptă întreagă: de exemplu, pentru a obține contribuția de la operatorii de cablu de televiziune. Structurarea acestui fond și conceperea Legii actuale a Cinematografiei, care datează din 2005, au însemnat nu doar lucru aplicat și foarte intens, ci și lobby pe lângă ministere/politicieni pentru a convinge că e necesar un asemenea sistem de finanțare.

Deși, cum spuneam mai devreme, influența principală a fost CNC-ul francez, au existat și alte surse de inspirație: de pildă, contribuția Loteriei Române era construită după model britanic, unde loteria a finanțat cultura pentru multă vreme. Apoi, există o seamă întreagă de lucruri care provin din legislația germană (grație cunoștințelor în domeniul ale domnului Gabrea) și am tras cu ochiul și la unguri (prin cele ce le știa și aduna Vivi Drăgan Vasile), care au o altfel de împărțire a bugetului alocat cinematografului. Pe vremea ONC, sistemul de selecție era mult mai bizar și cred că fondurile proveneau direct de la Ministerul Culturii, în timp ce odată intrată în vigoare Legea Cinematografiei toți banii provin din surse extrabugetare și nu afectează, deci, bugetul statului. Iar asta creează o mare facilitate pentru filme, deoarece tot ceea ce provine direct din bugetul statului trebuie cheltuit pe parcursul unui an. Or producția unui film nu poate funcționa așa - pentru că se decid niște fonduri anul ăsta, dar un film poate intra în producție doar peste doi ani, când își strânge restul de resurse necesare ș.a.m.d. Practic, de când există această lege, cinematografia se autofinanțează cumva. Sigur că sunt bani care vin de la stat, dar ei vin din taxe specifice domeniului: din publicitatea audiovizuală, de la televiziuni, de la cinematografe. Așadar sunt bani generați de produse audiovizuale din interiorul industriei, dar sunt bani publici pentru că provin, fie și indirect, de la contribuabili.

A durat destul de mult până s-a pus pe picioare proiectul și au participat foarte mulți oameni în conceperea și în implementarea lui. Cineaști precum Tudor Giurgiu, Cristian Mungiu, Vivi Drăgan Vasile, Alecu Solomon, Radu Muntean, Velvet Moraru și mulți alții s-au implicat în realizarea proiectului, iar ulterior oameni precum Cornelia Palos



sau Ioan Onisei au contribuit nu atât la construcția efectivă a legii, cât la implementarea și la așezarea ei în formula actuală, în relația cu celelalte ministere, în partea de *lobby*, în corelarea cu legislația din alte domenii. Însă contribuția esențială în acceptarea acestei legi a fost a Monei Muscă, omul care a înțeles cel mai bine dintre toți miniștrii perindați pe la Ministerul Culturii ce înseamnă producția cinematografică și cum trebuie ea susținută pentru a funcționa. Dânsa s-a „bătut” ca această lege să existe.

F.M.: Există o legătură esențială între *boom*-ul artistic al cinematografiei românești din anii 2000 și acest moment al înființării Centrului Național al Cinematografiei?

A.S.: E legat în dublu sens pentru că oamenii care au lucrat și s-au preocupat de proiect, investind multă energie pentru a pune la punct sistemul acesta, sunt aceiași cu cei care au reușit apoi să performeze în cinematografia românească. Și atunci, desigur că există o legătură strânsă între cele două, dar, cum spuneam, în dublu sens, pentru că erau niște energii gata să înflorească, să ofere ceva. Cred că are legătură și cu generația decreteilor, care a avut tot timpul de înfruntat competiția, reprezentanții săi fiind numeric mult mai mulți, și ca să ieși din masă trebuia să ai ceva special - ori mai multă energie, ori să fii mai pregătit, ori să ai un orizont mai larg, să ai ceva în plus ca să te detașezi de pluton. Nu cred că e întâmplător că prima generație de cineaști remarcabili de după Revoluție sunt decreteii. Ulterior, în momentul în care s-au putut face filme de către acești cineaști care nu erau parte a sistemului, a *establishment*-ului mai vechi, și filmele lor au arătat altfel decât înainte. Erau deja filme realizate cu un pic de resurse, nu mai erau făcute pe genunchi. După cum sunt convinsă că

minimalismul a fost un *statement* generat și de condițiile financiare pe care le aveau la îndemână. Fiind oameni deștepți, cineaștii despre care vorbim s-au adaptat la bugetele mici de producție. Cum nu puteau să facă filme istorice cu resursele pe care le aveau, a trebuit să facă filme suficient de puternice, dar în rigorile resurselor posibile.

F.M.: Au mai apărut între timp, din 2005 până azi, schimbări majore în Legea Cinematografiei și în organizarea Centrului Național al Cinematografiei? Și care este strategia acestei instituții în sprijinirea unor direcții precise ale cinematografiei românești?

A.S.: Schimbările au fost minore. Iar modificările necesare nu prea preocupă pe nimeni, fiindcă ele trebuie generate și împinse de breaslă și asumate ulterior de politic. Din păcate, cei care s-au aflat în funtea CNC s-au considerat doar administratori ai sistemului, nu responsabili de dezvoltarea unei strategii pe lângă gestionarea resurselor financiare. Sper că astăzi lucrurile se schimbă.

Mi-ar plăcea foarte mult să știu care e strategia Centrului Național al Cinematografiei. Ea e formulată în cuvinte goale în Legea Cinematografiei: sprijină libertatea de creație, valorile naționale etc. Dar asta nu înseamnă nimic, iar o strategie clară a CNC nu a existat niciodată. Asta ar trebui să o facă directorul instituției, consiliul de administrație, acesta ar fi rolul lor, să lanseze direcția în care să se dezvolte cinematografia națională.

F.M.: Cum sunt aleși directorul și consiliul de administrație ai Centrului Național al Cinematografiei?

A.S.: În principiu ar trebui să fie aleși prin concurs public, dar, de fapt, ei sunt numiți, pentru că de o vreme încoace cu toții au fost directori



Poziția copilului (2013)

interimari. Problema majoră a acestei legi e că nu definește durata unui mandat. E o scăpare în lege. Și orice modificare la o lege, oricât de mică, necesită existența unei voințe politice. Ar fi necesar ca Ministrul Culturii să își asume treaba asta, să o propună spre Parlament și Guvern.

În ceea ce privește activitatea breslei în susținerea unor schimbări legislative, aceasta se petrece foarte *free style*, din păcate. Asociațiile de breaslă nu au forța pe care ar trebui să o aibă. Coagularea energiilor și vorbitul pe o singură voce e oricum ceva complicat la artiști, în general, nu doar în cinematografie. Eu nu am văzut de la marile uniuni de creație niciun fel de inițiative de genul acesta.

Producătorii români au o asociație, dar care e mai curând una a producătorilor de televiziune în momentul acesta, din care eu nu mai fac parte. Nu am fost niciodată membru cu drepturi depline, dar momentan nu mai fac parte deloc din această uniune. Găsesc că este nereprezentativă pentru breaslă și că demersurile pe care (nu) le-a făcut nu îi justifică forța. Fac parte doar din UCIN (n.r.: Uniunea Cineaștilor) și cred că ar fi momentul ca tot mai mulți cineaști tineri din toate domeniile (regizori, actori, scenariști, scenografi etc.) să intre în UCIN și să-și facă auzită vocea. Cred că în momentul în care mai mulți cineaști tineri ar fi activi în UCIN, lucrurile s-ar putea mișca. Continuitatea și prestigiul acestei uniuni sunt lucruri clare. Plus că are în continuare resurse financiare, pe care noi, dacă mâine am înființa o nouă asociație a producătorilor și am lua-o de la zero, nu le-am avea la dispoziție.

F.M.: Din câte știm există multe state care își protejează cinematografiile naționale inclusiv prin impunerea unor cote care țin de exploatarea filmelor (co)finanțate de ele. Există și în legislația

cinematografică românească astfel de măsuri care să ajute filmele românești să ajungă la un public comparabil cu al producțiilor americane, care beneficiază de bugete de producție și de promovare mult mai mari?

A.S.: Da, este stabilită o cotă de cinci la sută pentru sălile de cinema, ceea ce înseamnă că din totalul de filme pe care acestea le proiectează sunt obligate ca cel puțin cinci la sută să fie producții românești. Știu că pare o glumă acest procentaj, în condițiile în care alte state au cote de 15, 25, sau chiar de 35 la sută, dar povestea e în felul următor: legea actuală a Cinematografiei nu mai corespunde realității pieței. În 2005, când a fost ea concepută, nu se produceau decât câteva filme românești și ar fi fost hilar să obligi cinematografele să proiecteze ceva ce nu exista. Pe de altă parte, mai există o tară a legii, pentru că deși e clar precizată cota de cinci la sută din programare alocată filmelor românești, nu se precizează că ea trebuie respectată în toate intervalele orare. Iar proprietarii sălilor își respectă această obligație, dar o fac astfel încât comercial să iasă ei bine. Și de aici se generează un întreg cerc vicios, pentru că un film programat la ora două sau la patru după-amiaza nu are cum să performeze ca unul programat la șase sau la opt seara. Și atunci, exploatantul îți spune: „Îmi pare rău, nu ai făcut intrări suficiente în prima săptămână, așa că sunt obligat să te scot din sălile mele”. Iar asta e oarecum firesc, pentru că el e supus pieței libere și trebuie să reziste și să funcționeze pe o piață concurențială. În plus, statul nu face nimic pentru sălile de cinema din România. În alte țări există fonduri pentru re tehnologizare, pentru renovare și recondiționare, la care se poate aplica pe principiile accesării fondurilor europene, în sensul că exploatatorul investește 50 la sută, iar statul restul de 50 de procente. Însă la noi nu se întâmplă așa ceva.



Lampa cu căciulă (2006)





Eu cred că problema e una de percepție generală, mergând de la nivel de autorități și până la publicul larg, deoarece mai toată lumea consideră că filmul nu e tocmai o artă. În viziunea majorității, marea artă e teatrul, în timp ce filmul e un produs de consum. „De ce să subvenționăm filmul, care e comercial și vinde bilete?” se întreabă ei. Dar Dumnezeu mare, teatrul vinde și el bilete. Iar dacă teatrul e subvenționat în proporție de nouăzeci la sută, cinematografia nu este. Și când spun asta, mă refer în primul rând la lăcașurile în care sunt proiectate filmele, la sălile de cinema. Teatrele naționale, de exemplu, sunt subvenționate, în timp ce pentru sălile de cinema nu se face nimic. Iar Regia Autonomă de Filme, care e o întreprindere de stat, nu funcționează mai deloc pentru că nu mai are cu ce. Că nu are nici cel mai bun *management* din lume, e posibil și asta. Dar cert este că ea nu beneficiază de o subvenție stabilă. Sunt necesare investiții majore pentru a reface sălile, deoarece funcționarea unei săli de cinema implică niște costuri foarte mari. Iar costurile sunt aceleași, indiferent dacă sala e goală sau plină: căldura, electricitatea, salariile sunt aceleași indiferent dacă în sălile respective intră cinci sau cinci sute de spectatori într-o zi.

Pe de altă parte, din punctul de vedere al finanțării filmelor, lucrurile tind spre o normalizare. După o sincopă de un an și jumătate în care CNC-ul nu a organizat niciun concurs de proiecte, au venit anii 2013 și 2014, cu două sesiuni pe an. Iar comisiile care selectează proiectele sunt din ce în ce mai competente. Comisiile se fac pe baza propunerilor asociațiilor cinematografice, dar până la urmă decizia finală e a directorului CNC-ului.

Relația cu ministerul nu funcționează, însă, prea bine, din păcate. Există momente în care un grup „forțează ușa” și cere audiențe și o întâlnire cu ministrul. De puține ori s-a întâmplat, însă, să dorească ministrul o consultare cu breasla. În mod normal, ministrul dialoghează permanent cu directorul CNC, care este subordonat Ministerului Culturii, și acolo ar trebui să existe o relație funcțională. Dar, din păcate, nici ea nu a existat până acum și sper din tot sufletul ca ea să evolueze la nivel de relaționare directă și de informare mai aplicată, mai agresiv trimisă către minister și pe de altă parte, să existe un interes al ministrului în a cunoaște care sunt problemele reale și ce s-ar putea face pentru îmbunătățire.

Sigur că aici ajungem la o altă problemă majoră, și anume la rolul culturii în construcția națională, pentru că ea e ultimul domeniu de interes, iar forța pe care o are Ministrul Culturii în guvern este foarte mică. Se poate obiecta: „Bine, bine, tu vrei acum ca guvernul să bage în seamă cultura, dar uită-te și tu ce probleme sunt în educație sau în sectorul medical!” Or eu cred că, de fapt, cultura înseamnă și educație și sănătate mentală. Și zău că nu înțeleg de ce trebuie să crească bugetul Ministerului Apărării și să tăiem de la cultură pentru asta, și așa mai departe. Cum spuneam, ține în continuare de o atitudine foarte conservatoare în ce privește cultura, rolul ei în societate, de cât de mult se consideră la nivel de strategie națională că totuși trăim în secolul creativității și singurul lucru care ne diferențiază este creativitatea. Cred că nimeni nu a stat să analizeze studiile pe care le-a făcut Institutul de Cercetări în Domeniul Culturii și care arată că contribuția la Produsul Intern Brut al industriilor creative este extraordinar de mare, la fel de mare ca aportul la PIB al industriei de construcții.

F.M.: Cum funcționează propriu-zis activitatea CNC-ului la nivel de finanțare de filme? Fiecare casă de producție poate depune oricâte proiecte la concursurile organizate de instituție, sau există limite? Pot fi câștigate oricâte proiecte, sau există un număr maxim?

A.S.: Există o singură condiționare: la fiecare sesiune de concurs se stabilește un procent maxim din fondul alocat pe care îl poate obține o singură casă de producție. Și atunci, orice producător normal depune un număr limitat de proiecte, pentru că să arunci zece proiecte în concurs e oarecum nereserios, înseamnă că tu nu știi să alegi ce vrei de fapt să faci, că ți-e egal și că le pui în concurență directă ș.a.m.d. E o chestiune care ține și de bunul simț și de responsabilitatea fiecăruia. Sunt sesiuni în care am depus două proiecte la secțiunea de consacrați

și unul la debut, sau invers. Nu cred că am depus vreodată mai mult de trei proiecte de lungmetraj de ficțiune. Apoi, sunt 18 luni în care trebuie să intri în producție și încă 18 luni în care să îl finalizezi, cu posibile extinderi de un an ale termenului de predare a filmelor.

Dosarul cu care aplici e obligatoriu să contină un plan de finanțare, în care să arăți de unde vin ceilalți bani și să aduci dovezi că ai restul banilor. Există limite maxime: în mod obișnuit poți obține maxim 50 la sută din bugetul românesc al filmelor, ceea ce înseamnă că dacă tu ai un buget de un milion de euro, din care 200 de mii vin din altă țară și restul din România, nu poți cere CNC-ului decât 400 de mii. Restul de 400 de mii trebuie să îi găsești cum știi tu, fie de la sponsori, fie din alte surse posibile din fondul cinematografic: taxe parafiscale, sprijinul automat pentru succes artistic sau de public etc.

F.M.: Cum funcționează coproducțiile? Există și dezavantaje în astfel de demersuri?

A.S.: Da, sigur că există și dezavantaje. Spre exemplu, dacă coproduci un film cu Germania, două sute de mii de Euro care vin de acolo și trebuie să îi cheltui acolo sunt de fapt bani foarte scumpi, în sensul că la ei costurile sunt mult mai mari decât la noi. Și ce poți face cu 200 de mii de euro în România, acolo poți face cu 400 de mii. Și atunci, ei îți iau 20 la sută din drepturile filmului pe ceva ce valorează de fapt 10 la sută din film. Plus că te costă suplimentar deplasarea, costurile adiacente ale coproducției (financiare, legislative).

Avantajele sunt de relaționare și de deschidere interculturală, pentru că e deja un hop și un ajutor să vezi cum e înțeles demersul tău de oameni care vin dintr-o altă cultură. Și asta e de mare ajutor. În materie de distribuție, când ai o coproducție oficială, țara care coproduce filmul are și un sistem de sprijin de distribuție locală, iar șansele ca filmul tău să fie văzut și în teritoriul respectiv sunt mai mari.

F.M.: Există și fonduri europene la care puteți aplica pentru sprijinirea filmelor românești?

A.S.: Da, există. De exemplu, Programul Media este dedicat producțiilor care provin din statele membre al Uniunii Europene. Programul Eurimage, un fond de finanțare pentru coproducții, este dedicat țărilor care fac parte din Consiliul Europei, care e o structură mai largă decât cea a Uniunii Europene. Și tot așa. Dar aici iarăși apare un soi de paradox pentru că înainte de 2007, când nu eram membri ai Uniunii Europene, accesam fonduri pentru Lumea a Treia, care într-un fel erau mai ușor de obținut, deoarece ca structură, ca discurs, eram deja pregătiți pentru integrarea în UE (știam cum să captăm atenția pentru un proiect) și șansele să câștigăm din aceste fonduri erau mai mari. În momentul intrării în Uniunea Europeană, ușile acestea s-au închis pentru noi și am intrat într-o competiție de la egal la egal cu toate cinematografiile mari din Europa, devenind, de fapt, mai greu să obținem fonduri supranaționale.

F.M.: „Poziția copilului” a fost un mare succes al carierei dumneavoastră de producător, câștigând primul „Urs de Aur” la Festivalul Internațional de la Berlin din istoria cinematografului național. Cum se cuantifică practic acest succes din punctul de vedere al unei eventuale rentabilități a filmului?

A.S.: Din încasăările internaționale ale filmului, casa de producție primește înapoi aproximativ 20 la sută. Procentajul e un pic mai mare pe plan intern - poate ajunge pe la 35 la sută din vânzările de bilete - în cazul în care casa de producție e cea care îl și distribuie în sălile de cinema. Din această sumă returnată, casa de producție returnează la CNC proporția din buget pe care o reprezintă creditul inițial oferit de acesta. De exemplu, dacă CNC-ul a investit 30 la sută din bugetul filmului, asta e cota pe care o dăm acolo la fiecare ban obținut de producător din vânzarea de bilete. Oricum, șansele pentru un film românesc să își recupereze întreaga investiție sunt nule.

F.M.: Există beneficii la nivelul selecțiilor viitoare pentru un producător aflat ulterior unui mare succes de festival obținut cu un film anterior?

A.S.: Nu știu ce să spun. Cred că poate sunt vizionate filmele produse de el mai atent sau mai iute sau cu mai multă înțelegere, dar orice festival își dorește întotdeauna să aibă descoperiri. Sigur că sunt implicate și niște elemente de politică și de geopolitică în realizarea selecțiilor, dar acestea nu primează în fața calității. În momentul în care faci lucrurile numai din astfel de considerente și ignori calitatea, nivelul prestigiului tău scade. Or, festivalurile trăiesc din prestigiul lor, din ce s-a întâmplat cu filmele prezentate anterior în secțiunile lor. E o foarte mare responsabilitate pentru ele. Mi se pare că e o atitudine foarte „de Dâmbovița” cea pe care o mai aud din când în când: „Hai, că las că știu eu, că e normal că îți iau orice film în festivaluri”. Nu e normal deloc. Nu mi-au luat „Roxanne” la Berlin, deși l-am trimis imediat după succesul cu „Poziția copilului”. E drept că mi-au scris o scrisoare foarte frumoasă pe care nu știu dacă aș fi primit-o dacă nu câștiga anterior un film de-al meu un premiu important, în care îmi explicau de ce nu cred că filmul ăsta se potrivește în vreuna dintre secțiunile festivalului. Și-au luat timpul să îmi scrie scrisoarea asta de motivație de o pagină și jumătate, ceea ce găsesc că e un gest cu totul special. La Festivalul de Film de la Veneția nu am avut niciun film în afară de „O lună în Thailanda” (regie Paul Negoescu), care a fost prezentat într-o secțiune paralelă, „Săptămâna criticii”. Și tot așa. Cred că singurul lucru care, într-adevăr, contează pentru selecționerii festivalurilor e calitatea filmului respectiv.

Aferim! (2015, regie Radu Jude)

A.S.: „Aferim!” e, într-adevăr, cel mai complex proiect pe care l-am realizat din punctul de vedere al producției. A presupus și un pic de inconștiență din partea mea și a lui Radu, dar mai mult din partea mea. Știam că avea să fie un film scump și știam că e greu să strângem suma necesară. La sesiunea de concurs la care am câștigat cu proiectul lui „Aferim!”, suma maximă acordată unui film era de două sute, două sute douăzeci de mii de euro, iar noi am luat 181.000 euro. Însă aveam nevoie de un buget de peste un million de euro. Dacă am fi făcut filmul fără coproducători – deoarece coproducția presupune anumite costuri logistice adiacente – filmul ar fi costat aproximativ un milion o sută de euro. Un film românesc cu buget mediu, realizat corect, costă în prezent în jur de șase, șapte sute

de mii. Știam că din România nu putem face rost de mare lucru, am sperat până în ultima clipă că vom obține bani din Franța, dar planurile astea nu s-au concretizat. Până la urmă am obținut bani din Bulgaria și, aproape surprinzător, din Cehia.

F.M.: Din câte știm, ați primit bani pentru realizarea filmului și de la o persoană privată din România. Nu este o practică obișnuită la noi. E prima oară când se întâmplă asta?

A.S.: Pentru mine e prima dată. Desigur că au mai existat investiții private în film. „Șobolanii roșii” (regie Florin Codre, 1990), realizat imediat după Revoluție, a fost integral finanțat de un investitor. Nu știu cu exactitate, dar cred că și la „Restul e tăcere” a existat o astfel de investiție, pe lângă cea publică, și la „Asfalt tango”, de asemenea. Se întâmplă rareori și desigur că în cazul acesta nu e vorba de o contribuție uriașă, dar e un prim pas. Îi sunt extrem de recunoscătoare domnului Ovidiu Șandor, coproducătorul nostru din Timișoara. Nu mă așteptam la un asemenea gest. Este, în primul rând, un act de mecenat. Contractul cuprinde clauzele care prevăd ca acest coproducător să primească cota din profitul filmului. Dar i-am explicat domnului Șandor de la bun început că nu știu dacă filmul va ajunge vreodată să obțină vreun profit. Dânsul a spus și public că a dorit să încerce această experiență și că a fost cucerit de acest proiect și de felul în care este el gândit. Dincolo de încrederea pe care ne-a acordat-o, m-a onorat foarte tare faptul că la avanpremierea de la Timișoara ne-a spus că modul de organizare a echipei de filmare a fost condus mai atent și mai minuțios decât organizarea muncii de șantier a lucrărilor pe care o gestionează dânsul. A fost prezent și la câteva filmări, iar eu i-am transmis tot ce se întâmpla, pentru că a vrut să înțeleagă cum se desfășoară tot procesul. I-am trimis planul de lucrări, care e logica după care organizăm filmarea, cum amplasăm decorurile, cum arată programul de filmare. A vrut să știe lucrurile astea și a fost un student foarte bun, pentru că întrebările sale erau foarte precise și justificate.

F.M.: Finanțările din Cehia și din Bulgaria au fost făcute din fonduri publice?

A.S.: Da, au fost bani publici, de la fondurile naționale ale țărilor respective. Ambele țări au un buzunar dedicat coproducțiilor



Aferim! (2015)

minoritare, proiecte care nu sunt bulgărești, respectiv cehești. Suma aceasta este alocată anual, printr-un număr de sesiuni, organizate cam la două luni. O coproducție minoritară presupune că participarea în construcția financiară a proiectului este sub jumătate.

F.M.: Există, în cazul unor proiecte ca acesta, al căror subiect tratează aspecte ale unei minorități etnice, fonduri bugetare europene speciale care pot fi accesate?

A.S.: Există o astfel de contribuție pe un program dedicat minorității rromice din partea Fundației pentru o Societate Deschisă, dar nu am aplicat la acest fond.

F.M.: Care au fost aspectele cele mai costisitoare în realizarea lui „Aferim!”? Decorurile par să fi fost construite în mare parte de la zero.

A.S.: Majoritatea decorurilor au fost construite. Excepție au făcut mănăstirea și conacul, dar și acolo au fost făcute amenajări. Toate acareturile de la conac sunt făcute de la zero. Și în cazul casei meșteșugarului existau peretii, dar ei au fost refăcuți, au fost schimbate ferestrele, reamenajat interiorul, acoperită casa cu stuf. Ceea ce apare în film drept podul acestei case a fost o construcție realizată special pentru filmări în curte. Tot sătucul acela a fost construit pe o câmpie. Hanul a fost și el construit integral, iar marocul de asemenea. Costumele au fost și ele, în mare majoritate, executate în ateliere. O seamă de oameni - câteva sute - sunt trecuți pe generic deoarece au croșetat și au brodat confecțiile sau au executat obiecte de recuzită.

F.M.: Dat fiind că a fost realizat în alb-negru, puține filme fiind filmate astfel, costurile ce au ținut de peliculă și de procesare au fost mai ridicate?

A.S.: Într-adevăr, a trecut demult vremea în care pelicula alb-negru era mai ieftină. Costurile sunt generate mai ales de logistică. Pelicula alb-negru nu mai poate fi dezvoltată în România și atunci transportul peliculei la Budapesta, unde a fost dezvoltată, a reprezentat un cost suplimentar. Au mai existat și alte costuri pentru peliculă, pentru că restul lucrărilor de laborator, de procesare a imaginii, au fost făcute în Cehia, ca parte a contractului cu partenerii cehi. Și mai există un inconvenient. Înainte vreme, dar nu chiar atât de demult, pelicula exista în stoc în laboratoare. Să zicem că vedeai că ai consumat în ziua respectivă două mii de metri în plus de peliculă, dădeai telefon la laborator și mai cereai zece cutii de peliculă în plus. Astăzi pelicula nu mai există în stoc și trebuie comandată cu o săptămână, zece zile înainte, ca să fii sigur că ajunge din nu știi care colț al Europei, în care se va fi gășind ea. Atunci a trebuit să fim extrem de chibzuiți și extrem de atenți să comandăm din timp atât cât ne mai trebuia. În plus, „Aferim!” a fost filmat în majoritate în alb-negru, dar într-o mică parte și color. Exterioarele de noapte erau greu de iluminat și în cazul lor era mai ieftin să filmăm în peliculă color și să transferăm apoi în alb-negru, decât să organizăm iluminarea de care ar fi fost nevoie. Există, prin urmare, o seamă întreagă de elemente tehnice pe care operatorul le cunoaște și le gestionează și pe care am ajuns să le aflăm și eu la filmul acesta. Un alt disconfort: timpul de răspuns asupra materialului filmat. Atunci când filmezi în digital, ai răspunsul imediat. Atunci când filmezi și dezvolpezi acasă, ai filmat, ai dus la laborator, s-a dezvoltat peste noapte, ai răspunsul tehnic a doua zi de dimineață. În cazul acestui film, care e filmat în proporție de optzeci și cinci la sută în exterioare, în diferite locații, cu un buget relativ strâns pentru ce este el, faptul că răspunsul venea la două, trei zile distanță aducea costuri suplimentare. Trebuia să lăsăm decorurile în picioare și trebuiau păzite în acest timp, pentru eventualitatea în care exista vreo problemă cu materialul și trebuia refilmat. Din fericire nu a fost cazul. Am avut o singură problemă, dar care, culmea, nu a fost din filmare, ci întâmplată în laborator: o zgârietură zdravănă pe un cadru, care s-a produs la

curățarea peliculei după dezvoltare. S-a rezolvat în post-producție, în laboratorul din Budapesta, foarte bine.

Un alt cost însemnat, pe care, de altfel, l-am subestimat cu mult în bugetul inițial, a fost acela legat de prezența numărului mare de animale. Acest cost era prevăzut în extrase, dar nu m-a dus capul să înțeleg că e mult mai scump să transporti opt vaci decât să miști de colo-colo un camion cu echipament de iluminare, de exemplu. Apoi, din nou, am folosit porci dintr-o rasă anume, pe care nu i-am fi putut găsi oriunde și a trebuit să-i mutăm dintr-un loc în altul. Ca să nu mai vorbim de cazarea și diurna îngrijitorilor cailor de joc, care au nevoie de un tratament special. Plus că, vara, în câmp, pe arșiță, am avut două cisterne de apă numai pentru animalele de la iarmaroc.

F.M.: Înainte de începerea producției acestui film, v-ați consultat cu alți producători care aveau experiență în realizarea unui film istoric?

A.S.: Norocul meu major a fost că, nu cu multă vreme în urmă, am făcut două filme istorice. Am organizat filmarea pentru „Tom Sawyer și Huckleberry Finn” (regie Jo Kastner, 2014), un proiect finanțat în Germania și filmat în România, un exercițiu extrem de bun pentru noi, care ne-a ajutat la „Aferim!”. Se zice despre acesta că ar fi primul film istoric românesc realizat după nu știu câtă vreme. Nu este adevărat. „Kyra Kyralina” (regie Dan Pița, 2014) a fost realizat anul trecut. De asemenea, „Restul e tăcere” (regie Nae Caranfil, 2007) tot film istoric e, „Domnișoara Christina” (regie Alexandru Maftei, 2013), la fel, „Closer to the Moon” (regie Nae Caranfil, 2013), ș.a.m.d. Numai că maniera în care sunt, de obicei, realizate filmele istorice diferă complet de maniera în care a fost făcut „Aferim!”. „Aferim!” e un film fără prim-planuri, ceea ce logistic a presupus o cu totul altă organizare a decorului și a detaliilor din cadru. Totul trebuia să fie perfect cât vedeai cu ochii, în timp ce atunci când filmezi un film istoric în studio lucrurile sunt mult mai restrânse. În orice caz, în filmul istoric nu e ca la filmul de actualitate, unde lumea vine îmbrăcată de acasă și poate se mai adaugă o vestă sau o jachetă la filmare pentru că haina adusă de actor e prea roșie, iar cromatica filmului e în culori reci ș.a.m.d. Când ai un film de epocă, machiajul și costumele întregii figurații trebuie probate și trebuie să știi de câte rânduri de mustați, de câte căciuli, de câte basmale ai nevoie, câte machioze sunt necesare și trebuie făcute probe. Ca să nu pierzi timpul cu figurația, cu toții trebuie îmbrăcați din cap până în picioare, ca ziua de filmare să se desfășoare în timpul dat. În rest, costumele trebuie așezate pe persoane și ținute într-o ordine desăvârșită - e o structură elvețiană de organizare, dacă vrei. Sigur că a fost importantă aici experiența creatoarei costumelor, Dana Păpăruș, în lucrul la filme de epocă. Iar, în munca mea, ce știam deja de la „Tom Sawyer...” m-a ajutat să bugetez corect departamentul de costume, însă, după cum spuneam, la ceea ce a însemnat prezența animalelor la filmări și necesitatea corectitudinii în planul general, acolo am zbârcit-o în estimări.

F.M.: În cazul unui asemenea film, cum funcționează dialogul dintre departamentul de producție și celelalte departamente?

A.S.: Directorul de film și regizorul secund țin legătura directă cu toate departamentele, iar, mai departe, fiecare departament își gestionează bugetul.

F.M.: Și atunci, dumneavoastră dialogați cu directorul de film și cu regizorul?

A.S.: Nu exclusiv. Vorbesc mai puțin decât vorbește directorul de film cu scenograful, sau cu pictorul de costume, să zicem, dar vorbesc și eu cu ei. Iar deciziile importante, până la urmă, sunt ale mele. Și, de fapt, de aceea și este sănătos să existe un astfel de om care să nu fie implicat în detalii și care să aibă o privire mai limpede și să poată da soluții mai puțin înfierbântate. Nu e vorba că vreau să lucrez eu mai puțin, pentru că nu muncesc mai puțin, de fapt, sau că nu mă interesează cât costă benzina la mașina 72, dar e bine să existe această privire mai detașată.

F.M.: E mai restrâns de obicei departamentul de producție în filmul românesc, față de cele din străinătate?

A.S.: Echipa e în general mai mare. Evident, nu luăm în calcul proiectele americane, care au zeci de asistenți pe fiecare departament. Cred că de-acolo am preluat, într-o măsură, modelul. Depinde și de proiect. Lucrăm acum la „Banat” (regie Adriano Valerio), o coproducție a Italiei cu România, Bulgaria și Macedonia, care are o echipă mică, în care oamenii au mai multe job-uri. Asta pentru că lipsa de amploare a filmului o permite, dar și pentru că atât regizorul, cât și operatorul, își doresc să lucreze cu echipe mici, să fie puțină lume în jurul camerei și puțină lume cu care să interacționeze. Dar depinde foarte mult de necesitățile fiecăreia. Lucrezi cu un asistent de producție sau cu cinci în funcție de cât de complex e proiectul. Mă enervează că nu prea mai știu să lucrez cu puțini oameni și atunci încerc din când în când să fac o producție independentă, fără resurse, tocmai ca să-mi exersezi mintea și o puțină de a face lucruri cu bani puțini. Altfel, te obișnuiești cu o oarecare comoditate, să zicem, și nu cred că e bine, pentru că nu toate situațiile funcționează așa cum îți dorești. Neplăcut este că în filmele românești cel mai adesea sunt folosiți oameni mulți, plătiți prost, cu sume aproape ridicole pentru efortul și cunoștințele lor.

F.M.: Cum vă planificați proiectele? Cum decideți câte puteți realiza pe parcursul unui an?

A.S.: Asta e o altă prostie pe care o fac. În materie de *planning* nu sunt cea mai cuminte din cartier și, în general, îmi iau mai multe treburi decât pot duce. Una dintre cele mai importante lecții pe care a trebuit să le învăț a fost să refuz. Asta vine, de fapt, dintr-o chestiune de educație, pentru că înainte de '89 nu se cădea să spui „nu”; eram o societate de *yes-men-i*. Mi-am dat seama târziu că și de acasă mi se indusesse că nu prea se face să refuzi. Probabil că ceea ce am văzut în familie avea, până la urmă, legătură și cu generozitatea și cu ospitalitatea. Dar eu adesea mă întind mult mai mult decât mi-e plapuma, sunt fermecată de o seamă de proiecte și apoi nu mai pot să dau înapoi. Și mi-e greu să refuz oameni care mă interesează și cu care mi-ar plăcea să lucrez și atunci iau mai mult decât pot să duc. Iar asta ajunge să fie frustrant, pentru că uneori nu pot să fiu alături de un proiect atât de mult pe cât mi-aș dori, pentru că trebuie să-l pregătesc și pe celălalt. Odată ce unul e setat, trebuie să mă detașez ca să-i acord timp și ăluilalt. Plăcerea mea de a avea experiența respectivă este ciuntită pentru că nu o pot avea completă.

Cu „Aferim!” a fost o situație diferită. Pe de-o parte, recunosc că mi-a fost frică, iar pe de alta, era un proiect extrem de important pentru mine și atunci am dat la o parte alte lucruri și am stat mai aproape de el. Deși și atunci am mai luat un proiect german pe lângă. E o meserie în care nu poți să spui: „Da, vreau să fac proiectul ăsta, dar îl fac la anul, pentru că deja fac unul acum”, mai ales când ai ocazia să faci o prestare de servicii dintre cele care plătesc chiria și acoperă costurile de funcționare ale companiei și de dezvoltare a proiectelor până în momentul în care au un buget de producție. În plus, „Toni Erdmann” (regie Maren Ade, nelansat încă) avea un subiect care mă interesa extrem de tare, o idee pe care am vrut să o dezvolt la un moment dat într-un proiect, dar nu am găsit un regizor: soarta expaților, a corporatiștilor și dezrădăcinarea pe care o presupune viața aceasta de nomad de lux a celor care lucrează în diferite colțuri ale lumii, și nu la ei acasă. Acesta s-a filmat simultan cu „Aferim!” și a fost o producție de o mai mare amploare chiar, cu multă lume implicată, un film de actualitate, în locații de hiper-lux, cluburi, hoteluri, vile. La filmul acesta am avut un sistem de producție complet diferit de ce am experimentat vreodată, cu apartamente în care se filmează trei zile, dar sunt închiriate pentru trei-patru luni, se repetă în ele, sunt redecorate. Eu nu sunt cel mai organizat om, sunt destul de dezordonată și tind să sar de la un lucru la altul. Lucrez la câte două proiecte, dar să nu se filmeze simultan – unul să fie în filmare, iar celălalt în dezvoltare sau finanțare. Mai mult de atât mi-e greu să gestionez.

Alte chestiuni privind producția de filme

F.M.: Ați produs majoritatea filmelor prin compania de producție Hi Film. „Poziția copilului”, însă, este realizat cu Parada Film. Funcționează diferit cele două companii?

A.S.: Am lucrat în special pentru Hi Film, care este compania mea și a lui Avi Karpick, operator israelian și omul care m-a împins să pornesc compania. El este în continuare acționar aici în proporție de aproape cincizeci la sută. Mai este Scharf Advertising, care a produs „Medalia de onoare” (regie Călin Peter Netzer, 2009), la care am fost producător delegat, dar filmul a fost o producție a acelei companii a lui Liviu Mărghidan și a fost gestionată de aceasta. Apoi, mai este Parada, o companie pe care am înființat-o împreună cu Călin Netzer, cu Claudiu Mitcu și cu Cătălin Cristuțiu în ideea de a crea o entitate de distribuție. După care, ea a pornit încet-încet spre partea de distribuție, iar astăzi acționarii companiei sunt Călin Netzer, Ada Solomon și Claudiu Mitcu. „Poziția copilului” a fost produs acolo și compania va continua să producă filme. „Banat”, filmul italian de care vorbeam mai devreme, este o producție a acestei companii. Documentarele lui Claudiu Mitcu, „Noi doi” (2011) și „Rețeaua” (2015) sunt produse de Parada și, de asemenea, o seamă de scurtmetraje. Astăzi, deci, e o entitate care se ocupă cu producția și cu distribuția de filme.

F.M.: În ce măsură vă interesează să variați speciile de filme pe care le produceți?

A.S.: Nu e programatic, pe principiul „Facem două documentare și două ficțiuni și un scurtmetraj în 2015”. Nici nu pot fi programate așa, pentru că ele apar când apar și unele se dezvoltă mai iute, altele mai încet. Sunt atâția factori aleatori în construcția asta și de aceea e și firesc să nu te ocupi de un singur proiect pe care să-l produci de la A la Z. Iarăși, nu știu dacă e cea mai bună soluție din lume. Probabil că marja de consum de energie ar fi mai mică dacă m-aș concentra pe un singur proiect și timp de doi-trei ani să strâng resursele doar pentru el. Cristian Mungiu aplică, spre exemplu, acest model de investire a unor sume mari pe un singur proiect, o construcție zdravănă. E adevărat că el este de cele mai multe ori producătorul propriilor filme. Dar, în orice caz, de-a lungul timpului au ajuns la mine diverse reproșuri din partea unor colegi de breaslă: „Vai, câți bani publici a luat Solomon!”. Dar, dacă împarti sumele pe care le-am luat pe filme, îți dai seama că sunt sume mici, sub medie, pe film. Am făcut, însă, multe filme pentru că așa am ales eu să lucrez și mi-a făcut plăcere să lucrez cu mai mulți oameni. Sigur că mă interesează, în primul rând – și sper că nu supăr pe nimeni zicând asta – filmele lui Radu Jude și ale lui Alexandru Solomon, dar asta nu înseamnă că mă interesează mai puțin să descopăr cineasți, sau să produc filme de debut; voi face asta cât de mult voi putea. N-a fost o experiență facilă, dar a fost extraordinar lucrul la „Felicia, înainte de toate” (regie Melissa de Raaf și Răzvan Rădulescu, 2009), în incursiunea pe care am făcut-o în modul lui Răzvan Rădulescu de a vedea și de a simți lucrurile și în perspectiva Melissei de Raaf, care venea dintr-o cu totul altă cultură și care a intrat în lumea românească cu bagajul ei de experiențe. De asemenea, felul în care a trebuit să facem „O lună în Thailanda” (regie Paul Negoescu, 2012), cu un buget extrem de mic, cu foarte puține zile de filmare, dar cu o echipă extraordinar de dăruită, foarte tânără și motivată. De-abia aștept să facem filmele lui Cristi Iftime, Ivana Mladenovic și Daniel Sandu.

F.M.: Vi se întâmplă să primiți scenarii pe care să le propuneți, mai departe, unor regizori, după modelul de producție american?

A.S.: De obicei, în spațiul acesta al filmului de autor, lucrurile nu merg așa. Singurul proiect despre care pot să spun că a fost, într-adevăr, ideea mea și mi-a luat multă vreme până să găsesc regizorul pe care să-l consider potrivit este documentarul despre Nina

Cassian. Voiam să fac un film despre viața ei, trecând prin toate etapele istorice pe care le-a parcurs. Am mai încercat să găsesc regizori pentru niște proiecte, dar nu a funcționat. Unul dintre primele proiecte pe care am vrut să le activez la Hi Film se numește „Baby Photo”, o ficțiune de epocă bazată pe cartea de memorii a lui Andrei Codrescu. Există, în acest sens, un scenariu scris de Andrei Codrescu împreună cu un scenarist american. Am încercat în 2004 să lucrez filmul cu Cristian Mungiu ca regizor, și să rescriu scenariul, dar nu a ieșit. Felul în care vedea Cristi povestea asta nu era foarte aproape de ce a vrut Andrei Codrescu și nici de cum o simțeam eu. Îmi doream foarte tare să lucrez cu Cristi Mungiu, pe care îl apreciam foarte tare și asta nu ținea de fama lui, pe care a câpătat-o puțin mai târziu. Dar nu mi-am luat gândul cu totul de la proiectul acesta pe care îl iubesc foarte tare. Am mai încercat să găsesc pe cineva care să scrie și să regizeze filmul despre expați, despre nomazii de lux și, iarăși, nu am găsit pe nimeni care să înțeleagă ce vreau cu povestea asta. Am fost foarte fericită că a venit o nemțoaică, care trăiește în Germania și a vrut să facă chiar acest film aici și cred că va fi foarte bun.

F.M.: Vă impuneți mai mult viziunea în anumite proiecte?

A.S.: Nu. Eu cred că implicarea creativă a producătorului trebuie să conștientizeze în găsirea soluțiilor pentru susținerea viziunii regizorului și nimic mai mult. Pentru mine, producătorul este spătarul scaunului regizorului, iar regizorul trebuie să stea ferm și să acopere spătarul. Nu am probleme de ego. Am prieteni care îmi spun că sufăr de modestie; nu cred că e o boală, cred că e o calitate și mă bucur de ea. Nu cred în teoriile de tipul acesta – că eu l-am făcut pe regizorul X sau Y, sau că regizorii m-au făcut pe mine. Cred că ne-am făcut unii pe alții, dacă e să o luăm așa, că am crescut împreună și că lucrurile au decurs unele din altele cu fiecare etapă.

F.M.: Aveți vreun *parti-pris* feminin, dacă nu chiar feminist, în ceea ce privește colaborarea cu regizoare?

A.S.: Pentru mine nu e relevant. În momentul în care stabilești că faci o cotă pentru o anumită categorie consideri, de fapt, că acea categorie trebuie ajutată, că e diferită. Or, asta mi se pare o formă de discriminare. În Suedia, de exemplu, există o cotă pentru femeile regizor. De ce? Sunt ele mai puțin regizor și trebuie să fie, săracele, protejate? Un artist e un artist, indiferent de genul cu care l-a dăruit natura. Nu cred că femeia e inferioară bărbatului, dar nu cred nici că e superioară.

F.M.: Dar cum vă explicați faptul că în România au existat foarte puține filme realizate de femei, raportate la filmele realizate de bărbați sau că până nu demult în posturile de conducere din casele de producție au fost numai bărbați?

A.S.: Bineînțeles că nu trăim într-o societate care consideră femeia egală cu bărbatul, dar asta nu mă împiedică pe mine să-o consider egală. Și așa cum există bărbați deștepti și bărbați proști, există și femei deștepte și femei proaste, la fel cum consider că există evrei deștepti și evrei proști, romi deștepti și romi proști, români deștepti și români proști. Nu toți elvețienii sunt organizați și nu toți nemții sunt corecți. M-a amuzat foarte tare că la ultimul concurs organizat de CNC am câștigat cu două proiecte regizate de femei, iar comisiile de selecție au fost exclusiv masculine. De obicei sunt și femei în comisii, dar de data asta așa a fost să fie.

F.M.: Există vreun fel prin care producătorii de film români pot colabora, sau există vreo necesitate ca ei să aibă o platformă comună?

A.S.: Sigur că în momentul în care ar exista vreo entitate stabilă, cu o voce unitară pentru producătorii români, s-ar putea face *lobby* pentru tot ce înseamnă adaptări de legi și reorganizarea întregului sistem - fiscalitatea producției de film constituie, spre exemplu, o problemă.

F.M.: Iar o colaborare între ei pe anumite proiecte ar putea fi utilă?

A.S.: Desigur, există coproducții naționale. Saga Film a fost coproducător, pe lângă Mobra Films, la „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” (regie Cristian Mungiu, 2007), ca să dau un exemplu notoriu, și a avut o contribuție importantă și absolut meritorie pentru întreaga finanțare românească a filmului. Mi-ar plăcea să găsesc un partener de tipul acesta. Tot așa, la „Medalia de onoare” producător a fost Scharf Advertising, iar eu am asigurat producția executivă. A fost o colaborare, eu nefăcând parte din compania lui Liviu Mărghidan. Am mai produs cu 4 Proof scurtmetrajele „Lord” și „Colivia”, ambele regizate de Adrian Sitaru, dintre care unul avea buget pe Hi Film, celălalt pe 4 Proof Film, dar noi le-am lucrat încrucișat, iar asta a făcut ca resursele să fie mai bine gestionate, să obținem un preț mai bun pentru echipament pentru că l-am luat pentru o perioadă mai lungă, să împărțim anumite costuri și anumite lucruri pe care le-am luat fiecare dintre noi pentru beneficiul filmelor. În general mi se pare că e bine să vezi și stilul altcuiva și să poți învăța de la alții. Am fost încântată să descopăr colaborările recente dintre deFilm, WeAreBasca, Kinosseur, de implicarea lui Dan Chișu în producțiile independente, de tot felul de ajutoare benevole și pline de entuziasm pe care le-am văzut întâmplându-se tot mai des. E o bucurie să simți solidaritate în jur.



ÎN NUMELE „AMBIGUITĂȚII REALULUI” (PARTEA ÎNTÂI)

de Andrei Gorzo

Fragment dintr-un volum aflat în curs de apariție la editura Tact, sub titlul provizoriu „Lecții despre film și istorie de la Miklós Jancsó”

Ideile introduse de Cristi Puiu în cultura cinematografică autohtonă s-au dovedit extrem de influente. Punctul de plecare al gândirii cinematografice a lui Puiu poate fi descris drept „bazinian” – după numele marelui teoretician francez André Bazin (1918-1958), a cărui distincție între regizorii care prețuiesc „imaginea” mai mult decât „realitatea” (arta rezidând pentru ei în tot ceea ce-i poate adăuga reprezentarea lucrului reprezentat) și regizorii, preferați de Bazin, care prețuiesc „realitatea” mai mult decât „imaginea”, a fost citată aprobator de Puiu¹ la vremea crucialului său film din 2005, „Moartea domnului Lăzărescu”. Așadar, ca punct de plecare e vorba despre opțiunea pentru o estetică „antipicturalizantă”, antiexpresionistă, fidelă funcției originare a cinematografului – aceea de a reproduce realitatea într-un mod mai obiectiv (căci mai mecanic, mai puțin supus intervențiilor – adică subiectivității – umane) decât fusese posibil prin pictură sau sculptură.

Mai exact, această estetică se bazează în principal pe două refuzuri. Unul este refuzul de a-i face vizibil și/ sau audibil spectatorului ce se întâmplă „înăuntrul” sau sub „epiderma” cutărui sau cutărui personaj – sensurile subiective cu care personajul investește situațiile prin care trece². Cineastul care dorește ca, dimpotrivă, să aducă în prim-plan aceste sensuri subiective, are la dispoziție un întreg arsenal de efecte – *flash*-uri și *voice-over*-uri, distorsiuni ale imaginii și ale sunetului, ce exprimă contaminarea realității obiective de către agitația interioară a personajului ș.a.m.d. –, arsenal construit în bună parte încă din anii 1920, mai ales prin eforturile „școlii” de film germane (zise și „expresioniste”) și ale unei părți (zise și „impresionistă”) din avangarda cinematografică franceză. Refuzul sistematic de a folosi asemenea procedee e recomandat de Bazin³, în termeni îndatorați fenomenologiei lui Maurice Merleau-Ponty (și dublei adaptări a acesteia de către starețul catolic și teoreticianul de film Amédée Ayfre, la catolicism, respectiv la reflecția asupra artei cinematografice), în numele unui cinema care-l pune pe spectator să se raporteze la oamenii și la faptele de pe ecran la fel cum se raportează la oamenii și la faptele cu care vine în contact în viața sa din afara cinematografului: cu alte cuvinte, ghicindu-le, citindu-le, deslușindu-le „conținutul” (sau, în orice caz, încercând s-o facă) exclusiv după „învelișul exterior”. Asta în timp ce un cinema îndatorat expresionismului îi face mult mai accesibile spectatorului acele „conținuturi” – care, în loc să se lase ghicite de către observator numai și numai după semne mai mult

sau mai puțin discrete, mai mult sau mai puțin ambigue, sesizabile în comportamentul personajelor, pe fețele și în gesturile acestora, invadează realitatea obiectivă a situației reprezentate (de pildă, bumb-bumul unui puls ridicat pune stăpânire pe banda sonoră, ceata unei beții se lasă peste imagine etc.). Pentru Bazin, spectatorul trebuie pus, ca în viață, să ghicească realitățile subiective, lăuntrice, scufundate ale celorlalți (ale personajelor filmului), după adesea slabele sau ambiguele lor manifestări la suprafață – „ambiguitatea realului” e o sintagmă-cheie în teoria gânditorului francez⁴. Trebuie făcut să redescopere, să reconstate, să reconștientizeze această ambiguitate. Trebuie pus în postura unui observator obligat să muncească, să lupte cu semne ambigue, și nu în postura de receptor al unor conținuturi (subiective, lăuntrice, scufundate) pe care realizatorii filmului i le livrează mură-n gură, preinterpretate și identificate fără echivoc. Cel de-al doilea refuz, legat de primul, este acela de a „editorializa” – de a face să ajungă la spectator, pe lângă personajele, acțiunile și situațiile reprezentate, felurile în care cineastii și-ar dori ca spectatorul să judece respectivele personaje, acțiuni și situații. De pildă, a acompania intrările unui personaj cu o melodie caraghioasă și a-l filma cu un obiectiv care-l face să pară gras sau năsos sunt moduri grosiere de a „editorializa”. Evident, ele contravin aceluși respect pentru „ambiguitatea realului”, atât de important pentru Bazin.

Idealul bazinian al unui cinema liber de „editorializări” și de „expresionisme” e greu de întâlnit în cinema propriu-zis al epocii în care a activat marele critic francez. El tinde să nu se lase întrezărit pe durata unui film întreg, ci doar în unele pasaje – mai ales din filmele „neorealismului” italian Roberto Rossellini –, ca o posibilitate destinată să fie fructificată cândva în viitor. Această fructificare, pe care Bazin n-a mai apucat-o, a venit sub forma unei specii de documentar căreia i s-a spus „direct cinema” sau „documentar observațional”. Documentarul observațional a influențat creatori de cinema ficțional în modul lor de prezentare a acțiunii; dintre aceștia din urmă, danezul Lars von Trier (mai ales printr-un film ca „Idiotii”, fidel principiilor zgomotos promovate în manifestul Dogme 95) și frații belgieni Luc și Jean-Pierre Dardenne au căpătat proeminență în a doua jumătate a anilor '90 – adică nu cu mult timp înaintea debutului lui Cristi Puiu (în 2001, cu filmul „Marfa și banii”). Ulterior, Puiu nu i-a menționat niciodată pe acești cinești printre modelele sale (deși frații Dardenne s-au declarat afini⁵ cu cinemaul făcut de el și de Cristian Mungiu, fiindu-i chiar coproducători acestuia din urmă la filmul „După dealuri”, din 2012), în schimb a vorbit adesea despre giganți ai documentarului observațional, precum americanul Frederick Wiseman și francezul Raymond Depardon. De fapt, Puiu i-a făcut cunoscuți în România pe acești cinești ale căror filme nu fuseseră niciodată distribuite și comentate aici. Cineastul român, care face parte aproape an de an din juriul Festivalului Internațional de Film Documentar și Antropologie Vizuală Astra (desfășurat la Sibiu), a activat în ultimii 10 ani ca un promotor neobosit al principiilor documentarului observațional, principii după care tinde să-i judece nu doar pe documentariști, ci uneori și pe creatorii de ficțiune cinematografică. Astfel, Puiu a criticat public „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu”, „documentar” realizat în 2010 de Andrei Ujică, pentru că, prin felul în care a montat secvențele de arhivă cu dictatorul român, Ujică le-ar fi imprimat o judecată („pe alocuri ironică”, spune Puiu) asupra personajului. Dar, în același interviu⁶, Puiu a mai atacat și „Politist, adjectiv”, un film de ficțiune realizat în 2009 de Corneliu Porumboiu, ca pe un film cu o teză – or, oriunde apare teza, a continuat Puiu, apar „minciunile, manipularea, propaganda”, discursul unic, univocitatea semantică. Unul dintre personajele negative cele mai prezente în discursurile lui Puiu este documentaristul american Michael Moore, despre care Puiu spune că „n-are nicio legătură” cu „deontologia acestei meserii” și cu „investigația de niciun fel” – termeni precum „investigarea realului” și „cercetarea antropologică” figurând adesea în definițiile lui Puiu despre cum vede el însuși cinemaul.

Acuma, una dintre criticile pe care Puiu i le aduce lui Moore – aceea că îi ia de sus, că își folosește puterea de documentarist (deținător al pâinii și al cuțitului în relațiile cu cetățenii intervievați) pentru a-i pune într-o lumină dezavantațoasă pe înșiși oamenii, americani de rând, ale căror interese pretinde că le apără – sunt critici plauzibile: „e o mare măgărie că-și bate joc de oamenii ăia pe care-i interviează, oameni care vin și se deschid, au propria lor istorie, propriile lor suferințe, frustrări... adică, uite cât de bou e ăsta, imediat să-l pui la zid, să fii, cum zic americanii, *judgemental*... [e] o lipsă de respect care n-are nicio legătură cu privirea documentară”⁸. În același sens poate fi plauzibilă și critica pe care Puiu o aduce filmului „Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu” – în viziunea lui Puiu, ce-i face Ujică acolo lui Ceaușescu (montând imaginile de arhivă cu el în feluri care lui Puiu i se par adesea ironice, adăugând pe alocuri melodii și efecte sonore pe care Puiu le poate găsi tot sarcastic-comentative) echivalează cu „lovirea unui cadavru”. Dar Puiu omite să amintească, în cazul lui Michael Moore, că acesta nu ridiculizează în primul rând oameni „obișnuți” – adică fără putere; țintele lui predilecte sunt oameni care dețin puterea, iar Moore îi atacă în virtutea unui partizanat asumat explicit. Cu alte cuvinte, Moore e un cineast angajat politic și care nu face niciun secret din angajamentul său. Dacă ideea însăși de angajament politic îi repugnă lui Puiu – și așa reiese din afirmația lui cum că a avea o teză de expus, a se strădui să convingă și să convertească publicul e corupător pentru cineast, e ceva ce-l transformă într-un manipulator mincinos –, atunci poziția cineastului român nu mai poate fi apărată intelectual. Ea poate fi cel mult înțeleasă omeneste, ca o sechelă a scârbei lui Puiu (care s-a născut în 1967) de îndoctrinarea la care regimul Ceaușescu își supunea cetățenii încă de mici, la grădiniță, la școală etc. De aici un refuz de a înțelege cinemaul în termeni politici (în pofida unei simpatii instinctive pentru victime – intervievații lui Moore, Ceaușescul lui Ujică) și o fetișizare compensatorie a unui vocabular moral (multe referiri la „etică” meseriei de documentarist, la etica meseriei de cineast în general). Etică pe care un critic evident influențat de Puiu, Lucian Maier, o prezintă în următorii termeni: „[Documentarul] *După Revoluție* se deschide și ca exercițiu în care

cinematograful însuși trece printr-o încercare etică. În proiectul său, [cineastul] Laurențiu Calciu utilizează aparatul de filmat în sensul *documentării*. Aparatul de filmat e condus în așa fel încât să anuleze posibile judecăți aduse asupra acțiunilor înfățișate sau posibile angajamente într-o sferă politică sau alta. Secvențele curg fără tăieturi de montaj și în cadrul acestor secvențe aparatul nu orientează mintea și gândurile spectatorului. (...) Laurențiu Calciu nu caută să introducă în istoria filmată dramatism și nu caută să extragă din istoriile de pe stradă ideile sau judecățile sale cu privire la cele urmărite. Laurențiu Calciu folosește aparatul pentru a înregistra întâmplarea din fața sa, fără artificii, fără a interveni în planul filmat, fără a selecta unele aspecte care ar putea părea mai relevante decât altele. Dacă s-ar fi comportat altfel, ar fi însemnat că întâmplările sunt deja judecate de autor, care consideră că pentru spectator un fapt e mai important decât altul. Orice selecție a unui detaliu, orice tăietură în plan ar urmări anumite interese ale autorului acestora (cineastul), ceea ce ar introduce în film un discurs de ordin secund (al autorului față de întâmplare, față de persoanele urmărite, nu numai față de cinematograful – ca privire etică, după cum e cazul acestui proiect). În *După Revoluție*, aparatul de filmat dispare și, ca spectator, simți că privești direct persoana care vorbește sau care acționează. E un film în care distanța dintre spectator și ecran e absorbită de utilizarea *observațională* a aparatului de filmat. Acesta din urmă devine mijlocul prin care autorul proiectului pune spectatorul în poziția de martor al situațiilor de pe ecran. Adevărul, în acest caz, e adevărul ce rezultă – pentru spectator – din întâlnirea cu acele frânturi de realitate pe care aparatul de filmat le-a surprins cât mai neutru.”

Cu alte cuvinte, fiecare spectator e liber – căci așa l-a lăsat Laurențiu Calciu, cât mai liber – să-și ia din film lucrurile pe care tot el, spectatorul, le-a pus; lucrurile cu care a venit de acasă, pe care le-a proiectat în film. Salutând faptul că Laurențiu Calciu nu caută în niciun fel să alinieze vreun spectator la o opinie (politică) personală asupra celor arătate, oare Maier nu salută un cinema care lasă lucrurile exact așa cum sunt, care lasă lumea exact așa cum e, care



lasă ideile dominante despre lume (ideile celor care au mai multă putere) să rămână dominante, care nu ating *status quo*-ul nici cu un fulg (și pentru asta se mai cere și felițat ca fiind „etic“)?

Se cuvine amintit aici că, la Bazin însuși (adică la originatorul pozițiilor articulate de Puiu și de Maier, indiferent dacă aceștia își conștientizează/ asumă sau nu plasarea în siajul criticului francez), propovăduirea superiorității a ceea ce Maier numește azi „utilizarea observațională” a cinemaului porcede dintr-o raportare religioasă la lume și la rolul pe care l-ar putea avea arta. Potrivit acestei raportări¹⁰, modernitatea a transformat creația artistică într-un păcat împotriva creației divine. Cultul artei văzute ca o ordine superioară, creată, asamblată sau sintetizată de artist pornind de la realitatea brută, e un păcat împotriva unei unități primordiale. „Adevărul artistului”, al „vizunii” sale, adică adevărul proiectat de un individ asupra realității, a fost lăsat să se substituie, ca obiect al pietății generale, Adevărului deja conținut în lucruri. Bazin vedea în cinema – acest implacabil agent al modernizării, al secularizării – un paradoxal instrument al revelației sau prelevării aceluși adevăr original, anterior impunerii/ asertării uzurpatoare a subiectivității creatorului de artă. Dar, pentru asta, crucială e utilizarea cinemaului într-un anumit fel – cel căruia azi i se spune „observațional”. Să-l cităm din nou pe Maier: „Laurențiu Calciu folosește aparatul pentru a înregistra întâmplarea din fața sa, fără artificii, fără a interveni în planul filmat, fără a selecta unele aspecte care ar putea părea mai relevante decât altele. Dacă s-ar fi comportat altfel, ar fi însemnat că întâmplările sunt deja judecate de autor, care consideră că pentru spectator un fapt e mai important decât altul. Orice selecție a unui detaliu, orice tăietură în plan ar urmări anumite interese ale autorului acestora (cineastul), ceea ce ar introduce în film un discurs de ordin secund”¹¹. Prin protejarea unității realului (datorate cadrului lung) împotriva fărâmițării și reasamblării sale (ceea ce se cheamă montaj), se evită contaminarea adevărului său (ambiguu) de adevărul (convingerilor) cineastului. După cum spune Maier, cinemaul e mijlocitorul întâlnirii spectatorului cu acel adevăr dintâi. După cum au observat Annette Michelson și alții în legătură cu Bazin, asizele

acestui mod de a înțelege cinemaul sunt religioase – cineastul ca Martor, facerea de filme ca hierofanie. Acest fel de a înțelege cinemaul are sens în măsura în care se sprijină pe credința că, dincolo și mai presus de sensul pe care un cineast îl poate pune în lucrurile pe care le filmează, ele au un adevăr al lor – ambiguu, chiar obscur –, iar utilizarea observațională a cinemaului poate pune spectatorul în contact cu acel adevăr. În câteva interviuri¹², de altfel, Cristi Puiu a părut să-și asume ca atare temelia religioasă a unora dintre valorile la care aderă ca artist.

Cazul lui Maier este, însă, mai bizar. Elogiile aduse de el autoefasării realizatorului de cinema observațional, care nu se interpune între spectator și adevărul evenimentului filmat, ci le mijlocește întâlnirea, vin la capătul unui text care inițial (în primele pagini) se arăta sceptic față de asemenea pretenții. Maier nu începe de la Bazin, ci de la Roland Barthes, ale cărui reflecții despre fotografie, din volumul *Camera luminoasă* și din alte scrieri, sunt foarte apropiate de cele ale lui Bazin (și probabil îndatorate lor¹³) din eseu „Ontologia imaginii fotografice”¹⁴ (primul din volumul *Ce este cinematograful?*), dar care, spre deosebire de Bazin, distinge între fotografie și cinema prin faptul că numai cea dintâi este „capabilă să facă abstracție de coduri și convenții culturale și, prin asta, să devină fapt antropologic pur”; pe când filmul, fiind „un flux temporal și nu [precum fotografia] un instantaneu care fixează o bucată de timp, nu poate evita codurile și convențiile culturale ale expunerii și interpretării”¹⁵. Faptul că Maier citează aprobator această distincție sugerează că el nu crede că cinemaul poate „revela” vreun adevăr al „lucrurilor însele”, prin abținerea virtuoză a cineastului de a-și proiecta asupra lor adevărul personal. După cum antibazinian scria, în 1972, teoreticianul britanic Peter Wollen, adevărul nu e ceva ce există pur și simplu în lucruri, așteptând să fie scos la suprafață de o cameră nepărtinitoare, nedirijată de idei preconcepute; din acest motiv, cinemaul nu are ce să reveleze. „Cinemaul nu poate face altceva decât să construiască sensuri – sensuri care nu pot fi măsurate după un etalon sau criteriu abstract al adevărului, ci doar în relație cu alte sensuri.”¹⁶ Scrie mai departe Maier: atunci când „se oferă ca viață”, cinematograful de fapt „își ascunde condiția” – face „să pară prezent



Aurora (regie Cristi Puiu, 2010)

ceea ce este absent (evenimentele de pe ecran, care nu au loc acum, în timpul vizionării) și ascunde „arsenal[ul] tehnic – aparate de înregistrare, peliculă, mese de montaj, microfoane, fonografe, aparate de proiecție, instalații sonore” – mobilizat în acest scop.¹⁷ În această ascundere a propriei condiții rezidă însăși „ideologia cinematografului” – cum o numește Maier –, care potrivit teoreticianului român se cere „scurtcircuitată” pentru ca filmul să se apropie cu adevărat de realitate. Toate bune și frumoase, numai că tocmai documentarul observațional, despre care s-ar zice că exemplifică cel mai bine această „ideologie” – documentarul observațional, cu al său ideal al cineastului-martor la fel de discret ca o muscă („*fly on the wall*”), cu a sa pretenție că lucrurile care ne sunt arătate s-ar fi petrecut la fel și în absența camerei –, tocmai el reiese în cele din urmă din eseu lui Maier ca fiind genul cel mai respectat de autor. Undeva e o ruptură aici. Unii dintre termenii folosiți de Maier sunt încărcăți de ecouri ale unei literaturi teoretice franco-anglo-americane din anii '70, literatură pe cât de vastă, pe atât de viguros anti-baziniană: teoreticienii respectivi vorbeau și ei despre o „ideologie a transparenței”, practică de un cinema care-și „ascunde” propriul „proces de producție”, ideologie care se cere „scurtcircuitată” după cum spune și Maier.¹⁸ Dar dacă pasul următor pentru ei era să pledeze, în mod destul de logic, pentru un cinema care n-ar mai încerca să ștergă urmele propriului proces de producție, ci, din contră, ar pune la vedere procesul respectiv¹⁹, următorul pas al lui Maier, mai puțin logic, este să elogieze documentarul observațional în numele eticului și ignorând politicul.

Atât autorul „Morții domnului Lăzărescu”, Cristi Puiu, cât și cel mai de succes emul al său, Cristian Mungiu (regizorul filmului „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile”), au ajuns, în filmele lor următoare – „Aurora” (2010) al lui Puiu, respectiv „După dealuri” (2012) al lui Mungiu – să ducă la extrem, fiecare în felul său, cultul bazinian al „ambiguității realului”. În „Aurora”, ambiguitatea realului devine obscuritatea realului. Filmul lui Puiu e un fel de documentar observațional imaginar urmărind obscurele du-te-vino-uri prin București ale unui cetățean obscur-tulburat (jucat de Puiu însuși), pe durata a aproximativ 30 de ore din viața acestuia, timp în care cetățeanul comite patru omoruri. După cum a explicat Puiu, faptul că o bună parte din comportamentul personajului, din istoria sa, din natura relațiilor sale cu alte personaje, din identitățile acestora din urmă etc., îi rămâne enigmatică spectatorului pentru mult din durata filmului, iar o parte mai mică din toate acestea nu devine inteligibilă nici măcar la sfârșitul filmului, ar constitui o consecință logică a deciziei scenaristico-regizorale de a prezenta evenimentele narate în maniera unui documentar observațional. Cu alte cuvinte, filmul ne invită să ne imaginăm că ne uităm la 30 de ore filmate (redușe la trei ore de proiecție) din viața unui om pe care nu-l cunoșteam dinainte: ce drumuri face, cu cine se întâlnește etc. „Aurora” sugerează că într-o astfel de experiență ne-am orienta cu greu și că în unele privințe am ieși la fel de needificați cum am intrat. Citând explicația dată de Puiu, teoreticianul român Christian Ferencz-Flatz amintește că această „consecință logică” (așa cum o numește Puiu) nu numai că nu fusese încă trasă de regizor la vremea filmului său precedent, „Moartea domnului Lăzărescu” (tot un fel de documentar observațional imaginar, dar unul în care e de la bun început perfect clar cine sunt oamenii de pe ecran și ce fac ei), dar ea mai e și departe de a reprezenta „o caracteristică distinctivă a documentarului observațional”²⁰. Perfect adevărat, dar ea nu e mai puțin baziniană: un cinema care prezintă doar acțiunile personajelor, nu și gândurile lor, care refuză să reprezinte fenomenele de viață interioară ale personajelor altfel decât prin ecurile și reverberațiile lor în comportament (adică altfel decât neexpressionist), e un cinema care-l poate repune pe spectator în contact cu „ambiguitatea realului”; e un cinema care, în cuvintele alese de Annette Michelson²¹ pentru a-l explica pe Bazin, îl poate antrena pe spectator pentru „situația existențială de a-fi-în-lume”, unde nimic nu-i parvine gata decodată și judecat, unde accesul la realitățile interioare ale semenilor săi nu-i este dat de-a gata. Proiectul lui Puiu din „Aurora”

– reinstituirea lumii ca loc greu cognoscibil, plin de evenimente greu de judecat – nu e altceva decât o reformulare radicală a proiectului pe care Bazin îl credea hărăzit cinemaului. Iar dedesubt se poate detecta o religiozitate similară: Adevărul pe care-l manifestă realul cere un tip de aprehendare diferit de „simpla” comprehensiune – de banalul acces la înțelesul unei situații, la ce anume e în joc, la cine sunt personajele implicate, și ce-și dispută ele, și ce le motivează.

Tot sub semnul „ambiguității realului” se așază și tratamentul (de reconstituire dramatică ficționalizată) aplicat de Cristian Mungiu în „După dealuri”, mult mediatizatului (în România) „caz Tanacu”: moartea unei fete, într-o mănăstire izolată din România anilor 2000, ca urmare a eforturilor câtorva călugărițe și ale staretului acestora de a o „exorciza”. Potrivit declarațiilor lui Mungiu, intenția lui a fost să înfățișeze publicului „o situație” și atât, faptele și atât – adică singure și nu la pachet cu vreo interpretare privilegiată. Conform unui interviu²² acordat revistei americane *Film Comment*, Mungiu nu crede că un film „ar trebui să preinterpreteze lucrurile pentru uzul oamenilor [care vin să-l vadă]”. În alte interviuri²³, cineastul român este încă și mai vehement: „[Majoritatea oamenilor] sunt obișnuiți cu filme care le spun ce să creadă [care e interpretarea sau înțelegerea «corectă» a evenimentelor înfățișate]. Pentru mine, acest fel de a povesti este foarte necinstit și manipulativ.” Despre propria lui cale – constând în a încerca să-și țină pentru el (adică în afara filmului²⁴) poziția personală față de temele mari și ultracontroversate spre care se deschid filmele sale –, Mungiu se arată convins că e mai „etică”²⁵.

Dar, până una-alta, este ea posibilă? Dacă, așa cum scriau încă din anii '60 teoreticienii anti-bazinieni ca Peter Wollen, un film nu poate să reconstituie niște evenimente în vreun așa-zis „adevăr intrinsec” al lor, ci poate doar să producă sens prin raportare la grile de interpretare preexistente, atunci ce soluții are un cineast ca Mungiu, care aspiră să înfățișeze publicului „situația” și atât, singură și nu la pachet cu vreo interpretare privilegiată? Soluția lui Mungiu (care sugerează că acesta e acut conștient de problemă) este să dea în același timp câte ceva de măcinat, dar nu prea mult, mai multor grile de interpretare, dintre care unele contradictorii sau incompatibile. Asta, desigur, pe lângă cele două refuzuri deja discutate – refuzul expresionismului (caracterizarea personajelor nefăcându-se decât prin descrierea exteriorului, a comportamentului lor) și refuzul de a editorializa (modul de prezentare a oamenilor și a evenimentelor fiind în permanență unul *no comment*).

Cum funcționează asta? Să începem cu felul în care Mungiu strecoară în povestire posibilitatea ca victima – fata găzduită temporar la mănăstire și ucisă involuntar de staret și de călugărițe, în eforturile lor de a alunga răul din ea – să fie bolnavă psihic. Boala nu e niciodată confirmată și nici măcar numită – posibilitatea se ține în câteva întrebări puse fetei de către un doctor, în medicamentele prescrise de doctorul respectiv, deci în ceea ce pare el să suspecteze. Mai departe (dar legat și de posibilitatea ca fata să fie bolnavă psihic): este ea o biată victimă întru totul neajutorată, sau este și o rebelă care percepe drept arbitrar regulile mănăstirești respectate de prietena ei cea mai bună (alături de care a crescut la orfelinat) și de suratele călugărițe ale acesteia? Nepunându-i personajului vreun diagnostic psihiatric cert, Mungiu lasă spațiu pentru cea de-a doua posibilitate. Legat de posibilitatea respectivă, „După dealuri” a fost descris ca o dramă despre două fete care au fost cândva foarte apropiate (filmul sugerează că inclusiv erotic), dar ale căror alegeri existențiale ulterioare, având de-a face, în ultimă instanță, cu iubirea²⁶ – iubirea fetei călugărițe pentru Dumnezeu, iubirea celeilalte (care moare) pentru fata călugărită –, sunt ireconciliabile și nu se pot ciocni decât cu rezultate tragice. Acestei interpretări, care le atribuie personajelor o anumită capacitate de autodeterminare, i-au fost opuse atât o interpretare socio-deterministă (incorporând și un pic de determinism genetic), cât și una metafizic-deterministă. Conform celei de-a doua, faptul că

filmul e plin de personaje care nu sunt rău intenționate (ba mai mult, Mungiu se îngrijește în mod deosebit să pună distanță între personajul starețului și clișeul fanaticului religios, făcându-l pe „exorcist” nu doar bine intenționat, ci și destul de rezonabil), dar care nu pot evita să pună umărul la construirea lanțului causal rezultând în moartea fetei, sugerează că răul e de natură metafizică, în afacerile omenești băgându-și coada necuratul.²⁷ Pe când conform celei dintâi interpretări, socio-deterministe, a vorbi despre alegerile existențiale ireconciliabile ale celor două personaje feminine (una o vrea pe cealaltă, cealaltă îl vrea pe Dumnezeu) e greșit pe motiv că, pentru două orfeline ca ele, problema „alegerii” pur și simplu nu s-a pus niciodată, totul nefiind decât nevoie disperată de protecție, de un acoperiș, de „tati” (cum îi spun călugărițele starețului) și de „mami” (cum îi spun ele maicii superioare), produs al orfelinului (inclusiv al abuzurilor sexuale despre care aflăm că s-au petrecut acolo). Această interpretare insistă asupra faptului că după purtările rezervate ale orfanei care s-a călugărit nu se poate ghici dacă și cât de mult îl iubește cu adevărat pe Dumnezeu; tot ce se poate afirma cu certitudine este că e conștiințioasă în îndeplinirea îndatoririlor ei de la mănăstire. În fine, la determinismul social al acestei interpretări se adaugă și un pic de determinism genetic, fata suspectă de schizofrenie având și un frate suspect de înapoiere mentală. Dar Mungiu are grijă să slăbească această grilă de interpretare, astfel încât ea să nu ajungă să le domine pe celelalte. Pe lângă faptul că diagnosticul de schizofrenie rămâne nepus și neconfirmat, afacerea abuzurilor sexuale suferite în trecut de orfane e lăsată neclară și, dacă după purtările conștiințioase ale orfanei care s-a călugărit nu se poate afirma cu certitudine că e sincer și profund religioasă, atunci e la fel de adevărat că nu se poate afirma nici contrariul. (Mungiu lasă destul loc în *După dealuri* pentru ca un comentator cinefil ca Marian Rădulescu – care adesea abordează filmele de pe o clară poziție creștin-ortodoxă – să vadă în el un „film-mărturie” despre „nevoințele întru sfințenie și mântuire”²⁸.)

Pentru a recapitula: în funcție de orientările ideologice ale comentatorilor, fata care moare „exorcizată” a putut fi văzută fie ca o victimă totală, fie ca o femeie suficient de puternică încât să facă alegeri (chiar și autodestructive), fie chiar ca o rebelă care luptă pentru o dragoste interzisă (pentru o persoană de același sex), care pune întrebările esențiale și incomode (de ce nu sunt lăsate femeile să intre în altar?) și care denunță goliciunea împăratului (lipsa de putere a unei icoane pe care călugărițele o credeau făcătoare de minuni); iar drama care o are în centru a fost văzută ca o ciocnire între alegeri individuale de mare importanță (dragoste lumească vs. dragoste dumnezeiască), ca o dramă socială despre o pungă de sărăcie și înapoiere românească unde, dimpotrivă, nu există alegeri (dacă vîi pe lume în condițiile în care au venit cele două orfane, atunci posibilitățile tale de dezvoltare sunt extrem de limitate), sau ca o dramă metafizică despre cum răul lovește uneori pe căi sinuoase, deși la toate colțurile stau doar omuleți bine intenționați. Dependente, deci, de orientările ideologice ale comentatorilor (uneori ideologice în sens althusserian, adică în sensul că respectivii comentatori nu le-ar recunoaște drept ideologice), aceste interpretări diferite tind să convergă în respectul pentru abținerea lui Cristian Mungiu de la ceea ce Andrei Pleșu, în cronică sa, a numit „abuz ideologic” (unde cuvântul „ideologic” nu e folosit în sens althusserian, ci desemnează mai degrabă un partizanat asumat, poate anticlerical sau chiar antireligios, căruia Mungiu, în viziunea lui Andrei Pleșu și spre admirația acestuia, nu i s-a abandonat).

1. „Morbid Fascination”, interviu în Time Out New York, 12 iulie 2006.

2. Formulare împrumutate de la Christian Ferencz-Flatz, „O lume nepermeată de conștiință: Colaj de idei cu Benjamin și Porumboiu”, în Andrei Gorzo și Andrei State (coord.), „Politicele filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan”, Editura Tact, Cluj, 2014, p. 271.

3. După cum a arătat, de pildă, Annette Michelson, mai întâi în cronică ei la traducerea englezească a culegerii de texte baziniene „Ce este cinematograful?/Qu'est-ce que le cinéma?” (cronică publicată în Artforum, nr. 10, 1968, pp. 67-

71), iar apoi în introducerea ei la ediția americană a cărții din 1969 a lui Noël Burch, „Un praxis al cinematografului/Une praxis du cinéma”; vezi Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Praeger, New York, 1973, p. ix.

4. De pildă, în esul „De Sica regizor”, acesta vorbește despre „ambiguitatea ontologică a realității” (André Bazin, „Ce este cinematograful?”, traducere de Ervin Voiculescu, Meridiane, București, 1968, p. 165), iar în esul „William Wyler, jansenistul mizanscenei”, se referă la „ambiguitatea imanentă a realității” (André Bazin, „Ce este cinematograful?”, vol. 1, traducere de Andreea Rațiu, UNATC Press, București, 2014, p. 163).

5. De pildă, cu ocazia unei vizite întreprinse în România în 2012 și relatate pe HotNews de jurnalista Iulia Blaga: <http://www.hotnews.ro/stiri-film-11672955-cineastii-jean-pierre-luc-dardenne-bucuresti-avem-multa-admiratie-pentru-filmul-romanesc-dar-nivelul-salilor-cinema-aveti-mult-lucru.htm>.

6. Interviul acordat lui Konstanty Kuzma și Moritz Pfeifer, „East European Film Bulletin”, iulie 2011: <http://eefb.org/archive/july-2011/interview-with-cristi-puiu/>.

7. De pildă, într-un interviu acordat lui Grig Bute din Cațavencii, 25 septembrie 2012: <http://www.catavencii.ro/cristi-puiu-nu-mi-place-michael-moore-il-dau-ca-exemplu-pentru-ca-asta-se-intimpla-cu-documentarul-in-romania/>.

8. Ibid.

9. Lucian Maier, „Direcții în documentarul românesc actual”, în Andrei Gorzo și Andrei State (coord.), „Politicele filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan”, pp. 232-233 (sublinierile autorului).

10. Identificată drept religioasă de către mulți comentatori, printre care Annette Michelson în cronică deja menționată la ediția americană a culegerii baziniene „Qu'est-ce que le cinéma”.

11. Lucian Maier, „Direcții în documentarul românesc actual”, p. 233.

12. Mai ales cel acordat lui Mihnea Măruță în 2013 și publicat de acesta din urmă pe blogul său, la data de 11 iunie a anului respectiv, sub titlul „Nu tu descoperi usa! Usa te descoperă pe tine. Tu poți doar să te rogi”: <http://mihneamaruta.ro/2013/06/11/interviu-cristi-puiu-nu-tu-descoperi-usa-usa-te-descopera-pe-tine-tu-poti-doar-sa-te-rogi/>.

13. Deși, după cum evidențiază Dudley Andrew în „What Cinema Is!”, Wiley-Blackwell, Malden, MA, 2010, p. 26, Barthes nu-l citează pe Bazin decât o dată în „Camera luminoasă”, și nu pe un punct esențial.

14. Bazin scrie: „Originalitatea fotografiei în raport cu pictura rezidă, așadar, în obiectivitatea ei esențială. De altfel, grupul de lentile ce constituie ochiul fotografic ce se substituie ochiului omenească se numește tocmai «obiectiv». Pentru prima dată, între obiectul inițial și reprezentarea lui nu se mai interpoaze altceva decât un alt obiect. Pentru prima dată, o imagine a lumii exterioare se formează automat, fără intervenția creatoare a omului, printr-un determinism riguros. Personalitatea fotografului nu intră în joc decât prin alegerea, orientarea, pedagogia fenomenului; oricât de vizibilă ar fi această personalitate în opera finală, ea nu are același rol precum cea a pictorului. Toate artele se întemeiază pe prezența omului; numai în fotografie ne bucurăm de absența lui. Ea acționează asupra noastră în calitate de fenomen «natural», ca o floare sau ca un fulg de zăpadă, a căror frumusețe e inseparabilă de originile lor vegetale sau telurice.” (André Bazin, „Ce este cinematograful?”, vol. 1, UNATC Press, 2014, p. 6.) La rândul său, Barthes scrie despre „mitul naturaleții fotografice”, la care contribuie faptul că scena este „capturată mecanic, nu uman”, mecanicul fiind aici „o garanție a obiectivității” (citată de Lucian Maier, „Direcții în documentarul românesc actual”, p. 216, din culegerea de scrieri barthesiene coordonată și tradusă în limba engleză de Stephen Heath sub titlul „Image – Music – Text”, la Fontana Press, Londra, 1977, p. 44). Bazin descrie fotografia ca pe o „halucinație adevărată” (André Bazin, „Ce este cinematograful?”, vol. 1, p. 8). La rândul lui, Barthes o descrie ca pe „o nouă formă de halucinație: falsă la nivelul percepției, adevărată la nivelul timpului” (citată de Lucian Maier, „Direcții în documentarul românesc actual”, p. 213, din „Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie”, traducere de Virgil Mleşniță, Idea Design & Print, Cluj, 2005, p. 101).

15. Lucian Maier, „Direcții în documentarul românesc actual”, p. 217.

16. Peter Wollen, „Godard and Counter-Cinema: Vent d’Est”, în Bill Nichols (coord.), „Movies and Methods”, vol. 2, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1985, p. 509.

17. Lucian Maier, „Direcții în documentarul românesc actual”, pp. 212, n.1, 218-219 (sublinierea autorului).

18. Cuvântul „ideologie” are la teoreticienii respectivi un conținut – același, indiferent câte alte lucruri îi pot deosebi unii de alții – mai substanțial decât are la Maier. Ei aderă la definiția dată noțiunii de „ideologie” de către filosoful marxist francez Louis Althusser. Așadar, dintre sensurile cuvântului, cel care-i interesează nu e acela de sistem de convingeri asumate, îmbrățișate cu ochii deschiși (de o clasă, de un grup), ci acela de ansamblu de reprezentări (false, deformate, eronate etc.) care fac ca (grupuri, categorii de) indivizi să întrețină relații imaginare cu condițiile lor reale de existență (care-i fac, de pildă, să-și atribuie nefericirea reală altor cauze decât cele reale, să-i voteze tocmai pe politicienii care le reprezintă cel mai puțin interesele etc.). Victimele ideologiei înțelese în sens althusserian nu se autopercep ca adepți ai vreunei ideologii, ci ca voci ale bunului-simt, ale experienței de viață – tocmai ceea ce li se pare „firese”, „natural”, „de la sine înțeles” le e de fapt inoculat ideologic. Un cinema dedicat prezentării neutre a unor evenimente – fapte și doar fapte, livrate singure și nu la pachet cu interpretările cineastului, cu judecățile acestuia despre ele – nu le e de niciun folos victimelor ideologiei înțelese astfel, care nu vor face decât să-și proiecteze prejudecățile aduse de acasă asupra faptelor prezentate neutru de cineast, crezând în permanentă că sensul pe care-l dau acelor fapte este cel „de bun-simt”, „firese”, „de la sine înțeles”. Un asemenea cinema nu amenință nicio clipă să clinească, fie și infimezimal, ideile dominante despre lume, idei internalizate ca „adevăruri de bun-simt” de aceleași categorii largi de populație care ar trebui să realizeze că funcția fundamentală a acestor idei este prezervarea unor raporturi de dominație socială care lor le sunt defavorabile.

19. Nu că asta ar fi suficient pentru a le elibera din captivitate pe victimele ideologiei înțelese în sens althusserian.

20. Christian Ferencz-Flatz, „O lume nepermeată de conștiință: Colaj de idei cu Benjamin și Porumboiu”, p. 272.

21. În prefața ei la Noël Burch, „Theory of Film Practice”, p. ix.

22. „Brief Encounter: Cristian Mungiu”, interviu cu Harlan Jacobson, „Film Comment”, vol. 48, nr. 6, 2012: <http://filmcomment.com/article/cristian-mungiu-interview-beyond-the-hills>.

23. De exemplu, cel acordat lui Michael Zelenko de la revista „The Fader” și postat la data de 11 martie 2013 pe site-ul publicației: <http://www.thefader.com/2013/03/11/interview-christian-mungiu-director-of-beyond-the-hills>.

24. „I wanted to keep my point of view out of the film”, i-a declarat el lui Karin Badt de la revista „Film Criticism” în legătură cu filmul lui precedent, „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” (<http://www.thefreelibrary.com/>

Interview+with+Cristian+Mungiu.-a0232465995). Tot despre „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile”, într-un interviu din 2007 cu Boyd van Hoeij de la site-ul „Cineuropa”, afirma: „I hope [my point of view] is not [in the story you see on screen]” (<http://www.cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=1416&did=78507>). Poziția personală despre care afirmă că nu i-a dat drumul în film pare să fie, aici, cea cu privire la avort. În principiu ar mai putea fi vorba despre poziția sa față de dictatura lui Nicolae Ceaușescu (sau cel puțin despre ultima fază a acesteia), dar poziția respectivă reiese foarte bine din film – e cât se poate de clar din film că Mungiu vede ceaușismul târziu ca pe un regim sumbru, oprimant, debilitant pentru populația României. Raportarea lui Mungiu la avort e, într-adevăr, mai puțin clară. Pe de-o parte, experiența traumatizantă prin care trec cele două personaje feminine din film e consecința interzicerii avortului de către Ceaușescu, măsură care reiese din film ca fiind nefastă (mai ales coroborată cu limitarea libertății cetățenilor de a călători în străinătate și a accesului lor la contraceptive). Pe de altă parte, fetusul lepădat pe dușumea e fixat de camera de filmare a lui Mungiu cu o insistență asociabilă mai curând unei atitudini conservatoare decât atitudinii celor două personaje feminine, pentru care actul în sine de a avorta pune probleme strict practice, nu morale. (Problemele morale nu le pune actul în sine al debarasării de fetus, ci prețul sexual cerut de specialistul în avorturi ilegale.)

25. Interviul din „The Fader” e doar unul dintre interviurile în care folosește acest cuvânt.

26. Mungiu însuși l-a descris ca pe un film care „vorbește deopotrivă despre iubire și ce fac oamenii în numele iubirii, despre liberul arbitru, despre răspunderea pe care o purtăm pentru alegerile noastre...” (citat de Alexandra Olivotto în „Evenimentul zilei”, 29 mai 2012, <http://www.evz.ro/mungiu-filmul-nu-este-o-ancheta-983767.html>)

27. Este, de pildă, interpretarea lui Andrei Pleșu: „Dar dincolo de circumstanțe confuze, de mediocrități provinciale, de derapaje iresponsabile, se întrevede, după părerea mea, o temă mai amplă și mai gravă. Aș îndrăzni să spun o temă «cosmică»: ubicuitatea invidentă, dar ireductibilă, a răului.” (Andrei Pleșu, „Există ceva după dealuri?”, „Dilema veche”, nr. 475, 21-27 martie 2013; sublinierea autorului).

28. Marian Rădulescu, „Gânduri pe marginea unui anumit tip de film (4) – După dealuri”, „LiterNet”, aprilie 2013: <http://agenda.liternet.ro/articol/16508/Marian-Radulescu/Ganduri-pe-marginea-unui-anumit-tip-de-film-4-Dupa-dealuri.html>.



După Dealuri (regie Cristian Mungiu, 2012)

PERSONALUL POLITIC SAU NU

(mai puțină terminologie)

de Anca Tăbuleț

Sloganul „Personalul e politic” apare în contextul mișcării feministe a anilor '60 și el se extinde apoi asupra mișcării de eliberare a celor oprimați în general (un cadru socio-cultural-politic în care înfloresc anti-imperialismul, anti-capitalismul, anti-colonialismul, anti-rasismul, mișcările de eliberare a Lumii a Treia ș.a.m.d.). În feminism semnificațiile lui erau multiple – Megan Behrent face un fel de inventar al lor¹: era vorba, pe de o parte, de dorința de a distruge prejudecata conform căreia subjugarea femeii ar fi „o vină individuală”, acea prejudecată care spune că „nefericirea feminină” e „o problemă de patologie individuală, indiferent câte alte femei-paciente (sau nu neapărat paciente) sunt nefericite într-un mod similar” și că „inabilitatea femeii să se ajusteze (...) la rolurile feminine” e „o deviere de la psihologia feminină <<naturală>>/sănătoasă”, că ea e „mai degrabă nevrotică, decât oprimată”.

Însemna și că acțiunile, gesturile personale, alegerile pe care le face individul (de exemplu, în cazul unei femei, dacă se epilează sau nu) nu pot să nu mai aibă conotație politică, prin politic înțelegând nu doar politica propriu-zisă, ci toate acele structuri și constructe socio-culturale care guvernează relațiile dintre oameni – adică orice-ai face, asta te implică politic; un fel de acțiune de responsabilizare, printre altele, doar că o responsabilizare în numele unei cauze pe care poate unii (unele) n-au ales-o. Implicit, în cadrul majorității mișcărilor amintite, „personalul e politic” a însemnat și un accent pus pe acțiunea colectivă (adesea heirupism).

Nu o să discut aici justetea ideilor și abordărilor acestora. O să mă limitez să spun că marea problemă pe care o am cu unele dintre ele (și e vorba de același lucru pe care îl identific și în cazul așa-ziselor interpretări simptomatice aplicate filmului – teorii care încep să apară tot în anii '60) este felul în care ele reduc individul

la o piesă dintr-o structură mai mare, individ „vorbit” și „trăit” de acea structură și, mai ales, felul în care îți vorbesc despre cum stau lucrurile în bucătăria ta fără să fi fost vreodată acolo, fără să aibă habar ce se află acolo (paste făinoase, parmezan, unt, camembert, bere, multe ceaiuri)².

² Behrent vorbește și despre grupurile de „consciousness raising” apărute în epoca respectivă, grupuri care „le ofereau femeilor spațiul necesar pentru a-și dezvolta o înțelegere politică a propriei opresiuni” (nu vreau să neg aici binele pe care foarte probabil l-au făcut grupurile astea unor femei oprimate, dar, ahahah, exprimarea asta e destul de nefericită – mă face să fiu și mai convinsă că în contextul ăla limita dintre deschidere a minților și modelare a lor e destul de fină).

Nu cred că explicațiile pe care le oferă mișcările astea sunt valabile pentru orice individ și că ar fi singurele posibile. De pildă, faptul că n-aș putea accepta o relație deschisă/ poligamă (apropo de „Diaries” (1982), al lui Ed Pincus, despre care voi vorbi mai încolo) ar putea fi pus pe seama unei mentalități formate de o societate patriarhală (dar, în același timp, lucrurile sunt mai nuanțate: n-am de gând să mă căsătoresc în următorii 10-15 ani și nu-mi doresc copii). Dar poate că eu aleg să o pun pe seama ascendentului meu, sau poziției lui Marte pe astrograma mea, sau pe seama unei vieți anterioare. Sau poate pe seama nici uneia dintre ele. Fiecare e liber să-și aleagă cauza pentru care luptă și dacă vrea să lupte pentru vreo cauză. Fiecare e liber să facă cum vrea (atâta timp cât își asumă asta și consecințele care vin la pachet). Apoi, un negru care nu luptă pentru eliberarea negrilor nu e un negru „rău”. O femeie non-feministă/ a-feministă (cum naiba trebuie neapărat să ajungi la o categorisire?) nu e o reprezentantă nedemnă a speciei feminine. Responsabilizarea despre care vorbeam mai sus poate foarte ușor cădea în (auto)biciuire: da, cred că sunt parțial responsabilă de moartea copiilor din Somalia (cred în responsabilizare în sensul ăsta în măsura în care cred că toate lucrurile se leagă), dar nu am de gând să-mi fac viața un coșmar din cauza asta. Responsabilizarea mai poate cădea și în opusul ei, într-un fel de scuză și frustrare: un fel de „din cauza ălora care nu luptă alături de noi nu reușim noi să ne eliberăm”. Fiecare e liber să se elibereze sau nu – poate nici nu vrea asta; și chiar și în ipoteza nefericită în care motivul pentru care respectivul nu vrea să facă asta e lășitatea sau prostia, impunerea eliberării cu forța tot nu e ok. Imperativul, presiunea de a lupta contra oprimirii e oprimate în sine.

Și, nu în ultimul rând, am vorbit aici despre riscurile în care pot să cadă și au și căzut unorii mișcările astea, nu afirm că ele sunt din start, toate și în esență așa.

¹ Vezi eseul ei, „The personal and the political” (<http://isreview.org/issue/92/personal-and-political>)

ÎN AFARA CONTEXTULUI FEMINIST

În cinema personalul e politic și în sensul în care un anume mod personal de a face film devine o critică implicită sau explicită, programată sau neprogramată, a abordării oficiale/ *mainstream*, de pildă. Dintre toate filmele și toți autorii incluși aici, Brakhage e probabil cel în ale cărui filme politicul e propriu-zis (orice ar însemna asta; deja simt că mă încurc în prea multe convenții, prea multe delimitări, prea mult aranjat lucrurile în cutiute). Dar atunci când el scrie despre „un ochi care nu este guvernat de convențiile realizate de om în legătură cu percepția, un ochi nealterat de compoziția logică, un ochi care nu răspunde la nume desemnate lucrurilor din jur, dar care explorează fiecare obiect întâlnit în viață ca pe o nouă aventură perceptivă.”³, rândurile astea presupun existența unor reguli, a unor convenții ale percepției (existența acelui mod oficial despre care vorbeam). Astfel, abordarea lui Brakhage se plasează în opoziție cu convențiile respective, cu *mainstream*-ul.

Lucrurile sunt poate și mai evidente în cazul lui David Perlov (plus că la el preocuparea pentru subiectele social-politice e mai marcată decât în majoritatea cazurilor menționate aici) – pe de o parte, e vorba despre filmarea în sine, care e diferită de o abordare convențională, dar pe lângă asta regizorul o spune explicit, prin *voice-over* (discursul verbal al lui Perlov e unul foarte coerent, retrospectiv controlat – abordarea sa e una analitic-reflexivă): „Vreau să filmez de unul singur și pentru mine. Cinematograful profesionist nu mă mai atrage. Să caut altceva – vreau să mă apropiu de viața de zi cu zi, mai presus de orice rămânând anomim. (...) Ei voiau filme despre idei, dar eu am vrut să fac filme despre oameni.” Sau: în secvența în care Perlov se întâlnește cu Klaus Kinski și spune despre acesta în *voice-over* că „joacă răufăcători și personaje satanice”, el face trimitere din nou la convenționalism și la roluri tipizate⁴. Și, undeva mai încolo, referindu-se implicit la minciuna artistică, spune, în timpul unor imagini cu niște femei care plâng și leșină în timp ce încearcă să-și identifice rudele dispărute în război: „Oare politicienii și generalii, oare noi, cineăștii, chiar vedem *asta* înainte de a vedea gloria unui spectacol [<<performance>>]?”

Uneori, simpla existență a unui anume personaj cu un anume fel de a fi, sau a unei abordări, e un act politic în sine, o punere sub semnul întrebării și o distrugere a convențiilor: un personaj nuanțat implică o opoziție față de o viziune de tip hollywoodian, în care personajele sunt tipizate și împărțite⁵, mai mult sau mai puțin, în buni și răi. Portretul unei femei emancipate („Extrem. Intim. Eros: cântec de dragoste 1974” (regie Kazuo Hara, 1974)) înseamnă implicit o replică dată convențiilor hollywoodiene de reprezentare a sexelor. Etc. etc. Existența unui anume personaj poate fi un act politic și în

alt sens: el poate fi un fel de întrupare a unui discurs politic, filosofic (el este „vorbit” de discursul respectiv): așa se întâmplă de multe ori la Godard (iar aspectul ăsta e strâns legat de rolul pe care îl are citatul în filmele lui).

Iar la extrem, orice film e politic prin simplul fapt că el conține teme, subiecte, stări relevante, într-o oarecare măsură, pentru multe persoane (uneori e vorba de clișeele alea despre teme universal valabile – iubire, ură, suferință, bucurie ș.a.m.d.).

Dincolo de toate: filmez personalul, fie el non-politic. Nu filmez personalul doar dacă și doar pentru că el spune ceva despre politic.

Personal, adică a spune ceea ce ești (Cassavetes), sau a spune cum se văd lucrurile de la fereastra ta (Puiu). A vorbi despre tine într-un fel sau altul, a vorbi despre lucruri prin prisma raportării tale la ele – un mod personal de a te uita la lume (chestie care se aplică indiferent dacă e vorba de documentar, film-jurnal, ficțiune sau mai știu eu ce). A te cerceta, a te uita asupra ta; a te arăta, a te comunica cu celuilalt – premisele unei întâlniri. Apoi, a te uita la ce e lângă tine și la ce cunoști, a nu cădea în tentația exotismului (o chestie pe care o zicea Puiu la un moment dat – de ce primele lucruri pe care se duc unii să le fotografieze sunt cerșetorii și ruinele?). Aproape inevitabil ceea ce vei zice despre „exotismele” alea va fi o minciună (și un fel de trișare în același timp). Într-un fel (radical), nimeni nu are dreptul să vorbească despre nimeni altcineva decât despre propria persoană, despre cum vede el. Apoi, nu cred că filmul care iese din mâna ta are cum să fie autentic, să aibă sens, să se lege decât în felul ăsta, adică printr-un discurs la persoana I, asumat ca atare (de pildă, acel „By Brakhage” pe care îl vezi pe genericele de final în filmele lui Brakhage⁶). Un adevăr personal.

Ce filmează de obicei așa-ziii amatori, autorii de *home movies*? Ce filmezi într-un film-jurnal? Filmezi de cele mai multe ori lucruri și oameni dragi. Ce îți place, ce te bucură, ce iubești („I shot my love” – regie Tomer Heyman, 2009). Îți întreb, de exemplu, părinții cum văd ei lucrurile, te uiți la ce e în apropierea ta, în viața ta. Filmezi ce te doare, ce îți place, ce gândești, ce te întreb, ce anume cercetezi, ce te obsedează, ce te interesează, ce vrei să cunoști, să înțelegi. Te uiți cum se văd lucrurile de la tine. Îți filmezi iubitul, soțul (de iubită/ soție nu mai zic, nu vreau să fiu *politically correct*), copiii, prietenii, câinele (ah, Jean-Luc). Sau iguana („This is Not a Film” (regie Jafar Panahi, 2011)).

Ce filmezi când te uiți în jurul tău și la propria viață? La ce te uiți, ce alegi, ce incluzi în film? Printre altele, timpi așa-zis morți și toate momentele și lucrurile alea pe care un film *mainstream*, de pildă,

³ Eseul „Metaphors on Vision”, din care face parte acest fragment, poate fi găsit în antologia „Film Theory and Criticism” (editori Leo Braudy și Marshall Cohen), Oxford University Press, 2009

⁴ Apropos de minciună, ficțiune, realitate și tipizare, toate astea îmi amintesc de o scenă din „Diaries” în care la tv e difuzat un film cu Raquel Welch și dragoni/ monstruleți zburători/ arheoptericiși, sau ce or fi – „One Million Years B.C.” (Don Chaffey, 1966).

⁵ Despre asta vorbea Cassavetes în „Cineastes de notre temps”: „Nu cred că cineva din Europa știe că America există cu adevărat dincolo de ceea ce arată Hollywood-ul. Așa că am vrea să încercăm să le arătăm cum sunt cu adevărat americanii (...). Buni și răi, nu doar răi, nu doar buni.”

⁶ Cu relativizarea de rigoare: „Regizorul spune că semnătura by Brakhage, aflată spre sfârșitul filmelor realizate de el, nu se referă doar la sine. Astfel, produsul artistic rezultat în urma eforturilor sale de a filma trebuie să fie văzut drept un film adus pe peliculă <<prin intermediul lui Stan și Jane Brakhage>>, așa cum s-a întâmplat cu toate filmele regizorului, începând cu momentul căsătoriei. Continuând în aceeași logică, la un anumit punct în biografia cineastului expresia se va transforma în <<prin intermediul lui Stan, Jane și al copiilor Brakhage>>, „<<Întrucât toate descoperirile pe care le-am realizat prin intermediul instrumentului numit sine au fost filtrate de sensibilitățile celor pe care îi iubesc>>”. (Andrei Luca în articolul „Stan Brakhage – Transfigurări mute ale viziunii”, publicat în nr. 16 al Film Menu)

le-ar exclude pentru că ar fi, vezi, doamne, inutile și ineficiente d.p.d.v. dramatic („Viața mea e lipsită de evenimente.” zice Joaquim Pinto în „E agora? Lembra-me” (regie Joaquim Pinto, 2013)). E vorba de concepția aia tâmpită conform căreia filmul e doar despre povești, despre mari întâmplări și/sau lucruri aproape neverosimile și rar întâlnite (concepție/ prejudecată pe care o întâlnești, de pildă, când vine cineva și-ți zice că a auzit sau i s-a întâmplat ceva așa de extraordinar că „zici că-i scenariu de film”; „viața ca un film”, tot pe aici intră). E vorba și despre concepția aia și mai tâmpită, și mai ignorantă, care spune că nu avem nevoie să vedem în filme chestiile de zi cu zi, pentru că despre alea știm, or majoritatea celor care spun asta trec zilnic pe lângă lucruri fără să le vadă, unul dintre motive fiind tocmai că trec pe lângă ele zilnic și se obișnuiesc cu ele și că le iau cumva *for granted* (apropo, cum funcționează un fermoar?). Când ele sunt puse într-un anumit cadru, când atenția e direcționată către ele (pentru că în așa-zisa viață de zi cu zi atenția e împrăștiată în multe alte părți) le vezi altfel (sau, cum zicea Mitry, uită-te la microscop la o picătură de apă și o să ți se pară *science fiction*). Mai e și argumentul ăla (fals argument) care zice că lucrurile mici sunt neinteresante, or asta nu spune mare lucru despre lucrurile alea în sine, cât spun despre incapacitatea, limitarea și lipsa de atenție a celui care scoate pe gură o afirmație de genul ăsta.

Nu că viața n-ar conține mari întâmplări și evenimente extraordinare, dar ea e compusă și din chestiile alea aparent minore: un câine care merge pe stradă, o frunză care cade, un om care mănâncă, un om care-și face nevoile, un om care stă pe un scaun. Sau momentele despre care se zice că rămân întipărite undeva și că ți se derulează înainte să mori (ce rămâne până la urmă?).

Și uneori poate că adevărul (sau ce o fi) se află aici, în chestiile mici¹ - am avut momente de ”epifanie” în drumuri spre metrou sau stând pe o bancă în față la Mega Image. Sau în tremurul accidental al camerei: „La începutul carierei mele m-am uitat cu mare atenție la multe filme de amatori și home movies. Când am realizat că în anumite filme poți vedea un ușor tremur al camerei, asta a avut un mare impact asupra felului meu de a vedea arta cinemaului. Când [autorul] încerca să țină în mână, nemișcată, camera sa super 8, acel ușor tremur era bătaia inimii cineastului, emoția inimii sale bătânde [s.m.]”².

¹ „Pentru mine istoria e un moment din viața unei persoane, moment care atinge lumea interioară a persoanei respective într-un mod profund. Nu e dificil să descrii macroscopicul. Dar istoria adevărată se află într-o zi, într-o oră, într-un moment de adevăr din viața cuiva.” (Wang Bing, aici: (<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2013/07/30/2003568485/2>))

² Brakhage, aici: <http://offscreen.com/view/brakhage4>

Acum vreo câteva săptămâni inventasem într-un vis o teorie despre cinema – se referea tocmai la chestia asta: că adevărul și ”substanța” se află în întâmplările minore, în lucrurile de zi cu zi (vorba vine am inventat, abordarea asta există de zeci de ani în cinema (ah, ba nu, există de atunci de când frații Lumiere filmau tot felul de scene de familie), dar în visul meu senzația pe care o aveam era una de revelație).

Uneori e vorba de felul în care sunt orchestrate momentele respective, de cum sunt așezate, de cum se leagă așezarea lor de temporalitate (așa cum se întâmplă cu efectul pe care îl are, de pildă, repetarea unor acțiuni de rutină în ”Feng ai” (Wang Bing, 2013), despre care am scris tot în numărul ăsta). Și, uneori, dai și de acele ”brief glimpses of beauty” despre care vorbea Mekas. Sau de inefabilul – cuvântul ăla de la lecțiile de română - despre care vorbesc Ed și Jane în ”Diaries”. De fiecare dată când mă uit propriu zis de la fereastra mea îmi dau seama că

Incluzi, pe de altă parte, momente suspendate. Nu știu exact ce înseamnă „viața așa cum e” și „ca-n viață” (cred că sunt multe confuzii la mijloc și că limbajul și terminologia nu ajută foarte mult la clarificarea lucrurilor); totuși, în lipsă de un alt mod de a spune, mi se pare că în „Diaries”, Pincus încearcă cumva să ... în fine, o să o zic așa:

„Diaries” cuprinde, printre altele, momente despre care nu știi, pe moment, ce înseamnă sau dacă înseamnă ceva (chestie valabilă atât pentru spectator, cât și pentru realizatorul filmului, prins în continuumul lucrurilor). Din asta e, printre altele, compusă viața („the small events of days at home” – unul dintre subtitlurile pentru partea a cincea a filmului). Un document. Conservarea unor momente. Apoi, de ce ar trebui neapărat ca momentele alea să însemne ceva (la modul analitic/ meditativ, de exemplu) pentru ca ele să fie inserate în film? Poate că le pun în film pur și simplu pentru semnificația, încărcătura lor personal-afectivă, pentru valoarea pe care o au ca amintire (și asta e *fair enough*). Sau, cum zicea Cassavetes: „Dacă fac un film nici măcar nu înțeleg de ce fac filmul ăla. Știu doar că e ceva acolo.”³. Momente amestecate, neșlefuite, neterminale și suspendate, la fel ca multe situații din viața personajelor, cu toate iubirile lor paralele, amanți și amante⁴.

În „Diaries” e o agitație continuă. Felul în care e structurat filmul dă impresia că Pincus e prins într-un flux, într-o mișcare neîntreruptă a vieții, care îi solicită atenția (într-o multitudine de părți pe care parcă nu mai știe cum să le gestioneze – iar filmul e montat și structurat așa încât să dea senzația asta; Pincus pare că nu are un scop precis și că nu știe exact ce urmărește și dacă urmărește ceva), și pe care nu (mai) are timp să o analizeze (nu în momentul ăla cel puțin)⁵.
totul e deja aici și că se întâmplă enorm de multe lucruri în fiecare moment.

³ Sau cum îmi zicea Tudor Jurgiu într-un interviu pe care i l-am luat recent: „De exemplu îmi place mult structura la „Scene dintr-o căsătorie”, al lui Bergman, care e așa: niște bucăți din viața unei relații pe mai mulți ani. Și mi se pare asta foarte atrăgător și cinstit. Și asta am văzut-o la Cehov în „Trei surori”. Fiecare act are o singură scenă, adică un act și scena s-a și terminat. Pornim, avem momentul ăsta și aproape toate au loc în sufrageria lor, aceeași locație la diferență de doi ani față de ultimul. Sunt ca niște felii din astea pe care le rupi. Și zici „aaa, uite familia nu știu care - Tăbleț - de Crăciun”. Și filmezi cinci ani la rând doar seara de Crăciun la ei. Și e un an între fiecare. Și cât înțelegi din momentele alea atâta înțelegi. Din ce s-a întâmplat între, din ce urmează, din, habar n-am, cum sunt oamenii ăia, cum evoluează relația dintre ei, cum se degradează sau nu. [s.m.]”

⁴ Ce amestecătură, ce confuzie – genul ăla de viață despre care părea să vorbească un personaj din „Noaptea americană”: „Ce e cinemaul ăsta? Ce meserie e asta unde toți se culcă între ei, toți se tutuiesc, toți mint, ce-i asta? Găsiți asta normal? Dar cinemaul ăsta al vostru, cinemaul ăsta îl găsești irespirabil. Urăsc cinemaul!”. E toată amestecătura, încrângătura asta anormală, tristă, semnul unei confuzii, al unui dezechilibru, al unei derapări? E simpla existență și preponderență a stărilor ăstora de fapt un semn al normalității?

⁵ De altfel, felul în care a fost gândit filmul în zona asta se află: „Plănuiam să filmez timp de cinci ani, să nu mă uit la material, să îl las în cutii pentru încă cinci ani, apoi să îl montez. Montajul urma să imite ceea ce a ieșit din aparatul de filmat, din filmări (materialul brut). David Hume se referea la sine ca la nimic mai mult decât o legătură, o <<adunătură>> de percepții. Cât din individualitatea ta ca persoană poate fi recreată într-un asemenea film? Voiam să testez cum funcționează <<personalul e politic>> în această lume nouă a relațiilor.” (Ed Pincus citat aici: <http://ofa.fas.harvard.edu/cal/details.php?ID=43049>). Și, în altă parte: „Nu mă gândeam deloc la un film terminat în timp ce filmam. Nu aveam habar ce făceam

Sau ce poți să analizezi, analizezi din mers, fragmentar. Sau filmul ăla te ajută retrospectiv să înțelegi niște lucruri din viața ta⁶. Nici *voice-overul* nu e meditativ și nu problematizează⁷ – umple goluri temporale, relatează pe scurt ce se întâmplă între fragmente, comunică succint stări emoționale (așa funcționează și genericul care introduce „personajele”, așa încât să le identificăm repede). Realizatorul e în mijlocul lucrurilor, el nu mai stă să aleagă între a filma sau a mânca supa, apropo de ce zice Perlov în prima parte a „Jurnalul”-ui său (David Perlov, 1983). În „Diaries” cadrele cu oameni vorbind sunt deseori întretăiate cu alte mici lucruri care se întâmplă în jur între timp (un câine stând în fața unei uși, mișcările unor frunze în adierea vântului, copii alergând prin casă etc.). Discuțiile așa-zis importante, serioase, au loc cumva pe fugă, pe apucate, fragmentar și mai mereu se întâmplă altceva între timp, mereu e și altceva de făcut: Jane trebăluiește prin casă, copiii se joacă, fac hărmălaie – rareori oamenii se „așază” să discute (rareori e vorba de un fel de „acum discutăm și doar asta facem”). Ele sunt mereu un fel de *work-in-progress* (filmul în ansamblu arată ca un *work-in-progress*) – mereu la prezent. Pincus păstrează, de altfel, urmele procesului în derulare (ca atunci când, în una dintre ultimele scene, pelicula sare, iar Pincus se întrebă ce se întâmplă cu camera de filmat).

Montajul lui „Diaries” accentuează și el ideea de proces și de neșlefuire – tăieturi non-cauzale, bruște, pe început de replici, cadre de câteva secunde, cadre de câteva minute⁸. Omogenitate din neșlefuire, din felul în care se adună laolaltă toate fragmentele respective. Cadre care nu au o curgere a lor (o evoluție – de tipul introducere, cuprins, încheiere, de pildă), sau, mai bine zis, care nu apucă să se „așeze” – în toată învâlmășeala asta în care mereu se întâmplă câte ceva (și-n care mai mereu se întâmplă mai multe simultan) există și genul acesta de momente scurte, fugitive. Alteori tăieturile aproape coincid cu „tăieturi” din cadru: foarfecele care taie părul lui Pincus, sunetul unei împușcături (ultimul cadru al filmului), un trunchi de copac care cade după ce Pincus îl taie cu ferăstrăul, sunetul închiderii unei cutiute de bijuterii (un fel de „clap”). Sau,

dincolo de filmat; filmatul în sine era experimentul.” (Ed Pincus interviu de Scott MacDonald, <http://www.movingimagesource.us/articles/personal-effects-20120621>)

⁶ Poți vedea retrospectiv și cum inevitabil lucrurile se leagă și se clarifică reciproc (și nu mai e vorba despre montaj): Stephen Schiff amintește într-un eseu de o discuție în care Jane îi explică lui Ed de ce uneori, în timpul unor discuții despre relația lor, atunci când se simte „ostilă într-un fel sau altul”, începe să strănute. Într-una dintre scenele ulterioare Jane îi spune soțului ei despre noul său iubit – și strănută (eseul lui Schiff se găsește aici: <http://www.filmcomment.com/article/ed-pincus-diaries>).

Mi se pare foarte mișto cum, chiar și în abordările de tipul „lucrurile așa cum sunt și care sunt și atât”, abordări foarte raw, neșlefuite și nonanalitice, lucrurile ajung totuși să semnifice, să se lege unele cu altele. Dacă ele chiar semnifică (dacă există un fel de esență înainte de orice interpretare și analiză, o esență latentă, un dat al lucrurilor), sau dacă e vorba pur și simplu de o capcană a minții, de un act de interpretare, de o construcție mentală nu știu sigur – tot mișto mi se pare.

⁷ Pentru evitarea unor posibile neînțelegeri: nu o spun într-un sens peiorativ.

⁸ Apropo de durate: caracterul aparent aleator al filmului e vizibil și în salturile temporale inegale: vezi mai ales contrastul dintre cum sunt structurate primele patru părți ale filmului și respectiv ultima.

alt tip de tăietură: la un moment dat, într-o discuție, Pincus spune ceva legat de sânge, moment în care cadrul se schimbă: continui să auzi vocea lui Pincus, dar îl ai pe un alt bărbat, așezat pe un fotoliu deasupra căruia e agățat un tablou roșu.

Lucrurile se amestecă. Uneori politicul e doar un efect secundar sau o construcție abstractă, rodul unei interpretări, al unei scheme de interpretare aplicate filmului respectiv. „Noi doi” (2011) al lui Claudiu Mitcu (în care regizorul dă camera de filmat unui cuplu gay, iar aceștia își filmează viața) e și un film despre oprire sexuală. „I Shot My Love” nu e doar despre relația dintre Tomer, Andreas și mama lui Tomer, ci și despre homosexualitate, relații amoroase între persoane de naționalități diferite (german și israelian) și Holocaust. „Legile lui Matei” (Marc Schmidt, 2012) pune implicit în discuție, prin povestea prietenului autist al regizorului, limitele și hibebele sistemului social și ale celui medical. „Anatomia unei plecări” (Șerban Oliver Tataru, 2012) (poate face parte dintr-o discuție referitoare la plecările ilegale din România în Occident în timpul comunismului, dar el pornește până una, alta de la faptul că un copil vrea să aște cum și de ce au luat părinții lui decizia de a pleca în Germania și care a fost poziția și rolul lui în toată treaba asta (un demers de autocunoaștere⁹). Tot ca un film despre homosexualitate (și, în cazul ăsta, și despre ce a însemnat și poate însemna SIDA pentru un homosexual și despre cum homosexualii au fost țapii ispășitori în toată treaba asta) poate fi privit și „E agora? Lembra-me”. „Extrem. Intim. Eros: cântec de dragoste 1974” e și un film despre emanciparea femeii (fosta soție a lui Hara era o feministă activistă), despre contextul vremii (faptul că anul realizării filmului e inclus în titlu accentuează importanța acestui aspect), dar e și filmul „extrem de intim” al lui Hara despre una dintre femeile pe care le-a iubit (de altfel în introducere regizorul mărturisește că a realizat filmul ca să își facă mai ușoară despărțirea de Miuyki și ca să găsească o cale de a rămâne conectat cu ea)¹⁰. Iar în „Chronique d’un été” diverse persoane sunt întrebate lucruri referitoare la munca lor (lucrul într-o fabrică și posibilitățile de realizare ale unui individ care lucrează într-o fabrică), rasism, sex, fericire, adică întrebări care trimit inevitabil la niște structuri mai mari (focusul aici e cel al unei cercetări antropologice; nu e vorba, pe de altă parte, de un film jurnal propriu-zis, dacă e să fac categorisiri).

Una peste alta, cred că filmele astea sunt valabile și prin altceva și în primul rând prin altceva decât prin ceea ce le leagă de un context socio-politic precis plasat în spațiu și timp. Sigur că „personalul e politic” înseamnă că delimitarea nu e una strictă și sigur că „politic” nu înseamnă doar context sau problematică socio-politică) precis

⁹ „Am încercat să fac filmul atât cât se poate de personal (...) Cred că e interesant cum rămân lucruri nespuse între oameni – chiar între părinții și copiii lor. De fapt, drama filmului se naște din relația dintre mine și părintii mei.” (Șerban Oliver Tataru, aici: <http://eefb.org/archive/november-2013/serban-oliver-tataru-on-anatomy-of-a-departure/>)

¹⁰ Afirmările regizorului ilustrează întretăierea dintre cele două planuri, politic și personal: într-un interviu el vorbește despre fosta sa soție ca fiind „foarte reprezentativă pentru femeile japoneze ale timpului respectiv, mai ales pentru cele implicate în activități studentești”. Hara relativizează apoi afirmația: „Dar era mai carismatică decât alte femei, era mai ciudată, nu poți spune că era <<normală>>, deși ea reprezintă un timp al schimbării pentru femeile japoneze” (regizorul, aici: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2010/01/10/extreme-private-eros-interview-with-kazuo-hara/>)

plasat(ă) în spațiu și timp. Întreținerea asta de planuri poate, de altfel, să arate în mai multe feluri. Una dintre variante este cea a jurnalelor lui Perlov și Pincus, care includ (mai mult în cazul lui Perlov decât al lui Pincus) fragmente cu și despre evenimentele politice ale vremii – ele au o importanță mai mare în discursul lui Perlov, în timp ce la Pincus ele sunt mai degrabă doar amintite (voi detalia mai încolo). O altă variantă poate însemna că relațiile la nivel mic (adică o familie sau un cuplu, de exemplu) funcționează în mod asemănător cu/sunt un ecou al structurilor mari ale societății; și felul în care cele două se transformă una pe alta.

Toate lucrurile astea *sunt* legate, se întrețin, se influențează reciproc (totul se leagă și, nu, nu mi se pare imposibilă chestia asta cu bătaia aripilor unui fluture deasupra Pacificului care declanșează un tsunami în nu știu ce altă parte a lumii) – nu era neapărat nevoie de apariția unui slogan pentru a arăta asta. Mi se pare important totuși de identificat în cazul filmului/ lucrării respective care e focusul, care e principalul punct de interes/ premisa/ cercetarea și ce e un efect secundar al acestora¹.

De exemplu, e drept că „Diaries” atinge și subiecte social-politice propriu-zise: emanciparea femeii (Jane chiar era implicată în niște proiecte/ organizații feministe), războiul din Vietnam, alegerile electorale din 1972/campania lui Nixon. Nici aici nu e vorba de o analiză. Pe de altă parte, dacă momentele și trimiterile astea sunt incluse, asta se întâmplă nu pentru că scopul și focusul filmului ar fi unul social-politic: nu văd „Diaries” ca pe un film despre emanciparea femeii, Vietnam și Nixon, sau despre societate în general. Ideile, gândurile, observațiile legate de subiectele și de stările respective, de fapt, sunt un produs secundar. Lucrurile astea sunt incluse de Pincus prin faptul că făceau inevitabil parte din viața sa în contextul respectiv. Dacă „Diaries” poate funcționa ca un fel de imagine a societății americane a anilor '70, acesta e doar un efect secundar al faptului că e un film făcut de un american al anilor '70, mai mult sau mai puțin reprezentativ pentru societatea/ o parte a societății în ansamblu.

¹ E important să cunoști intenția autorului sau ce are el de spus despre filmul ăsta? Oare n-ar trebui analizat doar filmul în sine, neinfluențat de ce spune autorul său? Sau de niște informații referitoare la cum a fost făcut filmul și în ce context?

Dar, pe de altă parte, ce înseamnă acest „în sine”? Nu riști în unele cazuri ca tocmai prin abordarea asta a lui „în sine” să scapi din vedere niște lucruri importante? Prima chestie care mi-a venit în minte legat de asta e felul în care funcționează „Perfect Film” al lui Ken Jacobs – cum s-ar uita spectatorul la film dacă n-ar ști care e istoria lui (film găsit de Jacobs etc.), cum se uită la el când știe? Informațiile și lucrurile alea nu îți impun o interpretare anume a filmului și nu anulează modul propriu de a gândi și de a vedea lucrurile, ci te ajută să te ghidezi, să înțelegi despre ce e vorba cu el. Ține strict de vorbirea în cunoștință de cauză.

Nu cumva autorul este cel mai în măsură să vorbească despre ce face? Din nou, o lungă discuție. Asta înseamnă în mod obligatoriu că regizorul ăla e treaz (nu mă refer la trezie ca opus al betiei) și responsabil. Dar ce fac dacă vreau să analizez o sculptură a unui băștinăș african care, probabil, nu lucrează cu concepte și nu are un discurs artistic? El are, totuși, o viziune despre lume – chiar dacă nu îi spune „viziune despre lume” sau „viziune” (sau „Umbo” – Google Translate zice că așa se traduce cuvântul în limba Zulu) și ea e legată de multe ori de credința într-o divinitate. Una peste alta, ce vreau să zic e că treaba asta cu „ce spune autorul despre opera lui” se complică puțin într-un caz ca ăsta.

Majoritatea discuțiilor din „Diaries” se învârt, însă, în jurul relațiilor dintre oamenii din film, în special în jurul căsniciei – Jane și Ed își analizează relația, schimbă la cald impresii și stări; încearcă să aibă o căsnicie deschisă (în sensul în care soții au și alți parteneri), învață din mers, evoluează unii prin alții. „Diaries” funcționează (și) ca o cercetare a lui Pincus asupra propriei căsniciei (și asupra propriei căsniciei în contextul noilor tipuri de relații apărute în epocă). Și poate că, implicit, el devine relevant (și) pentru relațiile de cuplu în *middle class*-ul american al anilor '70 în ansamblu.

Personal, adică expunere. Expunere, acoperire și descoperire - ecuație în care nuditatea devine încărcată de semnificații (în majoritatea filmelor există momente în care oamenii sunt arătați dezbrăcați; iar în „Diaries”, de pildă, e o scenă în care gestul, îndreptat către cameră, include ambele mișcări: unul dintre prietenii lui Pincus, gol sub un fel de pătură, se acoperă și se descoperă; expunerea propriului corp, cel mai apropiat și mai intim spațiu personal).

Expunere a celui din fața camerei și a celui din spatele ei, portret și autoportret – cu dus și întors: „Din fericire sau nu, orice portret pe care îl facem e unul dublu: al subiectului și al celui care îl observă.”³. Despre „Diaries”, Pincus a spus că este o poveste de dragoste. Și că „Structura (...) nu e complet fidelă materialului brut. Am făcut așa încât Jane să fie eroina, iar eu să fiu răufăcătorul, deși termenul de <<răufăcător>> e puțin exagerat. Să spunem că am prezentat-o pe Jane într-o lumină puțin mai bună, ca să fac să meargă această diferență. Asta e cea mai importantă distorsiune a filmului – dar nu e chiar așa de serioasă. Dacă te uiți la materialul brut, cred că eu aș fi picat într-o lumină puțin mai bună, iar Jane în una puțin mai proastă. Nu cu mult. Am vrut să fac un film fără compromisuri, dar am făcut mici compromisuri”⁴. Ce înseamnă că Pincus a încercat să se pună în rolul „răufăcătorului”? Că (auto)portretul lui lasă să se vadă părți mai degrabă îndoielnice sau chiar detestabile ale sale: îl vezi, de pildă, cum provoacă tot felul de discuții inconfortabile cu Jane chiar dacă aceasta se simte din ce în ce mai rău vorbind despre lucrurile respective; o pune în situația de a discuta cu una din fostele sale amante (ale lui Pincus)⁵ și îi mai și spune în timpul discuției că are o atitudine foarte critică (poziționarea celor trei în cadru contribuie și ea la expunerea celor două femei: ele stau pe două fotolii, față în față, iar Pincus e așezat pe jos, puțin mai încolo de fotolii, între cele două, ca un fel de maestru de ceremonii). Sau: îl vezi presându-și nevasta să îi accepte aventurile, deși aceasta îi spune că e o chestie dureroasă pentru ea. Sau: o filmează pe Jane la duș fără ca ea să vadă că e filmată (e în spatele perdelei dușului) – nu poți

² „M-am schimbat..., acum am o atitudine foarte cinică referitor la posibilitățile unei revoluții politice. Ceea ce vreau e să fac filme care să spună ceea ce vreau să spun și care se raportează într-un fel la instituțiile politice. Nu doar la instituțiile politice, ci la instituțiile care determină așa-zisa politică a oamenilor și calitatea vieții lor, fie că e vorba de familie, de a fi bărbat, de a fi femeie...” (Ed Pincus, aici: <http://interventionsjournal.net/2013/11/07/the-pincus-experiment/>).

³ Stephen Schiff în eseul deja menționat. El continuă cu o afirmație justă, deși cumva discutabilă și relativizabilă: „Ficțiunea e restrictivă în sensul ăsta. Personajele pot funcționa ca puncte de vedere, ca întrupări ale conștiinței autorului, dar ele nu o pot revela în toată complexitatea sa, pentru că sunt construite. Sunt filtrate prin arsenalul artistic al cineastului.”

⁴ <http://www.movingimagesource.us/articles/personal-effects-20120621>

⁵ Dacă țin bine minte, Ann, fosta amantă, se află în casa soților Pincus – o altă invadare a intimității lui Jane, a spațiului ei personal.

băga mâna în foc că Jane nu știe că e filmată/că nu și-a dat acordul, dar Pincus nu semnaleză nici asta, nici contrariul (în orice caz, ideea e că e mult mai ușor să filmezi pe cineva la duș fără să știe atunci când el e acoperit de o perdea, decât atunci când nu e). Portretul ăsta pe alocuri îndoielnic mai înseamnă și că Pincus include, păstrează în film acele momente în care copiii săi îi cer să nu-i mai filmeze (iar el continuă în unele cazuri să facă asta), sau acel moment în care Jane mărturisește că simte că i-a fost invadată intimitatea⁶, adică lucruri care îl pun, într-un fel, într-o lumină proastă; tot așa funcționează și discuțiile în care soția, amantele sau prietenii lui îi identifică slăbiciunile și defectele (în lipsă de alt termen mai potrivit care să-mi vină în cap acum): ca atunci când Jane îi spune că fuge de intimitate. Sau ca în scena în care o prietenă a lui Pincus îl întreabă pe acesta cum împacă filmatul și interacțiunea cu ceilalți în timp ce filmează, iar el dă ceea ce femeia respectivă categorisește drept „răspunsuri tehnice la întrebări filosofice”, replică ce sugerează eschivarea lui Pincus. Înseamnă și că Pincus e de multe ori cel filmat, ocazii cu care poți să-i vezi stereotipurile, micile minciuni din comportament, micile dezertări, micile trădări etc. Ultima secvență (care se întreține cu genericul de final) e și ea destul de incomodă: o dată prin faptul că vine după o secvență de înmormântare și, pe de altă parte, prin starea ei generală și prin interacțiunea pe care o are unul dintre copiii lui Pincus cu acesta: plânge și îi tot spune iritat lui Pincus „You be quiet.”, apoi iese din cadru – ca și când poza de familie (așa sunt așezați cei trei – Ed, Jane și copilul) nu ar putea fi ținută laolaltă; lucrurile se desincronizează și se împrăștie.

Hara dă și el senzația, poate mult mai mult decât Pincus, că uneori caută dinadins situații tensionate, că le provoacă⁷. Și el se pune într-o lumină proastă sau păstrează acele momente care îl pun într-o lumină proastă sau care îi expun vulnerabilitățile (singura dată în care îl vedem pe Hara acesta plânge, copleșit de toată învălmășeala emoțională): ca atunci când mărturisește că le incomodează pe Miyuki și pe iubita ei și că certurile dintre ele au mare legătură cu prezența lui în casa lor,

⁶ „Mă enervez și îmi construiesc bariera asta de conștiință de sine (<<self-consciousness>>) și mă doare uneori. Simt că intimitatea mea a fost invadată. Simt că nu pot fi eu însămi. Simt că mă sacrific pentru filmul tău (...). Camera o să creadă că sunt urâtă. Simt că sunt judecată.”

În fine, ca să nuanțez: Jane Pincus a afirmat ulterior că în timp toată chestia asta cu jurnalul soțului ei a început să-i placă – se și vede că pe măsură ce se avansează în timp, e din ce în ce mai relaxată în fața camerei. Într-un interviu Jane Pincus mai spune și următoarele: „Simțeam că a luat decizia de a filma ani din viața noastră fără să se consulte cu mine. Probabil că el a considerat că discutaserăm de fapt, nu știu, dar eu simțeam că nu discutasem și nu mă simțeam pregătită pentru asta.”. Ea mai afirmă chiar că de unele aventuri ale soțului nu ar fi știut până să vadă filmul. (<http://www.movingimagesource.us/articles/personal-effects-20120621>)

⁷ „Ceea ce mi-am dorit să fac a fost nu să intru în spațiul intim al altora, ci să îl dezvălui pe al meu, și să văd cât de departe pot merge în această direcție. Vreau să târâsc audiența în mijlocul vieții mele, într-un mod agresiv, și să creez confuzie”. Și, legat de ce spuneam despre vulnerabilitate: „Sunt foarte speriat de lucrurile pe care le filmez, dar tocmai din acest motiv realizez astfel de filme” (Hara, citat de Andrei Rus în articolul „Kazuo Hara sau violența apropierei”, articol publicat în nr. 18 al Film Menu).

Abordările celor doi regizori se aseamănă și în alte privințe: ambele par să facă din femeile de pe ecran niște eroine, ambii regizori își aduc fostele și actualele sau amantele și oficialele împreună în situații neplăcute.

sau ca atunci când fosta soție îl critică pe Hara, chiar și față de noua sa iubită.

Expunere, adică vulnerabilitate – atât a celui filmat, cât și a celui care filmează. Heyman își filmează mama pe patul de spital, Kawase își filmează bunica bolnavă, Brakhage și Hara își filmează soția, respectiv fosta soție născând etc. etc. etc. Momente de vulnerabilitate și momente de intimitate (așa cum sunt nașterea și actul sexual, de exemplu, prezente în multe dintre filmele de care am pomenit). Deja în momentul în care lucrurile alea sunt filmate ele trec cumva în alt plan – filmarea lor înseamnă și implică deja un celălalt, un privitor ipotetic.

Vulnerabilitate, adică, printre altele, situații și discuții complicate, tensionate, subiecte și întrebări delicate, inconfortabile. Andreas, care vorbește despre abuzul sexual suferit în copilărie/adolescență. Sau despre istoria propriei familii - Andreas spune la un moment dat că i-a fost frică să-și întrebe părinții despre trecutul/viața lor în timpul epocii naziste (mai ales în contextul în care noul lui iubit – Tomer, regizorul – e israelian).

Vulnerabilizare, adică a-l pune pe cel din fața camerei în situații mocirloase, inconfortabile, situațiile alea în care iese drojdia, în care ies scheleții din dulap – nevasta și amanta („Diaries”), fosta nevastă și actuala iubită (iar fosta nevastă îi dă lecții, o pune la punct pe actuala iubită și îi spune acesteia ce om nasol poate să fie iubitul său – „Extrem...”; ăsta e unul dintre momentele în care Miyuki mi se pare oribilă); fata care își întreabă mama adoptivă de ce a vrut să o abandoneze/să o izgonească; disconfortul părinților când fiul le pune unele întrebări (și îi și filmează), grimasele și tensiunea de pe chipul tatălui atunci când fiul/regizorul aranjează luminile pentru interviu – „Anatomia unei plecări”.

Cine e în spatele camerei, cine e în fața ei, cine se arată, cine nu se arată, cine e arătat și de cine anume. „Eu și Lucia credem că a fi cineast e o poziție foarte privilegiată. Ai o voce, subiectele tale nu au.”⁸ Camera e pentru cel din spatele ei atât un mijloc de și un stimulent al expunerii (a sa și a celorlalți), cât și un mijloc de autoprotecție (pentru că mediază relația dintre cele două părți, se interpune). Într-o secvență Andreas îi spune lui Tomer că nu se simte tocmai în largul lui când e filmat și că, stând în spatele camerei, Tomer își asigură un fel de „safe territory”. Îl mai întreabă, de asemenea, de ce nu (își) pune întrebările respective și atunci când nu e în spatele camerei. Privirea și potențialul ei de agresivitate asupra celui alt – nu e întâmplător că acel „shot” din „I Shot My Love” poate fi tradus și prin „a filma” (respectiv „am filmat”) și prin „a împușca” (am împușcat)⁹. Privilegiu (vezi filmul omonim al lui Rainer).

Unde se termină intenția a de a arăta lucrurile cât mai aproape posibil de realitatea lor, de nealterarea lor¹⁰, unde poate începe

⁸ Ed Pincus, aici: <http://www.lef-foundation.org/NewEngland/MIFDialogues/EdPincusDavidSutherland/tabid/239/Default.aspx>. „Lucia” este Lucia Small, cu care Pincus a realizat filmul „The Axe in the Attic”.

⁹ Apropos de asta: zoom-ul (care e folosit destul de des în unele din jurnalele amintite) mi se pare una dintre tehnicile care pot foarte ușor să se ducă într-un fel de abuz asupra celui alt – e pe undeva un fel de trișare, de furt al imaginii (cred că granița e foarte fină).

¹⁰ La un moment dat Pincus trece cu mașina pe lângă un panou publicitar Coca-Cola, pe care e scris un slogan: „It's the real thing”.

abuzul și violența? Ce înseamnă să îi arăți pe ceilalți așa cum sunt și până unde ar trebui să meargă asta? Înseamnă asta, de pildă, să îi arăți în ipostaze care ar putea să-i pună într-o lumină proastă? Cum alegi, cum selectezi, ce incluzi în montaj (sunt două momente în „Diaries”, unul după altul din câte în amintesc – se și petrec în același spațiu, în aceeași secvență – unul în care un bărbat se scarpină prin pantaloni la organele genitale și unul în care un cățel regulează o pătură¹)? Sau: cum o să se vadă în film viitorii adulți care vor deveni copiii incluși în el?²

Până unde te duci (apropro de granițe și de spațiu personal)? În multe dintre filmele discutate aici sunt scene în care cei din fața camerei îi spun regizorului să oprească filmarea (ceea ce regizorul nu face). Alteori, cei din fața camerei performează în fața ei (secvența în care fata lui Pincus face un fel de spectacol de cabaret, cea în care pune în scenă o nuntă a jucăriilor de plus, precum și micile piese de teatru pe care le joacă).

Mai sunt iarăși toate acele lucruri referitoare la gradul de adevăr al celor de pe ecran: atunci când intervine camera de filmat, mai poate cel din fața ei să fie el însuși (ce înseamnă asta e iarăși o discuție) – vezi experimentul din „Chronique d'un été”? În jurnal asta are legătură și cu faptul că majoritatea celor filmați îl cunosc pe realizator și au relații apropiate cu el – adică e vorba, cel puțin teoretic, de un nivel de încredere ridicat. Dar nu doar despre asta și nu e o regulă. De exemplu, Miyuki nu dă impresia că s-ar fi comportat foarte diferit în fața camerei – că ar fi fost mai puțin raw, mai puțin spontană, mai puțin hotărâtă, mai puțin mi-se-rupistă – dacă în spatele ei ar fi fost altcineva decât Hara. Iar în „Diaries”, Jane Pincus se simte inconfortabil când e filmată chiar dacă e filmată de soțul ei. Iar adevărul e relativizabil nu doar în relație cu camera de filmat, ci și cu cel cu care interacționezi: „Îmi amintesc că odată, când Ed îmi puna întrebări și mă filma la masa din bucătărie, eu mă gândeam că *tot ce spun acum nu e tocmai adevărat*. Nu îmi mai amintesc precis la ce mă gândeam - s-ar putea să fi fost la Bob, bărbatul pe care îl iubeam în acea perioadă -, dar îmi aduc aminte că mă gândeam că *nu sunt complet sinceră și nici nu pot fi complet sinceră cu Ed, pentru că el e soțul meu și pentru că simt un așa de mare atașament față de cealaltă persoană*.”³.

Mai e vorba, pe de altă parte, de împărțirea și direcționarea atenției, de implicare, de prezență, de o alegere: supa sau filmarea ei? Sunt lucruri valabile pentru regizor, dar cumva și pentru cei din fața ei: „Nu știu dacă să mă uit la tine sau la camera.” îi zic unii cunoscuți lui Pincus. Pentru el pare să fie vorba nu de o alegere, ci de o pendulare, de o întretăiere de planuri: „Există multe probleme care apar atunci când aduci camera de filmat în

viața ta privată, dar aș prefera să nu scriu despre ele în momentul ăsta pentru că multe sunt nerezolvate și *fac parte din subiectul filmului în sine* [s.m.]”⁴.

Expunerea vine la pachet cu devoalarea mecanismului cinematografic: microfoanele pe care le vezi în „Extrem...” și desincronizarea sunet-imagini din film, scena din „Anatomia unei plecări” în care tatăl regizorului e așezat pe scaun, așteptând să fie intervievat, iar regizorul aranjează luminile, discuțiile despre filmul în curs de facere, fie pe *voice over*, post-factum, fie în timpul facerii propriu-zise (în cazul lui Perlov, Pincus, Panahi, Heyman), sau despre istoria și originea facerii filmului (introducerea din „Extrem...”), Perlov care vorbește constant despre deciziile din spatele unor fragmente filmate, despre alegerile pe care le-a făcut în timpul filmării și la montaj, interacțiunea celor din fața camerei cu cel din spatele ei – realizatorul neinvizibil și subiectiv (în majoritatea filmelor menționate), privirea în cameră („This is Not a Film”) ⁵, momentele în care regizorii se filmează în oglindă (în jurnalele lui Perlov și Pincus, în „This is Not a Film”, al lui Panahi – apropro, ce devoalare mai din start decât titlul ăsta?, în „Tarachime” (2006) al lui Naomi Kawase). Autofilmarea în oglindă e în același timp și enunțare a unui discurs la persoana I.

Filmul ăsta, jurnalul ăsta simultan ca parte integrantă a vieții mele și ca produs secundar al ei. Ce se petrece în spatele camerei și ce se petrece în fața ei – două aspecte care se interinfluențează. Filmul care intervine asupra vieții (camera și realizatorul care pot stimula/provoca reacții ale celui filmat; simpla prezență a camerei, care e o intervenție în sine) – vechea întrebare: dacă un om poate fi autentic atunci când e filmat – vezi experimentul pe care l-au făcut Jean Rouch și Edgar Morin în „Chronique d'un été” (sau poate că accentul e pus greșit, poate că e vorba pur și simplu despre două stări diferite, despre tipuri diferite de autenticitate). Nu cred că e întâmplător că problema asta se pune mai puțin în alte arte și mai ales în film și fotografie. Un film sau o fotografie sunt, dincolo de lucrări artistice, documente: omul ăla, fie că joacă un personaj, fie că nu, e un om real; el poate fi un personaj, dar e, în același timp, fie doar și prin materialitatea și concretetea corpului lui, chiar el. Pericolul e atunci mai mare decât în alte arte, omul respectiv e mai expus, mai vulnerabil - privirea/celălalt care te poate confirma, conștientizează, sau care te poate judeca ș.a.m.d.

Personalul merge atunci cumva mână în mână cu privirea asupra propriei persoane și cu relația cu exteriorul; privirea înăuntru și privirea în afară – cadrele în care cineăștii se filmează în oglindă,

⁴ Pincus citat aici: <http://interventionsjournal.net/2013/11/07/the-pincus-experiment/>

Altă afirmație relevantă a sa, în altă parte: „For this film I had to reclaim that ability and be able to talk as a human being and interact with my friends while filming. That was a struggle. At the beginning of <<Diaries>> you can hear a kind of strangeness in my voice that later disappears (you wouldn't pick it up if you didn't know me, but I can hear the changes)” (Ed Pincus, aici: <http://www.movingimagesource.us/articles/personal-effects-20120621>).

⁵ Momentul acela în care, după câteva scene așa-zis observaționale, Panahi privește în cameră și se adresează (spectatorului?): „Cred că ar trebui să dau la o parte vâlul ăsta și să îl arunc”. Apoi, ceva mai încolo: „Am revăzut cadrele pe care le filmasem mai devreme. Mi-am dat seama că pare cumva un fel de prefăcătorie. Se dovedește a fi o minciună și într-un fel nu sunt eu.”

¹ Și apropro de animale - o dau în ridicol acum - dar pe ele cine le întreabă dacă își dau acordul să fie filmate? – un „ham” înseamnă „da”, „ham-ham” înseamnă „nu”?

² În fine, asta poate că nu e o întrebare valabilă doar pentru copii – până la urmă și un adult se uită altfel la propria persoană la 30 de ani față de cum se uita la ea la 25 de ani, să zicem. Poate că în cazul copiilor problema e puțin mai delicată din punct de vedere al discernământului lor, al felului în care pot lua deciziile, în care își pot da sau nu acordul pentru filmare, în care înțeleg ce înseamnă un film, în care își pun problema propriei imagini etc.

³ Jane Pincus, aici: <http://www.movingimagesource.us/articles/personal-effects-20120621>

ferestrele (la Panahi și mai ales la Perlov, unde e motiv vizual recurent), televizorul prin care regizorul e la curent cu ce se întâmplă între timp în lume – „This is Not a Film”.

În cazul lui „This is Not a Film” rămânerea în spațiul personal e o impunere – Panahi nu are cum să facă altfel, e arestat la domiciliu, iar rămânerea în spațiul personal e una în sensul propriu al cuvântului (regizorul filmează în propriul apartament⁶), dar discursul lui trimite inevitabil la politic: despre cenzură, despre limitare, despre branșa din care face parte (vezi și dedicația de pe genericul de final – „cineștilor iranieni”). Legăturile cu cei din afară și cu societatea sunt menținute prin intermediul televizorului (la un moment dat se difuzează o știre despre tsunamiul din 11 martie 2011) și al telefonului. Nu e întâmplător nici faptul că ziua în care se întâmplă coincide cu o sărbătoare națională iraniană - Chaharshanbe Suri (din obiceiurile acestei zile fac parte săritul peste foc și aprinderea artificilor – care, în lipsa altor informații, ar putea fi luate drept focuri de armă).

Personal - o relație de intimitate între cameră și lucrurile filmate. În „Window Water Baby Moving”⁷ și „Tarachime”, Brakhage, respectiv Kawase se duc cu camera până în piele și carne: Brakhage filmează, printre altele, organele genitale ale femeii înaintea și în timpul nașterii (cu toată mocirleala de rigoare care are loc acolo), Kawase arată țesutul mamar și pielea îmbătrânită, precum și ecografii – lucruri care sunt aici și sunt așa cum sunt (și sigur că există o diferență între ce fac Brakhage și Kawase și extremul și șocul de dragul extremului și al șocului (realizatorul care-și arată mușchii de orice fel)). Atât „Window...”, cât și „Tarachime” sunt filmate preponderent în planuri apropiate, în unghiuri strânse – apropiere, intimitate, încărcătură, tensiune emoțională: imaginile astea tușante, viscerele, oarecum violente dintr-un anumit punct de vedere, sunt în același timp tandre și poetice. În „Tarachime”, de exemplu, vocea blândă, aproape șoptită uneori, replicile recurente (ca un fel de incantație) de pe *voice-over* și imaginile despre care vorbeam se îmbogățesc reciproc prin efectele pe care le au unele asupra altora, ilustrând în același timp pendularea emoțională a autoarei – între tandrețe și repulsie, între iubire și frustrare etc.).

Într-un context în care se vorbește despre categorii oprimate, despre colonialism, imperialism, eliberarea Lumii a Treia, consumerism ș.a.m.d., în mod firesc (conținut revoluționar → formă revoluționară) cinemaul se eliberează și el de tot soiul de tiranii și își găsește forme alternative. Iese de sub tirania

⁶ Apartament din care iese doar spre final, ieșire care seamănă cumva cu un fel de descindere în iad: Panahi coboară până la până la parter cu liftul, oprindu-se la fiecare etaj, însoțit fiind de unul dintre cei care întrețin blocul (un fel de echivalent al lui Virgiliu din „Infernul”?) – el e de altfel și motivul pentru care se opresc la fiecare etaj (bărbatul trebuie să ia gunoiul de pe fiecare palier). Cei doi ajung la parter, apoi ies afară între blocuri: e noapte, agitație și hărmălaie, iar undeva dincolo de niște paravane se văd focuri aprinse și oameni în jurul lor. Acest ultim cadru induce mai degrabă o stare sumbră, decât una de sărbătoare și de bucurie.

⁷ Brakhage își mai filmează un copil născându-se în „Thigh Line Lyre Triangular”.

narațiunii (fie că e vorba despre o anulare a ei – unele filme ale lui Brakhage, filmele structuraliste -, fie de o reabordare a ei ori de o reducere a importanței sale). Referindu-se la narațiune, Yvonne Rainer vorbește despre „tirania unei forme care creează așteptarea unui răspuns continuu la <<ce urmează să se întâmple?>>”, mereu în căutarea unei soluții inexorabile în care toate lucrurile își află o plasare corectă în spațiu și timp”⁸. Alteori tirania e cea a perspectivei (despre care vorbește la un moment dat Baudry în „Efecte ideologice ale aparatului cinematografic”), a prejudecăților vizuale și perceptive ori a unor imperative/canoane estetice (așa poate funcționa treimea de aur, de pildă) – reprezentativ pentru cazul ăsta e Brakhage.

Uneori, eliberarea de toate tiraniile și presiunile inutile implică o abordare amatoricească (sau aparența amatoricească e căutată dinadins). Amatorism în sensul de a vedea cu alți ochi, cu altă minte, de redescoperire a cinemaului, de a o lua de la capăt cu fiecare film pe care îl faci. O eliberare a minții, eliberare care asigură deschiderea în care o să înflorească creativitatea. Și nu în ultimul rând, amatorism în sensul de neșlefuire, de nealterare, de crud, de aproape de adevăr⁹ (forma pe care o ia montajul în „Jurnalele” lui Pincus). Asta mai poate însemna sunetul în decalaj cu imaginea („Extrem...”), sau jocul cu formatele și convențiile (Rainer), sau cu supraimpresiunile, *slow motion*-ul și *fast forward*-ul („E agora? Lembra-me”, al lui Joaquim Pinto). Poate însemna includerea unui așa-zis accident tehnic¹⁰ – ca atunci când, filmându-și fosta nevastă în timp ce naște, Hara pierde focusul de emoție (crezusem inițial, adică înainte ca Hara să menționeze că e un accident, că făcuse asta intenționat, ca să atenueze violența imaginilor). Iar amatorismul favorizează și o relație mult mai directă a autorului cu materialul – un om cu o cameră de filmat (odată cu apariția aparatelor de filmat din ce în ce mai ușoare relația regizorului/operatorului cu subiectul a devenit mai intimă și libertatea de mișcare mai mare – un motiv, printre altele, pentru creșterea numărului de *home-movies*). Și, ca să revin la Brakhage, ce relație mai directă între cineast și filmul său decât scrierea, pictarea direct pe peliculă (raport asemănător cu cel dintre pictor și pânza lui)?

Apoi, nu în ultimul rând, amatorism în sensul de relaxare, de libertate în felurile de exprimare, în sensul de experimentare și de joc. De iubire, (apropro de etimologia cuvântului) – pentru că relaxarea cu asta are legătură și pentru că doar prin iubire (în orice fel, formă, sens) se poate naște creativitatea¹¹ – nu înțeleg să fac altfel lucrurile.

⁸ Despre ceea ce am numit democratizarea narațiunii, a formei filmului și a discursurilor în filmele lui Rainer am scris în articolul din numărul 21 al Film Menu. Tot acolo am scris și despre alte lucruri relevante pentru discuția despre „personalul (care) e politic”, lucruri pe care nu le voi mai detalia (din nou) aici, pentru a evita senzația vag penibilă de a cita din propria persoană.

⁹ Și poate e legat și de faptul că, dată fiind apropierea dintre jurnal și *home movies*, autorul de *home movies* e de obicei un neprofesionist.

¹⁰ Când am tastat „tehnic” dicționarul lui Microsoft Word a făcut corectură automată și a transformat cuvântul în „etic” – deci politicul și personalul chiar sunt strâns legate unul de altul, se pare.

¹¹ Limitările sunt una (faptul că nu ai suficient de mulți bani să faci filmul, de pildă), autobiciuirea e alta.



Foarte personal despre un film jurnal



și destrămarea URSS

de Raluca Durbacă

Două dintre cele mai puternice amintiri din copilărie pe care le am și care mi-au stârnit sentimente pe măsură au legătură cu lucruri pe care le-am văzut la un moment dat la televizor. Prima ține de ceea ce presupun eu acum că era un reportaj TV difuzat cândva în jurul sărbătorii Paștelui, în anul 1990, pe când aveam 6 ani. Nu-mi amintesc cu exactitate ce anume spunea reportajul, nici nu cred că eram foarte atentă la televizor în acel moment, însă țin minte că la un moment o imagine mi-a atras atenția și m-a pus pe gânduri: într-un plan doi foarte îndepărtat, pe un deal, Isus căra o cruce. Imaginea era alb negru, cel mai probabil partea a unui film vechi, cu pelicula într-o stare destul de degradată. Primul meu gând nu a fost - „urmăresc imagini dintr-un film”, ci - „existau aparate de filmat pe vremea lui Isus?”. Sigur,

întrebarea e amuzantă acum, dar pertinentă dacă iau în considerare următoarele două aspecte. Nimic din ceea ce văzusem până atunci - nici la televizor, unde înainte de 1989 nu prea aveam ce vedea, nici la cinema, unde părinții mei nu obișnuiau să mă ducă foarte des - nu semănase cu ceea ce vedeam în acel moment la televizor. Drept urmare, reacția mea a fost nu să pun în discuție veridicitatea imaginii, ci doar longevitatea suspectă a tehnicii de înregistrare a imaginilor. Pentru câteva secunde, chiar am crezut că urmăresc imagini filmate în urmă cu 2000 de ani, în timpul crucificării lui Isus. Cel de-al doilea aspect pe care-l iau în considerare ține de un alt moment inedit pe care l-am trăit în fața televizorului, în după-amiaza zilei de 21 decembrie 1989.

Mama mă lăsase să mă joc în fața televizorului pornit, în timp ce ea spăla în baie, iar fratele meu, care atunci avea 2 ani, dormea în altă cameră. Tot ce-mi amintesc este clipa în care am ridicat ochii spre televizor și am strigat-o pe mama să vină repede, pentru că se întâmplă „ceva”. Mulțimea adunată în fața clădirii CC numai ce întrerupsese violent discursul lui Nicolae Ceaușescu. Două nopți mai târziu stăteam toți patru - eu, mama, tata și fratele meu - în dormitor, cu lumina stinsă, în timp ce de pe stradă se auzeau zgomotul șenilelor de tanc pornite din unitatea militară aflată la 10 minute de blocul nostru, către centrul orașului Tulcea și vocea unui bărbat care vorbea la portavoce și ne asigura că nu trebuie să ne temem, pentru că armata e cu noi. Ceea ce văzusem la televizor avusese repercursiuni directe asupra realității din jurul meu, era palpabil, putea fi auzit și văzut. Inutil să explic mai pe larg de ce câteva luni mai târziu trăisem pentru scurt timp cu impresia că urmăresc secvențe din crucificarea lui Isus la televizor.

M-am întrebat mult timp de ce tocmai acel moment a rămas poate cea mai puternică amintire a mea. Nu pe mamaia făcând pâine sau pe tataia spunându-ne bancuri cu ruși mi-i amintesc cel mai bine, de exemplu, nu experiențele directe sunt cele care mi s-au întipărit atât de profund în memorie, ci acel unic moment mediat de un aparat, când vocea lui Ceaușescu, care-mi era atât de familiară, a fost înăbușită de țipetele furioase ale mulțimii care-l aclamase până în urmă cu doar câteva minute, adică momentul în care am trăit istoria în direct. Deși nu conștientizăm ce înseamnă toate acele evenimente, primisem vești, prin intermediul unui aparat, că ceva s-a schimbat în mod profund, iar în jurul meu consecințele acelui moment unic începeau să se vadă.

În ianuarie 1990, cineastul lituanian Jonas Mekas stătea și el în fața televizorului, în apartamentul său din New York, și înregistra cu ajutorul camerei sale video Sony știrile ce veneau din Lituania, țara sa natală, care își declarase recent independența de Uniunea Sovietică. Având drept zgomot de fundal sunetele casei sale – sunet de cratițe trântite în bucătărie, vocile copiilor săi, uși deschizându-se sau închizându-se, telefonul sunând, Mekas însuși tușind uneori – regizorul a înregistrat timp de mai bine de un an, până când Lituania a fost primită în Liga Națiunilor Unite, talkshow-urile și jurnalele de știri difuzate de canalele de televiziune din Statele Unite: de la reportaje cu privire la o posibilă folosire a forței militare de către URSS împotriva Lituaniei, la demonstrații populare pro-independență, la vizitele lui Mihail Gorbaciov sosit în Lituania pentru a-i convinge pe cetățenii acestei țări că o posibilă desprindere de URSS ar aduce după sine consecințe economice grave pentru țară, la interviuri cu politicieni, jurnaliști, analiști și simpli lituanieni afectați în mod direct de conflict. Nu a făcut-o pentru a folosi materialul într-un documentar sau cu gândul că-i poate servi mai târziu drept documentare pentru un film de ficțiune. De altfel, cei care cunosc opera autobiografică a lui Mekas - „Diaries, Notes, and Sketches: Walden” (1969) / „Jurnale, note și schițe: Walden”, „Reminiscences of a Journey to Lithuania” (1972) / „Amintiri dintr-o călătorie în Lituania”, „Lost, Lost, Lost” (1975) / „Pierdut, Pierdut, Pierdut”,

„Notes for Jerome” (1978) / „Note pentru Jerome”, „Paradise Not Yet Lost” (1979) / „Paradisul nu încă pierdut”, „He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life” (1984) / „Stă în deșert numărând secunde de viață”, „As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty” (2000) / „Pe măsură ce înaintam în viață am văzut scurte frânturi de frumusețe” – știu că genul acesta de inițiative nici nu s-ar înscrie în tipul de cinema practicat de Mekas, un cinema al capriciilor, al impresiilor de moment și al reflecțiilor de peste ani, un cinema al poeziei imediatului, al memoriei și al spiritului ludic. Mekas a înregistrat toate aceste momente cu aceeași sârguință și urmând aceleași rațiuni pentru care a filmat o plimbare în parc cu fiica sa sau pe sine și pe fratele său maimuțărindu-se în fața aparatului – pentru că era important pentru el și pentru că se întâmpla atunci. Mekas a dat o formă artistică tuturor acestor imagini înregistrate abia 20 de ani mai târziu, într-o instalație video numită „Lithuania and the Collapse of the USSR” / „Lituania și prăbușirea URSS” (2009), expusă la Maya Stendhall Gallery din New York, în perioada noiembrie 2008 – februarie 2009, pe patru ecrane, considerând probabil că este singura modalitate prin care poate reda haosul avalanșei de informații ce venea în acel moment din țara sa natală.

Foarte rar a fost istoria transmisă mai departe, în formă cinematografică, într-un mod atât de personalizat și de onest. În momentul în care înregistra aceste jurnale de știri, Mekas trăia deja de 40 de ani în exil. Născut în Lituania în 1922, emigrase în SUA în 1949, alături de fratele său Adolfas, împreună cu care fusese închis într-un lagăr de muncă forțată în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Mekas mărturisește că a devenit interesat de filme abia după ce a văzut „The Search” / „Căutarea”, regizat de Fred Zinnemann în 1948, film ce spunea povestea unor deportați. Jonas și Adolfas au fost indignați de superficialitatea cu care era tratat subiectul și s-au decis să înceapă să facă propriile filme pentru a arăta „adevărul” despre tragediile întâmplare în timpul acelui conflict. La două săptămâni după ce au debarcat în New York, și-au închiriat o cameră Bolex de 16 mm și au început să viziteze toate cinematecele pentru a viziona filme, un lux de care nu avuseseră parte până atunci.

Pasiunea lor pentru cinema s-a extins, și la doar câțiva ani după, în 1953, Jonas Mekas a început el însuși să proiecteze filme experimentale realizate de Kenneth Anger, Gregory Markopoulos sau James și John Whitney. Interesat de tot ceea ce însemna cinema underground, asista des la cursurile Universității din New York și se implica în toate cinematecele care proiectau filme experimentale urmate de discuții cu cineasții. Următoarea mișcare a venit natural. În 1954 a lansat, împreună cu fratele său Adolfas, revista „Film Culture”, ca răspuns la revista franceză „Cahiers du Cinéma”. În tot acest timp, Jonas Mekas încercase să facă filme. „În ultimii 15 ani devenisem atât de implicat în filmul produs independent, încât nu mi mai rămânea deloc timp pentru mine, pentru propriile mele filme. Adică, nu aveam pauze mai lungi în care să pregătesc un scenariu, apoi să filmez luni de zile, apoi să montez etc. Aveam la dispoziție doar frânturi de timp care-mi permiteau să filmez doar frânturi

de film. Toată munca mea personală s-a transformat în notițe. Mă gândeam că ar trebui să fac tot ceea ce reușesc astăzi, pentru că nu se știe, s-ar putea să nu mai gășesc timp liber în următoarele săptămâni. Dacă pot să filmez un minut - filmez un minut. Dacă pot să filmez zece secunde - filmez zece secunde. Iau ce pot, din disperare. Dar nu m-am uitat mult timp la materialul pe care-l adunam așa. Credeam că ceea ce fac e doar exercițiu. Mă pregăteam, sau încercam să nu mă dezobișnuiesc de cameră, astfel încât atunci când va veni momentul, să fac un film 'adevărat'."

Non-lineare, non-narative și profund autoreferențiale, jurnalele cinematografice ale lui Jonas Mekas sunt studii ale momentelor simple care umplu viața de zi cu zi, ale banalului și ale relațiilor sociale care ne construiesc și ne definesc realitatea. Însă mai mult decât atât, sunt documente ale vieții unui artist care tânjește după paradisul pierdut al țării sale natale și se zbate între nevoia de a se adapta și de a se integra în noua comunitate și vina ce se naște odată ce dorul de țara natală începe să se stingă pe nesimțite.

„O, aceste divagații personale. Desigur, ați dori să știți ceva despre realitățile sociale. Cum merge viața acolo în Lituania sovietică? Dar ce știu eu despre toate astea?”, se întreabă la un moment dat Jonas Mekas în „Reminiscences from a Journey to Lithuania”, un film realizat în 1972 în urma călătoriei pe care el și Adolfo au făcut-o în Lituania sovietică după 25 de ani de absență, unul dintre puținele filme văzute de mine până în acest moment care documentează atât de melancolic și de lucid odiseea personală a unui om aflat într-un exil spiritual perpetuu.

Filmele lui Jonas Mekas sunt istoria sa personală, dar și istoria coborâtă la nivelul individului, o istorie în care perspectivele generale, totale, esențializate asupra evenimentelor sunt eliminate pentru a face loc perspectivei celui care o reflectă. Fie că vorbim de lumea artistică a anilor '50 și '60 - întâlnirile ce aveau loc la Filmmakers' Cooperative, Yoko Ono și John Lennon, debutul Velvet Underground în Fabrica lui Andy Warhol sau evenimente ce au marcat istoria Statelor Unite la un moment dat, cum ar fi protestele anti-război nuclear sau cele împotriva războiului din Vietnam, Mekas nu a avut niciodată pretenția că reflectă obiectiv epoca în care trăiește, ci că redă istoria privită prin ochii lui.

Intervenția autorului în „realitatea” reflectată a fost întotdeauna evidentă în filmele lui Jonas Mekas, unde montajul, colajul de imagini, comentariul non-diegetic, folosirea sunetului nesincronizat sau a muzicii non-diegetice întreruptă de multe ori brusc, în mijlocul unei „secvențe”, au servit acestui scop. Iar când a fost vorba să redea un eveniment istoric pe care l-a trăit doar indirect, prin intermediul jurnalelor de știri, Mekas nu a lucrat cu imaginile deja confecționate de televiziuni, ci a ales să le înregistreze așa cum le percepea el, transmise prin intermediul unui aparat. Abia atunci și le-a putut însuși și prelucra. Abia atunci au devenit parte din istoria sa personală și le-a putut garanta autenticitatea.

Spre deosebire de Harun Faroki și Andrei Ujică, care au încercat în „Videogramele unei revoluții” (1992) o analiză complexă a Revoluției

din 1989 folosindu-se de modalitățile diferite în care o serie de operatori și cameramani amatori au trăit acele evenimente și le-au filmat, încercând să reconstituie fidel atât acțiunea, Revoluția în sine, cât și emoțiile celor care au filmat-o, Mekas alege să lucreze brechtian, secționând, cu ajutorul camerei sale video, încercările spectatorilor de a se implica emoțional în derularea evenimentelor și invitându-i să reflecteze asupra modalității în care un singur om percepe evenimentele respective: câteodată schimbând frenetic canalul, pentru a găsi un talk-show ce merită urmărit, alteori fiind prea absorbit de ceea ce urmărește pentru a mai observa că imaginile pe care le înregistrează sunt *unsharf*, însă fiind prezent acolo în fiecare seară în fața televizorului, din momentul declanșării evenimentelor și până la finalul lor fericit.

Urmărind cele aproape cinci ore de material montat al filmului „Lithuania and the Collapse of the USSR” poți întrezări cu ușurință natura intențiilor ideologice ale celor care reflectau în acel moment evenimentele din Lituania. Perspectiva televiziunilor americane de știri este deseori părtinitoare. Câteodată, prezentatorii nu se pot abține să nu jubileze la gândul că inevitabila destrămarea a URSS este echivalentă cu câștigarea Războiului Rece de către SUA. Pe parcurs ce evenimentele încep să capete alte proporții, Lituania devine un mic erou al momentului, privirea celor care confecționează știrile este cea a colonizatorului fericit că pionul său a reușit să dea mat adversarului. Pe de altă parte, când pionul face mutări neașteptate, aceștia nu ezită să-i critice alegerile: „Vor da vina pe lituanieni.”, exclamă Mekas la un moment dat. Mekas știe că istoria e scrisă de învingători.

Și eu, la rândul meu, am fost învățată cum să mă raportez la evenimentele din 1989 din România. Lovitură de stat, uneltiri americane, farsă, Revoluția nu a fost niciodată discutată ca o izbucnire voluntară și planificată a maselor ajunse la capătul puterilor, ci ca pe un eveniment minor înscris într-un plan complex, pus la cale de forțe externe. Discursul public a fost tot timpul unul autocolonizator și fantezist. Astăzi, când privesc imagini de arhivă de la Revoluție, nu recunosc nimic. Totul îmi este străin. Mă trezesc uneori observând detalii pe care nu le remarcasem niciodată în atâtea zeci de vizionări. Încă încerc să-mi dau seama dacă chiar mi-l aduc aminte de atunci, de când aveam șase ani, pe Mircea Dinescu fluturând două degete în aer în studioul televiziunii, sau memoria îmi joacă feste și a început să amestece materialele. Mîntea mea a reținut o singură fotografie de atunci, un cadru general cu mulțimea burdușită în fața clădirii CC dispersându-se în toate direcțiile și încă tresar de fiecare dată când văd această fotografie în jurnalele de știri, pentru că într-un fel simt că ea aparține doar memoriei mele.

Câteodată mă întreb dacă și Jonas Mekas are parte de astfel de tresăriri atunci când revede fragmente din materialele filmate de el, dacă are uneori impresia că cineva i-a furat amintirile și le-a pus pe peliculă sau că, din contră, standardizându-le (filmându-le din acel unghi, în acea lumină, cu acea mișcare de aparat) și evacuându-le pe peliculă într-o anumită succesiune, nu mai sunt ale sale și că devin parte a memoriei celor care le privesc.

ÎN CĂUTAREA TIMPULUI PIERDUT



JURNALUL LUI DAVID PERLOV

de Andrei Rus

Pentru cineastul israelian de origine braziliană David Perlov seria de șase filme-jurnal pe care a realizat-o între anii 1973 și 1983 reprezintă cel mai important proiect al carierei. Propunându-și să „documenteze viața de zi cu zi, ordinarul, fără ploturi, fără povești, fără a mai apela la trucurile” de care se simțea atât de atașat la un moment dat (după cum se exprimă într-unul dintre numeroasele comentarii auditive ale filmului), acesta caută epifaniile în exterior, dar fără a apela la o tehnică similară cu cea a lui Jonas Mekas. Plasându-se în cea mai mare parte a timpului într-o estetică de cinema *documentar* (cu excepția a două momente în care, grăbind ritmul montajului și apelând la sunete stridente, își situează demersul într-o estetică specifică avangardei), Perlov încearcă o recuperare a memoriei, dar într-un mod organizat, care îl distanțează – din nou – net de căutările avangardiste ale lui Mekas.

Perlov are, însă, în comun cu Mekas o predispoziție pentru prezentarea aproape exclusivă a unor momente de beatitudine, eludând tensiunile și conflictele inerente interacțiunilor umane. Este una dintre modalitățile prin care cei doi revelează epifaniile vieții de zi cu zi. Într-un interviu acordat în anul 1996 lui Rachel Bilsky-Cohen și lui Baruch Blich, Perlov susținea următoarele: „îi prezint pe oameni cu multă dragoste (...) Vreau să îi flatez, să îi arăt într-o lumină pozitivă și prefer să am în filmele mele oameni care sunt iubiți și frumoși. (...) Îmi place să arăt lucruri frumoase în filmele mele, lucruri pe care le iubesc. Îmi place să prezint partea plină a paharului (...) În acest mod, filmele mele se află în armonie cu viața și cu personalitatea mea, care prin natura ei este optimistă și iubește lucrurile frumoase.” În planul prezentului afectiv, cineastul își filmează fiicele și soția în diverse acțiuni cotidiene (în timp ce dorm, în timp ce mănâncă, în timp ce cascadează, în timp ce dansează, în timp ce vorbesc – pe fiice le provoacă în repetate rânduri la destăinuiri despre diverse aspecte ale vieții lor).

„Jurnalul” lui David Perlov reprezintă în primul rând o căutare afectivă a memoriei, însă – la nivel vizual – exclusiv prin prisma prezentului. În eseu „Scenarii afective”, Ilana Feldman și Cleber Eduardo observă că „(n.n. în „Yoman”) există o relație paradoxală între imagine și memorie fiindcă, în același timp în care imaginile captate în timpul filmării evocă amintiri, articularea acestora prin montaj produce aceleași amintiri. Din acest motiv, filmul este departe de a funcționa precum proiectul proustian, marcat de un flux al memoriei involuntare. În *Yoman*, căutarea madlenei constituie un proces conștient, dorit și necesar.”²

La un prim nivel, „Jurnalul” lui Perlov este structurat pe două paliere: unul în care prezintă momente cotidiene avându-i în prim-plan pe membrii familiei sale sau pe prietenii lui și unul în care se arată interesat de aspectele social-politice ale acelor vremuri. Cele două planuri rămân emanații ale aceluiași cotidian, dar îi provoacă cineastului reflecții de naturi diferite. Talya Halkin observa cu justețe că „*Jurnalele* lui Perlov au fost apreciate pentru împletirea

vicisitudinilor vieții private și a celei publice, a identității personale și a celei colective. Însă poate fi ușor reperată detașarea paradoxală pe care acestea o comunică. Fiindcă, deși vocea lui este aceea a unui cineast israelian care se identifică cu, suferă pentru, și este furios și frustrat de țara în care a ales să trăiască, este în același timp vocea unui artist cu un inventar bogat de asocieri, pentru care este foarte dificil să-și găsească un loc al său în realitatea israeliană a acelor ani.”³ Perlov înregistrează în mai multe rânduri sesiunile parlamentare sau discursurile politicianilor influenți ai vremii transmise de televiziunea națională, alteleori prezintă imagini din timpul Războiului de Yom Kippur, izbucnit în 1973, în care Israelul intra în conflict cu o coaliție a statelor arabe, filmate de el în timpul realizării unui reportaj comandat de televiziune, intră în repetate rânduri în mijlocul mulțimilor de protestatari care cer încetarea războiului etc. Însă, spre deosebire de planul familial, pe care brodează un discurs rotund, planul social-politic este lăsat în derivă, constituind doar o perpetuă sursă de perplexitate pentru acesta.

Episoadele „Jurnalului” sunt ordonate cronologic, prin intermediul unor inserturi fiind devoalate ziua, luna, anul și – uneori – locul în care s-au petrecut evenimentele ce urmează a fi revelate în următoarele minute. Comentariile din *off* ale autorului, rostite apăsător și calm, joacă un rol important în construirea discursului cinematografic, explicând indirect demersul lui Perlov.

Încă din primele minute ale filmului sunt introduse cele două planuri (personal și social-politic). Prima imagine este un insert, pe care autorul îl citește cu voce tare din *off*: „Pe pământurile sărăciei și ale analfabetismului, aceia care nu își știau scrie numele aveau două cruci marcate pe fotografii, care reprezentau numele și prenumele lor.” Apoi, imaginea se deschide și ne aflăm undeva într-o încăpăre ce pare goală, aparatul de filmat surprinzând clădirile de vizavi printr-un loc lăsat gol în perete, probabil pentru a fi încorporate acolo ferestre cândva în viitor. Vom afla mai târziu că acesta este apartamentul în care urmează să se mute Perlov, împreună cu soția și cu cele două fiice gemene. Iar cu postura de privitor de la fereastra propriei camere pe care și-o asumă Perlov ne vom obișnui de-a lungul celor șase episoade ale jurnalului, acesta fiind practic cel mai pregnant laitmotiv vizual al filmului. Prin comentariul auditiv, autorul își introduce direct spectatorii în miezul demersului său cinematografic: „Mai, 1973. Îmi cumpăr o cameră de filmat. Vreau să filmez de unul singur și pentru mine. Cinematograful profesionist nu mă mai atrage. Să caut altceva – vreau să mă apropiez de viața de zi cu zi, mai presus de orice rămânând anonim. Ți trebuie timp să înveți cum se face asta.” După o succesiune de cadre filmate din apartamentul gol, peste care este suprapus comentariul redat anterior, urmează o altă serie de imagini, de data aceasta însoțite de un tip de comentariu analitic-meditativ: „Primul meu cadru, apoi cel de-al doilea. Trăiesc la al treilea etaj al unei clădiri – o înălțime propice filmării. A daug

sunete. Sinagoga e la dreapta, balcoanele sunt pe partea opusă. Vreau să mă întorc și să filmez în interiorul propriului apartament. Nici acum nu știu cum Mira a reușit în timpul unui singur cadru să își schimbe rochia atât de repede și să revină.”

La auzul acestor comentarii, îmi revin în minte reflecțiile despre realism ale lui André Bazin, care considera că „să ai considerație pentru realitate nu înseamnă să stivuiști aspectele ei. Din contră, înseamnă să le dezbraci de tot ceea ce este neesențial, cu scopul de a ajunge la totalitate în simplitatea ei.”⁴ Întrebarea care se pune automat este dacă Perlov respectă acest dicton întru totul. Cel puțin într-un aspect esențial, ideile despre realism ale celor doi se întâlnesc, deoarece, așa cum observau Ilana Feldman și Cleber Eduardo, „Perlov demonstrează o raportare mai degrabă religioasă la realitate, în abilitatea sa de a dezvălui imaginea bazându-se pe reținerea unor exemple și pe producerea de memorie – o viziune care ne trimite la André Bazin, un apărător al cinematografului devotat transformării ordinarului în sacru.”⁵ Pentru cineastul israelian realitatea spre care își îndreaptă atenția cu obstinație reprezintă – așa cum o demonstrează cele șase ore ale „Jurnalului” – o perpetuă sursă de uimire. Astfel, imagini care aprioric nu au niciun fel de valoare semantică sau emoțională pentru privitori capătă un statut aparte datorită reflecțiilor exprimate de naratorul-autor. Comentariile lui Perlov sunt de două tipuri: auto-analitice și meditative. Două dintre modalitățile prin care acesta revelează epifaniile atât de intens căutate pe durata întregului film sunt jonglarea între cele două tipuri de reflecții și jocul cu așteptările spectatorilor, realizat prin accelerarea sau decelerarea comentariilor în raport cu imaginile la care fac referire.

Avem un exemplu în chiar unul dintre comentariile redat anterior. Momentul în care, după generic, apare un cadru filmat prin fereastra apartamentului în care locuiește cineastul, înfățișând o parte din clădirea de vizavi, este urmat la foarte puține fracțiuni de secundă de comentariul următor: „Primul meu cadru”. Următorul cadru, reprezentând un balcon de vizavi, prin ușa căruia pot fi întrezăriți câțiva oameni stând la o masă în sufrageria casei lor, este precedat de începutul celui de-al doilea comentariu: „Apoi cel de-al doilea (n.n. cadru)”. În timp ce filmează în plonjeu trotuarul de vizavi, introduce o a treia parte a comentariului: „Locuiesc la al treilea etaj al unei clădiri – o înălțime propice filmării.” Apoi, în chiar timpul derulării acelei imagini, adaugă: „Adaug sunete.” – moment în care sunetele străzii își fac apariția. Următorul cadru – revelând un copil care se leagănă pe o poartă metalică – este lipsit de comentariu, ceea ce automat atrage atenția asupra sunetului scârțâitului porții respective. Prefațând și, alteori, intervenind din *off* după debutul imaginii, uneori în cadrul aceluiași bloc de comentariu, realizatorul scotează producerea unui efect de tip hieratic, prin care – la un nivel estetic sau/și uman – privitorul devine conștient de plenitudinea unui moment sau al altuia al

cotidianului. Spre exemplu, abia în momentul în care Perlov anunță că „adaugă sunete” (ceea ce se și petrece imediat în plan diegetic), spectatorul sesisează retroactiv că primele cadre nu conțineau sunete naturaliste. Iar această constatare îi revelează nu doar o epifanie (sinonimă cu constatarea importanței sunetelor în desăvârșirea plenitudinii cotidianului), ci și statutul autorului-narator, care din primele secunde ale filmului își anunță astfel controlul absolut asupra discursului pe care urmează să-l definitiveze.

Următoarele două cadre, reprezentând o sinagogă și, respectiv, balcoanele de vizavi, sunt însoțite de un alt comentariu al lui Perlov: „Sinagoga e la dreapta, balcoanele sunt pe partea opusă.” Pe finalul acestui cadru, introduce comentariul următor: „Vreau să mă întorc și să filmez în interiorul propriului apartament.” În timp ce rostește acest comentariu, schimbă locația (filmează în interiorul apartamentului), revelând o femeie care se îndreaptă din planul al doilea, de după colțul unei uși care dă înspre o altă încăpere, și dispăre undeva în stânga cadrului, intrând într-o altă cameră. Comentariul lui Perlov precede revenirea femeii în cadru câteva secunde mai târziu, dar cu rochia schimbată: „Nici acum nu știu cum Mira a reușit în timpul unui singur cadru să își schimbe rochia atât de repede și să revină.”

Elocvent este și ce se petrece ulterior în cadru, deoarece, după revenirea femeii, aceasta se îndepărtează spre camera din care ieșise inițial și închide ușa unui dulap, ceea ce revelează privirii o zonă a încăperii respective care fusese obturată până atunci. În acea parte a cadrului pot fi percepute acum două siluete care stau cu spatele la aparat. Perlov taie și se apropie cu obiectivul de cele două fete, pe care le prezintă, în timp ce se maimuțesc la cameră: „Yael și Naomi”. Două elemente atrag atenția asupra lor în cadrul cu rochia: 1. faptul că Perlov forțază epifania, prefațând momentul schimbării rochiei prin includerea unui comentariu revelator în acest sens; 2. faptul că Mira (femeia) închide ușa de la dulapul din planul secund al cadrului, ceea ce permite observarea și introducerea în discurs a altor două personaje importante ale „Jurnalului” – pe cele două fiice gemene ale cuplului. Aceste detalii întăresc ideea că Perlov nu se ascunde în spatele unei pretinse spontaneități, ci apelează la o construcție riguroasă atât la nivel vizual, cât și la cel al îmbinării vizualului cu banda sonoră (formată din sunete diegetice, din comentariul autorului-narator, și, uneori, din muzică non-diegetică).

Este de domeniul evidenței faptul că Perlov a impus la masa de montaj o coerență reperabilă pe cale rațională a filmului, însă rămâne o necunoscută rolul jucat de hazard în momentul captării unei imagini sau a alteia. Un moment precum acela descris anterior, în care soția este prinsă într-o adevărată coregrafie, care mai întâi funcționează (cu aportul comentariului premonitoriu) ca

o epifanie, iar apoi introduce alte personaje în cadrul „Jurnalului”, arată precum o mizanscenă clasică dintr-un film în care realizatorul oferă importanță planurilor doi și trei. Însă, la fel de bine, o astfel de situație ar fi putut apărea spontan în raza privirii celui care filmează. Pe acest tip de paradoxuri își bazează cineastul construcția „Jurnalului”, nefăcând niciodată efortul de a conferi imaginilor o aparență de nepremeditare vădită, și chiar alegând să-și autodenunțe mecanismele și „trucurile” la care, la urma urmelor, apelează pentru a concepe un discurs coerent estetic.

Pe măsură ce „Jurnalul” înaintează, Perlov apelează ludic la diferite tehnici de construcție a secvențelor. Cea mai artificioasă secvență a filmului (excluzând cele două momente avangardiste, care nu pretind că ar aparține imediatului) apare în partea a treia a „Jurnalului”, atunci când autorul se află la Paris, în vizită la una dintre ficele lui (Naomi). O scenă greu verosimilă se desfășoară în fața aparatului de filmat: Naomi și iubitul ei Jean-Marc (care fusese introdus mai devreme în film) se află în apartamentul ei, alături de o a doua domnișoară. Jean-Marc îi acordă atenție doar acesteia din urmă, discutând cu ea, în timp ce Naomi stă tristă în spatele lui. Comentariul din *off* îi aparține lui Naomi, care vorbește despre cât de prost se simtea în seara aceea din cauză că Jean-Marc o ignora, în detrimentul celeilalte fete.

În alte rânduri, se folosește de muzică și de comentariul din *off*, care acoperă sunetele diegetice, pentru a localiza epifaniile. În prima vizită la Sao Paolo pe care o ilustrează în film (februarie 1974), revizitează locurile copilăriei, ceea ce îi provoacă un flux controlat de amintiri. Întoarcerea în trecut la nivel de comentarii, dar prin prisma unor locuri vizitate în prezentul narării, constituie unul dintre principiile de construcție ale „Jurnalului”. Ilana Feldman și Cleber Eduardo sintetizează foarte just rolul acestui tip de comentarii: „relatările lui Perlov nu își propun doar să conceptualizeze momentele filmate, ci le redau sub forma unei punți de legătură între opinii și sentimente care îi populează trecutul.”⁶ Într-adevăr, regresia în trecut se face treptat, prin astfel de comentarii, care devoalează gradat detalii ale vieții autorului, dar și printr-o repetitivitate a anumitor leitmotive vizuale sau auditive. În aceeași secvență a vizitării orașului Sao Paolo, Perlov utilizează pentru prima oară „Aria în Sol minor” a lui Johann Sebastian Bach, care va reveni în repetate rânduri deasupra imaginilor, pentru a semnala exaltarea autorului. Apoi, înspre finalul primei părți a „Jurnalului” (mai 1977) îi introduce pe Julio și Fela, doi prieteni apropiați veniți în vizită din Brazilia. Pe Fela o invită să interpreteze un cântec din țara ei de origine (Venezuela), filmând-o în plan apropiat în timp ce caută în memorie versurile celebrului poem „Îngeri negri”, scris de Andrés Eloy Blanco. Versurile poemului cântă necesitatea reprezentării în pictură a îngerilor negri, conformii culorii pielii unei părți însemnate a populației Venezuelei. În acest fel, Perlov unește mai multe planuri

narative pe care este construit „Jurnalul”: 1. întoarcerea într-un trecut afectiv propriu (reprezentat aici de regăsirea prietenilor din tinerețe Julio și Fela); 2. întoarcerea într-un trecut social-politic la care nu a fost părtaș activ, dar care influențează viața de zi cu zi și mentalitățile contemporanilor săi (piesa cântată de Fela a fost scrisă în jurul anului 1930, când Perlov era deci copil); 3. epifanii ale prezentului, reprezentate de surprinderea unor momente de grație din existența sa; 4. legături la nivel ideologic cu preocupări ale sale din prezentul narării (versurile cântecului au o tentă naționalistă, explicabilă prin momentul istoric la care au fost scrise – ceea ce trimite în mod direct la întrebările pe care și le pune de-a lungul filmului cu privire la prezentul și viitorul Israelului, țara sa de adopție); 5. căutarea unui loc pe care să-l considere al său (îi cere Felei să îi cânte o melodie din țara ei de origine, în timp ce Perlov, de-a lungul „Jurnalului”, va întreprinde mai multe călătorii în orașele care i-au marcat trecutul – Sao Paolo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Paris; chiar face în timpul primei vizite la Sao Paolo o remarcă esențială în acest sens: „Străin aici, străin acolo, străin peste tot. M-aș întoarce acasă, dar și acolo sunt un străin.”). Julio și Fela vor reveni într-o vizită la Tel Aviv în 1981 (partea a doua a „Jurnalului”), provocându-i autorului reflecții legate de trecerea timpului și de semnele pe care le lasă acesta asupra oamenilor. Durata de zece ani pe care se desfășoară „Jurnalul” îi permite, de altfel, să revină la astfel de meditații (în legătură cu maturizarea ficelilor lui, sau cu moartea prietenului său Abrasza, pe care îl prezintă în patul lui de invalid în prima parte a „Jurnalului” – 1977, pentru a reveni în apartamentul în care locuise acesta patru ani mai târziu – doar că Abrasza nu mai e, sărind în urmă cu câțiva ani de la fereastra camerei în care își petrecuse mai mulți ani de viață imobilizat la pat). Aceste reveniri la aceiași oameni, dar la distanțe în timp, se suprapun peste gândurile legate de locuri și oameni care au reprezentat ceva în trecutul lui Perlov (Joris Ivens, Romaine, André Schwartz-Bart, prietenul din copilărie pe care îl reîntâlnește la Sao Paolo) și creează o complexă încrângătură a întoarcerii afective în trecut.

Unul dintre pilonii pe care este consolidată structura „Jurnalului” lui David Perlov este perpetua căutare a unui loc căruia să-i aparțină, identificată în film prin schimbările de locație ale acestuia – mutarea în chiar debutul filmului într-un nou apartament (primele cadre ale „Jurnalului” sunt filmate din locuința în care urmează să se mute împreună cu familia) și, mai ales, repetatele călătorii la Paris, Sao Paolo și Belo Horizonte. Belo Horizonte este orașul nașterii autorului, Sao Paolo este locul în care și-a petrecut adolescența, iar Parisul este orașul studenției și tinereții sale. La Paris ajunge pentru prima dată după douăzeci de ani în 1977, fiind însoțit de fiica Yael, căreia îi prezintă o parte dintre locurile și oamenii care au însemnat ceva pentru el în trecut. Aici amintește pentru prima dată numele Donei Guillomard, bona care îi citea Biblia în copilărie (pe care Perlov o numește la un moment dat

în film „mama mea vitregă de culoare”) și care l-a deprins cu o mulțime de principii de urmat în viață. Această figură pe care nu o vom vedea niciodată întruchipată în vreo fotografie va reprezenta – pe întreaga durată a „Jurnalelor” – principalul reper emoțional al copilăriei lui Perlov, un fel de simbol mitic la care memoria acestuia se va întoarce pentru a stârni epifaniile trecutului să iasă la suprafață. În repetate rânduri, atunci când se va afla departe de apartamentul din Tel Aviv, autorul va găsi pretexte pentru a aminti învățăturile superstițioase ale Dinei Guillomard: „Niciodată să nu revii în locurile în care ai mai călcat înainte, pentru că picioarele tale se vor arde și nu vei mai putea pași cu ele vreodată” (prima călătorie la Paris, la intrarea în primul apartament în care a locuit aici), „Dona Guillomard mi-a spus că mă voi căsători cu o mulțime” (vacanța din Creta împreună cu Mira, atunci când una dintre fotografiile cu aceasta iese cu un defect de la dezvoltare, chipul femeii părând mulțime). În cea de-a doua călătorie în Brazilia pe care o prezintă în cadrul „Jurnalului”, Perlov apelează la un tip de acumulare pe care îl folosea și Mekas în finalul din „As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty” („Înaintând în viață am văzut ocazional mici crâmpie de frumusețe”, 2000). Astfel, referințele la copilărie și la Dona Guillomard apar la tot pasul. Atunci când filmează o fetiță mulțime pe stradă, îi revine în memorie o conversație pe care o purtase cu aceasta: „Dona Guillomard le spunea acestor copii îngerași. Eu o întrebam dacă există și îngeri negri. Ea îmi răspundea: *Nu întreba lucruri stupide.*” Această preocupare pentru existența îngerilor negri este una recurentă în film, ea apărând (după cum am arătat anterior) și în cântecul interpretat de Fela în timpul primei vizite la Tel Aviv și, mai târziu, în același cântec interpretat de un bărbat neidentificat, tot la solicitarea lui Perlov. Abia în acest punct al „Jurnalului” este clarificată insistența cu care Perlov redă acest cântec de două ori în cadrul filmului – reprezenta, de fapt, o reminiscență. În același fel funcționează și mărturisirea autorului din partea a 6-a a „Jurnalului” cu privire la Aria în Sol minor a lui Bach, pe care o folosise recurent în film – este muzica copilăriei și adolescenței lui. Apoi, în timp ce filmează un pelerinaj catolic în Sao Paolo își amintește următoarele: „Dona Guillomard îmi spunea să nu mă uit niciodată la Fecioara Maria. Dacă îți prinde privirea, mori.” Ultima referință la Dona Guillomard încheie ciclul de superstiții pe care aceasta le inoculase copilului în urmă cu mai multe decenii – aflându-se într-o biserică catolică din Sao Paolo, Perlov își amintește că Dona Guillomard i-a spus că: „Dacă intru vreodată într-o biserică catolică, voi muri. Am intrat și nu am murit.”

Despre familia sa din Brazilia, Perlov oferă informații extrem de puține și în mod gradat. În timpul primei vizite la Sao Paolo (februarie 1974) merge la cimitir pentru a vizita mormintele bunicilor lui, despre care nu oferă însă multe detalii. Apoi, filmează drumul cu mașina până la spitalul în care se află internat tatăl lui,

despre care mărturisește că l-a văzut doar de trei ori în întreaga sa viață. Când se află la un moment dat într-o gară din Sao Paolo o introduce pentru prima dată în discuție pe mama lui, care, atunci când bunicul venise să îl ia să-l ducă din Belo Horizonte la Sao Paolo, fugise după tren, spre deosebire de Dona Guillomard, „care rămăsese înlemnită pe peron.” Periplul brazilian al cineastului se încheie, de altfel, cu vizitarea mormântului mamei sale și cu constatarea faptului că numele de familie îi fusese scris greșit pe piatra funerară: „Anna Perlof”, în loc de „Anna Perlov”.

Călătoria în trecutul său afectiv se încheie într-un loc neutru emoțional: Lisabona. Apelează în acest sens la motivul șinelor și al mijloacelor de transport în comun pe care îl dezvoltă, prin diverse tipuri de asocieri, în ultimele două părți ale „Jurnalului” – începând cu gările din Paris pe care le filmează din diverse unghiuri, continuând cu plimbarea în derivă cu taxiul în jurul aeroportului din Paris, cu călătoria propriu-zisă cu avionul spre Sao Paolo, cu plimbările cu tramvaiele și trenurile din Sao Paolo – toate readucându-i în amintire fantome ale existenței trecute. Astfel, în drum spre Tel Aviv, poposește pentru câteva zile la Lisabona, în compania Mirei, pentru a se plimba cu tramvaiele identice cu acelea din copilăria sa din Sao Paolo. Aflat într-una dintre plimbările pe străzile orașului, începe să rostească o rugăciune („Ave Maria”), urmată de o înșiruire de nume de oameni dragi ai copilăriei, care au dispărut cu toții între timp: Miguel, Sofia, Anna, Dona Guillomard. Periplul în trecutul afectiv al cineastului se încheie într-un provizorat (reprezentat de tramvaiele Lisabonei), aflat în relație de corespondență cu locul în care debutase cu zece ani mai devreme (apartamentul în construcție în care urma să se mute împreună cu familia).

¹ David Perlov, *My Diaries – A Conversation in Two Parts With David Perlov – Medium in 20th Century Arts* (editat de Rachel Bilsky-Cohen și Baruch Blich), *Or-Am, Ierusalim*, 1996, p. 1.

² Ilana Feldman, Cleber Eduardo, *Affective Sceneries – Diaries of David Perlov*, www.revistacinetica.com.br, Brazilia, 2006, p. 2-3.

³ Talya Halkin, *The Diary of David Perlov*, *The Jerusalem Post*, 23 octombrie 2003, p. 4.

⁴ André Bazin, *In Defence of Rossellini (A Letter to Guido Aristarco, editor-in-chief of Cinema Nuovo) – What Is Cinema?*, vol. 2, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra, 1971, p. 101.

⁵ Ilana Feldman, Cleber Eduardo, *Affective Sceneries – Diaries of David Perlov*, www.revistacinetica.com.br, Brazilia, 2006, p. 3.

⁶ Ilana Feldman, Cleber Eduardo, *Affective Sceneries – Diaries of David Perlov*, www.revistacinetica.com.br, Brazilia, 2006, p. 2.

NELSON SULLIVAN



și underground-ul american optzecist

de Bianca Bănică

„-Salut, sunt Nelson și vreau să vă iau cu mine peste tot!”, în 1800 de ore filmate pe parcursul a 10 ani, în New York-ul anilor '80, în mijlocul a ceea ce era adevărata viață a *downtown*-ului, atât pe străzile și hotelurile din *Meatpacking District*, cât și în subteranul cluburilor de noapte, în toate galeriile de artă ușor îndoielnică și la toate petrecerile fabuloase din comunitatea *gay*. Peste tot.

De fapt, Nelson Sullivan era doar un tip simpatic cu ceva talent într-ale pianului și compoziției muzicale. Asta până când a pus mâna pe o cameră și a uitat să îi mai dea drumul vreodată. Cele mai incitante personaje au început să graviteze în jurul său, prietena sa cea mai bună, travestitul Christina, a devenit una dintre vedetele filmărilor, iar câinele său, Blackout, un îndrumător de nădejde pe străzile new-yorkeze.

Cultura *underground* fiind infinit ofertantă, Nelson a resimțit-o ca inspirație pentru artă, dar nu pentru o artă coregrafiată, căci asta ar fi suprimat-o, de fapt, pe cea originală care *se întâmpla*, efectiv, la fiecare pas în jurul său. Astfel, singura sa strategie a fost să țină ochii deschiși și camera pornită și să ia parte la niște ani care știau să se exprime pe sine, indiferent dacă asta se întâmpla în lumina difuză din cluburile *queer* ca Danceteria, the Pyramid Club, Limelight, the Tunnel sau pe aleile din Central Park.

Nelson Sullivan a început să filmeze în 1983, după ce a decis să renunțe la a scrie o carte în stilul „Marilor Speranțe” a lui Dickens. A decis că experiența sa newyorkeză poate fi exprimată mai bine audio-vizual. Primele sale fragmente filmate erau un tip de observaționale în care operatorul rămânea anonim, exceptând momentele în care cineva îl saluta, strigându-l pe nume. Această perspectivă se schimbă în 1987 când Nelson renunță la camera VHS și începe să filmeze cu *handheld camera* de 8mm, devenind și naratorul filmărilor sale. Totuși, el nu rămâne la stadiul de narator din umbră, ci începe să apară în cadru, vorbind direct către cameră, creând astfel primul tip de *vlogging*, atât de popular astăzi printre vedete sau pe rețelele de socializare. Camera devine un confident al lui Nelson, dar și al unei întregi generații, al unei epoci. Imaginile sale capătă o notă mult mai personală prin apariția sa în cadru, noua metodă de filmare putând fi asociată cu noțiunea auto-reprezentării. Autorul devine narator. Naratorul devine personaj. Personajul devine *performer*. Nelson își formează o *persona* a cărei extensie este chiar camera. Privind imaginile, mulți spectatori au crezut că exista un alt operator, întrucât camera se mișca prea fluid urmărindu-l pe Nelson pentru ca el însuși să o manevreze. Firescul domina mișcărilor lui Nelson și atitudinea sa în fața camerei, dar nu și alegerile sale. „Cu cât te bucurai mai mult de tine, cu atât camera lui Nelson te plăcea mai mult.”¹ Cu cât erai mai extravagant, nonșalant, cuprins de o relaxare care să îți permită să te exprimi și să crezi în același timp, cu atât ofereai viață spațiului, New York-ului și, în final, filmului.

La Sullivan totul rămâne la nivelul de instantaneu, nimic nu este planificat, alterat, montat. Cotidianul este întrerupt de *happening* sau *happening*-ul devine cotidian. Nelson „crează un soi de abordare egocentrică între personajul său exhibiționist și brațul său *voyeur*. Dar, contrar altor video-uri de tip autoportret, prin comentariile pe care le adresează, Nelson îi face loc spectatorului în interiorul micii sale sfere. Și dacă acest spectator nu este, pentru Nelson, altcineva decât el însuși, imaginile devin o oglindă pe care avem acordul de a o privi, fără vreo impresie de uzurpare. Nelson este un om al instantaneului. Tot ceea ce e direct îi ascute privirea și îi portretizează cotidianul la nivelul unui *performance*.”² De la abțibildurile lipite pe coșurile de gunoi, la afișele pe jumătate rupte de pe stâlpi, la o carte de vizită care stă să cadă lângă o ceașcă de cafea pe masa unei cafenele la un colț de stradă și la *show*-urile spontane puse în scenă de prietenii săi *gay* sau travestiți, Nelson capta detaliile care păstrau, într-o măsură

sau alta, vibrația vremurilor pe care le trăia. Anii '80 nu pot vorbi mai concret despre ei înșiși decât prin astfel de manifestări surprinse în plină desfășurare, la limita dintre realitate, teatralitate și cinema, într-o filmare de tip jurnal care adeseori se transformă în *road movie* și care, fără să fi avut un traseu prestabilit, a ajuns să aibă importanță culturală și istorică majoră zeci de ani mai târziu. „Arhivele lui Nelson sunt la fel de valoroase precum piramidele, în sensul că ne vorbesc despre o societate la un anumit moment și despre ce credea societatea respectivă despre sine.”³

START SPREADIN' THE NEWS, I'M LEAVING TODAY I WANT TO BE A PART OF IT: NEW YORK, NEW YORK.

Copilărint într-un oraș mic din Carolina de Sud, Nelson și prietenii săi n-au avut o perioadă prea plăcută în mediul nu foarte tolerant față de conceptul de *queer*. Imaginile cu un New York unde orice părea posibil deveneau din ce în ce în ce mai atractive în mintea lui și a celorlalți tineri care așteptau o oportunitate de a se exprima cât mai liber cu putință. Ajuns pe tărâmul tuturor posibilităților în 1971, după absolvirea colegiului, Nelson a început să guste din „visul american”. În esență, asta e povestea New York-ului anilor '80 și asta e ceea ce surprind imaginile lui Sullivan - o grămadă de oameni bizar de creativi care încearcă să își dea seama cine sunt într-un loc care le oferă toată libertatea din lume pentru asta.

Da, era vremea în care se lansa Madonna și în care Andy Warhol era în vervă, în care viitoare staruri *queer* precum RuPaul sau Lady Bunny, Michael Alig, Michael Musto sau the Club Kids începeau să se expună, dar era și vremea în care heroina și SIDA făceau ravagii, în special în comunitatea *gay*. Privite de departe, coordonatele prezentului lor nu erau cu mult diferite de ale altor timpuri, dar atitudinea și stilul făceau diferența și compuneau ecoul pe care epoca a ajuns să o aibă în viitor. Imaginile lui Sullivan sunt atât de vii pentru că intensitatea cu care se experimenta, se simțea și cu care se provoca orice acțiune era imensă. „Asta e momentul în

care sunt chiar acum. Hai să-l trăiesc, să dau drumul camerei și să văd ce se întâmplă.” Ce s-a întâmplat a fost crearea unui jurnal care documentează niște timpuri unice pe care le-am pierdut doar pentru că ne-am născut prea târziu sau prea departe. E multă nostalgie în felul în care cultura postmodernă privește spre anii '80 și spre *underground*-ul american de atunci. Cinemaul reușește, prin Nelson Sullivan, să simuleze o călătorie în timp pe care știința încă nu a reușit să o inventeze.

IF I CAN MAKE IT THERE, I'M GONNA MAKE IT ANYWHERE, IT'S UP TO YOU, NEW YORK, NEW YORK.

Ceea ce e fascinant este că strada devine un continuu *performance*, o prelungire sau o derivare a celui din cluburile *underground* ale New York-ului anilor '80. Dacă în *the Pyramid Club*, Nelson surprinde adevărate *show-uri* puse în scenă de vedete *queer* ale momentului, pe străzile aglomerate din Manhattan sau East Side Village expunerea complet liberă a acelorași personaje capătă o nouă dimensiune. Nu mai vorbim de un context restrâns, de un mediu în care spectatorii și performerii se confundă într-un soi de miraj cabareto-*queer*-șic, ci de un New York la lumina zilei care reacționează la întrepătrunderea dintre arta pop, tupeistă, nonconformistă, lipsită de inhibiții și cetățeanul care își bea cafeaua obișnuită pe drum spre locul de muncă obișnuit, citind ziarul obișnuit.

De fapt, adevărata artă care se crea, efectiv, peste tot, rezulta din contrastul scandalos-prozaic care governa viața newyorkeză pe atunci. Pe de o parte, înregistrările lui Nelson cu haotica viață de noapte, așa-zisa decadentă exhibiționistă, travestiul provocator și desfășurările obraznice din baruri și cluburi, iar pe de altă parte, plimbările la apus pe bulevard, discuțiile absurde cu taximetristii sau cu Blackout, câinele lui Nelson devenit personaj cheie în multe dintre înregistrări. „Scenele de club sunt, de multe ori, subestimate ca fiind doar cadre de petrecere, dar adevărul este că arată cât de multă artă era creată acolo. A fost una dintre ultimele culturi insulare de dinaintea apariției internetului. Acum totul este global și digital. Nelson a captat, poate, unul dintre ultimele momente analogice ale New York-ului.”⁴

*

Cu o zi înainte să moară din cauza unui atac de cord, Nelson a înregistrat ultimul său video. Planul său de a începe un proiect televizat nu a mai putut fi pus în aplicare, însă întreaga sa arhivă a fost păstrată de prieteni și proiectată, fragmentat, în diverse muzee sau centre culturale europene și americane. În 2012, arhiva a fost donată către Universitatea New York - Fales Library & Special Collections. O mare parte din arhivă poate fi vizualizată pe canalul de Youtube [5ninthavenueproject](https://www.youtube.com/channel/UC5n9thavenueproject), unde sunt încărcate fragmente din filmările lui Nelson, care devin din ce în ce mai populare, atât printre cei care n-au cunoscut New York-ul acelor ani, cât și pentru cei care revăd detalii trăite de ei și înregistrate de Sullivan în plină efervescentă.

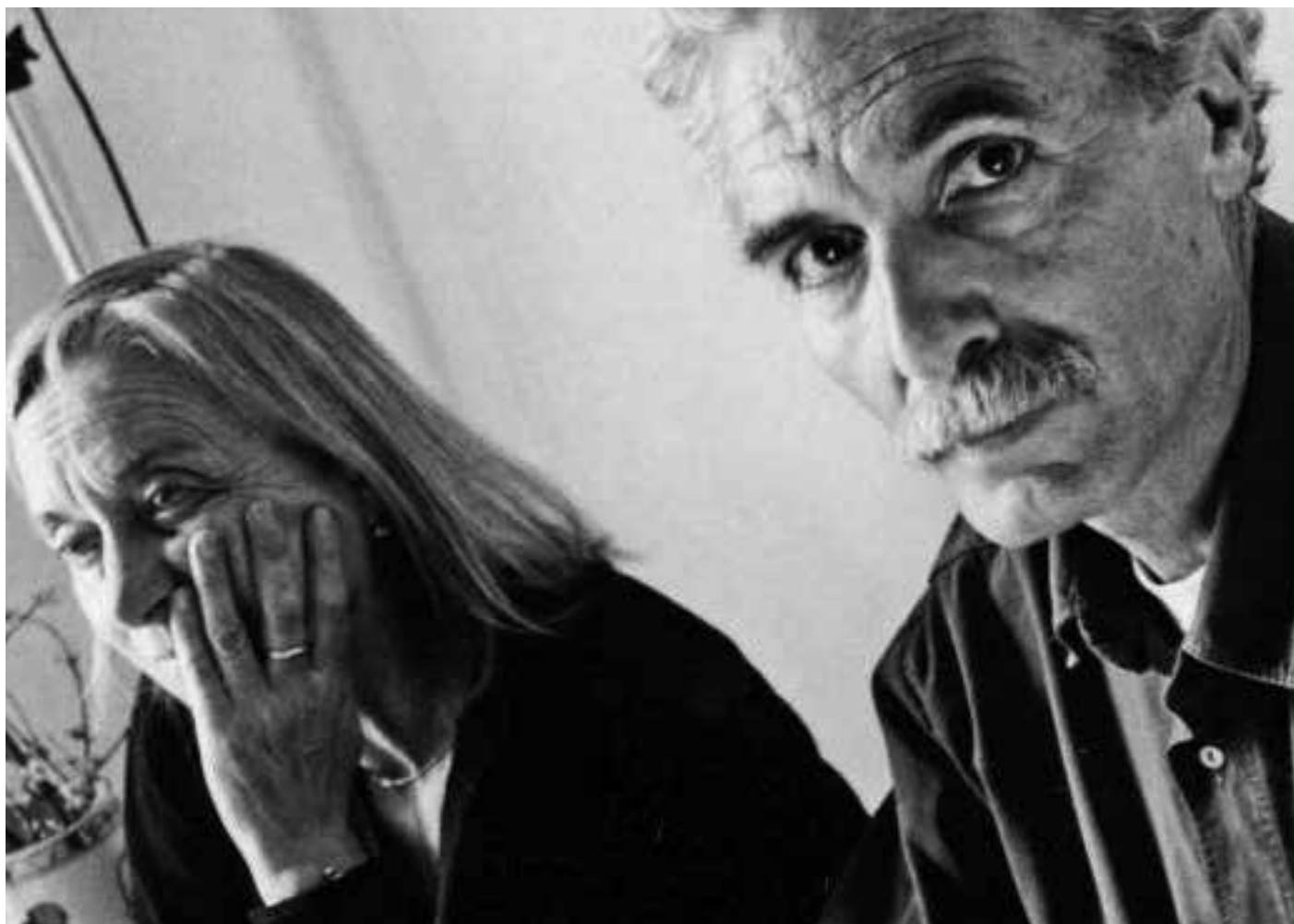
¹ *Nelson Sullivan Story on Swiss TV by Climage - 5ninthavenueproject- www.youtube.com*

² *Yves Kropf, www.artfilm.ch*

³ *Fenton Bailey- co-fondator World of Wonder -www.vice.com – articol de Elily Colucci 7 iulie 2014*

⁴ *Marvin Taylor, Director al Fales Library and Special Collections*

DE CE NE UITĂM LA FILMĂRI (PERSONALE SAU NU) DE ARHIVĂ



de Iulia Alexandra Voicu

Atunci când, într-un dialog la radio, a fost întrebat de ce a făcut „Aferim!”, regizorul Radu Jude a răspuns: „din dorința de a vorbi despre prezent printr-o poveste care se petrece în trecut, pentru că, uneori, când vezi lucrurile de la distanță, fie geografică, fie temporală, lucrurile pot fi puse într-o perspectivă mai aparte, sau oricum diferită de perspectiva pe care o ai asupra lucrurilor din jurul tău, atunci când trăiești în

mijlocul lor”. Duoul italian Yervant Gianikian - Angela Ricci Lucchi și regizorul maghiar Peter Forgács sunt exemple de cinești care se ocupă cu investigarea filmărilor de arhivă (mai recente de anii '60) – de actualități sau *home-movies*, folosind, apoi, aceste materiale pentru a realiza filme de sine stătătoare, în care își arată preocupările pentru înțelegerea raportului prezent-trecut. Pornind de la convingerea că, deseori, istoria

oficială ignoră sau nu anumite documente personale, acești cinești urmăresc ca, prin demersurile lor, să deconstruiască într-o anumită măsură acțiunile și evenimentele filmate, pentru a chestiona relațiile dintre cel care filmează și cel filmat, pentru a veni în completarea sau modificarea memoriei colective asupra anumitor evenimente istorice.

Unul dintre principalele motive care fac interesante și utile aceste demersuri este faptul că prezentul oferă oportunitatea unei poziții noi și a unei analize „mai la rece” vizavi de filmări și față de contextul lor și permite nuanțarea celor filmate. Fie că filmările sunt de actualități (operatori angajați de frații Lumière, operatori angajați ai vreunui regim politic, operatori din întâmplare etc.), fie că ele sunt personale, cineștii sunt interesați de cum se reflectă politicul în istoria colectivă sau personală și de cum putem face noi, contemporanii, din asta un instrument care să ne ajute în reflecția asupra a ceea ce trăim și a structurilor noastre mentale cu care ne configurăm viața. Cuplul italian și cineastul maghiar au însă direcții foarte particulare, iar despre parcursurile lor și despre diferențele în abordarea filmărilor de arhivă îmi propun să inițiez o discuție în acest eseu.

Yervant Gianikian și Angela Ricci Lucchi s-au apropiat în anii '70 de cinema, pentru că li s-a părut un mediu mult mai democratic decât arta vizuală, unde inițial activaseră. Angela încă pictează în acuarelă, iar acest lucru e parte din procesul de construcție a unui film de-al lor. În linii mari, cei doi realizează filme folosind materiale de arhivă, dar și unele proprii - îi interesează în mod deosebit episoadele (văzute prin ochii oamenilor cu o cameră de filmat) care problematizează marile ideologii politice ale secolului al XX-lea.

Un lucru important clarificat de ei este faptul că, prin ceea ce fac, nu încurajează nostalgia și cufundarea în trecut doar de dragul melancoliei, ci vor să invite spectatorul să reflecteze asupra a ceea ce s-a întâmplat în trecut, tocmai ca să poată înțelege acele mecanisme din viața lui pe care societatea contemporană încă le încurajează, deși își au rădăcinile în anumite mentalități nesănătoase de demult: „Nu suntem arheologi, antropologi sau entomologi. Pentru noi nu există trecutul, nici nostalgia, există doar prezentul. Construim un dialog între trecut și prezent. Nu folosim arhive de dragul arhivelor, folosim ceea ce a fost deja făcut cu o abordare à la Duchamp, pentru a putea vorbi despre ziua de azi, de oroarea care ne înconjoară. (...) De la început, munca noastră a fost împotriva violenței – asupra mediului, asupra animalelor, asupra omului de către om. (...) Pe scurt, nu vedem arhivele ca pe niște colecții de antichități, ci ca pe obiecte ale prezentului.”

Ca și ei, pentru a-și explica viziunea, Peter Forgács îl oferă tot pe Duchamp ca referință: „Ce e un *ready-made*? Vine de la *pissoire-ul* lui Marcel Duchamp. Și de la Joseph Cornell. Acești artiști au reprezentat și recontextualizat obiecte care aveau o utilitate specifică în cultura lor, permițându-ne să ne uităm la ele pur și simplu altfel. Se poate spune același lucru despre munca mea cu *home movies*-urile. Desigur că de-a lungul anilor, maghiarii s-au întrebat dacă munca mea e artă. Credeau că sunt un alt realizator amator de *home movies*.” Ruth Balint, într-un eseu în care analizează reprezentarea trecutului în filmele maghiarului, notează că „maniera în care tratează trecutul este atât produsul unei conștientizări a

Europei asupra propriei istorii, proces în plină desfășurare, cât și o reacție la discursul maghiar dominant, care a minimalizat sau a ignorat chestiunea genocidului evreiesc din Ungaria.” Cuplul italian își ia timp generos să facă un film, cei doi nu se grăbesc – sunt parte din procesul de devenire și autocunoaștere personală și profesională descoperirea filmelor de arhivă și cercetarea minuțioasă a datelor istorice legate de materiale, apoi cunoașterea fotogramelor și găsirea unei maniere de a se raporta la imagine și de a (re)gândi funcția imaginii respective, prin schimbarea ei fizică în diverse feluri și prin înlănțuirea cu alte imagini. Spre exemplu, găsirea arhivei pentru „Dal Polo all'Equatore” („De la Pol la Ecuator”, 1986) a venit ca urmare a curiozității celor doi pentru un laborator de filme din orașul lor, Milano. Laboratorul se întâmpla să fie al nepotului operatorului lui Luca Comerio – aceștia din urmă fiind angajați o bună bucată de vreme pentru a servi propagandei regimului fascist al lui Benito Mussolini. Ei îngheață fotogramă cu fotogramă din peliculă, dedică timp pentru a privi fotograma respectivă și pentru a putea descoperi maniera în care o vor folosi: ce viteză de *slow-motion*, dacă îi interesează toată fotograma sau poate un detaliu (fac *close-up*-uri pe chipuri de oameni pe care atenția camerei inițiale nu era centrată, spre exemplu), apoi introduc totul într-un *device* special construit de Gianikian, care constă într-o cameră analog ce le permite să refacă fotograma în sine. Grație acestui *device* au putut să adauge culori peste imagine, au reușit să reconstruiască fotograme deteriorate, să execute *zoom* în imagine și chiar să treacă pelicula (din 8 sau 16 mm) pe 35 mm.

Viteza cu care se derulează imaginea e foarte importantă în filmele celor doi: majoritatea secvențelor sunt în *slow-motion*, dar și viteza de *slow-motion* poate varia chiar într-o singură secvență, iar efectul este unul puternic. Gianikian îi spunea lui Scott MacDonald în interviul pe care i l-a acordat că „*Slow-motion*-ul devine accentul, ritmul memoriei.” Ca spectator ești zdruncinat, te găsești obligat să stai cu o imagine în față și să ajungi cu reflecția asupra imaginii respective în mult mai multe direcții decât te așteptai. Spre exemplu, în „Dal Polo all'Equatore” (1986) pare absolut inofensiv faptul că o măicuță învață un grup de copii să-și facă semnul crucii – dar, atunci când stai și stai și te concentrezi pe imaginea respectivă, e posibil ca seria de imagini în care copiii africani tot repetă semnul crucii să îți pară ceva aproape sinistru. Relația de putere între măicuță și copii - care n-au niciun fel de discernământ în a alege dacă vor să fie învățați semnul crucii - te face să îți pui probleme apropo de relațiile de putere între cele două culturi. Cu alte cuvinte, observi colonialismul „în flagrant”. E cutremurător să vezi cotropitorii europeni cum își impun normele „civilizatoare” asupra acestor copii, considerându-i niște needucați, niște neinițiați, care *trebuie* învățați *binele*, concept pe care, desigur, tot cultura cea mai puternică are dreptul să îl definească.

În cazul imaginilor violente, tehnica fluctuațiilor vitezei de *slow-motion*, precum și repetiția unui gest/unei mișcări mici într-o secvență, creează un efect invers față de cazul amintit mai sus. Dacă în cazul măicuțelor ce predau semnul crucii imaginile pașnice încep să te dezguste după ce sunt repetate de mai multe ori, în cazul scenelor violente repetitivitatea capătă rolul de a te obișnui mai întâi cu nivelul de cruzime al imaginilor, pentru ca, apoi, să te poți uita și să reflectezi asupra celor văzute. Ajungi, astfel, să treci de nivelul șocului și să îți

putere pe care omul o are asupra animalelor sau chiar asupra altui om. Evocatoare în acest sens sunt imaginile ursului polar din „Dal Polo all'Equatore”, care înoată legat cu sfoară la gât pe lângă vasul unde se află și operatorul (camera filmează de pe vas, din unghiul celui care ține și sfoara), imaginea (probabil a) mamei ursului legat care încearcă din răspuțeri să îl salveze, apoi imaginea ursului împușcat și suspendat în aer, legat cât încă se mai mișcă și se zbate să scape din strânsoare, precum și repetiția ridicării capului leoaicei pentru a fi pozată alături de cei care au împușcat-o.

După ce cadrele sunt montate și stratul vizual este finisat, cei doi lucrează apoi cu muzicieni care compun stratul auditiv – o muzică psihedelică, electro-ambientală -, care, împreună cu viteza, conținutul și culoarea imaginii, creează adesea senzația unui ritm contemplativ, ca apoi să contrapuncteze în forță, cu momente de straniu și de violență. În „Prigionieri della guerra” („Prizonieri de război”, 1995), o simplă secvență a tăierii unei vite e refăcută astfel de ei: *slow-motion*, apoi secvența e montată cu ea însăși reîncadrată - pur și simplu au făcut *zoom* în cadru, astfel încât spectatorul să vadă mai de aproape gesturile violente din partea oamenilor care au puterea de a da, a tăia, a omorî, a stăpâni acea vită; două gesturi dintr-o bucată – un gest puternic și deja animalul cade; al doilea gest, doar pentru a fi siguri că nu mai are nicio altă șansă să nu fi murit. Faptul că lucrează în interiorul unui cadru, că reîncadrează și înlănțuiesc astfel, creează un soi de ritm al imaginii care zdruncină și se joacă cu atenția spectatorului.

Problema colonialismului și a postcolonialismului e ridicată adesea, precum și ordinea impusă de marile puteri și efectele acestor dinamici în lume („Dal Polo all'Equatore”, 1986, „Prigionieri della guerra”, 1995, „Su tutte le vette è pace”, 1998, seria „Frammenti elettrici”, „Oh! Uomo”, 2004). Omul colonizator este nu numai autorul propriu-zis al violențelor, ci și autor-moral: în secvența cu vânatoarea antilopelor sau a rinocerilor din „Dal Polo all'Equatore”, omul alb – plin de putere, aflat în cuceriri și explorări exotice - împușcă doar de la depărtare, ceea ce constituie demonstrarea unei abilități considerate semn de noblete și încurajate de societate. Spectacolul este adesea filmat și/sau fotografiat, iar oamenii africani se ocupă de tăiere și preparare.

Dacă cei doi italieni sunt preocupați de ce anume pot construi doar cu materialul în sine, fără a adăuga alte informații în mod vizibil, Peter Forgács e foarte interesat în a descoperi, a cerceta și a completa cu text vizual, scrisori, *voice-over*, istorii și unghiuri personale ale unor evenimente precum marile emigrări ale ungarilor în Statele Unite ale Americii („Hunky Blues”, 2009), Holocaustul („The Maelstrom”, 1997, „Free Fall”, 1996, „Danube Exodus”, 1998), Războiul Civil din Spania („El Perro Negro”, 2005), Al Doilea Război Mondial și venirea comunismului în Ungaria („The Notes of a Lady”, 1994). O serie foarte importantă de filme este „Ungaria Personală” sau „Războiul Personal”. Aceste serii sunt dedicate revizitării filmărilor personale ale oamenilor, majoritatea din Ungaria, al căror spațiu intim a fost atins de planul politic. Forgács își dedică anii '80 culegerii și investigării acestor filmări, mai ales în contextul în care în Ungaria comunistă spațiul personal nu era un subiect de discuție. Scott MacDonald notează că pentru

Forgács „cei care își documentează experiențele din interior sunt adevărații eroi ai cinemaului (...), chiar dacă au fost clandestini sau nu, chiar dacă motivația lor a fost politică sau nu, pentru că, datorită deciziei lor de a face filme, noi avem informație reală despre viețile lor în timpul unei ere turbulente, particulare, inaccesibilă în vreo altă formă de a face cinema.” Istoricii i-au luat în seamă demersul, afirmând că „seriile lui oferă o provocare pentru memoria oficială a sfârșitului de secol al XX-lea în Ungaria și un răspuns creativ la dezbaterile privind limitările reprezentării istorice”. Și el dedică mult timp fișării corecte a imaginilor și transferării pe casete Beta, pentru a le prezerva. În interviul luat de Scott MacDonald, povestește cum a început cu jurnalul lui Zoltán Bartos, tocmai pentru că era o provocare, fiind foarte mult material de văzut și de datat.

Camerele de filmat nu erau accesibile oricui: o posibilitate era să fii angajat de către vreun sistem politic care voia să-și documenteze „faptele eroice”. Arhivele din războaie sunt luate adesea din unghiul puterii opresive: Luca Comerio explorase lumea în numele puterii colonizatoare – Italia fascistă, arhivele scoaterii din lac ale vaselor romane sunt documentate pentru a avea material întru construcția vizuală a mândriei naționale („Lo specchio di Diana”, 1996). Altă posibilitate era să fii dintr-o familie care era din clasa de mijloc sau chiar mai sus (György Petó – „Free Fall”, Max Peereboom - „The Maelstrom”, cei din jurul baronesei din „The Notes of a Lady”, Joan Salvans i Pierri – „El Perro Negro” etc.), ori să ai vreo funcție importantă (căpitanul Nándor Andrásovits – „Danube Exodus”). Momentele din arhivele personale sunt adesea unele în care apar foarte multe femei și copii: cel care se uita la ei era bărbatul, „autoritatea”, „voyeurul”. Primul soț al femeii din „The Notes of a Lady” o filmează în costum de baie, în pantofi, îl filmează pe băiat alergând doicile sau jucându-se cu câțelul. La fel fac și Joan („El Perro Negro”), care iubește să se uite la soția lui, sau György Petó („Free Fall”), filmând-o pe iubita lui dezbrăcându-se sau chiar goală, precum și primele momente din existența băiatului său. Forgács menționează, spre exemplu, că în „Either-Or” (1989) „camera domnului G. e o expresie a autorității tatălui în familie: e mereu doar intenția lui de a filma și de a filma ceva anume și, bineînțeles, exhibiționismul și narcisismul fetei, Baby, sunt afișate pentru tată”. Ruth Balint notează că „privitorului îi este amintit că actul de a se uita e și voyeuristic. Nu e niciodată neutru și-atât”, amintind și de Merci Tanzer, care în „Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter” (2006), își folosește camera aproape numai pentru a capta frumusețea verișoarei lui.

Forgács lucrează cu *voice-over*-ul, cu informații istorice sau personale (clarificatoare) complementare imaginilor sub formă de fraze scrise peste imagini sau povestite de un narator, astfel încât deseori în filmele lui, spectatorul știe care sunt personajele, știe anii în care filmările sunt captate, știe legătura lor cu marile decizii istorice și, în multe cazuri, chiar și cine a filmat – spre deosebire de cuplul italian, care lucrează mai mult cu imaginile în sine. Forgács urmărește să descopere microcosmosuri, dar plusează cu textul vizual și cu naratorul pentru a le integra istoric și politic: „Ceea ce par a fi imagini cu o familie care se bucură de un picnic pe malul lacului Balaton, devine, în mâinile lui Forgács, secvența unei familii de evrei ce se bucură de vacanța lor anuală într-un moment în care se iau decizii ce le vor schimba viața pentru totdeauna. Mai mult

decât atât, nu este numai o familie de evrei a cărei soartă e determinată în altă parte, ci o familie pre-Al Doilea Război Mondial, o familie din clasa de mijloc de origini evreiești, demonstrând statutul lor *asimilat* prin prezența într-una dintre cele mai populare destinații ale clasei de mijloc maghiare din mediul urban, Lacul Balaton, la momentul în care legile rasiale sunt concepute (...).”

Se joacă deseori cu ordinea în care aceste informații apar, în sensul în care informațiile scrise pot fi aceleași cu cele pe care naratorul ni le spune, dar vin cu câteva minute înainte sau vin eventual (și) după – poate ca expresie a unei memorii ce încearcă să recompună și să înțeleagă informația ca apoi s-o și livreze, dar ale cărei procese nu pot fi permanent riguros controlate. În „The Notes of a Lady”, informațiile scrise pe ecran vin uneori înaintea *voice-over*-ului, voce care e chiar a doamnei din imaginile de arhivă, vorbind din timpul prezent. E povestea unei femei din înalta societate și despre raportarea ei la etapele și momentele banale ale vieții surprinse de camerele de filmat pe care cei din jur le dețineau înainte de cel de-Al Doilea Război Mondial și de instalarea comunismului în Ungaria. Femeia apare și în ipostaza prezentului, filmată de Forgács, într-unul din locurile fabuloase în care și-a trăit viața înainte să îi fie confiscat totul: un ținut vast, cu fermă și cu un conac cu 18 camere, care la momentul narării e doar o clădire veche și plină de buruieni. Imaginile și perspectiva femeii pot fi punctele de plecare pentru discuții care privesc constructele sociale și importanța covârșitoare pe care acestea le au în viețile oamenilor (care era/e rolul femeii și care era/e rolul bărbatului? – „Femeile nu lucrau. Era rușinos să nu poți să îți ții soția acasă”).

În afară de *voice-over* și de textul plin de informații edificatoare lipit peste imagine, și pentru Forgács stratul auditiv, respectiv muzica non-diegetică, e un instrument important în construcția obiectului audiovizual. O folosește diferit în fiecare film, dar vine mai degrabă ca o altă expresie a stărilor și gândurilor pe care personajele din fotografii sau filmări le-au conturat prin scrisorile lor. Muzica e deseori instrumentală sau instrumental-vocală. În „Hunky Blues” ne încântă cu o muzică *jazzy-chill* cu accente *funky*, cu multe inserții de cântece în unguște dedicate ba mamelor care rămân acasă, ba celor care lucrează în condiții grele în minele din Pennsylvania.

În „Wittgenstein Tractatus” (1992) și în „Own Death” (2008), Forgács folosește filmările de arhivă pe care le-a descoperit de-a lungul timpului în maniere diferite de cum o face în restul filmelor - nu îl interesează înțelegerea poveștilor din filmele existente, ci folosește materialul ca sursă de inspirație sau ca inserții care îl ajută la construirea altui tip de discurs. Primul e un film de 30 de minute în care se joacă cu fragmente de jurnal personal de arhivă, peste care adaugă auditiv pasaje din „Tractatus logico-philosophicus” (1921), cea mai cunoscută lucrare a filosofului austriac Ludwig Wittgenstein. Al doilea, „Own Death”, e o adaptare, un film de ficțiune în care sunt inserate și imagini de arhivă. „Wittgenstein Tractatus” e un obiect cultural din zona celor care conduc spectatorul la discuții și reflecții asupra vieții, asupra reprezentării vieții, asupra realității și ideilor despre realitate, prin imagini ale unor acțiuni și fapte aparent simple și banale din interacțiunea om-om sau om-animal (tineri care dansează, oameni care stau la soare pe pârtia de schi și se dau cu cremă, oameni care râd,

fețe de oameni care se uită în cameră și zâmbesc, un bărbat care sare și dansează liber, un copil care se joacă cu un câțel etc.), suprapuse cu citatele din tratatul lui Wittgenstein despre limitele limbajului și ale cunoașterii („Imaginea este un model al realității”; „Luând în considerare doar imaginea, nu putem determina dacă este adevărată sau falsă” – care în tratat apare după „Pentru a stabili dacă imaginea este adevărată sau falsă, trebuie să o comparăm cu realitatea”; „Limitele limbajului meu semnifică limitele lumii mele” etc.). În acest caz, nu îl interesează să livreze informații și clarificări privind timpul și contextul din jurul filmărilor, ele sunt folosite aleatoriu, personajele nu ne sunt prezentate, durata în care apare fiecare e scurtă. Totul ține mai mult de gest, de reprezentarea gestului și nu de o (eventual necesară) contextualizare istorico-politică. Forgács lucrează (în unele cazuri) cu materialul într-o structură asemănătoare celei clasice de a contura poveștile în cinema, ceea ce face discutabilă maniera prin care îi determină pe spectatori să se raporteze la fapte, în aceste cazuri. Ca spectator, te atașezi de personaje, iar finalul tragic al vieții lor te face mai degrabă să condamni totul și să suferi pentru ele, poate fără să mai intri și în sfera raționalului și să chestionezi sau să dezbați evenimentele în sine. În „The Maelstrom” (1997), este înfățișată viața intimă a familiei Peereboom; spectatorul devine părtaș la diverse evenimente importante și banale din viața acestora, printre care Forgács inserează anumite decizii pe care Hitler le ia din timp în timp cu privire la soarta evreilor. Atât prin montarea evenimentelor de familie în mod cronologic, cât și prin corelarea lor cu hotărârile din ce în ce mai aspre ale liderului nazist, regizorul maghiar construiește o tensiune ce crește gradat (oare ce se va întâmpla cu ei până la finalul filmului?), conducând manipulator spectatorul spre un atașament emoțional propriu operelor clasice de ficțiune. Cu siguranță, presiunea asupra celor care vor să se ocupe de reprezentarea Holocaustului e mare, în sensul *politically correctness*-ului și al faptului că întreaga posterioritate are responsabilitatea de a conștientiza și a arăta că se căiește de cele întâmplate. Însă atunci când regizorul dezamorsează tensiunea și livrează informațiile privind situația de după Holocaust în cazul unor personaje cu mult înainte de finalul filmului („Free Fall”, „The Maelstrom”), dedramatizând șirul tragic de evenimente, spectatorul poate ajunge mai repede în sfera raționalului, pentru că nu-i sunt apăsat butoanele de manipulare emoțională clasică, ce îl pot trimite într-o zonă emoțională copleșitoare, tulburătoare.

Ruth Balint scrie: „Să fim în posesia cunoașterii istorice ne transformă pe noi, ca spectatori, în participanți, adică actul vizualizării acestor fragmente este și un act de a lua seamă, de a fi martori. Puterea pe care ne-o dă astfel nouă, publicului, ne forțează să ieșim din pasivitate, suntem invitați să ne implicăm în actul colaborativ de a înțelege și de a căuta sensuri.” Consider că acest pasaj e descrierea unuia dintre efectele pe care filmele cineaștilor discutați mai sus le au asupra spectatorilor, iar în contextul actual, în care relațiile de putere încă joacă un rol uriaș în reglementarea relațiilor între state, dar și între clase sociale și chiar în relațiile personale, probabil că unul dintre următorii pași necesari ar fi să existe cât mai multe discuții publice, pentru a putea construi apoi atitudini și a lua decizii care să ne conducă spre evoluție.

a 19-a ediție

FESTIVAL DU FILM FRANÇAIS

26 octombrie • 8 noiembrie 2015

**București • Cluj-Napoca • Iași • Timișoara
Constanța • Brașov • Buzău • Sibiu**

Competiția Tineri regizori

Panorama cinematografilei contemporane

Săptămâna Cahiers du Cinéma

Noapțile albe ale thrillerului francez

Festivalul FILMULUI FRANCEZ și LES FILMS DE CANNES À BUCAREST

octombrie-noiembrie 2015

Noile voci ale cinematografului francez

Andra Petrescu

Trei dintre cele șase filme de lungmetraj pe care le aduce competiția Festivalului Filmului Francez la București au fost prezentate la ACID (Association du Cinema Independant pour sa Diffusion), o secțiune *off-competition* mai puțin cunoscută a Cannes-ului, care promovează producțiile independente. Filmele sunt „Le Challat de Tunis” (2013, regie Kaouther Ben Hania), „Qui vive” (2014, regie Marianne Tardieu) și „Gaz de France” (2015, regie Benoît Forgeard). „Fidélío, l’Odyssée d’Alice” (2014, regie Lucile Borleteau) a fost la Locarno, unde Ariane Labed a luat premiul pentru cea mai bună actriță. „Ni le ciel ni la terre” (2015, regie Clément Cogitore) a făcut parte din programul La Semaine de la Critique, la Cannes 2015, iar „Maryland” (2015, regie Alice Winocour) – din secțiunea Un certain regard a aceluiași festival. „Le Challat de Tunis” și „Fidélío” sunt direct preocupate de reprezentarea feminină și de prejudecățile sociale care adâncesc inegalitatea dintre sexe, primul fiind un *mockumentary* despre o legendă urbană devenită realitate în Tunisia, iar cel de-al doilea o poveste de educație sentimentală a unui marinar femeie. „Qui vive” acordă atenție problemelor sociale ale minorităților etnice din Franța, acțiunea filmului având în centru universul unor băieți de cartier, adolescenți și adulți. Urmărind doar protagonistul (nu există nicio secvență fără el), „Qui vive” arată câteva momente de vulnerabilitate emoționantă, făcându-l, de fapt, singurul personaj nuanțat, în asta constând și calitatea cea mai mare a filmului, dar și defectul. „Gaz de France” este o parodie cu tentă politică, nu foarte bine condusă, iar „Ni le ciel ni la terre” e un spectacol cineașilor, regizorul trecând, cu siguranță și abilitate, dintr-un gen într-altul. Acțiunea se petrece pe frontul din Wakhan, Afganistan, când membrii unei unități militare încep să dispară, unul câte unul.

Întâmplare adevărată, Tunisia, 2003: un bărbat merge pe străzile capitalei, pe motocicletă, și, cu o lamă în mână, în trecerea motorizată, taie fesele femeilor pe care le consideră a fi îmbrăcate indecent. „Le Challat de Tunis” e un *mockumentary* care folosește tehnicile de documentar ca să dea de urmele „adevăratului” Challat. Ficțiunea: o tânără studentă la film încearcă, în prezent (2013, anul de producție),

să investigheze, printr-un documentar, cum s-au petrecut agresiunile și, mai ales, să descopere adevărul criminal. Ancheta ei studențească începe cu porțile închise ale unui penitenciar, unde se crede că ar fi psihopatul, și continuă cu interviuri până ajunge la cel care pretinde că ar fi agresorul – de aici se transformă într-un pseudo-profil.

Kaouther Ben Hania se folosește de *talking-heads* ca tehnică de documentar, coborând în *comunitate* (nedefinită sociologic) și discutând cu bărbații despre cine cred ei că era/este Challat și ce părere au despre faptele lui. Răspunsurile și meditațiile lor ajung la situații rizibile, de la un joc pe calculator în care jucătorul, un motociclist care taie femeile cu lama sau cuțitul e un fel de salvator care le apără castitatea, la o victimă în costum de baie, care-și face mărturisirea de pe un șezlong de plajă, așezat în mijlocul unor hârtoape. Demersul e clar și nici *mockumentary*-ul nu este un gen subtil: îi dă pretextul regizoarei să pună la un loc o serie de prejudecăți și stereotipii de gen și să le arate așa cum sunt, niște enormități.

Autoarea trece de la realitate la ficțiune (nu toate interviurile sunt scenarizate, spre sfârșit, două mărturii sunt ale victimelor reale) și, parodie sau nu, subiectul ei este violența împotriva femeilor, corpul feminin și statutul lor în raport cu bărbații. În contextul agresiunilor *slasher*-ului tunisian, riscul era ca ele să fie reprezentate doar ca victime – criminalul nu a fost prins, mitul urban există și e asimilat unui soi de justițiar, și replica „era dezbrăcată, și-a meritat-o” o auzim cu siguranță des și oriunde. Ceva ce îi permite genul *mockumentary* – e drept, destul de facil – este să plaseze perspectiva camerei (și a narațiunii generale) pe o poziție de superioritate față de subiecții săi – meditațiile lor retrograde, incursiunile în relația dintre pretinsul agresor și mama lui, sunt toate văzute dintr-un unghi progresist. „Le Challat de Tunis” lasă pe terenul de joacă personajele masculine, le dă replici patriarhale și îi tentează să-și dispute dreptul la corpul femeilor. Și nu că nu le dă dreptate, dar le ridiculizează într-atât gândirea retrogradă că elimină și posibilitatea de a privi femeile ca fiind prizoniere sau victime. E un film care lucrează inteligent cu stereotipii și prejudecăți, utilizând mijloace simple.

„Fidélío, l’Odyssée d’Alice” e, în mare parte, o fantezie erotică și romantică despre o femeie care își caută echilibrul emoțional. Alice își ia la revedere de la iubitul ei norvegian (Anders Danielsen Lie, actorul din „Oslo, 31. august”) și se urcă la bordul navei comerciale Fidélío, al cărei căpitan (Melvil Poupaud) se dovedește a fi prima ei iubire, de pe vremea în care era cadet.

Filmul parcurge un alt drum din punct de vedere feminist, cu o narațiune care pune personajul feminin într-un univers convențional masculin – nava comercială Fidélío –, oferindu-i aceleași coordonate ca ale colegilor ei de muncă. Alice e inginer mecanic, la o vârstă suficient de matură cât să aibă siguranță profesională, dar și cât să fie stăpână pe sexualitatea și dorințele ei – are 30 de ani. Locul în care se petrece acțiunea determină mai mulți dintre factorii narativi și de mizanscenă. Relațiile dintre membrii echipajului sunt influențate de natura izolării în care trăiesc și raportarea lor la familie sau lumea exterioară e fragmentată de stilul de viață („Ce se întâmplă pe mare, rămâne pe mare”, îi spune Alice lui Gael, căpitanul vasului).

Construcția narativă este clasică, în sensul în care personajele sunt ușor de simpatizat și identificarea e facilitată prin situații populare (eufemism pentru clișeu) – o tânără femeie se reîntâlnește cu primul ei amant. La fel, situațiile posibil riscante, pe care le-ar recunoaște publicul: subalterna care are o relație cu șeful, riscul de a suporta avansuri nedorite sau izolarea într-o comunitate străină ei. Lucile Berleteau răstoarnă clișeele prin rezolvări neașteptate într-o schemă tradiționalistă, recunoscând prejudecata fără să o ducă la capăt narativ – i.e. Alice se confruntă cu agresiunea sexuală, dar asta nu-i afectează nici statutul profesional și nici nu o transformă în victimă. De altfel, chiar și fantezia romantică, care e un mijloc principal în provocarea empatiei publicului, e demitizată.

Totuși, „Fidélío...” e chestionabil în felul în care reprezintă rolul social al femeii. Pe de o parte, o avem pe Alice, cu o meserie care provoacă identitatea de gen ca fiind un construct social, și pe de alta, celelalte femei sunt fie prostituate, fie casnice. Nu e nici tocmai vorba despre cum femeile au dreptul să-și aleagă funcția socială sau meseria fără a fi supuse la judecată, celelalte personaje feminine fiind doar schițe,

neavând o voce în film, iar asta nu le duce prea departe de stereotip.

„Qui vive” se alătură filmelor franceze care încearcă să reprezinte minoritățile etnice și problemele lor sociale. Într-un registru realist, mai mult în sensul că folosește narațiunea laxă, cu momente minore, se concentrează pe perspectiva unui singur personaj – îl urmărește doar pe el. Cherif (Rada Kateb, actorul din „Zero Dark Thirty” și „Un prophète”) e cu puțin trecut de anii tinereții, s-a întors acasă la părinți și încearcă să-și reia viața (nu e foarte clar cum se împotmolise), miza fiind examenul de la școala de asistență medicală. Scenariul nu e tocmai funcțional, în principiu pentru că, urmărindu-l pe Cherif, ratează nuanțarea celorlalte personaje și stereotipizarea lor e deranjantă: gașca de adolescenți delincvenți, *gangster*-ul fără conștiință, educatoarea copilăroasă, cu principii morale înalte, polițiștii albi malițioși etc.

Funcționează foarte bine, însă, relația dintre cameră și actoria lui Rada Kateb făcându-l pe Cherif să arate ca și cum e pe punctul de a avea o cădere emoțională din moment în moment. Secvența descrisă în cele câteva cronici la film este cea în care Cherif ajunge în fața comisiei de examinare, la școala de asistență medicală. Știm deja că a mai picat examenul de patru ori, că și-ar fi dorit la medicină, dar e prea mult pentru el, că se bucură de *job*-ul ca paznic pentru că îi lasă timp de învățat și că se îndrăgostește de Jeny (Adèle Exarchopoulos), o tânără educatoare – pare că i se schimbă norocul. Din punct de vedere narativ, momentul nu e construit ca fiind un pas important în arcul evoluției personajului (evenimentul în sine nu duce personajul nici înainte, nici înapoi), iar ca mizanscenă, Cherif e filmat dintr-un cadru lung și fix, care se mută scurt pe examinatori. Faptul că miza momentului nu e dramatizată (efectele rezultatului nu sunt identificabile imediat), face ca toată greutatea – și implicit și atenția spectatorului – să cadă pe ce se întâmplă cu Cherif și pe felul în care vulnerabilitatea lui devine tot mai transparentă. Și cam asta este ce caracterizează jocul lui Rada Kateb în „Qui vive”: capacitatea lui de a reda fragilitatea și anxietatea personajului, ca urmare a nesiguranței pe care o resimte în viața lui.

„Qui vive” este un film politic în măsura în care vorbește despre o categorie socială, respectiv a minorităților etnice de la periferia orașelor franceze, pentru care oportunitățile sunt limitate și, încearcă



Ni le ciel ni la terre (regie Clément Cogitore, 2015)

regizoarea să sugereze, mai mult sau mai puțin arbitrar. Problema este că e mai degrabă un film de un singur personaj și pe cât de puternice sunt secvențele lui Charif, pe atât de artificiale sunt cele care implică interacțiuni cu alte personaje. Ambiția lui Marianne Tardieu pare să fie în direcția lui Abdellatif Kechiche, în felul în care scenariul crește cu evenimente diferite din viața lui Cherif și în răbdarea camerei de a surprinde emoții intense la actor – are, într-adevăr, rezultate frumoase în cadrele cu Rada Kateb, dar nu și în cele care implică interacțiuni între personaje.

„Ni le ciel ni la terre” (regie Clément Cogitore) e cel mai interesant formal dintre filmele prezentate în competiția Festivalului Filmului Francez în 2015 (cu mențiunea că nu am văzut „Maryland”). Pe scurt, acțiunea se petrece în timpul războiului din Afganistan, chiar spre sfârșit, când trupele franceze se pregătesc de retragere. Așadar, trupa căpitanului Antarès Bonassieu se află în ultimele zile de misiune, undeva la frontiera cu Pakistanul, cu două baze – una principală și un punct de supraveghere, mai sus, pe deal. Neliniștea apare când, în timpul unui nopți de confuzie, doi dintre ei dispar fără urme. Cele mai la îndemână explicații sunt de natură mistică.

De aici, filmul urmărește căutările și evoluția psihologică a personajelor, lucrând cu mărci stilistice specifice anumitor genuri *mainstream*, cum ar fi westernul, filmul de război, thrillerul, *mystery/supranatural*, precum și ale unor regizori ca M. Night Shyamalan și Michelangelo Antonioni. Întinderea vastă a peisajului deșertic e filmată în cadre largi, care amintesc de westernurile americane, manifestând același soi de amenințare latentă a naturii. Diferența este că, aici, Cogitore o folosește ca să sugereze un pericol (posibil) supranatural, mistic, spre deosebire de pericolul fizic pe care westernul îl arată. În „Ni le ciel ni la terre” amenințarea nu are legătură cu condiții ale realității climatice sau geografice – cum se întâmplă, de exemplu, în „Meek’s Cutoff” (2010), westernul revizionist al lui Kelly Reichardt, unde soarele prea puternic, lipsa apei, necunoașterea drumului corect devin apăsătoare pentru imigranți. În debutul tânărului regizor francez, cam cum zice titlul, nici cerul, nici pământul nu-i înghite, sau cel puțin filmul nu dă răspunsuri directe.

Suspansul sau misterul e sugerat în film prin mijloace subtile și simple. Sunetul este important în crearea atmosferei, zgomotele sunt amplificate (vântul, mișcările actorilor, împușcăturile etc.), iar cele două momente de muzică diegetică – rugăciunea localnicilor și dansul unuia dintre soldați – sugerează un obicei ritualic cu încărcătură mistică. De fapt, cele două secvențe și alte câteva filmate prin binoclu aparțin impresionismului. Ca stil, filmarea mimează, de cele mai multe ori, documentarul observațional și păstrează o distanță față de personaje. De exemplu, anxietatea crescândă a soldaților nu e redată prin acces direct la emoțiile sau stările lor. Ei rămân opaci. E redată, însă, prin gesturi, priviri sau reacții, ceea ce face ca jocul actorilor să fie puțin expresionist. Ei, din întâlnirea între stilurile acestea se concretizează tensiunea constantă și sugestia de supranatural. Clément Cogitore e foarte abil cu trecerea dintr-un gen cinematografic în altul, de apreciat cu atât mai mult cu cât e vorba de primul său lungmetraj, și o face cu resurse nu prea scumpe sau complicate – disparițiile soldaților sunt filmate ca un joc de cameră, care trimite la finalul din „The Passenger” (1975), al lui Antonioni, când Jack Nicholson e de negăsit.

„Gaz de France” (regie Benoît Forgeard) e o parodie despre un președinte francez, pe numele lui Bird, care-și câștigase publicul cântând o melodie cu versuri socialiste. Dar lăsat singur de către consilierul și materia cenușie din spatele campaniei, în timpul unei emisiuni TV, Bird gafează și-i răspunde sincer, cu un cântec, unei femei care îl întreabă ce-o să facă, mai exact, pentru ea. Ei bine, după această nefericită lipsă de spontaneitate, președintele scade în sondaje drastic și consilierul său invită mai mulți jurnaliști la un *think tank*, să exploreze diferite scenarii de abilitare. Comical ar trebui să fie generat din contextul absurd în care se găsesc *specialiștii* (de exemplu, sunt mutați tot mai spre periferia clădirii, în camere de depozitare, cu manechine sau statui kitsch) și din soluțiile penibile pe care le propun, dar, din nefericire, situațiile par alese mai mult la întâmplare decât ca parte dintr-un scenariu coerent și chiar dacă uneori funcționează ca divertisment, nu reușesc să se adune într-un discurs clar.



Comoara

Oana Ghera



România - Franța 2015
regie, scenariu: Corneliu Porumboiu
imagine: Tudor Mircea
montaj: Roxana Szel
distribuție: Cuzin Toma,
 Adrian Purcărescu, Iulia Ciocină

Dacă discuția în jurul filmelor anterioare ale lui Corneliu Porumboiu este purtată în general prin raportare la canoanele convenției realiste, asumată formal de către acesta și, totodată, constant devoalată în artificialitatea ei, în cazul celui mai recent film al său, „Comoara”, aspectul formal pare să fie mai degrabă ignorat de o bună parte a criticii care, aparent derutată de finalul său idiosincronic, se rezumă la a-l cataloga drept *bas*m cinematografic. Înțelegă strict în sens narativ, eticheta nu e neapărat inadecvată, Porumboiu însuși făcând trimiteri în direcția cu pricina (cele la Robin Hood sunt doar cele mai lesne de interpretat astfel), dar singurul element al unei argumentații riguroase care s-ar susține este neverosimilitatea fătășă și asumată a deznodământului.

În eseu¹ pe care îl dedică filmului, Christian Ferencz-Flatz trimite mai degrabă în direcția filmului de aventură, observând (printre altele) că însuși Porumboiu preferă această terminologie în interviurile despre film. Același Porumboiu, în alte interviuri,

menționează printre primele sale surse de inspirație filmul lui John Huston, „The Treasure of Sierra Madre”, un western ușor atipic despre aventurile unui trio de căutători de aur. Cu alte cuvinte, o poveste despre o vânătoare de comori.

Dar să revenim puțin la „Comoara” și la premisa de la care pleacă Porumboiu în construcția filmului. Pe scurt, un bărbat este întrerupt din citirea poveștii de „noapte bună” fiului său de către un vecin venit să-i propună o vânătoare de comori. Propunere pe care acesta o acceptă. Sigur că, astfel formulată, premisa filmului pare încă și mai absurdă decât va fi fost ea pentru spectator la momentul vizionării filmului.

Ce lipsește de-aici, abstractizând până la absurd situația, este dimensiunea condiționării economice a personajelor, la care Porumboiu face trimitere prin discuția ostentativă din pragul ușii dintre cei doi vecini: Adi, un mic afacerist douâmiist, acum falimentar, și Costi, un funcționar cu slujbă stabilă la stat, despre ratele la bancă, împrumuturi și comisioanele aferente, condiționare pe care spectatorul o înțelege și o împărtășește (de altfel, singura concesie acordată spectatorului, a cărei identificare cu personajele este altfel constant blocată de felul în care Porumboiu alege să mizansceneze întreaga poveste).

Ce pare să își propună cineastul în „Comoara” este, la un prim nivel, un exercițiu de deconstrucție de gen, în aceeași manieră în care și „Polițist, adjectiv” poate fi privit ca o deconstrucție a genului polițist, care se folosește de elemente împrumutate din stilistica realistă (pe care de această dată nu o mai emulează, însă, cum se întâmpla

în același „Polițist, adjectiv” sau în „A fost sau n-a fost”) pentru a polemiza încă o dată cu acesta, din interior.

Pe deoparte avem în „Comoara” o familie din clasa de mijloc care locuiește într-unul dintre apartamentele devenite decorul tipic al Noului Cinema Românesc, decor banalizat de Porumboiu până la abstractizare, coordonatele spațiului confundându-se într-o unică nuanță de gri care acoperă pereții, canapeaua din sufragerie, hainele de casă ale personajelor, monotonie spartă doar de evadarea în fantezie pe care Porumboiu o semnalizează prin inserarea unei ilustrații din povestea de „noapță bună” pe care Costi o citește fiului său. Iar de cealaltă parte, avem trio-ul de vânători de comori format de Adi, Costi și de tehnicianul posesor de detector de metale, pe care îl plătesc pentru a mapa curtea părăsită a unei case de țară pe care jocul de cameră al lui Porumboiu și al operatorului Tudor Mircea o transformă într-un spațiu labirintic, investit cu un vag aer mitic, care pare să existe în afara timpului. Sau, mai bine spus, în afara Istoriei (trimiterile lui Porumboiu acoperă în treacăt întreaga istorie modernă a României, de la revoluția pașoptistă la monarhie, apoi la comunism și la zorii capitalismului sălbatic) în care personajele se străduiesc (zadarnic) să-l plaseze, din dorința de a eluda misterul provenienței comorii căutate.

La nivel de narațiune, ce face Porumboiu în „Comoara” este să dezamorseze programatic potențialul conflictual al acțiunilor personajelor. De pildă, posibilitatea folosirii nechibzuite de către Costi a economiilor și a relațiilor de familie în scopul unei vânători de comori. Atunci când Costi, odată furat de propunerea vecinului, discută în bucătărie cu nevasta lui despre comoară, reacția ei are mai multe de-a face cu tonul și gestualitatea unui casier cu care încerci să lămurești natura unei tranzacții, decât ceea ce ne-am putea închipui că ar fi reacția unei neveste, în termenii unei abordări *realiste* (sigur că aici e vorba de o determinare venită din supralicitarea imaginii stereotipe a nevestei bombăninde în multe dintre filmele Noului Val Românesc), artificialitatea jocului ei actoricesc, la fel ca și cel al lui Costi (alegere cu atât mai derutantă, cu cât folosirea actorilor neprofesioniști are de-a face, în tradiția mișcărilor neorealiste, cu dezideratul acestora de a capta pe peliculă viața însăși, în cazul nostru viața de familie, nu doar o *reprezentare* mediată a acesteia), subliniată de montarea în plan / contra-plan a conversației, reprezentând, de altfel, și prima ruptură flagrantă a filmului cu stilistica realistă.

Costi însuși, în ciuda suspiciunilor șefului său, nu doar că nu inventează povești fantastice pentru a-și ascunde escapadele amoroase cu una dintre colegele de birou, ci povestește toată tărășenia cu comoara în stânga și în dreapta cu sinceritatea dezarmantă a unui copil, ceea ce vine să șubrezească o altă imagine stereotipă uzitată până la refuz în cinemaul românesc al Noului Val,

cea a partenerului adulter care minte precum respiră în încercarea sa de apărare a *status quo*-ului.

Dacă pentru personajele din „The Treasure of Sierra Madre” goana după aur pare să fie singura șansă de a se ridica deasupra condiției mizere, intențiile lor fiind făcute clare încă de la primele scene, în „Comoara” există o perpetuă ambivalență în acțiunile personajelor, care nici după ce au răscolit întreaga curte în căutarea comorii nu par să își asume căutarea. În locul unei legături cu muntele, din care cele trei personaje își scot cu propriile mâini, zi după zi, uncie cu uncie, comoara visată, personajele din „Comoara” se învârt bezmetice printr-o curte părăsită, năpădită de vegetație, încercând să ghicească din bipăiturile stridente ale detectorului de metale dacă au sau nu vreo comoară de dezgropat.

Problema morală de aici nu mai are nimic de-a face cu tragismul dezumanizării personajelor din „The Treasure of Sierra Madre” în goana după aur, care îl duce la moarte pe unul dintre ei, ci, așa cum observă același Christian Ferencz Flatz², problema morală cea mai la îndemână în „Comoara” poate fi rezumată prin replica lui Cornel: „eu toată viața am muncit, n-am umblat după comori”, pe care Porumboiu nu vine însă să o rezolve moralizator, dându-le personajelor o lecție și trimitându-i înapoi la muncă și la viețile lor banale. Ba din contră, printr-o rezolvare *deux ex machina* le dă acestora mai mult decât și-ar fi închipuit să găsească, dar într-o formă ce are de-a face mai mult cu cotidianul, decât cu ordinul simbolicului. Dacă în „The Treasure of Sierra Madre”, scena finală în care praful de aur este dus înapoi de unde a fost extras de către vântul deșertului se constituie într-o metaforă a acelei problematice morale despre care vorbeam anterior, în „Comoara” natura comorii duce lucrurile înapoi în derizoriul cotidian - un teanc de hârtii a căror valoare depinde de o nouă tranzacționare, a cărei valoare este dictată nu de o valoare intrinsecă, care ține de o ordine simbolică (de pildă, legăturile făcute de antică între aur și soare, la care Porumboiu face aluzie nu doar o dată), ci de cursul pieței valutare. Avem, așadar, de-a face de această dată cu un simulacru înțeles în sens postmodernist, atât în ceea ce privește natura comorii, dar și în sens extins, la nivelul demersului artistic al lui Porumboiu. Iar dacă ne amintim că Baudrillard identifică la baza anulării granițelor dintre realitate și simulacru, care e caracteristică spiritului postmodern, apariția valorii de schimb, care înseamnă determinarea valorii unui bun în mod arbitrar, printr-o sumă de bani, și nu în baza utilității ei, cercul se închide aproape perfect.

1. <http://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-line/articol/vira-i-stinga-apoi-vira-i-dreapta>

2. idem.



Mustang

Andrei Șendrea



Turcia, Germania, Franța, Qatar 2015

regie: Deniz Gamze Ergüven

scenariu: Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour

image: David Chizallet, Ersin Gok

montaj: Mathilde Van de Moortel

distribuție: Günes Sensoy, Doga Zeynep Doguslu, Elit Iscan

„Mustang” e un „The Virgin Suicides” à la Turcia, țara în care virginele nu se sinucid pentru că, încă, sunt ucise în spirit cu mult înainte. Sunt educate social ca gospodine caste și îmbrăcate în robe lungi în „culori căcăunii” (am citat din Lale, eroina filmului) astfel ca, atunci când ajung la vârsta la care hormonii nu mai pot fi ținuti în frâu nici cu grații la geam, să poată fi expediate în căsătorii aranjate.

Căsătoria poate fi o sentință după ce verdictul fusese dat deja la naștere, și atunci fata își asumă un fel de libertate a autodistrugerii, dar nu acționează ocolit sau pe durată lungă: goleşte rând pe rând toate resturile de *rake* din pahare în seara nunții, iar în noaptea nunții, pentru că nu sângerează și e dusă la doctor de familia soțului, declară că s-a culcat cu toată lumea. Din fericire pentru ea, îi spune asta doar doctorului, care oricum hotărâse să-i dea un raport de virginitate orice-ar fi, și o spune exasperată pentru că, cu toate restricțiile care i-au fost impuse, tot nu reușește să mulțumească, să fie ce se așteaptă de la ea. Ea e Selma, născută a doua, înaltă și un pic îngălătată, la fel de frumoasă ca celelalte, dar mereu în umbra surorii mai mari.

Pe de altă parte, căsătoria poate fi și o salvare: dacă știi cum să-ți joci cărțile poți să te îndrăgostești înainte de căsătorie, nu să mergi orbește pe asigurarea bunicii care a trecut și ea prin asta înainte („nu contează că nu cunoști băiatul, la vârsta asta te îndrăgostești ușor”). Trebuie doar să știi pe ce cărți poți să mizezi: pe seducție și recompensă, dar nu cele de genul care să te facă imposibil de măritat (cu alte cuvinte, genul de sex după care încă rămâi virgină). Ea e Sonay, cea mare, care știe cum să învârtă băieții, și ar fi trebuit să se mărite cu soțul Selmei.

Se sinucid în schimb nevirginele, pentru că altfel ar fi omorâte, într-o cultură în care pistoalele nu sunt doar pentru tras în aer la nuntă. Ea e Ece, cea mijlocie, și aproape că n-o observăm până nu-i vine rândul la măritiș. Ece e pe machie, nu știe să manipuleze ca Sonay și nici să se lase dusă fără voia ei, ca Selma. Și mai e și fără timp, surorile ei mai mari au putut măcar să guste puțin din viață. Așa că Ece a început să „trăiască periculos”, își amintește Lale: mai întâi a mâncat prăjituri în neștire, apoi a făcut sex în mașină cu un necunoscut, apoi s-a împușcat (pe toate le-a făcut pentru a evita căsătoria).

În casa bunicii și a unchiului au rămas cele două mai mici, nu tocmai coapte pentru măritiș: Nur și mezina Lale. Nu sunt de vârsta potrivită, dar au învățat din cele trei experiențe anterioare destul cât să nu-și dorească. Împinsă de Lale, Nur își refuză categoric soțul (băiatul urma să plece în armată, căsătoria s-ar fi consumat peste un an și jumătate), iar casa care le servise până atunci drept închisoare devine fortăreață.

Ceea ce nu e clar, și aici e punctul slab al filmului, e de ce anume voiau să scape. Mai bine zis, e clar, dar nu e veridic. E clar pentru că fetele se întrebă înainte de a porni în marea evadare dacă „și-au luat pistoalele cu ei” și sunt convinse că „o să ne omoare”. E clar și pentru că cel care trebuia să-și ia pistolul cu el, unchiul Erol, joacă de parcă ar fi în stare de multe grozăvii. Cauzalitatea, însă, scârțâie: de la fetele care se bălăceau în mare cu băieții în secvența de început, la toate restricțiile care li se impun ulterior, ceva nu funcționează. Cum de au fost lăsate să crească așa – cu haine colorate, pantaloni scurți și blugi tăiați – unde era unchiul Erol anul trecut când fetele erau la fel de îndrăznețe, de ce le-a lăsat să meargă la școală doar pentru a le închide în casă acum, sunt multe lucruri care sunt lipite mecanic. Or, cu un asemenea subiect și într-o asemenea locație (Turcia este, prin comparație, una din țările musulmane avansate în materie de drepturi individuale), se simte nevoia unor legături cauzale mai solide, mai realiste. La fel se întâmplă și cu sugestia foarte fină de abuz sexual din partea unchiului. Pare o asociere forțată, senzationalistă, pentru un film în care abuzurile fizice de orice fel sunt destul de domolite (bilă albă pentru regizoare, care reușește să țină tensiunea doar cu promisiunea că fetele vor fi prinse la un moment dat).

Povestea curge destul de lin, în ciuda acestor neajunsuri ale scenariului și asta în primul rând datorită acțiunilor. Interpretările individuale sunt excelente și bine ancorate în personalitățile diferite pe care scenariul le imprimă fiecăreia, dar ceea ce rămâne cu spectatorul, mult timp după ce filmul s-a terminat, e dinamica de grup, acel simț al sororității și al feminității la plural (alta decât cea feminitate pusă pe ecran de și pentru o privire masculină, chiar și una feministă). În al doilea rând, e o realizare regizorală excepțională a lui Deniz Gamze Ergüven, care reușește să genereze și să surprindă această dinamică de grup într-o viziune stilistică unitară, care traversează filmul de la început și până la sfârșit, viziune care poate fi sumarizată de unul din multele cadre în care le urmărim pe fete din spate, mergând pe stradă: 5 coame lungi până la talie, în culori diferite, dar care saltă în același ritm.

Bande de filles

Denisse Conn-Tubacu



Franța 2014

regie, scenariu: Céline Sciamma

image: Crystel Fournier

montaj: Julien Lacheray

distribuție: Karidja Touré, Cyril Mendy

„Bande de filles” este al treilea film al regizoarei Céline Sciamma care vorbește despre o continuă criză de identitate, prin intermediul unor personaje care se zbat între probleme legate de sexualitate și se află într-o căutare de sine. „Bande de filles” este, însă, mult mai ancorat în timpul prezent față de celelalte filme ale sale. Explorarea personală nu este prezentată la nivel de individ; accentul cade pe relația dintre posibilitățile descoperirii de sine și societate. Există un context social și o lume specifică în care personajele există și de care sunt definite.

Filmul se deschide cu un meci de fotbal american între două echipe de fete afro-americane, secvență reprezentativă deoarece oferă cheia în care se vor dezvolta personajele. Este evident că terenul de joc este zona cea mai confortabilă pentru aceste fete - aici își pot exercita furia și puterea refuzată în viața de zi cu zi de către comunitatea în care trăiesc. Meciul se termină, iar pe drumul spre casă toată vigoarea fetelor dispare încet. Odată cu apariția figurilor masculine, fără armură și libertatea de mișcare pe care terenul

o oferă, fetele devin supuse, reluându-și rolul pe care îl au desemnat în societate. Personajele lui Sciamma par definite întâi și întâi de fizicalitate, ele se simt în largul lor doar atunci când se află în mișcare: când dansează, se bat, joacă fotbal.

Deși filmele precedente se învârt în jurul aceluiași teme, dacă în „Tomboy” sau în „Naissance des pieuvres” erau tratate cu o oarecare delicatețe sau subtilitate, „Bande de filles” are o energie mult mai tumultoasă, mai intensă. Lucru care se simte din această primă secvență.

Povestea este construită în jurul lui Marieme (Karidja Touré), o adolescentă de 16 ani ce trăiește alături de familie într-o suburbie din apropierea Parisului. Condamnată la o viață pe care nu ea a ales-o și îngrădită de deciziile altora asupra propriului destin, aceasta este prinsă de mâini și de picioare, fără a avea unde să evadeze. Cu o mamă mai mult absentă și hărțuită de propriul frate Djibril (Cyril Mendy), Marieme este lăsată să aibă singură grijă de ea și de cele două surori mai mici. Aversiunea pe care o are față de Djibril o domină. Aproape toate deciziile pe care le ia sunt mai mult sau mai puțin

conștient luate pentru (protecția față de) sau în detrimentul fratelui său.

Etapele prin care protagonista trece sunt diverse: de la o fată timidă, inhibată, ajunge să își asume frustrările renegate, preluând controlul asupra vieții sale pentru ca mai apoi să îl piardă. Toate schimbările prin care Marieme trece sunt punctate și prin costumație – când își asumă fiecare nouă identitate, ea caută să o reprezinte și vizual. Aruncată în brațele unui grup de fete ce îi oferă sentimentul de apartenență, odată cu un loc în a lor *bande des filles*, Marieme are o nouă identitate și un nou nume, Vic (de la Victorie). Totuși, Vic se detașează de multe ori de grup. În mare parte, prim-planurile ei sunt separate de cadrele în care fetele sunt împreună și este adesea izolată prin mizanscenă. Odată ce furia acumulată până atunci se dezlănțuie, Marieme se regăsește o altă persoană în același corp (de unde și confuzia asupra identității sale).

Un nou set de emoții și conflicte apar atunci când protagonista trebuie să își dea seama dacă și cum este posibil să absoarbă machismul bărbaților și să își păstreze, în același timp, statutul dobândit până în acest moment prin apartenența la gașca de fete. Acesta este și momentul în care abia asumata sexualitate a lui Marieme intră într-un conflict traumatizant cu identitatea sa de gen.

Probabil cea mai puternică scenă a filmului (de altfel, și cea mai aclamată) este cea în care fetele cântă și dansează pe melodia Rihannei, „Diamonds” („Find light in the beautiful sea / I choose to be happy / You and I, you and I / We’re like diamonds in the sky”). Filmată într-o lumină de un albastru rece, scena ne dezvăluie patru fete vii și stăpâne pe ele. Alegerea de a păstra melodia integral și de a filma cadre foarte strânse reușește să creeze senzația de intimitate între spectator și personaje. Sciamma a filmat această scenă fără aprobarea Rihannei, însă, la vizionarea filmului, echipa de management, impresionată, a permis folosirea melodiei pentru o sumă foarte mică.

Deși este evident perspectiva unei femei albe asupra vieții celor de culoare din Franța, filmul reușește să evite pericolul unidimensionalității personajelor. Un vrednic studiu de personaj despre o adolescentă de 16 ani care se zbate pentru a-și revendica libertatea și dreptul de decizie, în ciuda unei vieți dictate de disperare și de așteptări sociale, „Bande de filles” este despre *girl power* – fie ea absentă, latentă sau prezentă.

Rat ti Khon Kaen

Maria Cârștian



Cimitirul splendorii
Thailanda, Marea Britanie, Franța 2015
regie, scenariu: Apichatpong Weerasethakul
image: Diego Garcia
montaj: Lee Chatametikool
scenografie: Pichan Muangduang
distribuție: Jenjira Pongpas,
Banlop Lomnoi, Jarinpattra Rueangram

Transmigrația, anamneza, reîncarnarea și apariția unor zeități cu tine la masă sunt la fel de banale ca mâncatul orezului lipicios. Iar mâncatul orezului lipicios, la rândul lui, e la fel de important ca rememorarea vieților anterioare. Au toate același grad de naturalitate, de firească, spiritele pășesc în lumea materială fluid și deloc spectaculos, chit că sunt spectre translucide sau că iau înfățișarea lui Chewbacca. În asta stă grația filmelor lui Apichatpong Weerasethakul, nimic nu e mai presus de nimic, dimensiunile perpendiculare sunt toate egale și merită același grad de contemplație. Pentru că filmele lui Apichatpong, puternic înrădăcinate în tradiția animistă, se caracterizează printr-o suspendare a timpului, a legilor cauzalității, iau forma unor meditații prelungi – asupra morții, miturilor, a existențelor simultane și identității thailandeze, asupra contemporaneității și a implicațiilor socio-politice conținute de ea. „Cimitirul splendorii” spune povestea unor soldați suferinzi de o maladie

misterioasă, un soi de narcolepsie, ce zac într-un somn adânc pe paturile unei clinici improvizate. Trupurile devin inerte, dar somnul și visarea sunt canale spirituale ce permit accesul în dimensiuni paralele. Oricât de miraculos sună asta, scopul mediumului Keng (Jarinpattra Rueangram), cea care înlesnește comunicarea cu convalescenții, se rezumă uneori la a-i întreba ce culoare își vor pereții sau cât de picantă să le fie mâine supă în ziua următoare. Maladia e un dat, doctorii nu caută să-i vindece, ci să le amelioreze coșmarurile prin meditație și instalații de lumini colorate. Stilistic vorbind, Apichatpong cultivă cumva un naturalism al supranaturalului – cunoscut pentru estomparea granițelor între ficțiune și non-ficțiune, e obișnuit să filmeze irealul în modul cel mai realist. Cadrele lungi, curgerea neagrăbită a timpului, supravegherea detașată a ruralității thailandeze, dau filmului o valoare documentar-etnografică. Când lucrurile devin suprarealiste, babuinii vorbesc sau prințesele sunt fecundate de pești (nu e cazul, din păcate, în „Cimitirul splendorii”), ele sunt înregistrate în aceeași manieră observațională. Apichatpong își ia o libertate aparte în îmbinarea de genuri, de stiluri cinematografice pentru a dezvălui lumi intermediare, ezoterice și jucăușe. Povestește fantastic, filmează documentarist, îmbină autobiograficul cu tropi *horror* și *science-fiction*, dar, cumva, tot ajunge la echilibru, sau cel puțin la ceva ce seamănă cu el.

În „Cimitirul splendorii” acest echilibru devine complet. „Maladie tropicală” sectionează brutal între mit și „realitate”, în „Unchiul Boonmee” materialul și imaterialul se contopesc, dar există încă un simț al cronologiei, chit că se sparge în episoade imposibil de rearanjat. Ce e special la „Cimitirul splendorii” e că și trecutul și prezentul se petrec

simultan, iar soldații în comă pot percepe concomitent cele două realități suprapuse. Un război de acum o mie de ani încă se întâmplă, iar soldatul Itt (Banlop Lomnoi) o ia pe protagonistă la plimbare prin parc, să-i arate toate încăperile aurite ale castelului care, în același timp, zace în bucăți sub clinică. Parcul ia locul junglei tropicale și devine prag între dimensiuni – iar de data asta, dimensiunea istoriei prezente e ca un gheizer al conștiinței naționale thailandeze ce tâșnește din pământ nemilos, ca apoi să se transforme într-o ploaie de vapori și să plutească lin printre palmieri.

Spectatorul intră cert într-o stare contemplativă, dar e amuzant cum, deși are ca temă centrală visul, „Cimitirul splendorii” e poate cel mai „ancorat în realitate” ca structură narativă din ultimele filme ale lui Weerasethakul. Imersează în aceeași lume a granițelor anulate ca „Maladie tropicală” și „Unchiul Boonmee care își amintește viețile anterioare”, asemănându-și oarecum contextul cu „Sindroame și un secol”, doar că e ceva mai permisiv, mai coerent. Nu i-aș numi narațiunea convențională, găsești lejer cadre de sine stătătoare, oameni care defecă în junglă și amibe care înoată pe cer ca-n „Arizona Dream”, doar că nu mai e un puzzle conceptual; de fapt, e chiar mult mai așezat.

Rămâne însă imposibil de etichetat și deschis la nenumărate interpretări. Ceea ce e un lucru bun, însă concomitent periculos – regizorul refuză să-și arate ultimele filme în țara-mamă, fiind pândit de cenzură și curți judecătorești. După problemele avute cu „Sindroame și un secol” (înfățișa „blasfemic” preoți budiști cântând la chitară), „Cimitirul splendorii”, conceput simultan cu ultima lovitură militară de stat, nu exclude o interpretare politică - amortirea soldaților ca simbol pentru un guvern în convalescență - ceea ce n-ar fi deloc confortabil într-o țară în care legile și pedepsele se aplică, după cum declară Apichatpong, abuziv și arbitrar. Interpretările, în cazul ăsta, și Susan Sontag poate c-ar încuviința, nu sunt sănătoase.

În plus, când vine vorba de filme care suscită contemplația, să interpretezi înseamnă să cobori filmul undeva într-o zonă rigidă, imediată. Cred că, de aceea, trebuie luat așa cum e, ca o explorare a granițelor, a imersiunii mundanului în supranatural. Iar prin prisma „liminalității”, de pildă - concept introdus în antropologie de Arnold van Gennep și apoi dezvoltat de Victor Turner în „Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*” - se pot defini mai bine învelișurile ce produc impresia de *temporar* din „Cimitirul splendorii”, fără povara de interpretări incidentale. Această *liminalitate* se referă, de fapt, la o serie de stări-prag însușite de indivizi de-a lungul unor ritualuri inițiatice sau migrații. Se pliază pe filmul lui Apichatpong, în sensul în care ambele instrumentalizează tranziția dintr-o lume către o alta.

Mai ca la carte, *faza liminală* a lui van Gennep (*limen* e latinescul pentru *prag*) se definește ca o stare de dezorientare, de ambiguitate apărută în timpul unui ritual. În momentul în care individul își părăsește starea pre-ritualică petru a tranziționa către o stare nouă, post-ritualică, el se află într-un punct ambiguu - o perioadă în care nu aparține niciuneia dintre stări. Victor Turner preia această teorie în anii '70 și o dezvoltă - nu se mai referă atât la ritualuri șamanice, cât la migrații, la oameni situați

între medii, la „condiții de viață intermediare, tărâmurii interstițiale unde regulile de zi cu zi încetează să se aplice”, când individul nu mai aparține de niciun loc anume și nici de regulile ce vin la pachet cu acesta. Figura emigrantului în filmografia lui Apichatpong e recurentă, cineastul adeseori își situează acțiunea în nordul Thailandeii, la granița cu Laos - îl interesează ciocnirea lumilor. Soldatul Itt din „Cimitirul splendorii”, devine așadar, alături de Min din „Blissfully Yours”, o figură-emblemă pentru acest tip de dialectică. Ca emigrant (lucru subliniat în film în repetate rânduri), el nu aparține exclusiv de niciun teritoriu. Mai mult decât atât, nu e prins doar între două țări fizice, ci și între două tărâmurii - unul material și prezent, altul imaterial și din trecut, cu simptome fizice evidente. Starea de somnolență provoacă purgatoriul, suspendarea într-o perpetuă stare de *între*: între aici și acolo, între acum și atunci.

Sunt ceea ce Turner numește *entități-liminale* în *spații-liminale*. „Entitățile liminale nu sunt nici aici, nici acolo; sunt la jumătatea drumului între pozițiile oferite de lege, tradiție, convenție și ceremonie. Liminalitatea este adeseori corelată cu moartea, cu stadiul fătului în pântec, cu invizibilitatea, întunericul, bisexualitatea, sălbăcia, cu eclipsa de soare sau de lună. Entitățile liminale pot fi reprezentate ca neavând posesii. Pot fi deghizați ca monștri, pot fi acoperiți doar cu o fâșie de material, sau chiar dezbrăcați, pentru a demonstra că nu au statut, proprietate. E ca și cum ar fi reduși sau limitați la o stare uniformă, dar înzestrați cu noi puteri care să-i ajute în fața noului stadiu din viață.”

Sună ca și cum Victor Turner ar fi văzut „Maladie Tropicală” și apoi a scris paragraful ăsta. Sau ca și cum Apichatpong s-ar fi aplecat asupra studiilor liminale (de ce nu?) și apoi s-a apucat de toate filmele de la „Blissfully Yours” încoace - pentru că toate personajele lui sunt entități-liminale, aflate în incapacitatea de a exista complet într-o lume, fie ea obiectuală sau nu. Turner definește entitatea-liminală ca o întoarcere la animalitate, la o sălbăticime aproape apriorică - și aici se desparte de el Apichatpong. Pentru cineast, natura înseamnă evaziune, ba chiar o graniță de recuperare a propriei individualități, a rădăcinii mitice și primare. Jungla, înlocuită în „Cimitirul splendorii” cu un parc cu orhidee, înseamnă întoarcere senzuală și senzorială la primitivism. Cu spiritul transpus în corpul fetei-medium, soldatul Itt linge piciorul beteag al lui Jen (Jenjira Pongpas). Handicapul, și el semn al marginalizării, a avut mereu o aură haptică în filmele lui Weerasethakul - nu ca un *show* dezgustător de la care nu-ți poți lua ochii, „scos din dulap”, ci ca un lucru obișnuit și acceptat, care contribuie în final la descătușare. Astfel, după acest episod, Jen poate să citească mintea lui Itt și viceversa, cei doi realizează o conexiune dinspre sensibil spre supranatural, și asta e mai important decât să știm cum se termină povestea soldaților adormiți sau a celor care încă mai luptă.

Ei toți rămân în spațiul-liminal, așa cum întreg filmul e o stare de suspensie prelungită, efemeră. Iar când neoanele colorate menite să ghideze soldații prin vis ajung să pigmenteze imagini aleatorii puse dinaintea spectatorului, probabil el însuși a intrat în reverie. Cinemaul nu constă doar în construcția unei lumi, ci și în emanația acelei lumi către public.



Un etaj mai jos

cronică în dialog de Raluca Durbacă și Oana Ghera



România - Franța - Suedia - Germania 2015

regie: Radu Muntean

scenariu: Răzvan Rădulescu,
Alexandru Baciu, Radu Muntean

imagine: Tudor Lucaciu

montaj: Andu Radu

muzică: Electric Brother

distribuție: Teodor Corban,
Iulian Postelnicu, Maria Popistașu

Raluca: Dragă Oana, trebuie să îți mărturisesc (și cum altfel se pot face mărturisirile cele mai candid, decât în scris), că în acest moment, în care încerc să găsec un ton de început al dialogului nostru despre cel mai recent film al lui Radu Muntean, „Un etaj mai jos”, mă simt ca un acrobat pe sârmă, care numai ce și-a pierdut echilibrul și încearcă să decidă în câteva fracțiuni de secundă pe ce parte a sârmei să cadă. Altfel spus, nu știu dacă să mă prefac că doar ochii tăi vor citi cele de mai jos, drept urmare să las artificiile și giumbușlucurile deoparte și să-ți spun franc și deschis ce cred despre film sau să adopt o poziție postmodernă vizavi de text, recunoscând posibila audiență pe care textul o va avea, și să încerc să fac un spectacol din schimbul nostru de idei, făcând în permanență cu ochiul cititorilor. Dacă ar fi să adopt cea de-a doua poziție, ți-aș spune

că dintre cele două roluri rezervate pentru fiecare dintre noi în această scenetă, mi-aș dori să joc rolul polițistului cel rău, care caută nod în papură filmului, pentru a permite apoi polițistului cel bun să-i reliefeze calitățile. Dar pentru că foarte rar reușesc să „rămân în personaj” până la final, prefer să uit că cineva ne va citi la un moment dat și să încep prin a-ți mărturisi că mi-e neclar cu ce gând a pornit Radu Muntean când a filmat „Un etaj mai jos”, dar pe mine a reușit să mă plictisească teribil. Atât la nivel dramaturgic și ideologic, cât și la nivel stilistic. Dar să le luăm pe rând. Te las pe tine să alegi din ce punct vrei să începem analiza.

Oana: Dragă Raluca, pare-mi-se că eu una sufăr de trac și în scris, așa că la gândul cititorilor care vor fi parcurs revista până la paginile pe care se va fi găsim pusă în pagină discuția noastră, nu pot decât să mă iau în serios și să mă arunc în a-ți propune să discutăm „Un etaj mai jos” din punct de vedere stilistic, prilej (poate) pentru o mică polemică în jurul folosirii defectuoase a unor artificii stilistice tipice atotaducătoarei de premii estetice realiste (neo, fie!) cu care se confundă cinemaul românesc contemporan. Sau poate mai just ar fi în cazul noului film al lui Muntean (dar nu numai) să vorbesc despre o întrebuintare duplicitară (dar nu în sens polemic, cum e cazul filmelor lui Porumboiu, de pildă) a stilisticii neo-realiste.

Raluca: Crezi că e duplicitară? Eu cred că am intrat într-o perioadă de simulacru a neo-realismului românesc. Poți identifica ceea ce odată erau semne (în sens semiotic) ale stilisticii neo-realiste, dar golite de semnificația lor anterioară (e ca în „fundația” lui Asimov: toată lumea

se folosește de energia nucleară, deși nimeni nu mai cunoaște formulele matematice care stau la baza acesteia; doar Cristi Puiu), care sunt folosite acum doar pentru a simula un concept neo-realist al unor filme care virează din ce în ce mai mult spre alte zone, cel puțin la nivel de intenție. Doar pentru că filmează planuri-secvență, fac mizanscena în adâncime, au grijă să nu-ți scoată ochii cu o compoziție picturală a imaginii, mimează un joc actoricesc „natural” și introduc două-trei secvențe inutile din punctul de vedere al unei dramaturgii clasice (de tipul cauză-efect) pentru a-ți da impresia unui demers cinematografic „ca-n viață”, nu înseamnă că fac filme realiste (fie, neo). E un pseudo-realism. Eu nu cred că Muntean e duplicitar în felul în care se folosește de mărci ale neo-realismului românesc. Cred că nu e interesat să exploreze cinemaul în direcția asta. Cred că simularea neo-realismului îi e la îndemână, deși o abordare clasică ar fi fost mult mai în acord cu intențiile sale și, cel mai probabil, mult mai spectaculoasă. Cel puțin în cazul acestui film.

Oana: Tocmai, că în ciuda altor merite pe care i le găsec filmului, asupra cărora voi încerca să mă opresc mai târziu în conversația noastră, recunosc că „Un etaj mai jos” m-a făcut și pe mine să-mi rotesc de câteva ori ochii a lehamite din pricina felului în care înțeleg Muntean și directorul său de imagine, Tudor Lucaciu, să construiască secvențele din punct de vedere stilistic. Pentru că da, sunt de acord cu tine că avem de-a face cu un pseudo-realism. Uite, îmi vine în minte secvența aia în care Corban se întâlnește cu prietenii lui să vadă un meci (prilej de socializare tipic pentru genul de masculinitate pe care o întruchipează Corban și care face, dacă mă întrebi pe mine, subiectul filmului lui Muntean – voit sau nu – până la un punct) și au o discuție aprinsă despre cum femeia fusese ucisă - chipurile pentru că și-o merita, când Corban (trădând o criză de conștiință, oare?) sare s-o apere. Ei, toată discuția aia e filmată într-un cadru lung, mizanscenat în adâncime, cu camera urmărind discret personajele, ceea ce în spiritul esteticii realiste ar trebui să mă lase pe mine, spectatorul, să urmăresc schimbul de replici dintre personaje, eventual lăsându-mă să mă raliez unui punct de vedere sau altuia. Ce fac Muntean și Lucaciu în schimb este să se folosească de *scharf* pentru a efectua un fel de montaj în cadru prin care aduc în prim-plan răbufnirea (semn al eventualelor frământări) lui Corban. Ceea ce e, într-adevăr, mai subtil decât folosirea montajului clasic (eventual în plan/contraplan), dar servește până la urmă aceluiși scop, împingându-mă de la spate pe mine, spectatorul, spre o înțelegere într-un singur sens al scenei. Și asta e doar un exemplu.

Raluca: Da, din punct de vedere stilistic ar fi fost mai cinstit un decupaj clasic (plan/ contraplan) al acelei discuții aprinse pentru a ghida spectatorul către o anumită interpretare a secvenței, decât maniera

pseudo-realistă în care mizanscenează Muntean acest climax al pseudo-crisei de conștiință a personajului principal. Care e de-a dreptul manipulativ, dar la un nivel de suprafață, din punctul meu de vedere.

Oana: De acord, dar din punctul de vedere problematica filmului (în ciuda unor astfel de alunecări ideologice nefericite) are de-a face mai mult cu dispariția simțului de responsabilitate socială. Iar scena cu pricina mi se pare încă un argument în această direcție. Vorbim despre un om care a asistat, după toate aparențele, la o crimă, dar alege să se prefacă că nimic nu s-a întâmplat, văzându-și mai departe de viața lui de zi cu zi. Ba mai mult, vorbim despre o crimă săvârșită de un vecin care locuiește un etaj mai jos, a cărei victimă a fost această fată tânără, care locuia cu chirie de relativ puțină vreme în bloc și despre care tot ce pare să știe Pătrașcu în prima fază (și noi prin identificarea forțată cu perspectiva lui), judecând după tonul discuției dintre cei doi pe care o aude într-o zi de pe casa scării, aceasta ar fi fost amanta vecinului criminal. Dacă mă întrebi pe mine, mi se pare extrem de relevant că răbufnirea lui Pătrașcu vine de-abia după ce, odată descoperit profilul de Facebook al victimei, aceasta capătă o identitate (fie ea incompletă și construită): era studentă, avea o soră (identică aproape, pe care Pătrașcu o întâlnește într-o zi în scara blocului), cu care plănuia să plece într-o vacanță în Italia. Așa că dacă pentru prietenii lui plecarea în Italia echivalează cu vinderea unor servicii sexuale, pentru el e un element care o individualizează și o umanizează, ceea ce îl scoate din zona interacțiunii sale obișnuite (sau mai bine spus a non-interacțiunii) cu comunitatea în care trăiește și i-ar putea provoca o criză de conștiință. Vina lui (presupunând că își găsește vreo vină) este față de ea, așa că răspunsul lui la însinuările acestora vine să o absolve pe ea, fără alte implicații interioare. Mi se pare că problema aici nu e faptul că nu se revoltă împotriva stereotipului despre care vorbești, încercând să îl demonteze, ci faptul că orice se întâmplă în afara granițelor lumii sale (înguste cât apartamentul în care locuiește cu soția, fiul și câinele), îi este indiferent. Sau alege să îi fie indiferent pentru a evita implicarea într-o situație care i-ar tulbura existența rutinată care se împarte între viața de familie și locul de muncă (faptul că e vorba, de fapt, de o afacere de familie și că interacțiunea lui cu funcționari de tot felul, mecanici și clienți e redusă la minimum, câteva formule de politețe și-o glumiță – două, cât să se strecore în fața unei cozi sau să-i deschidă o ușă, mi se pare încă un aspect care permite citirea filmului în direcția asta).

Raluca: Dar asta e o banalitate. Dimensiunea unei tragedii se măsoară în proximitatea față de persoana mea. Dacă-mi spui că au murit 98 de oameni într-un atentat la Ankara, mă îngrijorez (mai mult decât m-aș îngrijora dacă mi-ai spune că atentatul a avut loc



în Kabul, să zicem) și mă încercă un regret (moartea întristează pe oricine). Dar dacă-mi spui că și o rudă a mea a murit în acel atentat, atunci mi se pare o tragedie, care mă fortează să caut răspunsuri. E natural ca Pătrașcu să se poziționeze diferit față de victimă după ce ea începe să capete un chip, cu viață proprie, trăiri, planuri, speranțe. Dar, în cazul ăsta, nu mai sunt atât de sigură că problematica filmului are de-a face cu conștiința cetățenească (concept destul de vast, oricum), ci mai degrabă cu modalitatea în care fiecare dintre noi interacționăm și creăm legături cu semenii noștri într-o societate mai mult sau mai puțin violentă, mai mult sau mai puțin individualistă. Nu reușesc să văd criza de conștiință a lui Pătrașcu (la urma urmei, ce-l macină? recenta descoperire că vecina avea o identitate sau faptul că denunțarea la poliție a criminalului ar putea să atragă repercursiuni din partea acestuia asupra familiei sale?). Tot ce reușesc să văd e mecanismul prin care încearcă să îndepărteze un potențial pericol (posibila furie a criminalului denunțat), nu remușcărilor generate de faptul că, din cauza tăcerii sale, un criminal umblă liber. Tăcând, Pătrașcu devine într-un fel complice la crimă. Dar frământările lui nu merg în zona asta, ci se revarsă în instinctul său de supraviețuire și în datoria pe care o are, ca bărbat, să-și apere familie. Probabil că ăsta e și motivul pentru care conflictul se rezolvă în final în cel mai bărbătesc mod posibil: cu o bătaie pe teritoriu.

Oana: S-a vehiculat ideea unei lipse de conștiință cetățenească, mai degrabă. Faptul că Pătrașcu are o răbufnire nu-l absolvă și nici nu-l transformă într-un suflet tulburat măcinat de crize de conștiință, de acord. Acum, nici n-aș da prea mare importanță declarațiilor lui Muntean și co-scenariștilor săi despre construcția scenei cu pricina. Ai să-mi spui poate că interesul lor în felul în care funcționează conștiința nu e doar declarativ, dat fiind felul în care Muntean se joacă cu *scharf*-ul în așa fel încât să-l izoleze pe Pătrașcu, punându-l sub lupă, chestie cu care iarăși aș fi de acord. Dar faptul că sentimentul lui e unul de complicitate la crimă, la care se adaugă și o formă de vinovăție, nu demolează, după mine, construcția despre lipsa de responsabilitate socială intrinsecă disoluției simțului de apartenență la o comunitate.

Raluca: E o abordare superficială. În loc să pună în dezbatere resorturile care ne fac neimplicați și indiferenți față de semenii noștri, Muntean preferă să se limiteze la a descrie mecanismul prin care o statistică (crima petrecută un etaj mai jos), se transformă într-o pseudo-dramă (vai, dar fata aia avea și ea o viață interioară).

Și cred că genul ăsta de superficialitate în tratarea unei probleme se vede și în maniera în care își contruiește Muntean filmul. Pare că încearcă un *anti-thriller*, dar o face eliminând parțial accesul la psihologia personajului, nu deconstruind tropii (nu știm de ce nu spune polițistului de cearta pe care a auzit-o între victimă și criminal, dar ne e ușor să-i intuim mecanismul de gândire în momentul în care criminalul începe să interacționeze cu familia lui); pare că e preocupat de concepte grandioase cum e „conștiința vinovată”, dar reduce conflictul la o simplă pizdeală (folosesc termenul conștientizându-i toate conotațiile) între doi bărbați care-și împart teritoriul; pare că vrea o cameră observațională, dar schimbă grosier *scharf*-ul ca să mă facă să cred că n-are încredere în capacitatea mea de spectator de a decodifica secvența pe care mi-o arată.

Oana: Eu aș zice că mai mult decât o descriere e mecanismului, e vorba de o reprezentare a sa. Ceea ce implică un grad de abstractizare mai mare. Muntean și co-scenariștii lui iau o speță de manual (un om este martor la o crimă și/dar alege să păstreze tăcerea) și construiesc un discurs alambicat despre neimplicare și indiferență. Dar de ce e reprezentarea mecanismului o abordare mai superficială decât o deconstrucție a acestuia care îi pune la vedere resorturile? Nu e oare încă și mai politică? Fie că e vorba de o moștenire a trecutului totalitar, fie că e vorba de convertirea la valorile individualiste ale capitalismului, ne rămâne problema disoluției comunității și căderea în neoprimitivism despre care vorbește Andrei Gorzo în cronică pe care o dedică filmului. În felul ăsta capătă sens pentru mine bătaia dintre Pătrașcu și criminal din finalul filmului. Odată asumată poziția de nu-știu-nu-e-treaba-mea, Pătrașcu nu mai poate da înapoi. Așa că văzându-și spațiul personal (pe care încercase să-l protejeze prin tăcerea lui) invadat de vecinul criminal, nu găsește altă rezolvare decât apărarea teritoriului prin forță. De-aia cred că e mai mult decât o pseudo-dramă prilejuită de o crimă petrecută un etaj mai jos. ăsta e doar pretextul de pornire.



Shan he gu ren

Georgiana Madin



Munții s-ar putea despărți
China, Franța, Japonia 2015
regie, scenariu: Jia Zhang-ke
image: Nelson Lik-wai Yu
montaj: Matthieu Laclau
scenografie: Qiang Liu
distribuție: Tao Zhao, Yi Zhang, Jing Dong Liang

Imaginea care deschide cel mai recent film al cineastului Jia Zhang-ke este aceea a unei scene pe care un grup dansează sincron pe piesa „Go West” a celor de la Pet Shop Boys, condus de veselia debordantă a fetei care se plasează în centrul grupului și în planul cel mai apropiat spectatorului. Scena ocupă întreaga suprafață a cadrului, ca și când ar fi prinsă într-o cutie, iar unghiul camerei se poziționează frontal față de spațiul scenei, simulând o privire de pe un perete imaginar care etanșează această cutie. Suntem în anul 1999, în momentul trecerii în noul mileniu și în orașul natal al cineastului, Fenyang, din provincia Shanxi, iar fata care dă tonul numărului coregrafic e Zhao Tao, soția lui Jia Zhang-ke și protagonista multora dintre filmele acestuia, începând cu „Platforma” (2000), al cărui fundal era același oraș de provincie. Momentul de celebrare colectivă prin care se deschide „Munții s-ar putea despărți” și felul în care acesta este etanșat de restul compoziției – ca o capsulă de timp – e unul dintre modurile prin care Jia Zhang-ke semnaleză o întoarcere la o serie de locuri comune, originare, ale filmografiei sale; printre ele se află preocuparea pentru viețile marginale, surprinse în evoluție după perioada maoistă, pentru conservarea memoriei colective a oamenilor mărunți și tendința de a critica urbanizarea accelerată. Ceea ce distinge cel mai recent film al lui de un film ca „Platforma”,

de exemplu, sau de „24 City” (2008), e ritmul trepidant în care societatea se schimbă în jurul protagoniștilor, nelăsând loc pentru contemplare. „Munții s-ar putea despărți” e compus din trei segmente, fiecare corespunzând ambiției câte unui an aflat la mare distanță de precedentul: 1999, 2014 și 2025. În primul segment, Tao are de ales între doi pețitori care reprezintă simbolic așa-zisul miracol economic chinez și reversul acestuia. Jinsheng (Yi Zhang) cumpără o mină care fusese gestionată de către stat, iar hotărârea și spiritul lui de inițiativă indică un viitor promițător în capitalism, în timp ce Liangzi (Jing Dong Liang), care e miner, nu are mijloacele pentru a se lansa în afaceri și rămâne captiv condiției lui de simplu muncitor format într-un post-socialism cețos, ale cărui perspective doar se vor înăspri sub noua ordine economică. Tao îl alege pe Jinsheng, iar Liangzi, devastat de pierderea ei, pleacă din Fenyang și promite să nu se mai întoarcă niciodată. Cu toate că Jinsheng și Liangzi sunt arătați în numeroase confruntări pentru câștigarea fetei și sunt reprezentați cu o doză de vulnerabilitate în aceste etape, Jia Zhang-ke nu permite accesul la trăirile subiective ale lui Tao. Prin refuzul de a accesa emoțional procesul prin care Tao își face alegerea, Zhang-ke rămâne fidel unui mai vechi obiectiv de a dedramatiza experiența protagoniștilor lui, pentru a o putea substitui mai

ușor unei idei mai largi despre tendințele generale ale epocii tratate în film. Tao face alegerea cea mai caracteristică timpurilor purtătoare de mari promisiuni în care trăiește, iar mesajul nu este greu de decipat în modul în care Jia Zhang-ke înrămează această situație. Exuberanța imnului „Go West” de la început vorbește destul de direct despre setul de așteptări impus de sosirea noului mileniu, respectiv de tranziția Chinei către capitalismul de stat și piața liberă. În același timp, momentul respectiv stabilește un contrast cu toate celelalte momente din filmele lui Zhang-ke (regizate într-un mod foarte similar) în care o colectivitate amorfă post-maoistă recită pe o scenă cântece patriotice sau tradiționale, într-o manieră placidă care dă de înțeles lipsa impulsului autentic și, prin extrapolare, falimentul în plan uman al politicilor socialiste.

Dacă anterior Jia Zhang-ke obișnuia să își orienteze discursul către contemplarea pseudo-documentară a efectelor nocive ale Revoluției Culturale, aici *statement*-ul politic e îndreptat în direcția dezrădăcinării tot mai accentuate a poporului chinez în goana după acumulare de capital. Următoarele două segmente, care o folosesc ca punct de sprijin tot pe eroina Tao, abordează evoluția noii elite economice din Shanghai și, ulterior, ideea migrației în masă a poporului chinez, urmată de renunțarea tot mai accentuată la tradiție și memorie comună. Sigur că mai nou divorțata Tao, întoarsă în Fenyang după o perioadă la Shanghai, are parte de povestea ei individuală, la fel ca fostul ei sot, ca Liangzi, care se întoarce în ciuda promisiunii lui, sau ca fiul ei alienat emoțional, care o vizitează rar, însă, aici, lirismul, realismul calculat și caracterul eliptic al situațiilor lui Zhang-ke servesc mai mult decât de obicei reliefării unei tendințe contemporane (alarmante). A spune mai mult despre evoluția personajelor ar însemna să dau la iveală aproape toată consistența narativă; în schimb, e de notat că în „Munții s-ar putea despărți” iminenta destrămării afective, sociale și culturale cu care se confruntă, în viziunea cineastului, civilizația chineză, e sugerată conceptual printr-o diluare sau destrămare la nivelul situațiilor și al aspectelor tehnice. Din multe puncte de vedere, filmul lui Jia Zhang-ke e ca un balon care se tot umflă până aproape de explozie: așa cum firele narative devin din ce în ce mai divergente și, în ciuda ridicării unor așteptări, se distanțează din ce în ce mai mult unele de altele fără speranță de întoarcere, la fel și formatul imaginii e în continuă expansiune – raportul între lățimea și înălțimea imaginii crește odată cu fiecare segment, diluând progresiv densitatea emoțională a schimburilor dintre personaje. Ceea ce rămâne în picioare în noul mileniu, pare să sugereze Jia Zhang-ke, e celebrarea solitară, deci tragică, a individualității.

Nie yin niang

Andreea Mihalcea



Asasina

China-Hong Kong-Taiwan 2015

regie: Hou Hsiao-Hsien

scenariu: Zong A-Cheng, Chu Tien-wen,

Hsieh Hai-Meng, Hou Hsiao-Hsien

image: Mark Lee Ping Bing

montaj: Liao Ching-Song

muzică: Lim Giong

distribuție: Shu Qi, Chang Chen,

Zhou Yun, Satoshi Tsumabuki

Pornind de la o veche poveste despre dinastia Tang și, totodată, fan din copilărie al literaturii de inspirație *wuxia*, Hou Hsiao-Hsien imaginează un fel de transforare senzorială asupra unei porțiuni a Chinei imperiale a secolului al IX-lea, calibrându-și privirea asupra lumii imediat apropiate lui Nie Yinniang (Qi Shu) - o fată de origine nobilă antrenată ca asasin în slujba curții -, lume a cărei ordine e periclitată de concurența interioară clasic-romanescă dintre pasiune și datorie.

Orizontul istoric subîntinde o perioadă grefată de amenințări teritoriale generate de provincii militare în direcția *status quo*-ului imperial,

adversarul cel mai înfocat fiind Tian Ji'an (Chen Chang), guvernatorul provinciei Weibo. La zece ani după ce prințesa-călugăriță Jiaxin (Fang-yi Sheu) o răpește din Weibo cu intenția de a o rafina într-un mercenar imbatabil, aceasta o înapoiază pe Yinniang familiei, încredințându-i însă misiunea de a-l ucide pe Tian Ji'an, vărul și cândva logodnicul fetei; iar suspansul întreținut de îndeplinirea sau de neîndeplinirea acestui ordin eclipsează anvergura rezolvării narative a conflictului militar.

Setting-ul *story*-ului, eliptic și (aparent paradoxal) dens, ca și tratarea stilistică de altfel, reafirmă predilecția lui Hou de creator de lumi care se devoalează spectatorului strat după strat, solicitându-i capacitățile immersive. Propunerea unui film de epocă cere un grad de atenție acutizată asupra procesului din spate atunci când vine din partea unui regizor ca acesta, în principal datorită viziunii realiste specifice lui Hou; altfel spus, aspirația de reprezentare realistă a unei epoci îndepărtate implică o problematizare mai complexă a raportului dintre real și reprezentare decât ar putea-o face aspirațiile de reprezentări clasice, în cazul cărora cel mai adesea dimensiunea spectaculară (a personajelor, a acțiunilor, a decorului și a costumelor) și poziționarea exotico-etnografică converg în obținerea unui efect iluzionist. Astfel, pentru a rămâne fidel unei viziuni realiste, Hou are nevoie de o sistematizare coerentă a relațiilor dintre un real îndepărtat și funciar inaccesibil în mod direct - lumea aristocrației de sec. IX din China - și reprezentarea acestuia pe ecran. O lectură posibilă a procesului din spatele construcției lui „Nie yin niang” ar putea porni de la ipoteza că fragmentul de real la care Hou face cel puțin referire era în parte configurat similar, dacă

nu chiar verosimil la nivel antropologic: acea aristocrație avea un set de convenții, ierarhii, ritualuri, coduri vestimentare, credințe politice și religioase, precum și un simț al duratei (temporale) ș.a. specifice. Iar protagonistă, o asasină, capătă grație, dislocării din mediul familial/familiar, un soi de poziție de observare meta-socială. De aceea, acceptând această lectură cât și validitatea unei intersecții, cel puțin parțială, între perspectiva auctorială și cea a protagonistei (ca și când narațiunea ar fi narată în mare parte din perspectiva lui Yinniang), s-ar putea susține justificarea narativ-realistă a faptului că filmul este o redare atât subiectiv-contemplativă (*y compris* corelativul descriptiv) cât și meta-omniscientă; ceea ce presupune o diferențiere explicită a filmului lui Hou față de filmele de epocă realizate în cheie clasică, în care omnisciența auctorială este rareori nejustificată și în cazul cărora regizorul și spectatorii împart aceeași lojă a privirii exotic-etnografice. Stratificarea conținutului narativ de care aminteam mai devreme este direct legată de felul în care este „reglementat” accesul spectatorului la acest conținut, în așa fel încât rețeaua de relații și acțiuni ale personajelor se clarifică într-un mod progresiv și cu un anumit grad pozitiv de echivoc. De pildă, abia după scurgerea a aproape 40 de minute, aflăm despre logodna din *backstory*-ul lui Yinyang și al lui Tian Ji'an - într-una dintre cele mai intime și mai lungi secvențe ale filmului -, oferindu-ni-se abia acum o explicare mai clară a ceea ce a stat la baza exilului și mercenariatului fetei și abia acum devenind mai clare motivele pentru care aceasta evită să-lucidă, fără a ne „înarma” însă cu o claritate lipsită de echivoc. Din raționamente similare - configurarea realistă a conținutului - înțelegem tot *a posteriori* aruncării în joc a unor detalii narative semnificația lor mai vastă în raport cu *plot*-ul. Așa cum se întâmplă de regulă atunci când subiectul unei ficțiuni atinge luptele de putere la nivel politic, scena oficială (stabilirea unei strategii militare de luptă și mobilizarea aparatului aferent) presupune aproape întotdeauna și existența unor culise. Aici, în culisele clanului lui Tian Ji'an, este vorba despre competiția cvasi-melodramatică dintre consoartă și concubină, privite, conform spiritului epocii, mai ales ca mijloace de transmitere ereditară a statutului și a pârghiilor de putere teritorială. Însă și de această dată e nevoie să treacă mai mult timp narativ până când să putem în primul rând distinge între soție și amantă și până când să putem înțelege de ce o sarcină despre care „umbă vorba” pe holurile casei nobiliare ar fi problematică (pentru soție și fiii moștenitori). Soția apelează la vrăjitorul de curte pentru a împiedica nașterea unui copil bastard, ceea ce duce la creionarea unui *subplot* fantastic - dimensiune tipic *wuxia* -, ce implică magie neagră și ale cărei efecte sunt grațios și inexplicabil spulberate de către Yinyang, care taie la propriu cu sabia misterioșii nori negri ce ajung să o învăluie pe amanta Huji (Nikki Hsin-Ying Hsieh), salvând-o. O altă presupuziție de natură realistă pe care se sprijină Hou - care are drept posibilă consecință inclusiv diferențierea acesteia din acest film de alte mirese cinematografice nenunțate careucid cu măiestrie din dorință de răzbunare, precum cea a lui Truffaut (din „La Mariée était en noir”, 1968) sau varianta aceleiași mirese pastişat-postmodernistă a lui Tarantino (din seria „Kill Bill”, 2003, 2004) - este extinderea prezumției ambiguității mediului asupra interiorității protagonistei. Prin urmare, dat fiind că în afară de a ști că Yinyang este un asasin care se mișcă și mănuieste sabia cu virtuozitatea unui samurai, că a fost răpită de mică de acasă, că a fost cândva logodită cu cel pe care trebuie să-l omoare, că *pare* să aibă dificultăți (interne - morale) în a curma viața unor oameni care sunt în același timp părinți, dar și datorită faptului că are foarte puține replici, nu ajungem niciodată să aflăm cu certitudine care îi sunt resorturile interioare. Prin urmare, din acest punct de vedere, ea este un personaj opac. Pe de altă parte, mizanscenarea multor secvențe drept inițial obiective pentru ca aproape de finalul lor să deducem că sunt de fapt menite să redea unghiul subiectiv al lui Yinyang - tot timpul ascunsă după niște văluri, sau stând la pândă în vreun copac sau în vreun alcov întunecat al spațiului în care se derulează acțiunea principală a secvenței - poate duce cu ușurință la specularea unui vechi efect de tip Kulešov. Având acces la unghiul său

subiectiv, *cut*-ul la chipul ei - uneori inexpressiv ca atare, alteori modulată doar de micro-expresii - face ca spectatorul să speculeze automat niște stări, sentimente sau atitudini. Așa cum atunci când asistă la o scenă domestică alături de copii din viața unui politician pe care e însărcinată să-lucidă, dar pe care îl lasă în schimb să trăiască (după ce știm deja cât de ușor i-ar fi să ducă la îndeplinire ordinul), putem infera că în spatele deciziei și că în spatele chipului său lucrează empatia. Însă Hou nu lasă lucrurile la stadiul acesta, optând deseori pentru succedarea etapei kuleșoviene cu fabricarea unor acțiuni, care atunci când nu contrazică, aruncă cel puțin o umbră de ambiguitate asupra posibilităților speculației anterioare ale spectatorului, ceea ce ar rezulta într-o caracterizare a personajelor de natură dialectică. Dacă la început Yinyang are intenția de a-și onora misiunea de apărare a integrității teritoriale a imperiului, ea alege ulterior crutarea principalului factor amenințător, a lui Tian Ji'an; însă atunci când Tian Ji'an demarează destabilizarea relațiilor de pace dintre provincia Weibo și Curte, trimițând soldați săucidă un demnitar numit de Curte și pe tatăl ei, ea îi salvează - ceea ce ar părea o întoarcere la principiile misiunii inițiale -, pentru ca la final să nu își mai găsească locul în slujba niciunei facțiuni sau forme de organizare (nici măcar în propria familie), urmând *probabil*, conform punctelor semantice de suspensie de la sfârșitul filmului, să ducă o existență la fel de solitară ca cea a samurailor, migrând din sat în sat și conviețuind uneori alături de oameni simpli sau rătăcind ascetic prin pustietățile munților.

Presupusa mizanscenare intrinsecă acestui mediu socio-istoric particular - funcționând ca o coregrafie pre-determinată mai degrabă statică -, detaliată mai sus, facilitează înțelegerea optării lui Hou pentru un *Academy aspect ratio* (1.37 : 1) destul de necaracteristic, el lucrând de regulă cu unul mult mai *wide*, 1.85:1. Folosirea unui *aspect ratio* mai *wide*, corelat desigur cu o atenție sporită acțiunilor periferice compozițional, se traducea în filmele sale mai vechi precum „Tong nien wang shi” („A Time to Live, A Time to Die”, 1985), „Hai shang hua” („Florile din Shanghai”, 1998) sau „Kôhî jikô” („Café Lumière”, 2003) ca o strategie realistă de evocare a continuumului diegetic spațial (spațiul diegetic există și în afara limitelor cadrului) manifestat printr-o complexă dispunere și „perturbare” laterală a limitelor cadrului fix. În majoritatea cadrelor fixe din „Nie Yinyang”, componenta aceasta e mult mai puțin prezentă, fapt explicabil în parte datorită caracteristicilor ritualic-ierarhice ale palatelor imperiale, ca și când Hou ar sugera că fiecare personaj are un loc în decor în funcție de rang sau că anumite norme de etichetă, sesizabile inclusiv la nivelul diferențiat al înălțimii nobililor față de cel al supușilor, sfetnicilor etc. se cer a fi redată vizual. Mediul social în sine, cu precădere atunci când vorbim despre secvențele de interior, nu este unul al imprevizibilului, în ceea ce privește mișcarea sau acțiunile personajelor; ba din contră, este unul caracterizat prin pre-determinare și asumarea unor poze. Or, gradul acesta ridicat de static recognoscibil în film dovedește și la acest nivel distanțarea lui Hou de tropii *wuxia*.

În schimb prezența altor strategii realiste de evocare a acestui continuum tipice lui Hou Hsiao-Hsien - în descendența unor cinești precum Mizoguchi sau Ozu -, ca de pildă mizanscena în profunzime, este mult mai pregnantă. Aproape că nu există cadru în care să nu fie vreo fereastră lăsată deschisă în cel mai îndepărtat plan sau care să nu aibă într-unul apropiat vreo perdea sau vreun văl, fie ușor în amorsă, fie blurând de-a dreptul personajele, indicând nu doar o prelungire spațială, ci și faptul că e o lume care e descoperită privirii pe furis, *voyeur*-ist. Organicitatea aceasta senzorială este acutizată sonor - printr-un *soundscape* aproape baroc, de la cântece de păsări, la freamătul frunzelor, la melodii cântate la țiteră -, în vreme ce detaliile scenografice luxuriante - de la căzi sculptate în abanos, de la culorile aprinse care animă huzurul acestei lumi - potențează efectul senzorial haptic al filmului, făcând - paradoxal - ca mișcarea sigură, dar grațios supusă legilor fizicii, a corpului lui Yinyang din timpul scenelor de acțiune să capete ceva din frumusețea unui bizar act de suspendare a vieții din durată obișnuită.

Une nouvelle amie

Andrei Luca



O nouă prietenă Franța 2014

regie, scenariu: François Ozon

imagine: Pascal Marti

montaj: Laure Gardette

muzică: Philippe Rombi

distribuție: Romain Duris,
Anaïs Demoustier, Isild Le Besco

„Une nouvelle amie”, cel mai recent film al lui François Ozon, spune povestea lui Claire (Anaïs Demoustier), o tânără căsătorită care trece printr-o perioadă dificilă în urma decesului celei mai bune prietene, Laura. Cu intenția de a-l consola pe soțul văduv, David (Romain Duris), Claire descoperă plăcerea ascunsă a acestuia de a se îmbrăca în femeie. Trecut în agendă sub numele de Virginia pentru a nu ridica suspiciuni soțului ei, Claire se apropie din ce în ce mai mult de David și îl încurajează indirect să-și asume identitatea. Relația de complicitate a celor doi, generată de decizia de a ascunde un secret cu potențial compromițător, se transmite mai departe spectatorului. De asemenea, trebuie menționat că în relația filmului cu spectatorul, François Ozon se folosește de reputația actorilor pentru a adăuga un înțeles subversiv și comic poveștii. În „Une nouvelle amie”

Romain Duris, patron a milioane de fane, se deghizează în femeie și devine una de-a lor. În ciuda travestiului, perversitatea personajului interpretat de Duris constă în faptul că nu este emasculat în fața fanclubului, fiind în continuare atras de femei.

Decizia lui Claire de a ascunde adevărul de soțul ei și de a-i spune că David este gay devine o dovadă a unui model de societate în care oamenii sunt încurajați să se identifice în modele de sexualitate fixe (heterosexual sau homosexual). Un bărbat atras de femei care se îmbracă în femeie devine prea greu de perceput și este dificil de explicat pentru burghezul standard, *politically correct*, al cărui reflex este acela de a încadra oamenii în funcție de preferințe sexuale stabile. De asemenea, când părinții soției decedate își văd ginerele pe patul de spital, inconștient, îmbrăcat în femeie, le cer lui Claire și soțului ei să fie discreți în legătură cu acest aspect cu potențial scandalos. Ipocrizia clasei burgheze este expusă, însă tonul general al filmului nu este unul combativ, ci dimpotrivă.

În ciuda aspectelor ireverențioase față de cultura heteronormativă, „Une nouvelle amie” rămâne un film care poate fi plasat cu ușurință în tradiția cinematografică de reprezentare a travestiului într-o cheie ludică, *hetero-friendly*, în care spectatorul este invitat să participe la jocul personajului principal cu identitatea de gen. Spre deosebire de alte filme care detaliază aspectele sumbre ale asumării publice a travestiului, François Ozon alege să seducă spectatorul. Având experiența unor colaborări cu actrițe celebre care au impus de-a lungul timpului modele de feminitate, precum Catherine Deneuve, Fanny Ardant, Emmanuelle Béart sau Isabelle Huppert, François Ozon a avut privilegiul să observe îndeaproape manierisme feminine conștient afectate și jucate. Unul din filmele sale

anterioare, „8 femmes” (2002), propune un dicționar care cuprinde astfel de imagini ale unor femei puternice, conștiente și sigure de puterea lor de seducție. Din acest punct de vedere, scenariul filmului oferă suficiente detalii stilistice al cărui scop este acela de a coda imaginea Virginei în câteva ipostaze clasice de feminitate, precum cea din mașina roșie decapotabilă a lui Claire, în care Virginia poartă palton negru, o eșarfă roz și o pereche de ochelari de soare pe cap în timp ce părul blond îi este bătut de vânt într-un peisaj cu o lumină caldă și tomnatică de apus. Un alt exemplu în acest sens îl constituie secvența în care Virginia, pregătindu-se să iasă în oraș cu Claire la cumpărături, coboară scările casei în pantofi negri cu toc, purtând o rochie mulată din satin, de un roz aprins, peste genunchi, prinsă la mijloc cu o curea a cărei despicătură urcă provocator pe picior.

În „Une nouvelle amie”, regizorul își asumă misiunea de a crea un model clasic de feminitate emancipată plecând de la datele pe care i le oferă Romain Duris ca actor. Declarând în mai multe interviuri anterioare filmului că și-ar dori foarte tare să joace rolul unei femei, Romain Duris se bucură în mod vizibil de oportunitatea pe care i-o oferă personajul lui David, travestit sub numele de Virginia. În jocul lui există o relație continuă de flirt și fascinație față de hainele pe care le poartă. Orice eșarfă devine o referință la un model de feminitate din cinema, iar fiecare flexiune a mâinii este dublată de un soi de admirație curioasă față de mișcarea executată. Inspirat de personalități precum Julia Roberts sau Gena Rowlands, plăcerea travestiului este un joc pentru Romain Duris, în care posibilitatea de a te ascunde sub machiaj îți oferă șansa de a crea de la zero un personaj.

Dincolo de aspectul umoristic al filmului, exprimat de complicitatea celor doi în păstrarea unui secret cu potențial compromițător, doliul în urma pierderii unei persoane dragi condiționează moral relația dintre Claire și Virginia. Sentimentul de atracție nu numai că încalcă modelul clasic de relație, dar constituie și o lipsă de respect față de amintirea Laurei, prietena cea mai bună a lui Claire și soția răposată a lui David. Deși personajele par să își reprime dorința, finalul este deschis, lăsând loc de interpretare. În epilogul filmului, al cărui ton optimist completează perspectiva ludică pe care o urmărește Ozon, nu este clar dacă Virginia și Claire rămân împreună ca prietene sau ca parteneri de viață. Tot doliul însă este și pretextul narativ care aduce cele două personaje împreună, creând o legătură. Dincolo de atracția dintre cele două, apropierea față de Laura este elementul care conectează personajele la un nivel profund, care pare să dea întâlnirii dintre Virginia și Claire aura unui destin ce l-a adus în punctul de a se cunoaște.

Deja o marcă personală, clasicele momente muzicale se regăsesc și în „Une nouvelle amie”. Ca de obicei, tradiția utilizării muzicii vizează crearea unor momente înălțătoare, al cărui scop este acela de a emoționa și de a fascina spectatorul. O astfel de secvență este cea în care Claire și Virginia, pe parcursul weekendului petrecut la

casa în care a copilărit Laura, merg într-un club al cărui program include și un moment muzical la care participă un travestit care interpretează melodia „Une femme avec toi”. Versurile din „Une femme avec toi”, care o fac pe Virginia să plângă, capătă alt sens în contextul unui spectacol de *travesti*. De asemenea, melodia pare să vorbească despre situația personajelor în cauză. Persoana căreia în mod normal i-ar putea fi adresată melodia, un bărbat, este înlocuită în filmul lui Ozon de Claire, singura alături de care David se poate costuma în Virginia, asumându-și identitatea adevărată fără teama de respingere.

Îmbinând elemente melodramatice cu elemente de umor, Ozon exploatează suspansul creat de secretul celor doi, o influență clară din acest punct de vedere fiind Hitchcock. Întocmai ca la Hitchcock, starea psihică a personajelor este condiționată (fără a fi determinată în exclusivitate de asta) de logica clasică în care un eveniment îngropat din trecut revine ca o evidentă la timpul prezent. Căsătoria lui David cu Laura a fost cea care i-a suprimat dorința acestuia de a se costuma în femeie, iar moartea soției reprezintă declinul care a pus capăt perioadei de reprimare. Virginia consolează durerea lui David în urma pierderii soției și depresia lui Claire în urma morții celei mai bune prietene. Titlul filmului reprezintă o indicație clară din acest punct de vedere, în ideea în care nu se ferește să o prezinte pe Virginia drept substitut al Laurei.

Dincolo de trimiterile cинefile ale filmului, în secvența de la cinematograful în care joacă rolul unui spectator atras de Virginia, François Ozon face cu ochiul spectatorului în mod direct. Într-o surprinzătoare apariție *cameo*, regizorul joacă rolul bărbatului standard care încearcă să agate o femeie profitând de întunericul sălii de cinema. Surprinsă, dar și flatată de ideea de a fi luată drept femeie, Virginia refuză avansurile. Secvența în sine are un aer foarte americanesc, respectând tiparul situației în care doi tineri se folosesc de întunericul cinematografului pentru a se atinge reciproc sau a se săruta. Mai mult decât atât, Ozon recunoaște chiar el în cadrul unui interviu dorința de a crea personajele în funcție de modelul de viață american. Casa în care Laura a copilărit și pe care Claire și-o amintește este mai degrabă tipic americană, filmările desfășurându-se în locație în Canada. De asemenea, atipic arhitecturii pariziene, casele din „Une nouvelle amie” dispun de garaj dublu, fapt asupra căruia regizorul atrage atenția prin replica Virginiei în care Claire este sfătuită să parcheze în garaj pe durata vizitei.

Deși poate fi acuzat de omisiune sau de estetizare a unor realități, acest cel mai recent film al lui François Ozon nu are niciun fel de pretenție realistă. Intenția este mai degrabă aceea de a seduce spectatorul în afara zonei de confort și de a-l face complice la desfășurarea acțiunii, prezentând travestiul mai mult din perspectiva unei plăceri copilărești de a se deghiza, întocmai ca într-un joc, și ignorând în mod conștient riscurile pe care un travestit și le asumă în context social.



23 — 29 OCTOMBRIE

prezentat de



CINEMA STUDIO
CINEMA ELVIRE POPESCO
CINEMA PRO

LES FILMS DE CANNES A BUCAREST

a 6-a ediție

HITURILE EDIȚIEI

ÎN PREMIERĂ

YORGOS LANTHIMOS / **THE LOBSTER**
MIGUEL GOMES / **ARABIAN NIGHTS**
GASPAR NOÉ / **LOVE**

ZIUA DE AUR

ÎN PROIECȚIE MARATON

PALME D'OR / CANNES
URSUL DE AUR / BERLIN
LEUL DE AUR / VENEȚIA

CÂȘTIGĂTORUL PALME D'OR CANNES 2015

ÎN PERSOANĂ

JACQUES AUDIARD

ÎN FIECARE ZI

INVITAȚI, Q&A-URI ȘI DEZBATERI

BILETE ȘI ABONAMENTE ÎN CINEMATOGRAFE ȘI PE EVENTBOOK.RO

întâlniri în fiecare seară la

programul integral al proiecțiilor pe www.filmedefestival.ro



M MENU

REDACTORII FILMELE	Andrei Rus	Gabriela Filippi	Ioana Moraru	Raluca Durbacă	Andrei Gorzo	Ioana Avram	Oana Ghera	Bianca Bănică	Georgiana Madin	Andrei Șendrea	Maria Cârștian	Andra Petrescu
<i>La sapienza</i> (r. Eugene Green)	★★★★★		★★★★★			★★★★★						
<i>E agora? Lembra me</i> (r. Joaquim Pinto)	★★★★★	★★★★										
<i>Winter Sleep</i> (r. Nuri Bilge Ceylan)		★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★		★★★★		★★★★		★★★★	
<i>Aferim!</i> (r. Radu Jude)	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★
<i>Heaven Knows What</i> (r. Joshua și Ben Safdie)	★★★					★★★★★				★★★★★		
<i>Stray Dogs</i> (r. Tsai Ming-liang)			★★★								★★★★★	
<i>A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence</i> (r. Roy Andersson)	★★★★★	★★★★★	★★★★★		★★★		★★★★★	★★★★★	★★		★★★	
<i>Mad Max 4</i> (r. George Miller)	★★★★★		★★★★★		★★★★★			★★★			★	
<i>P'tit Quinquin</i> (r. Bruno Dumont)	★★★★			★★★★	★★★★						★★★	
<i>Comoara</i> (r. Corneliu Porumboiu)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★★		★★★	★★★		★★★★
<i>Deux jours, une nuit</i> (r. Jean-Pierre și Luc Dardenne)	★★★★		★★		★★★★		★★★	★★★★				
<i>Amour fou</i> (r. Jessica Hausner)	★★★★				★★★★		★★					
<i>Autoportretul unei fete cuminti</i> (r. Ana Lungu)	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★		★★★★		★★	★★		★★★
<i>Un etaj mai jos</i> (r. Radu Muntean)	★★	★★		★★	★★★★		★★★★					★★
<i>Leviatan</i> (r. Andrei Zviaghintev)			★★	★★	★★	★★★★			★★★			

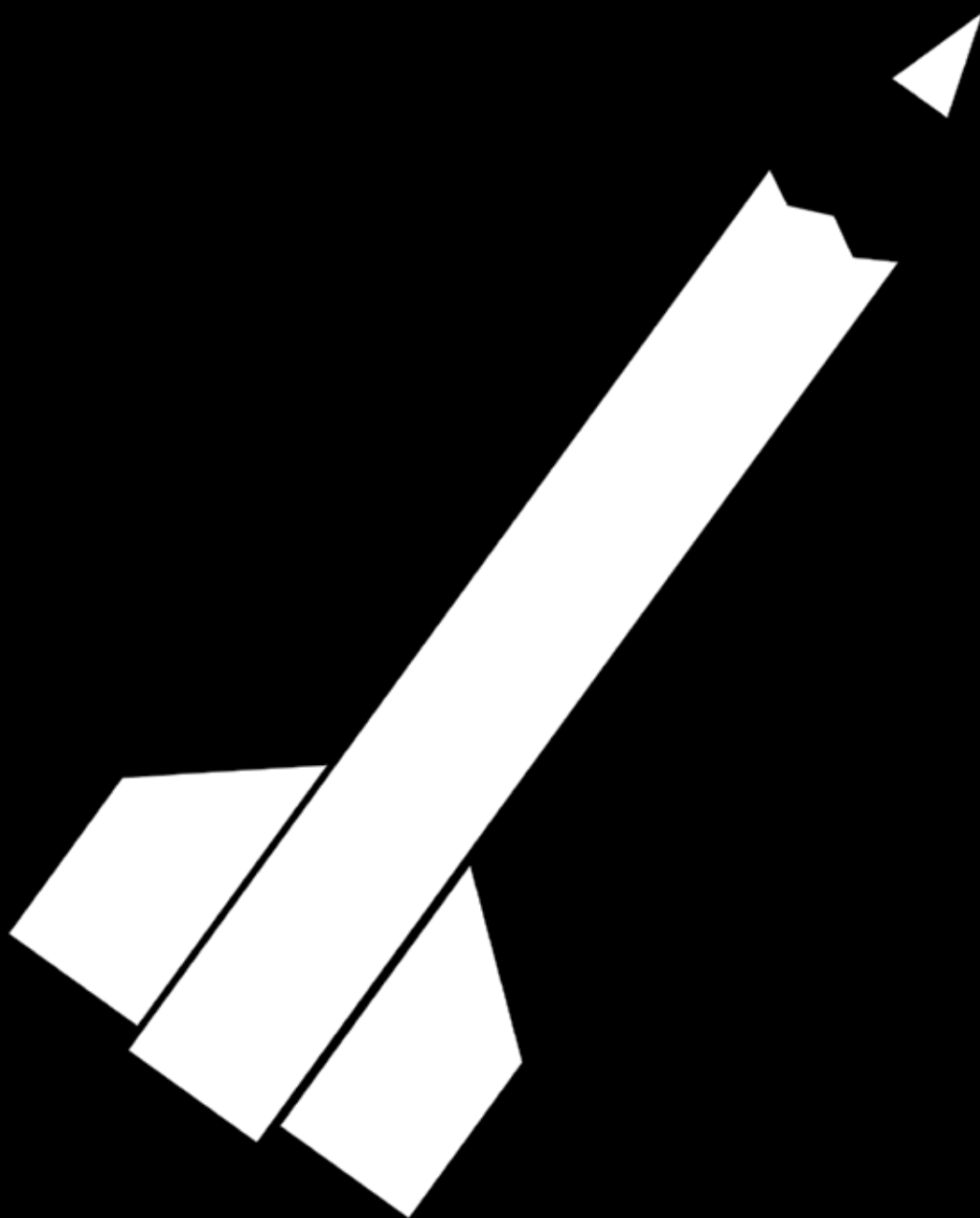
★★★★★ capodoperă

★★★★ trebuie văzut

★★★ merită văzut

★★ poate fi văzut, în lipsă de alternative

★ pierdere de vreme



O scenă nouă pentru un nou-modernism

Scenă fără culise, teatru fără sfori, camaraderie creativă și co-autorat, film ca artă (nu cinema ca industrie), artă cu oameni, despre oameni și pentru oameni, nu pentru mausolee, internet pentru toți și pentru un mai bine. Un mai-bine-noi.

Mai-bine-noi. Scena9

SCENA



HotSpot cultural BRD