

ANDREI GORZO

MIHAI IOVĂNEL

DESENE MIȘCĂTOARE

**DIALOGURI DESPRE
CRITICĂ ȘI CINEMA**

POLIROM
2023

Cuprins

Introducere.....	7
Alex. Leo Șerban – un <i>Tory anarchist</i> în România anilor '90-2000	17
Critica speculativă a lui Quentin Tarantino	53
Nae Caranfil ca autor contemporan	87
Pauline Kael și cultura <i>trash</i>	135
Desene mișcătoare. Henry James la cinema	193
Sfârșitul serbării. <i>Unforgiven</i> și westernul crepuscular.....	241

Și cu asta am ajuns și eu la acea logică a striptease-ului care, după cum bine spui, dictează felul în care sunt filmate în general corpurile feminine din *Asfalt Tango*. E vorba, desigur și din păcate, de forma pe care a luat-o în anii '90 reerotizarea imaginilor cinematografice românești după eliberarea de pudibonderia ceaușistă. Apropo, mi se pare foarte important de amintit că primii care au criticat omniprezența acestui *male gaze* în cinemaul nostru postcomunist au fost Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu. Au criticat-o prin filmele pe care le-au făcut începând din 2001. Mi se pare important de amintit acest fapt pentru că azi, când astfel de critici au devenit mai normale, întâietatea lor – a creatorilor Noului Cinema Românesc – e adesea trecută cu vederea. Nici Puiu, nici Rădulescu nu suportau să simtă, în felul în care e filmată o actriță, dorința sexuală a unui regizor bărbat. Erau dispuși să facă excepții pentru cazuri ca al lui Godard cu Anna Karina, dar, când venea vorba de cinemaul românesc, făceau urât la treaba asta. Puiu optează pentru o privire clinică, documentară, *no comment*, care refuză să diferențieze între corpuri masculine și feminine, sexualizându-le pe acestea din urmă. Opțiunea lui era frapantă la vremea aceea: ea i-a făcut pe Mihai Chirilov și Alex. Leo Șerban să descrie *Marfa și banii* (într-un faimos articol scris sub formă de dialog) ca fiind un film „frigid”¹. Noul Cinema Românesc, cel puțin în forma în care a demarat, a avut dimensiunea asta de reacție puritană la cinemaul nouăzecist al privirii masculine pofticioase. Și eu aș zice că dimensiunea puritană se regăsește și în unele dintre criticile de-acum, deși acestea se cer luate ca niște critici mai degrabă politice decât moraliste. Aș zice că moralismul e acolo, cel puțin în

1. *Ibidem*, p. 80.

ton. Și el riscă să simplifice excesiv și păgubos o problemă – cea a dreptului privirii din spatele camerei, fie ea și masculină, de a exprima dorință – care după părerea mea nu s-ar cuveni simplificată. Prin asta nu vreau să spun că *Asfalt Tango*, *Filantropica* și *Restul e tăcere* nu-și merită criticile pe frontul respectiv. Bineînțeles că și le merită. Problema pe care încerc s-o pun este una mai generală, care nu vizează exclusiv dorința sexuală și felul în care sunt filmate – de către bărbați – corpurile feminine. Ea vizează felul în care e filmată lumina, felul în care sunt redată texturile lucrurilor, tactilitatea lor. Vizează raportul senzual al cinemaului cu lumea, un raport fundamental, care trebuie apărut – el e copilul care nu trebuie aruncat odată cu apa murdară din copaie. Și limbajul moralist nu e tocmai apt să facă asemenea distincții.

M.I.: Sunt de acord cu ce spui legat de moralism. Un cinema puritan și o critică puritană care privesc lumea printr-o frunză de viță aduc cu ele irosirea unor potențialități.

Pe de altă parte, trebuie să judecăm cinemaul lui Caranfil în contextul/istoricitatea sistemului care l-a produs. În cazul cinemaului, unde este nevoie de sume de bani considerabile și de echipe întregi, sistemul acesta afectează plastic individualitatea autorului într-o măsură mai mare decât se întâmplă cu literatura, unde autorul are nevoie „doar” de un editor. Acum ne e ușor să ricanăm în fața felului în care începe *È pericoloso...*, cu protagonista – elevă de liceu – care merge la toaleta școlii și își ridică sarafanul, dezvelindu-și coapsa. Este, sigur, un act de voyeurism ținut către publicul anilor '90, public care în film ia forma băieților – colegii de liceu ai fetei – care se hăhăie libidinos într-o cabină de WC unde fumează și răsfoiesc o revistă porno. Dar nu e

doar atât. Întregul mecanism de producție împingea cinema-ul către zona aia de striptease, de exhibare de corpuri sexualizate. Nu vorbesc doar de presiunea directă a producătorilor de a stimula așa ceva – era și o competiție internă, în mințile regizorilor, de a capta publicul în sălile de cinema care începuseră să se golească. Și o făceau în baza unui concept grosier de public, a unui public abstractizat drept o masă de indivizi însetați de sex și de adevăruri dintr-o bucată. Dar și presiunea directă a producătorilor se făcea simțită, și încă cum. Chiar și în cazul unui film ca *È pericoloso...*, o producție internațională, făcută din bani care nu veneau de la casele de film din România: Caranfil relatează în timpul unui dialog public cu tine de acum câțiva ani că producătorul lui voia ca filmul să se încheie cu violarea în grup a protagonistei. Din fericire, a putut să reziste acestei presiuni.

A.G.: Da. Deși, atunci când povestea asta, Caranfil se referea la unul dintre directorii de case de producție la care a încercat inițial să-și plaseze filmul. Nu se referea la producătorul său final. Dar, sigur, asta nu te contrazice cătuși de puțin pe fond.

M.I.: Oricum, *È pericoloso...* mi se pare un film mai subtil decât *Filantropica*. Acesta din urmă m-a dezamăgit cel mai mult la revizionare. În 2002, când a fost lansat, *Filantropica* a creat mitologie (sub formă de folclor urban) așa cum înainte de 1990 o făcuseră filmele lui „Sergiu” & co. – care aveau la dispoziție un public relativ omogen care se număra în milioane de bilete vândute. Probabil e ultimul film postcomunist care a reușit asta – Noul Cinema Românesc a făcut-o și el, dar mai degrabă colectiv, sub forma

unor clișee cu care este asociat (de pildă ciorba mâncată în bucătărie). Din *Filantropica* se citează până azi „mâna întinsă care nu spune o poveste”. Îmi amintesc senzația cu care l-am văzut în 2002, pumnul în plex pe care-l trimitea la adresa clasei de mijloc sau mai bine zis la adresa inexistenței acesteia – felul în care satiriza iluziile legate de o astfel de clasă, care în realitatea filmului apare ipostaziată fie de câinii vagabonzi din București comparați direct cu acea clasă de mijloc, fie de profesorul de liceu jucat de Mircea Diaconu, un ins cu aspirații intelectuale ce trăiește de pe o zi pe alta și nu reușește să se impună nu doar pe piața culturală (cartea lui nu interesează pe nimeni), dar nici măcar în fața elevilor sau în propria familie. Dar filmul, revăzut acum, n-are nicio subtilitate. Ideile și poantele scenaristice sunt ingenioase, dar tonul filmului este unul de pamflet caricatural și circular (se pleacă de la premisa că n-avem clasă de mijloc și se ajunge tot acolo). Or, tonul ăsta vehement s-a istoricizat și nu prea mai funcționează la intensitatea la care dădea frisoane atunci când problemele pe care le semnală erau încă contemporane. Nu-i vorba că acele probleme n-ar continua până azi (chiar săptămânile trecute au fost mai multe scandaluri legate de indisciplina grotescă din preuniversitar), dar rama lor istorică s-a schimbat, cauzele cu care sunt corelate au devenit mai complexe după momentul 2007, în care România a intrat în Uniunea Europeană și a început efectiv să producă o clasă de mijloc. Apoi, personajele sunt niște caricaturi cu rol demonstrativ. Personajul lui Mircea Diaconu, profesorașul pârlit și impotent economic; fotomodelul jucat de Viorica Vodă, care înghite bani ca telefoanele cu fise din anii '90 pe interurban; băiatul de bani gata de Dorobanți interpretat de Vizante; scriitorii din cârciuma de la Muzeul Literaturii, patronați de unul care aduce

cu Adrian Păunescu – toți sunt astfel de caricaturi, de abstractizări eficiente tactic în scenariu, dar monocorde/simpliste ca tipologii umane. Singurul personaj, cred, care se sustrage unei astfel de simplificări este cel jucat de Mara Nicolescu – probabil cea mai bună actriță din filmele lui Caranfil (sau actrița cu profilul cel mai complex) după Charlotte Rampling. Partitura ei (o alternanță între versatilitatea pragmatică a unei foste prostituate și empatia unei femei de treabă, între rolul de profesionistă în *scam*-uri și cel de „damă bună” – vorba lui Caragiale) păstrează grăunțele necesar de ireductibil la demonstrație – până la sfârșit nu îi prindem schema întrutotul. Îmi pare rău că în *Restul e tăcere*, filmul cel mai ambițios al lui Caranfil, regizorul n-a avut inspirația să distribuie o actriță de același calibru în rolul jucat de Mirela Zeta – care e departe de carisma Marei Nicolescu și care din punctul ăsta lasă filmul vulnerabil. Revenind la *Filantropica*, din rolul jucat de Gheorghe Dinică (textierul cerșetorilor) aspectul cel mai interesant mi se pare că personajul are un background de deținut politic în anii '50 – un fost idealist care a convertit idealurile literare din tinerețe pe cinismul din postcomunism. Aici Caranfil satirizează destul de frontal mitologia construită după 1989 în jurul „sfinților închisorilor”. Bine, poate ăsta e genul de detaliu care îmi atrage atenția mai mult ca istoric literar; din punctul acesta de vedere, *Filantropica* este în continuare un film interesant, dat fiind că are ca personaj un scriitor aspirant care se confruntă cu dezinteresul general față de ficțiunea contemporană autohtonă în jurul lui 2000 și cu un sistem fosilizat (cârciuma de la Muzeul Literaturii) în tipologiile comunismului târziu, refractar la schimbare (nu că autorul jucat de Diaconu ar aspira să conducă la așa ceva); „Postmoderniștii la budă!”, strigă cineva la un moment dat

(în anii '90 postmodernismul era văzut ca *nom de guerre* dat schimbării atât de cei care luptau de partea sa, cât și de cei care i se opuneau cu îndârjire – în special neosămănătoriști și provinciali prăfuiți care îl botezaseră în batjocură „prostmodernism”).

A.G.: Da, intelectualul umanist, profesor și scriitor, produs al lumii de dinainte de '89, care din '90 tot „hemoragiază” capital simbolic. Deși Diaconu e de data asta cam bătrâior pentru rol, e important că e tot el – el, căruia în *Asfalt Tango* îi tot curgea sânge din nas... El, cinstitul, candidul cinematografilei noastre din epoca Ceaușescu. *Filantropica* e și despre coruperea acestui arhetip, pe care la capătul unui deceniu de postcomunism îl regăsim nu doar umilit, ci și cu integritatea erodată de noul *razzle-dazzle* publicitar, care, fără niciun scrupul, ia la țintă poftele. Cum se îndrăgostește de tânăra jucată de Viorica Vodă? Privind-o iar și iar în reclama aia monstruoasă (o parodie inspirată în exagerarea ei) cu băiețelul care, pentru că se spală pe dinți cu Domident, sfâșie dintr-o mușcătură racheta de tenis ca să-i arate unei fete de 20 de ani că e bărbat („La mine sau la tine?”, răspunde ea surâzând radios). Apropo, Alex. Leo Șerban îl descrie undeva pe Caranfil – cel din anii dintre *Filantropica* și *Restul e tăcere*, când părea maxim racordat la *Zeitgeist* – ca pe un fel de versiune de succes a eroului din *Filantropica*: tot între două lumi, dar adaptat la cea nouă – sau, ca să reiau imaginea lui a.l.ș, cu ghiozdanul Epocii de Aur încă în spate, dar și cu burtică burgheză de tranziție.

Așa cum spui, *Filantropica* a fost ultimul film românesc (cel puțin până la *Teambuilding*) care să fi creat mitologie. Și asta fără să se apropie, ca număr de bilete vândute, de