رویاهایی که می‌آیند

ساسان گلفر
cinemaglobe.blogfa.com

نیمه روشن ماه

■ استودیوهای بزرگ در این روزهای گرم تمام تلاش خودشان را می‌کنند تا سیل پسربچه‌ها را به سالن نمایش فیلم‌هایی مثل «ترنسفورمرز» بکشانند یا دختربچه‌های شیفته زندگی اشرافی را به «مونت کارلو» جذب کنند، اما فیلم‌هایی مثل «سپیده‌دم» نیز جای خود را دارند و همین‌طور فیلم‌هایی همچون «به نام ما» و «لبه» که فردا در همین ستون خواهید دید.

■■■

ترنسفورمرز: تاریکی ماه

Transformers: Dark of the Moon

در سومین فیلم از مجموعه فیلم‌های اکشن علمی- تخیلی «ترنسفورمرز» رویدادهای اسرارآمیزی جهان را تا مرز جنگی نابودکننده پیش می‌برد. در واقع «اتوبات»ها به وجود یک سفینه فضایی «سایبرترونین» روی ماه پی می‌برند و رقابت آنها با «دسپتیکن»ها باعث آغاز جنگ می‌شود. این فیلم را نیز مایکل بی کارگردانی کرده و شیا لابوف نقش اصلی را بر عهده دارد اما مگان فاکس توسط استیون اسپیلبرگ تهیه‌کننده از فیلم اخراج شد و نقش اول زن را به رزی هانتینگتن ویتلی واگذار کرد. فرانسیس مک دورمند، جان مالکوویچ، لئونارد نیموی، تیرس گیبسن و جان تورتورو هم در فیلم حضور دارند. زمان نمایش فیلم ۱۵۳ دقیقه است و با درجه‌بندی پی‌جی ۱۳ و به صورت سه‌بعدی اکران شده است.

سپیده‌دم

Aurora

تازه‌ترین اثر کریستی پویو، فیلمساز رومانیایی سازنده «مرگ آقای لازارسکو»، بعد از یک سال زیر پا گذاشتن جشنواره‌های مختلف، از کن تا کارلوویواری، نیویورک، ورشو، سائوپولو، تسالونیکی، بوئنوس آیرس و سان‌فرانسیسکو، بالاخره به اکران عمومی در اروپا و آمریکا رسید. کریستی پویو علاوه بر نویسندگی و کارگردانی، بازیگر اصلی فیلم نیز هست؛ در نقش یک کارگر به ظاهر عادی کارخانه فلزکاری در حومه بخارست که قصد دارد با دو سلاح دست‌ساز، نقشه‌های پیچیده و جنایتکارانه‌ای را به اجرا بگذارد. این محصول مشترک سال ۲۰۱۰ رومانی، فرانسه، سوییس و آلمان، فیلمی طولانی است با بیش از سه ساعت زمان نمایش. کلارا وودا، کاترینل دومیترسکو و والنتینا پوپسکو از دیگر بازیگران فیلم هستند.

مونت کارلو

Monte Carlo

گریس (سلنا گومز) دختری معمولی است که در سفری به پاریس با یک اشرافزاده اشتباه گرفته می‌شود. این اشتباه، گریس و دو دوستش (کیتی کسیدی و لایتن میستر) را به دردسر بزرگی دچار می‌کند و پیش از آنکه آنها بتوانند هویت واقعی خود را آشکار کنند، موجی از خبرنگاران نشریات زرد به راه می‌افتد و لباس‌های گران‌قیمت، داستان‌های پر آب و تاب و زندگی پر از ریخت‌وپاش در مونت کارلو امکان هرگونه تحرکی را از آنان می‌گیرد. این کمدی رمانتیک پرماجرا به کارگردانی توماس بزوکا اقتباس از رمانی است به قلم ژول باس. نقش‌های اصلی فیلم را در ابتدا قرار بود نیکول کیدمن و جولیا رابرتز بازی کنند که با اصرار تهیه‌کننده، بازیگرانی جوان‌تر جای آنها را گرفتند.

برادر

Brother (Hermano)

دنیل و خولیو، دو برادر فوتبالیست هستند که در یکی از خطرناک‌ترین نقاط روی زمین، در زاغه‌های کاراکاس ونزوئلا زندگی می‌کنند. دنیل رویای تبدیل شدن به فوتبالیست حرفه‌ای را در سر می‌پروراند و در همان حال، خولیو از راه‌های غیرقانونی پول درمی‌آورد و فرصتی برای رویاپروردن ندارد. یک مربی فوتبال آن دو را به باشگاه فوتبال کاراکاس دعوت می‌کند تا بخت خود را بیازمایند، اما در همین زمان رویداد غم‌انگیزی اتفاق می‌افتد که آنها را به انتقام‌جویی خانوادگی وامی‌دارد. مارسل راسکین این درام ورزشی ونزوئلایی را کارگردانی کرده که در چندین جشنواره آمریکای لاتین و همچنین جشنواره‌های مسکو و پالم اسپرینگز برنده جوایز متعددی شده است.

منبع: cinemagia

کریستی پویو، کارگردان و بازیگر «سپیده دم»:

سینما هنر حذف کردن است

راب وایت
ترجمه: پریا لطیفی‌خواه

وقتی برای اولین بار فیلم «سپیده دم» را دیدم، آرام آرام در اضطرابی برطرف نشدنی، فرو رفتم. بعد از آنکه فیلم را برای بار دوم دیدم، دریافتم که ناراحتی و بی‌قراریم تا اندازه‌ای ناشی از شیوه‌ای است که کریستی پویو کارگردان، حشو و زواید داستان فیلمش را زده و اطلاعات داستان را جیره‌بندی کرده است. کریستی پویو را در ماه اکتبر در جریان جشنواره فیلم لندن دیدم. تصمیم گرفتم از او در این‌باره بپرسم که در «سپیده دم» چگونه از اینکه تماشاگر برخی نکات را بفهمد، جلوگیری کرده و همچنین درباره اینکه فیلمش تا چه اندازه سیاسی است.

■ «سپیده دم» عامدانه اطلاعات پس‌زمینه را حذف می‌کند و بدین‌ترتیب تماشاگر به میزانی غیرمعمول از درک اینکه شخصیت‌ها چه ارتباطی با هم دارند، محروم می‌شود.

از من می‌پرسید که آیا من این اطلاعات را در دست دارم؟ اتفاقا آنها را دارم. کارگردان‌هایی هستند که با این مساله بازی می‌کنند تا رمز و راز خلق کنند. اما من نظرم این است که فیلم باید منطقی باشد. نه فقط همه اطلاعات را دارم، بلکه آنها را فیلمبرداری هم کرده‌ام. شش ساعت فیلم دارم. به یاد داشته باشید که من یک داستان‌گو هستم و یکی از اولین درس‌های سینما این است که سینما هنر حذف کردن است. من در این فیلم چیزی را پنهان نکردم. مشاهده کردم و بعد، لحظاتی را نگه داشتم که دقیقا برای داستانی که می‌خواستم تعریف کنم، افشاگر به نظر می‌رسید.

■ ویورل در اواخر فیلم به بوتیک می‌رود تا به دنبال آندره‌آ بگردد. آندره‌آ کیست؟

در فیلم، آدمی را در طول ۳۶ ساعت از زندگی‌اش مشاهده می‌کنیم و معلوم است که در این فاصله با آدم‌هایی ملاقات می‌کند که آنها را نمی‌شناسیم و هویتشان مشخص نیست. در این مورد او به دنبال دوست همسر سابقش می‌گردد. او در مرحله یافتن «مقصران» پایان تراژیک ازدواجش است. اما افزودن جمله‌ای مثل «من دنبال آندره‌آ، دوست همسرم می‌گردم» فایده‌ای ندارد. این یک فیلم سنتی نیست.

■ در مورد جینا، محبوب ویورل که در اولین صحنه می‌بینیم و بعدا چند قرص به او می‌دهد، چه می‌گویید؟

جینا به او قرص زاناکس (دارویی برای درمان اختلال اضطراب و بی‌قراری) می‌دهد. یادآوری این نکته مهم است که بازیگر این نقش، یکی از پزشک‌های فیلم «مرگ آقای لازارسکو» است (همان شخصیت است که در آن فیلم هم نامش جینا بود). همچنین پوسا (مادر ویورل) که همسایه اوست، پرستار آمبولانس در فیلم «مرگ آقای لازارسکو» بود. البته این همان بازیگر نیست (من می‌خواستم این پرستار هم آقای لازارسکوی خود را در خانه داشته باشد- پیرمردی که نوشیدنی به ویورل تعارف می‌کند). وقتی من پروژه «شش داستان از حومه بخارست» را شروع کردم، می‌خواستم وارد ساخت و سازی به شیوه بالزاک بشوم، یا مثل تروفو. زن همسایه بالایی ویورل، پرستار دیگری از فیلم «لازارسکو» است. می‌خواستم دو فیلم درباره مرگ را با هم مخلوط کنم (که در یکی از آنها، مردی مرگ را دریافت می‌کند و در دیگری، مرگ را می‌دهد).

وقتی فیلمنامه را می‌نوشتم، تا اندازه‌ای درگیر مدل سنتی داستانگویی بودم- مثل آنچه در «فن شعر» ارسطو نوشته شده، اما اعتقادی به آن ندارم! به نظر من سینما بیشتر داستانگویی صرف است، بنابراین باید از شر بعضی چیزها خلاص شوم. تنها فرمول جایگزین برای من در زمان ساختن فیلم این بود: نظاره فیلم. باید راهی پیدا می‌کردم که داستانی تخیلی را به شیوه یک مستند نظاره‌گرانه تعریف می‌کردم. در لحظه‌هایی از زندگی یک شخص اتفاقاتی می‌افتد که برای یک شخص دیگر و یک مشاهده‌گر کاملا واضح نیست. چیزهایی پیش چشم ما اتفاق می‌افتد و ما بلافاصله می‌خواهیم درباره آنها نتیجه‌گیری کنیم. تصمیم داریم نتایجی را بگیریم که خوشایند ماست، نسخه‌ای از رویدادها که به مذاق‌مان خوش می‌آید.

معمولا وقتی می‌خواهید داستان‌تان را نقل کنید، اگر با خودتان روراست باشید، پیام‌تان نمی‌تواند واضح باشد. باید پیرامون رخدادها بمانید و به مخاطب‌تان اجازه بدهید که نقش کارآگاه را بر عهده بگیرد. موقع خواندن کتاب و تماشای فیلم همین کار را انجام می‌دهیم. می‌خواهیم یک قدم از داستان جلوتر باشیم؛ این یک تمایل طبیعی است، مثل پیشگویی کردن.

■ به نظر می‌رسد که «سپیده دم» مثل سایر فیلم‌های رومانیایی اخیر می‌خواهد این را القا کند که دیدگاه فراگیری وجود ندارد. فیلم بر محدودیت نقطه دید تاکید می‌کند. آیا این احتمالا واکنشی انسان‌گرایانه به از میان رفتن یک ایدئولوژی تمامیت‌خواه نیست؟

بله. یک تعبیر دیگر یا ساده‌تر این است که تماشاگر را در موقعیتی قرار دهم که درباره‌اش صحبت می‌کنم. بنابراین، می‌توانم داستان را برای طرف صحبتم خلاصه کنم و به اطلاعات پیشینی او متکی باشم. لازم نیست همه جزییات را درباره اینکه فلان ایستگاه یا فرودگاه یا هتل کجاست، بگویم. می‌توانید با همسرتان یا دوست نزدیک‌تان اطلاعاتی را رد و بدل کنید، بدون آنکه کلمات بسیار یا عبارات طولانی بر زبان بیاورید. حتی می‌توانیم با یک نگاه به همدیگر خیلی چیزها را بفهمیم. چیزهایی فراتر از فیلم نیز هست. همه چیز یک‌طرفه نیست. این‌طور نیست که فقط شما ایده‌ای داشته باشید یا داستانی برای گفتن داشته باشید. مثل آن است که شما ساختن پلی را از این طرف شروع کنید و یک نفر دیگر از آن طرف پل را بسازد و در میانه با هم ملاقات کنید.

■ دوربین را در جایی قرار می‌دهید که بر حس فاصله از کنش داستانی تاکید کنید، مشخصا در صحنه‌ای که دوربین نمی‌تواند همراه با ویورل از پلکان بالا برود حمله‌ای را که بعد از آن اتفاق می‌افتد، نمی‌بینیم. باز هم مانعی برای دانستن تماشاگر به وجود می‌آید.

۳۶ ساعت از زندگی یک فرد نمی‌تواند واضح باشد. حتی اگر همه‌اش را فیلمبرداری کنید، علامت سوال‌هایی باقی می‌ماند. در طول ۳۶ ساعت مشاهده، برخی چیزها معلوم می‌شود و برخی دیگر نمی‌شود. گاه به گاه افرادی پشت دیوارها ناپدید می‌شوند. ممکن است، بشنوید یا نشنوید، ببینید یا نبینید. شرایط شما به عنوان یک انسان، محدودیت‌های خاصی در مورد آنچه می‌توانید بفهمید، به وجود آورد. ما نمی‌توانیم مثل جوجه مرغ، دید دوطرفه داشته باشیم! آرنهایم در کتاب «فیلم به مثابه هنر» می‌گوید: فیلمساز مجبور است چیزهایی را از واقعیت انتخاب کند و اگر شما چیزی را انتخاب کنید، چیز دیگری را انتخاب نمی‌کنید. اگر دوربین را در این جهت قرار دهید، آنچه پشت دوربین اتفاق می‌افتد را از دست می‌دهید. فیلمساز در چنین موقعیتی قرار دارد. من تصمیم گرفتم هر صحنه را در یک نما از موقعیتی بسیار دقیق فیلمبرداری کنم- نه طوری که همه چیز برای دوربین آشکار باشد، بلکه برای پوشش دادن منطقی فضا. اگر یک نفر ازروی مبل در اتاق نشیمن بلند می‌شود و به دستشویی می‌رود، شاید فقط از صدای سیفون بتوانید این را بفهمید. سینما اجازه می‌دهد که این کار را بکنید، اجزا را طوری تغییر بدهید که جمله‌ای سینماتوگرافیک بسازید. نمی‌دانم آیا موفق شده‌ام منظورم را برسانم یا نه، اما می‌خواستم، بگویم که زندگی مهم‌تر از سینماست. به نظر من زندگی از سینما مهم‌تر است.

■ ویورل یک هیولاست. گاهی اوقات مثل یک پرنده به نظرم می‌رسد و گاهی مثل ماشین. صدایش هیچ وقت بالا نمی‌رود، تقریبا مثل ترمیناتور است. اما آیا این شخصیت یک بعد سیاسی هم دارد؟ او طبق قوانین خودش عمل می‌کند، هیچ احساس اجتماعی یا هیچ‌گونه دلبستگی ندارد. آیا او تجسمی از فردگرایی کاملا نامحدود بعد از دوران کمونیستی‌است؟

این کاملا غلط نیست و کاملا درست هم نیست. من نیز از خودم همین سوال را می‌پرسیدم. اما می‌دانید، اواخر قرن نوزدهم نویسنده‌ای به نام پومپیلیو الیاده بود که در پاریس کتابی درباره تاثیر فرانسه در رومانی نوشت. البته در آن روزها رومانی کمونیستی در کار نبود و می‌توانید در آن کتاب ببینید که مردم رومانی در پایان قرن نوزدهم همینی بودند که الان هستند. گاهی از خودم می‌پرسم چرا مردم اینقدر فردگرا هستند و پاسخی برایش پیدا نمی‌کنم. شاید فیلم در مورد کمونیسم باشد. در دوران کمونیستی، روزنامه‌ها این عبارات را در مورد همبستگی می‌نوشتند: «پرولتاریاهای جهان متحد شوید!» در نهایت تصورم این است که بیانیه سیاسی فیلم این است که برای بقا، باید با بقیه افراد کنار بیایید، باید مذاکره کنید تا به توافق برسید. البته در عرصه هنر این موضوع بدترین چیز تلقی می‌شود. همه قهرمان‌ها را به عنوان سرمشق‌های آشتی‌ناپذیری در نظر می‌گیریم و این وجهی فاشیستی به مساله می‌دهد. ویورل چنین چیزی است. فردی است که می‌خواهد بدون مذاکره فلسفه‌اش را به جهان تحمیل کند.

برای آنکه درون یک جمع زندگی کنید، باید سازش کنید و به بعضی چیزها تن بدهید. تا اندازه‌ای باید از سوی نهادهای اجتماعی تایید شوید که آموزش و پرورش در میان آنها از همه مهم‌تر است. شما سوال مهمی را پرسیدید و من فکر می‌کنم که احتمالا پاسخی در مورد معمای همه آن قتل‌ها را همین‌جا می‌توان پیدا کرد. فردی که کاملا به فلسفه خود چسبیده است و آنقدر انعطاف‌پذیر نیست که تن به مصالحه بدهد، عاقبت کارش به اینجا می‌رسد که کسی را بکشد، خودش را بکشد، یا اجتماع را ترک کند. پس داستان فیلم نگاهی دارد به پاسخ این پرسش که زیستن در یک اجتماع چگونه امکانپذیر می‌شود.

کوتاه شده از فیلم کوارترلی

نگاهی به فیلم «سپیده دم»

جنایت پیش پا افتاده

جی ویسبرگ

فیلمی که کریستی پویو پس از «مرگ آقای لازارسکو» ساخته، داستان چند جنایت است اما درباره جنایت نیست. «سپیده دم» برخلاف فیلم‌هایی نظیر «هداف» یا «فرو افتادن»، دغدغه آن را ندارد که به علت قتل بپردازد، بلکه بیشتر به دنبال آن است که نگاهی ظاهرا خنثی به تصمیم پشت این اقدامات بیندازد. در این فیلم عزم و تصمیم یک نفر و کارهایی ناشی از آن عزم راسخ، ثبت شده است، نه پیامدها یا پیشینه آن. «سپیده دم» فیلمی سرد (و طولانی)، اما بدون تردید حاصل کار یک فیلمساز چیره دست است، با این حال بعید است که به موفقیت فراگیر «مرگ آقای لازارسکو» دست یابد.

مسلما جشنواره‌ها و فیلمخانه‌ها «سپیده دم» را در برنامه خود قرار خواهند داد، اما ممکن است منتقدان به اندازه اثر قبلی فیلمساز از آن استقبال نکنند. این فیلم فاقد طنز سیاه تاثیرگذار «لازارسکو» است و تماشاگر را کمتر جذب شخصیت داستان می‌کند. احتمالا فیلمساز خواسته است تا قهرمان داستان، که به شکل تاثیرگذاری ملموس از کار درآمده، برای همه آشنا باشد و شاید این مکانیزم دفاعی ما تماشاگران است که سبب جلوگیری از همذات پنداری با چنین شخصیت جنایتکاری می‌شود. به نظر می‌رسد که پویو بیش از آنکه نگران دوست داشتنی بودن این شخصیت باشد، به این نیاز دارد که داستان خاصی را بگوید و تماشاگران بردبار در مسیر طولانی آشنا شدن با مهارت و خطری که این شخصیت به آن تن می‌دهد، خوراک بیشتری برای اندیشه خود خواهند یافت.

«سپیده دم» دومین فیلم از مجموعه‌ای با عنوان «شش داستان از حومه بخارست» است که این فیلمساز وعده ساخته شدنش را داده بود. همان‌طور که از عنوان فیلم بر می‌آید، داستان در اوایل صبح شروع می‌شود، زمانی که ویورل (پویو) به همسرش جینا (کلارا وودا) که گریه می‌کند، زل زده است. ویورل از همان ابتدای فیلم آدم خشمگینی است که چشمانی عصبانی و عبوس دارد. او هر حرکتی را در اطرافش زیر نظر دارد و به شدت بی‌اعتماد است و مبارزه طلبی از درونش می‌جوشد. بعد از ترک کردن آپارتمان جینا، ماشینش را به سوی کارخانه فلزکاری می‌راند که در آن کار می‌کند (یا کار می‌کرد، شاید در آنجا تنزل رتبه پیدا کرده یا اخراج شده باشد). از آنجا چند قطعه برای تفنگ بر می‌دارد و به آپارتمانش برمی‌گردد. یک ساعت بعدی فیلم پر از رویدادهای روزمره است: نزد مادرش، پوسا (والری سکیو) و ناپدریش، استویان (والنتین پوپسکو) می‌رود، تفنگ تازه‌ای می‌خرد و با کارگرانی که خانه‌اش را تمیز می‌کنند، حرف می‌زند. این تمرکز بر جزییات روزمره با آنکه اغلب به نظر می‌رسد که راه به جایی نمی‌برد، تاکیدی است بر پیش پا افتاده بودن جنایتی که در پیش است و فیلم عامدانه از ابهت دادن به مساله یا تزریق هیجان خودداری می‌کند.

اولین قتل در نیمه فیلم و در یک گاراژ زیرزمینی اتفاق می‌افتد و این عمل در لانگ شات دیده می‌شود. تماشاگر تا پایان فیلم نمی‌داند که قربانیان چه کسانی هستند یا چه ارتباطی با ویورل دارند. با آنکه زمینه چینی‌هایی برای این صحنه شده است، این عمل بیننده را تکان می‌دهد، تا اندازه‌ای از آن رو که پویو از آنچه انتظار می‌رود، پرهیز می‌کند (مثلا هیچ آژیر خطر اتومبیلی به صدا در نمی‌آید تا توجه تماشاگر را از هراس آور بودن این واقعه به خود جلب کند). مدتی بعد، دومین قتل خارج از تصویر اتفاق می‌افتد. این لحظه‌ای هراس‌آور است که عادی بودنش باعث می‌شود حتی از جنایت قبلی بدتر باشد.

علت این حمله‌ها فقط در اواخر فیلم آشکار می‌شود، اما حتی در آن موقع هم پویو از توضیح کامل سر باز می‌زند، انگار می‌خواهد بگوید وجود یک جنایتکار در میان ما امری استثنایی نیست. هنگامی که ویورل به ناپدریش می‌گوید چقدر از او بدش می‌آید، این جمله را به زبان می‌آورد: «این یک مساله شیمیایی است. کاری برایش نمی‌توانم بکنم.» جمله‌ای که ممکن است تا حدی توضیح‌دهنده رفتار او باشد. برخلاف تمایل پویو به عادی ساختن قاتل، ویورل چهره‌ای نیست که بتوان به سادگی نظریه‌های فلسفی را در مورد او به کار برد (مسلما چندین جلد از آثار آلبر کامو از سر اتفاق در قفسه کتاب‌های او حضور ندارند).

همان‌طور که مادر زن او، رودیکا (کاترینل دومیترسکو) اشاره می‌کند، ویورل بدکاری‌ها و حقارت‌های آدم‌های اطرافش را دنبال می‌کند. خشمی که درون او می‌جوشد، حکایت از مشکلات عمیقی دارد که بسیار فراتر از حد معمول است. او چنان به مردم نگاه می‌کند که گویی دشمنان بالقوه‌اش هستند و به کسانی که به نگاه خیره‌اش پاسخ می‌دهند، بی‌اعتماد است. بازی پویو به شکل رعشه‌آوری بی‌نقص است، زیر و بمی عالی دارد و جوّ خشم منجمدی را القا می‌کند که به اندازه باورپذیر بودنش، نگران‌کننده‌است.

دوربین اغلب در اتاقی قرار دارد که شخصیت در آن نیست و نقطه دید خنثی و گول زننده‌ای را به وجود می‌آورد که باعث می‌شود تصور کنیم هیچ دخالتی در موضع دید ما صورت نگرفته است. دوربین چه در داخلی‌ها و چه در خارجی‌ها بر رنگ خاکستری-آبی تاکید می‌کند و برهوت خالی از سکنه‌ای را القا می‌کند که در آن، نور سرد صبحگاهی به همان اندازه ناخوشایند است که تاریکی امتداد یافته زمستان. پویو اشاره کرده است که عنوان «سپیده دم» را می‌توان روی دیگر سکه «طلوع» مورنا در نظر گرفت. این عنوان، انجمادی را القا می‌کند که هیچ انسانیتی از آن بر نمی‌خیزد، در حالی که عنوان فیلم مورنا گرما و امیدبخشی یک آغاز تازه را می‌رساند.

با آنکه آوازهایی گاه و بیگاه در پس‌زمینه فیلم به گوش می‌رسد، تنها موسیقی‌ای که تصویر را از بیرون همراهی می‌کند، قطعه پیانویی ساخته لوییس مورو گاتشالک است که در عنوان‌بندی ابتدا و انتهای فیلم به گوش می‌رسد.

منبع: ورایتی

پرتره هنرمند

کریستی پویو، روح ناآرام موج نو

پژمان سلطانی

■ «واقعا منشا این همه تحول در سینمای رومانی از کجا است؟ آنها از هیچ به وجود آمده‌اند.» آندری گرزو، روزنامه‌نگار و منتقد سینمایی، این جمله را درباره گروهی از کارگردانان هموطنش گفته است؛ گروهی نامتجانس، مرکب از فیلمسازانی که بیشترشان حدود ۳۰ سال داشتند، فیلمنامه اکثر آثارشان را خود می‌نوشتند و در سال ۲۰۰۱ خواستار حمایت دولت از سینمای رومانی برای ساختن فیلم‌هایی درباره موضوعات حاد اجتماعی بودند. این کارگردانان را باید ستارگان تجدید حیات سینمای رومانی دانست؛ کسانی که رئالیسم را به سالن‌های سینمای کشورشان آوردند.

سینما فقط پنج ماه بعد از اولین نمایش فیلم برادران لومیر در پاریس، در اوایل سال ۱۸۹۶ پا به رومانی گذاشت و اولین فیلم رومانیایی در سال ۱۹۱۱ ساخته شد. اما تحولات سیاسی نیمه قرن بیستم، سینمای آن کشور را به قهقرا برد. به گفته گرزو، حکومت کمونیستی سینمایی ساخته بود که تقریبا هیچ ارتباطی با واقعیت نداشت و کاملا استعاری، تمثیلی و پندآموز بود. در آن سینما هرگونه واقعیتی تحریف می‌شد.

با فروپاشی کمونیسم شرایط سینمای رومانی هم تغییر کرد. جنبشی در سال‌های آغاز قرن بیست‌ویکم در این سینما به راه افتاد که به موج نوی سینمای رومانی شهرت یافت و سردمداران این جنبش، فیلمسازانی بودند همچون کریستین مونگیو، برنده نخل طلای کن با فیلم «چهار ماه، سه هفته و دو روز»، کریستین نمسکو، سازنده «رویای کالیفرنیا»، کورنلیو پورومبیو، سازنده «۱۲:۰۸ شرق بخارست» و یکی از تاثیرگذارترین آنها، کریستی پویو.

کریستی پویو، متولد سوم آوریل ۱۹۶۷ در بخارست است و در ابتدا به نقاشی علاقه‌مند بود. در سال ۱۹۹۲ وارد مدرسه نقاشی ژنو شد. بعد از یک سال تغییر رشته داد و در همان مدرسه به تحصیل رشته مطالعات سینمایی پرداخت و در سال ۱۹۹۶ فارغ‌التحصیل شد. پویو بعد از بازگشت به رومانی شروع به نوشتن و کارگردانی فیلم کرد. در سال ۲۰۰۱ با فیلم جاده‌ای «جنس و مایه تیله» (Stuff & Dough) خوش درخشید و این فیلم برنده چندین جایزه بین‌المللی شد. برخی منتقدان بر این باورند که این فیلم، پایه‌گذار موج نوی سینمای رومانی است. پویو کار خود را با ساخت فیلم کوتاه «سیگار و قهوه» ادامه داد که جایزه خرس نقره‌ای بهترین فیلم کوتاه سال ۲۰۰۴ جشنواره برلین را از آن خود کرد.

مرگ آقای لازارسکو

فیلم بعدی پویو، «مرگ آقای لازارسکو» در سال ۲۰۰۵ ساخته شد. «مرگ آقای لازارسکو» داستان غم‌انگیز مرد ۶۲ ساله‌ای است که از ناراحتی و درد در حال مرگ است و ساعات پایانی عمرش را در چهار بیمارستان مختلف سرگردان می‌شود. تمامی پرسنل و پزشکان در حال مداوای مجروحان یک سانحه بزرگ هستند و فرصتی برای رسیدگی به لازارسکو را ندارند. بیننده همراه با دوربین به دنبال زندگی مردی است که به بیمارستان‌های متعددی مراجعه می‌کند و ساعات پایانی عمرش را در حالی می‌گذراند که کاملا فراموش و نادیده انگاشته شده است. داستان فیلم در ظاهر ساده است ولی حرکتی پیچیده به سوی طنزی تلخ که محصول رفتارهای غیرانسانی پزشکان است، آن را به فیلمی جذاب و پرکشش تبدیل می‌کند. «مرگ آقای لازارسکو» در سال ۲۰۰۵ برنده جایزه بخش «نگاه خاص» جشنواره فیلم کن شد و در رای‌گیری از منتقدان در سایت Indiewire.com نیز به عنوان بهترین فیلم سال برگزیده شد. این فیلم در مجموع در سال ۲۰۰۶، ۴۷ جایزه را به خود اختصاص داد. رادو جود، که در فیلم «مرگ آقای لازارسکو» دستیار پویو بود، می‌گوید: «این فیلم نه تنها یک اثر سینمایی بی‌عیب و نقص، بلکه فیلمی بسیار عمیق است که صمیمانه و صادقانه درباره مرگ و انسان سخن می‌گوید.»

«سپیده‌دم» چهارمین فیلم کریستی پویو که در سال ۲۰۱۰ ساخته شد، فیلمی است درباره مردی تنها، ناسازگار و نابهنجار با ارتباطات انسانی ضعیف که افرادی که وی گه‌گاه سعی در ابقای روابطش با آنان دارد، با وجود رفتارهای تهاجمی و خصمانه او، هیچ‌گاه پی به وجود قاتل او نبرده‌اند. «در کشور من، مردم در حالی رانندگی می‌کنند که یک اسلحه در ماشین‌شان دارند.» کریستی پویو پاییز گذشته این جمله را در جشنواره فیلم نیویورک گفت تا به نوعی، عادی بودن شخصیت فیلم سپیده‌دم را متذکر شود و مشابهت وطن خود با آمریکا را نشان دهد. ویورل، قهرمان سپیده‌دم که نقش او را نیز خود کریستی پویو ایفا می‌کند، در تلاش است تا بخش تاریک طبیعتش را تسلیم هوس‌های خشونت‌بار خود کند. احساس اضطرابی تشویقش می‌کند به ناپایداری که بر تمام وجوه زندگی‌اش چنگ انداخته خاتمه بدهد. برای او زمانی فرا رسیده که سنگ خود را با دیگران وابکند. سپیده‌دم داستان متوسط یک مرد معمولی است؛ روحی ناآرام که دور خیابان‌های بخارست است و به دنبال چیزی یا کسی می‌گردد که برای ما ناآشناست.