FILM

Nr. 1 / 2013 • **9,5 lei**

Revista Uniunii Cineaștilor din România



INTERVIURI

Laurențiu Damian

Luminița Gheorghiu

Jiří Menzel

DOSAR

UCIN 50

Starea comediei

FESTIVALURI

Anim'est

Les Films de Cannes à Bucarest

UNIUNEA CINEASTILOR DIN ROMANIA

50 DE ANI ACIN-UCIN

1963-2013

28 OCTOMBRIE 2013 ORELE 18

LA ATENEUL ROMAN



Centrul Național al Cinematografiei

adevărul

TVR2

metropotam

DIGI 24 HD

CA-N Filme

CineFAN.ro Ghidul tău în Lumea Filmelor

FILM

Revistă trimestrială
de cinema
a Uniunii Cineaștilor
din România

Redactor șef
Dana Duma

Secretar general de redacție
Anca Ioniță

Redactori
Marilena Iliești, Mihai Fulger

Marketing și distribuție
Bogdan Hrib

Colaboratori
Călin Căliman, Luminița Comșa,
Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu,
Angelo Mitchievici, Ioana Moraru,
Cătălin Olaru, Cristian Tudor Popescu,
Christina Stojanova, Andrei Șendrea,
Irina Trocan, Mădălina Țurcanu, Titus Vîjeu

Concepție și realizare grafică
Alexandru Oriean

Fotograf
Radu Cristian Nema

Surse foto
42 Km Film, Aparte Film, Bright Film,
Independența Film, Mandragora,
MediaPro Pictures, Metropolis Film,
Parada Film, Punk PR, Ro Image,
Saga Film, Transilvania Film,
Voodoo Films

Redacția
Uniunea Cineaștilor,
Strada Mendeleev nr. 28-30,
sector 1, București
Tel.: (+4) 021 316 80 84
E-mail: revistafilm@ucin.ro,
revistafilmucin@gmail.com

Tipărit la: Cicero S.A.
ISSN: 2344-3960

Foto coperta 1: Călin Peter Netzer,
Luminița Gheorghiu și Bogdan
Dumitrache, echipa *Poziției copilului,*
filmul susținut de UCIN
la Premiile Oscar

În loc de manifest

Să re-învățăm să iubim filmul românesc. Să ne întoarcem în sălile de cinema pentru a privi filmele pe ecranul mare, cu ochii în sus, și nu în jos, pe laptop sau pe tabletă. Să nu ni se mai pară ciudat că festivalurile internaționale recompensează peliculele noastre cu mari premii și că România are un loc bine marcat pe harta cinematografică a lumii. Să încercăm să ridicăm nivelul discuției despre cinema la cel atins de filmele înainte amintite. Să nu credem în „moartea cinematografului", pentru că nu e decât un trop al discuției despre film, după David Bordwell. Ne provoacă la meditație asupra momentului în care ne aflăm chiar unele dintre noile premiere, după cum face *Când se lasă seara peste București sau Metabolism* de Corneliu Porumboiu, reflectând asupra trecerii de la analogic la digital.

De la aceste idei am pornit, cu entuziasmul începuturilor, să facem o revistă dedicată în principal cinematografului românesc. Am numit-o *Film*, la fel ca pe aceea editată de Uniunea Cineaștilor în ianuarie 1990, când febra revoluționară i-a făcut pe mulți să scrie texte cu intonații de manifest, când luatul de la zero se cerea exprimat în fraze tăioase și radicale. Noi nu intenționăm să radicalizăm poziția noastră, chiar dacă vom lua parte la „bătălii estetice", la reconsiderări și reevaluări. Ocazia oferită de Uniunea Cineaștilor, la aniversarea sa de 50 de ani, de a realiza o revistă de cinema poate fi un bun început pentru a medita asupra locului filmului românesc, asupra raportului său cu cinematograful ca artă și ca instituție socială. Și asupra statutului cineastului în lumea de azi, fără îndoială.

Momentul e dătător de speranțe. România este una dintre puținele țări europene care au înregistrat o creștere a numărului de spectatori, în ultimii trei ani. În același timp, înmulțirea multiplexurilor a dus la triplarea numărului ecranelor, din ce în ce mai mulți români își recapătă obișnuința de a merge la cinema. Iar vestea și mai bună este că publicul începe să se reapropie de filmul românesc. Chiar dacă recordurile sunt mici, în termeni absoluți (*Despre oameni și melci* de Tudor Giurgiu, cel mai văzut anul trecut, cu 64.000 de spectatori, și *Poziția copilului* de Călin Peter Netzer, cu peste 116.000 anul acesta), tendința e marcantă și merită analizată. O facem în acest număr dedicând un dosar stării comediei, genul cel mai gustat de spectatori, și un amplu articol sălii de cinema. Realitatea dinamică a cinematografului românesc ne presează să găsim uneltele cele mai potrivite pentru a-l analiza, evalua și susține. Critici din categoria seniorilor, dar și tineri comentatori talentați încearcă să răspundă acestor așteptări scriind în paginile acestui număr.

Dana Duma

Sumar





DOSAR: UCIN 50

4 **Laurențiu Damian: Despre UCIN și încă ceva în plus**
Interviu de Marilena Iliești

15 **Președinții UCIN**

16 **Membrii de onoare ai UCIN**

18 **Jiři Menzel: Cuvinte bine țintite**
Interviu de Mădălina Țurcanu

DOSAR: STAREA COMEDIEI

23 **Comedia, între inovație și rețetă**
de Mihai Fulger

27 **Ironie și umor în Noul Cinema Românesc**
de Christina Stojanova

32 **Noul umor românesc: a fost sau n-a fost?**
de Andrei Șendrea

35 **Comedia românească - ceva vechi, ceva nou, ceva împrumutat, ceva gri**
de Ioana Moraru

REFLECȚII CRITICE

38 **La Est prin Sud-Est: Despre estalgie și cinema**
de Angelo Mitchievici

44 **De la Über la om**
de Cristian Tudor Popescu

PRIM-PLAN

46 **Luminița Gheorghiu: Vis de Oscar**
Interviu de Dana Duma

CRONICA FILMULUI

52 **Când se lasă seara peste București sau Metabolism**
de Dana Duma

54 **La limita de jos a cerului**
de Marilena Iliești

56 **Lupu**
de Mihai Fulger

58 **Roxanne**
de Cristina Corciovescu

60 **Câinele japonez**
de Irina Trocan

62 **O vară foarte instabilă**
de Mihai Fulger





SALA DE CINEMA

64 **Europa, România și sala de cinema**
de Luminița Comșa

PROFIL

68 **Dragoș Bucur: „Dar cine sunt băieții aceștia?”**
de Magda Mihăilescu

FESTIVALURI

70 **De opt ori Anim’est**
de Călin Căliman

72 **Les Films de Cannes à Bucarest**
de Florentina Ciuvercă

CINEFILIA

74 **Redescoperiri: Un film cu o fată fermecătoare**
de Călin Căliman

76 **Descoperiri: Înainte de Cetățeanul Kane**
de Dana Duma

77 **Aniversări: Dan Pița 75**
de Titus Vîjeu

SELECȚIE DVD

78 **Visul lui Adalbert**

79 **Marfa și banii**
Undeva la Palilula

Rubrică de Cătălin Olaru și Mihai Fulger

CARTEA DE FILM

80 **Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012)**

Filmele care ne-au schimbat viața

Marketing și cinema
Artă. Tehnică. Stare de spirit

Radu Gabrea
Biografia unei opere

Rubrică de Bogdan Hrib

Laurențiu Damian

Despre UCIN

încă ceva în plus

Interviu de Mariana Ilieșiu
Foto: Florin Varna

Regizor, profesor, președintele Senatului UNATC, director al Studioului Video Art, Laurențiu Damian, este, la opt luni de la instalarea în fruntea UCIN, la ora primului său bilanț. Un interviu-confesiune despre planuri, perspective, reușite, îndoieli, reflecții, strategii, adică despre neliniștile celui de-al patrulea președinte UCIN.


CONCURS

Au trecut opt luni de la alegerea ta în funcția de președinte al UCIN-ului. Te rog să schițezi o linie dramaturgică pentru filmul cu patru personaje principale - Iliu, Gopo, Gheorghiu, Damian -, cu un decor unic - UCIN-ul întins pe 50 de ani și cam cu 1.500 de actori de mai mare sau mai mică importanță - membrii UCIN... Cum ai ajuns în acest film? Care e rolul tău în acest film?

Am sentimentul că mă plasezi de-a dreptul într-un film istoric, unde stau în fruntea unei armate, ridic sceptrul și spun acele replici de îmbărbatare către pedestrime și călărime! Asta după ce mă închin în fața a trei domitori care mi-au lăsat o „moștenire" de apărat! În fapt, fiecare dintre președinți a avut un rol și a avut și o epocă la care și-a adaptat rolul. Victor Iliu, un mare cineast și un pedagog desăvârșit, a parcurs o epocă unde s-a construit o cinematografie și, dincolo de mijloace, era nevoie și de cultură filmică. El a impus-o! Să nu ne mirăm dacă vom descoperi (iar eu am descoperit) filme remarcabile realizate între anii 1950-1960, astăzi aproape uitate. Gopo, genialul regizor de animație și autor al câtorva filme de ficțiune care ar putea fi privite ca experimente, a avut un rol important în conceperea și construirea ACIN-ului (Asociația Cineaștilor Români) ca o redută în calea unei cenzuri tot mai feroce. Hotărârile luate la ACIN erau respectate de factorii politici. De multe ori, Biroul acestei Asociații apăra filmele din perioada '70 și mai ales '80. Andrei Blaier, Mircea Mureșan, Sergiu Nicolaescu, Dumitru Carabăț, Florian Potra, Gheorghe Vitanidis, Elisabeta Bostan, Ecaterina Oproiu veneau la discuții cu cenzorii politici. Îmi amintesc o replică a doamnei Oproiu la o vizionare, la celebrul etaj 8 din Casa Scânteii (acum Casa Presei Libere), dată unui contraamiral care facea și el parte din comisia de aprobare a filmelor: „Domnule, sunteți contraamiral sau contra filmului?!" A urmat perioada de după 1989, când ACIN a devenit o uniune cu mulți membri, cu diferite asociații, nu pe modelul asocierii autorilor de film (cum era ACIN-ul), ci în formula unei echipe de filmare (regizori, directori de fotografie, scenariști, actori, compozitori, scenografi, monteuri, ingineri de sunet, critici și istorici de film, cascadori, machiori...) Toți! Așa s-a considerat în 1990: să fim mulți, fiindcă dacă suntem mulți suntem o forță! Se pare că nu este așa și, uneori, o personalitate implicată reprezintă mai mult decât o secție întreagă. Acad. Mihnea Gheorghiu a construit o uniune, a definit un statut al cineastului (nu doar al autorului) și împreună am traversat și momente dificile, momente de căutări, momente de criză (au fost ani când s-au făcut două-trei filme), dar și reveniri spectaculoase - vezi noul cinematograf românesc. Uniunea de astăzi asigură protecția cineastului (atât cât se poate), dar nu asigură definirea lui ca cineast. Filmul se face în afara Uniunii.

Motorul are acum altă „carcasă". Iar eu, ultimul personaj din seria invocată, nu am dimensiunea celor trei președinți (mă refer la operă), dar cred că am capacitatea de a impune un nou statut al cineastului român. Al doilea argument pro-Damian este că am forța de convingere pentru a aduna cineaștii, după împrăștierea prin diverse asociații inventate, într-o uniune puternică nu prin număr, ci prin valoare. De multe ori orgoliile ne-au separat. În Uniune nu sunt mulți dintre cineaștii de mare anvergură; ei sunt în diverse asociații care, din păcate, nu funcționează. Dacă ar trebui să găsesc cuvântul potrivit pentru rolul meu de acum, el este acela de reparator, adică am identificat fisurile și încet repar nu ceea ce au stricat alții, ci ceea ce nu au văzut alții. E ca metafora *Munților albaștri,* film realizat de frații Shengelaia, unde nimeni nu observa fisurile și încet, încet, clădirea s-a năruit. Adică s-a năruit o lume!

UCIN în 50 de numere

Orice aniversare presupune un bilanț, orice bilanț implică o evaluare și orice evaluare conduce inevitabil la cifre. A măsura viața ACIN-UCIN în cifre poate părea un nonsens, dar în tumultul (r)evoluțiilor și transformărilor, logica matematică îi detașează linia devenirii, momentele esențiale, sensul și amploarea activității. Cronologia punctează traseul în timp al Uniunii, îi reliefează etapele trasformării și devenirii în diferitele contexte istorice, îi precizează perioadele și liderii. Activităților ACIN-UCIN reflectate în cifre le lipsesc emoția, munca și dăruirea care le-au făcut posibile, dar obiectivitatea matematică le poziționează exact în corpul unei organizații preocupate de omul-cineast și de permanența operei sale.

Ai detectat deja fisurile din edificiul UCIN, ceea ce te pune în poziția unui personaj înzestrat cu luciditate, dar și cu abilități de reparator! Cât de profunde sunt aceste fisuri și cum pot fi remediate?

Fisurile le-am detectat încă de pe vremea când eram secretar al Uniunii. Discutam deseori cu președintele Mihnea Gheorghiu despre ce se întâmpla în Uniune și de multe ori îl găseam trist, aproape neputincios în fața unei avalanșe de orgolii și cereri extrem de vocale cu privire la drepturi, nicidecum la îndatoriri. În 1990, el construise o conducere a generațiilor foarte interesantă: vicepreședinți erau Sergiu Nicolaescu și Dan Pița, secretar eram eu. Trei generații reunite! Dar s-au produs fisuri și dispute ireconciliabile. Așa se explică apariția UARF-ului sau a unor asociații cu statut incert sau cu statut inexistent. Am adaptat și armonizat statutul nostru cu cele ale ANUC-ului (Alianța Națională a Uniunilor de Creatori) și încercăm să dăm o mai mare vizibilitate acestei alianțe. Vă asigur că finalul din *Munții albaștri* nu va avea ca locație sediul uniunii noastre.

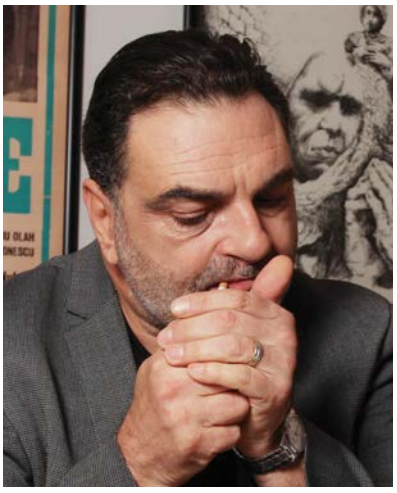
În acest demers te-ai inspirat din experiențele foștilor președinți? Ce întrebare le-ai pune?

Acad. Mihnea Gheorghiu a reprezentat pentru mine nu doar un dascăl, ci o școală. De multe ori nu l-am ascultat. Am gândit altfel. Dar am gândit cu voce tare, nu pe la colțuri, în șoaptă. Și nu am trădat! Președinților nu le-aș pune întrebări din respect pentru opera și devoțiunea lor. Le-aș mulțumi pentru tot ce au făcut și atât. Nu știu dacă pot să asociez numele lor cu numele meu. Am repere și știu câtă reprezentativitate pot avea eu în lumea cineaștilor. Eu am venit doar cu o ofertă. În locul meu ar fi putut să fie Dan Pița, Mircea Daneliuc, Stere Gulea, academicianul Răzvan Theodorescu, Mircea Mureșan, Elisabeta Bostan sau mai tinerii Cristian Mungiu, Cristi Puiu...

De multe ori mă întreb dacă prin asumarea unei conduceri nu pierzi enorm în ceea ce privește opera ta, dacă nu cumva îți bați joc de ceea ce ți-a dat Dumnezeu, adică harul – atât cât ți l-a dat! Eu nu am făcut un mare film. Și nici un documentar care să rămână în istoria filmului românesc. Dar am îndrumat, ca profesor,

> “Nu există și nu va exista perioada Laurențiu Damian. Există doar un om care, dacă va fi ajutat, va reuși să adune mulți cineaști importanți în Uniune, să facă din Gala Premiilor UCIN un festival național de film.”

- **1963** este anul nașterii ACIN.
- **54 de membri** fondatori (regizori, operatori, scenariști, scenografi, tehnicieni, producători, cadre didactice de la I.A.T.C. „I.L. Caragiale”) s-au grupat, în vederea înființării UCIN-ului, în jurul nucleului constituit din: Victor Iliu, Liviu Ciulei, Ion Popescu Gopo, Mihnea Gheorghiu, Mircea Drăgan, Titus Popovici, Elisabeta Bostan, Dumitru Carabăț, George Cornea, Lucian Bratu.
- **1 statut** care preciza că era vorba despre „o organizație obștească a celor care participă prin creația lor artistică sau prin munca lor tehnică și organizatorică la dezvoltarea artei cinematografice românești, în vederea elaborării unor opere de înalt nivel ideologic și artistic, care să contribuie la dezvoltarea conștiinței socialiste, la cultivarea patriotismului, la educația cultural-artistică a spectatorilor”.
- **1 îndrumător** precizat clar și răspicat: ACIN-ul funcționa „sub îndrumarea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă”, are patrimoniu propriu, iar mijloacele necesare activității sale provin din „cotizații lunare plătite de membri și asociați”, dar și din „subvențiile și donațiile acordate ACIN-ului de către stat și de către organizațiile obștești în scopul stimulării creației”.
- **1 aviz** favorabil acordat de Biroul Politic al CC al PMR (Partidul Muncitoresc Român).
- **1 certificare** obținută prin ședința publică din 30 aprilie 1963.







câteva generații care au făcut filme mari, importante, premiate. În acest fel, cineaștii tineri m-au răzbunat!

După ce am terminat IATC-ul, în 1980, am intrat în furcile cenzurii și eu, și colegul meu Bose Paștina (cel mai bun dintre noi!), și în zece ani nu am făcut decât câteva documentare, și acelea ciuntite, tăiate, desfigurate... Iar când se punea problema debutului, culturnicii spuneau NU! Și îi mai ajutau în decizie și regizorii generației '70. Și ei spuneau tot NU! Sunt multe lucruri de discutat.

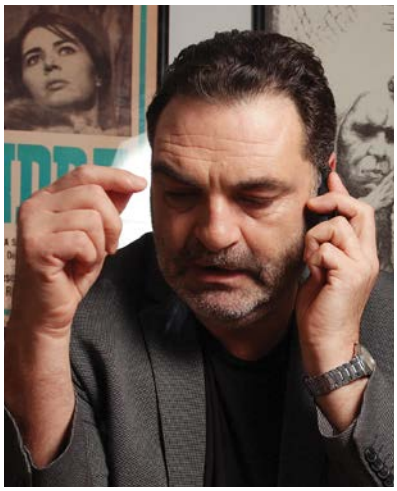
Am descoperit în arhive un material de la o ședință ACIN în care cineaștii valului '70 impuneau unui absolvent opt asistențe la lungmetraj, apoi cinci secundariate la lungmetraj, apoi un scurtmetraj (de verificare!) și după aceea un debut pe un scenariu pe care nu-l dorea nimeni! Să facem o socoteală!

În anii '80, un lungmetraj nu se filma în 25 de zile ca astăzi, ci în câteva luni. Iar filmul se realiza într-un an. O asistență ținea doar cât perioada de filmări, un secund rămânea până la sfârșit. Una peste alta, vorbim cam de zece ani. În zece ani, la Buftea, erai deja un om terminat. Știu ce spun! Asta cereau regizorii care reprezentau pentru noi, cei din generația '80, repere... Din fericire, nu s-a pus în practică! S-a opus tocmai generația '60: Mureșan, Vitanidis, Blaier. Pe cei care doreau așa ceva nici nu vreau să îi amintesc. Ce ciudat! Oameni cu operă valoroasă, dar deloc generoși! Am crezut că talentul este dat tocmai oamenilor cu mult caracter. Oricum, eu le-am văzut filmele, unele le știu pe dinafară. M-am bucurat că am avut șansa să fiu contemporan cu ei, așa cum m-am bucurat când am întâlnit în călătoriile mele, la festivaluri, mari personalități ale cinema-ului mondial cărora le știam filmele, unele cadru cu cadru. Mă priveau mirați („Nu am auzit de dumneavoastră...", spuneau cu politețe rece, „Nici nu este cazul!" le răspundeam eu, „Este bine că am șansa să fiu contemporan cu dumneavoastră, să vă spun cât vă admir domnule... Kieslowski, Fellini, Abuladze, Istvan Szabo, Parajanov, Zanussi, Polanski, Menzel, Ciulei, Pintilie... sau doamnă Martha Meszaros, Chytilova...") și vedeam, treptat, cât de surprinși erau că le văzusem filmele și că un „necunoscut" le tălmăcea în fața lor.

- **1 sentință civilă** (nr. 2550 a tribunalului raional) și actul de naștere al ACIN a fost eliberat!
- **100.000 lei** era prima subvenție anuală de la bugetul de stat, acordată în 1963, potrivit adresei 200/134 de la Direcția Treburilor CC al PCR). Celelalte surse de venit: administrarea unei săli de cinema, editarea unor publicații.
- **1963-1968** este primul interval din existența ACIN, marcat de președinția lui Victor Iliu, regizor de film, critic, profesor, întemeietor de cinecluburi. Vicepreședinți: Liviu Ciulei și Ion Popescu Gopo.
- **1971** La vârsta de opt ani, apare și recompensa... Se instituie premiile ACIN, cele mai prestigioase premii cinematografice anuale, acordate în România înainte de Revoluție.
- **1968-1974,** o perioadă în care președinția este asigurată de Biroul ACIN, avându-i în frunte pe: Francisc Munteanu, Virgil Calotescu, Mircea Drăgan și Mircea Mureșan.
- **1964-1972,** ani de muncă, marcați de implicarea ACIN-ului în organizarea Festivalului Național al Filmului de la Mamaia (anual).
- **1966-1970,** faza în care ACIN-ul devine co-organizator al edițiilor bienale ale Festivalului Internațional al Filmului de Animație de la Mamaia.
- **1977-1996,** o etapă de angajare în viața cinematografică națională, prin co-organizarea Festivalului Filmului pentru Tineret de la Costinești.







Acest exercițiu de admirație din partea unui creator implică umilință. Din partea unui președinte UCIN cere luciditate, toleranță și echilibru. Practic, cum vezi relațiile interumane și de creație într-o uniune apăsată de aceste probleme?
Relațiile interumane reprezintă cea mai importantă problemă. Nu știu câtă toleranță am în fața unor pretenții absurde sau a unor cerințe care sunt spuse fie cu tupeu, fie cu acel joc parșiv care conține lingușeală și umilință jucată.

Uniunea noastră este concepută ca o echipă de filmare, unde fiecare trebuie respectat pentru rolul care i s-a atribuit. Calitatea de membru este un drept câștigat și nu există ierarhii decât în ceea ce privește opera și anvergura intelectuală.

În ultimul timp am sentimentul că cineaștii crează „pe ascuns", trimit filmele repede la festivaluri internaționale, nu comunică, parcă nu mai au îndoieli, vizionările sunt într-un cerc de prieteni (poate un „cerc strâmt, unde norocul ne petrece!") extrem de redus... Oare de ce? Când lucram la *Sahia*, noi, cei tineri, stăteam tot timpul de vorbă și intram la fiecare, în cabina lui de montaj, să vedem cine ce a mai făcut, cum a legat o secvență... Mai veneau și „clasicii" documentarului să vadă și să ne spună câte ceva! Așa s-a format la *Sahia* o școală. Târziu, ne-am dat seama că școala de la *Sahia* exista cu mult înaintea noastră. Uniunea poate să fie un laborator de creație.

Te rog sa etapizezi relația ta cu UCIN-ul:

În trecut:
Am fost secretar al Uniunii din '90 și până am devenit președinte. Am organizat evenimente, mese rotunde, vizionări, am adunat în jurul meu oameni, am deranjat oameni, am ajutat cineaștii din postura în care mă aflam.

În prezent:
Acum oamenii se uită spre mine și așteptarea lor este mare. Vor o altă dinamică. Să recuperăm ce am pierdut. Și s-au pierdut multe: vizibilitate, prestigiu, acea voce care să se impună și mai ales altruismul, sentiment care trebuie resădit (ca să nu spun reinventat!).

- **1974-1989,** perioada în care Ion Popescu Gopo, câștigător în 1957 al unui premiu Palme d`or la Cannes, activează în fruntea ACIN-ului. Gopo continuă munca lui Iliu, reușind să mențină, în vremuri potrivnice, o anumită coeziune a breslelor cinematografice și să organizeze o rezistență la cenzura ceaușistă.
- **1979-1983** este o etapă reflexivă în existența UCIN, datorată unui Club al Criticilor, unde s-a încercat o abordare mai puțin convențională a problemelor filmului românesc.
- **1990** aduce transformarea: Adunarea generală extraordinară hotărăște transformarea Asociației Cineaștilor în Uniunea Cineaștilor din România, cu statutul și structura actuală. Are loc prima ședință a Consiliului Uniunii Cineaștilor, ales în Adunarea Generală de constituire care îi reunea pe membrii fostului ACIN. Președintele noii Uniuni a Cineaștilor a fost ales acad. Mihnea Gheorghiu.
- **1990 și 2011** marchează etapa în care acad. Mihnea Gheorghiu conduce activitatea UCIN.
- **1996** este anul dezvelirii plăcii comemorative dedicată Centenarului cinematografului românesc (100 de ani de la prima proiecție de film în România).
- **2011-2013,** o perioadă de interimat, asigurată de Constantin Pivniceru și de Comitetul director al UCIN.

În viitor:
Evident, nu vreau să dezamăgesc. Nu vreau să se spună că a fost doar o conjunctură favorabilă, că nu era altul mai bun, că acest rol este mult prea copleșitor...

Ai intrat în scenariul de fier al moștenirii sau ești un președinte-autor? Cum va fi UCIN-ul sub președintia lui L. Damian? Proiecte, speranțe, îndoieli?
Moștenirea este destul de grea. Să nu vă imaginați că mi-a fost ușor pe când eram secretar al Uniunii să-i conving pe președinte și pe vicepreședinte să schimbăm ceva. Erau extrem de precauți. În UCIN era, de altfel, multă liniște. Nu vreau să conduc Uniunea foștilor cineaști, actualmente pensionari! Vreau să existe o uniune a creatorilor de film în care se respectă opera și sunt protejați autorii. Sunt stimați, respectați și cei care au făcut film înaintea noastră. Cinematografia românească nu începe cu Noul Cinema, așa cum au decis unii autori (la care se adaugă unii critici și istori de film, care au sărit brusc în noua barcă cu pânze, crezând că mai pot beneficia de ceva). Noul Cinema este o izbândă, nu piatra de temelie. Dar poate că acești colegi nu au văzut *Meandre, 100 de lei, Canarul și viscolul, Viața nu iartă, Nunta de piatră, Proba de microfon, Filip cel bun, Secvențe, Imposibila iubire, Gioconda fără surâs,* documentarele *Stuf, În marea trecere, Marile emoții mici, Gara, Romanțe aspre*... Poate nu le-au văzut! Și au crezut că aici a fost un deșert care a așteptat să vină un omuleț desenat de Gopo să planteze flori și să le ude cu o stropitoare!

Dacă tot am plasat raportul tău cu UCIN-ul în timp, hai să ne oprim un pic la prezent. Care este astăzi rolul unei uniuni de creație, în general, și al UCIN-ului, în mod special?
Uniunea Cineaștilor amintește multora că există profesioniști în România. Că există valori. Că aici se intră ca membru, dacă ai operă, dacă ești o valoare recunoascută în cinematografie sau în televiziune. UCIN-ul ar putea fi pentru mulți un reper. Eu când am intrat în Asociația Cineaștilor, în 1980, am dat un examen ca la admitere. Am prezentat filmul de diplomă și am răspuns la întrebari, iar în fața mea se aflau Mircea Mureșan, Ion Popescu Gopo, profesoara mea, Elisabeta Bostan, care mi-a făcut o recomandare, Geo Saizescu, Mircea Drăgan, Malvina Urșianu. Examenul nu a fost așa, o conversație și gata! Ca să nu mai spun că am intrat ca membru stagiar.

Astăzi se cam intră la grămadă și lucrul acesta, vă asigur, va înceta. E timpul să ne aparăm elitele și să le cultivăm în acest ocean de ignoranță și prostie care începe să ne invadeze.

Protecția elitei ți se pare o idee de bază în reconfigurarea UCIN-ului?
Elita este esențială. Fiindcă ea stabilește reperele; altfel înaintăm orbește. Uneori, însă, elita se poate apăra singură pentru că numele mari rezonează, au ecou. Dar trebuie protejați și cei care nu au o operă extraordinară, au trudit pentru film, iar acum sunt aproape uitați.

Mai există categoria oamenilor valoroși care din modestie nu s-au impus, nefiind oportuniști. Adevărul este că noi știm foarte bine care ne sunt elitele și care sunt impostorii, chiar dacă nu o spunem cu voce tare! Dar, în fiecare om, el cu el, în fața oglinzii, evaluarea și autoevaluarea se produce. Uneori cu efecte dramatice!

Pentru că tot vorbim despre creatori și protejarea lor, care este relația UCIN-ului cu alte uniuni de creație? Există o strategie comună de dezvoltare culturală și de sprijinire a creatorului de film?
Relația importantă a UCIN-ului este cu ANUC-ul, Alianța Națională a Uniunilor de Creatori. Aici sunt

- **2013** este anul alegerii lui Laurențiu Damian în funcția de Președinte al UCIN.
- **14 asociații** profesionale, acoperind toate sectoarele de creație, de producție și de promovare a filmului românesc
- **1.057 de membri** titulari și asociați, la data de 23.09.2013
- **6 membri de onoare:**
  Moritz de Hadeln - 1991
  Jean Negulescu - 1991
  Krszystof Zanussi - 2000
  Jiří Menzel - 2000
  Emil Loteanu - 2001
  Angela Gheorghiu - 2002
- **30 de cărți** editate și introduse în Biblioteca Virtuală a României, din cadrul Bibliotecii Metropolitane București
- **42 de ediții** ale Premiilor Uniunii Cineaștilor, instituite în 1971
- **25 (în medie) de premii** și mențiuni, acordate anual unor filme și cineaști
- **1.303** de premianți (filme, cineaști, oameni de cultură)
- **35 de premii** de excelență pentru filmul documentar
- **2 străzi** bucureștene botezate Victor Iliu și Ion Popescu Gopo, la inițiativa UCIN, cu ocazia Centenarului cinematografului românesc (100 de ani de la prima proiecție de film în România)
- **1 cetățean de onoare** al Bucureștiului, titlu acordat lui Paul Călinescu, în cadrul festivităților legate de Centenarului cinematografului românesc.

scriitorii, plasticienii, compozitorii, interpreții, oamenii de teatru, arhitecții.

A fost o mișcare inteligentă această uniune, iar președinții sunt nume de referință în cultura națională și internațională: Ion Caramitru, Adrian Iorgulescu (președintele în exercițiu), Petru Lucaci, Nicolae Manolescu, Varujan Vosganian. De aceste nume se ține cont în orice împrejurare sau în orice demers artistic și politic. Pe rând, fiecare, devine președinte în exercițiu. Sunt onorat și de multe ori copleșit de acești oameni. Nu pot să mă întâlnesc cu Adrian Iorgulescu sau cu Ion Caramitru și să le spun pe nume sau „colega"! Ei au fost și rămân miniștrii mei (la Ministerul Culturii), unde au încurajat producția de film documentar de artă și experimental care s-a făcut la Editura Video. Sunt pline centrele culturale și ambasadele de DVD-uri cu filme de și despre artă. Datorez aceste lucruri acestor oameni, ca de altfel și lui Andrei Pleșu, care a decis înființarea unui studio de film documentar și a unui studio de film de ficțiune în cadrul Ministerului Culturii. Eu conduc Studioul Video Art (fosta Editura Video), studioul de ficțiune fiind condus de Lucian Pintilie, regizor de talie mondială, care a realizat acolo o operă de excepție. Sigur, mulți au comentat „cadoul" făcut lui Pintilie de către Pleșu. Nu este adevărat. „Cadoul" a fost, în fapt, recunoașterea unei valori și maniera unui intelectual de a ne scuza pentru anii de surghiun ai cineastului. S-a scuzat Pleșu! Nu s-au scuzat culturnicii care până în '89 au distrus tot ce se putea distruge și au ținut filmul lui Pintilie, *De ce trag clopotele, Mitică?*, nouă ani la secret. Și l-ar fi ținut mult și bine dacă nu veneau evenimentele din 1989. Ar fi topit negativul cum au făcut cu filmul *100 de lei* al lui Săucan, alt mare cineast român, victimă a sistemului. Probabil că tovarășul Dulea este acum un bătrânel simpatic și vesel, foarte vesel, ca torționarii prezentați la TV, cu pensii substanțiale și fără remușcări! Torționarii culturii au fost, cred, mai odioși, fiindcă au maltratat nu trupuri, ci suflete.

Pentru că tot vorbim despre dinamica creației și despre problemele creatorilor de film, care este raportul producție cinematografică națională – UCIN?

Din păcate, nu mai există o relație cum o avea ACIN-ul cu Studioul Buftea și Consiliul Culturii de altădată. Cineaștii erau, totuși, consultați în legătură cu proiectele cinematografice. Exista o stategie, chiar dacă politicul domina dramaturgia filmică. Acum face film oricine! Noi vorbim mereu de Noul Cinematograf Românesc, ne punem medalii, deși este vorba de un grup de tineri regizori care se descurcă în condiții foarte grele. În același timp, ascundem sub covor catastrofe filmice pentru care s-au cheltuit mulți bani. Fără nicio rațiune. Aș vrea să inaugurez la UCIN, în cadrul premiilor anuale, și premiul pentru cel mai prost film al anului, precum Zmeura filmului american. Ar fi o concurență acerbă pentru a fi nominalizat la acest premiu.

Asta ar presupune desfășurarea unei logistici speciale, independente, desfășurate în spatele acestui premiu, cât și evidențierea valoarii de replică dată premiilor oficiale ale Uniunii. Poate e o ideee pentru o fundație care, în limitele UCIN-ului, să protejeze cinefilul, autorul și estetica filmului...

Există fundația *Jean Negulescu* a UCIN-ului, mare cineast american de origine română. Prin dispoziție testamentară, trebuia donată o bursă unui student român care studiază filmul. Din păcate, moștenitorii, aflați atât de departe în spațiu și atât de departe... de morală, nu au dat curs dorinței cineastului. Nu au fost bani pentru angajarea unui proces internațional. Așa că această fundație, astăzi înghețată, va trebui activată și

- **17 ediții** ale Festivalului Filmului European (co-organizator)
- **9 ediții** ale Zilelor Filmului German (co-organizator)
- **7 ediții** ale Zilelor Filmului Francez (co-organizator)
- **13 ediții** ale Zilelor Filmului Britanic (co-organizator)
- **16 ediții** CineMAiubit (co-organizator)
- **9 ediții** Festivalul B'EST (co-organizator)
- **5 ediții** ale Zilelor Filmului Polonez (co-organizator)
- **4 ediții** ale Festivalului Filmului Olandez (co-organizator)
- **1 seară omagială** Ion Popescu Gopo, 2013
- **2 expoziții** pe tema afișului de film: *Motive românești în afișul polonez* și *Afișul ceh de film*
- **2 expoziții** de fotografie - *Klip-a* și *Istoria imaginară a cărții și a scrisului* reunind lucrări ale fotografului francez Jean Marc Godes
- **7 expoziții** de pictură și de grafică
- **2 aniversări:** Centenarul cinematografului românesc și 40 de ani de la înființarea Studioului Animafilm, 2004
- **1 celebrare:** Centenar Victor Iliu, 2012
- **1 seară** a interferențelor muzică-film: Celibidache și filmul, 2012

sunt convins că vor exista donatori generoși. Să acorde o bursă unui student talentat, dar și un premiu de tip corcodușă pentru un film prost – și sunt multe, slavă Domnului! Va fi mare concurență pentru acest premiu!

Ce oferi și ce pretinzi de la un membru UCIN?
Există un statut. Respectarea statutului este o cerință valabilă și pentru președinte, și pentru un membru titular sau stagiar. Am stabilit de la bun început că nu voi finanța membri, ci programe și proiecte. Asociațiile și secțiile vor avea posibilitatea să propună proiecte și vom aprecia împreună cu comisiile de specialitate valoarea și importanța fiecărui proiect în parte.

Cum poți păstra într-o uniune de creație echilibrul între cerințele membrului simplu (cu coloratura lor sindicală) și strategia de conducerea a președintelui?
Cerințele nu trebuie să depășească prevederile unui statut. Drumul pe care îl vom parcurge este acela între cerință și inițiativă. Cred că formula proiectului asumat de un membru al uniunii va fi benefică, fiindcă ea va conține și cerințele autorului, dar și stategia președintelui.

Scindările și divizările sunt fenomene întalnite și în alte medii de creație! Care e situația printre cineaști?
Nu este vorba de scindări. Oamenii sunt liberi să se asocieze în funcție de interese. Aici este necesar un comentariu. Interesul s-a schimbat. Și să vă dau un exemplu: când vorbeam cu un actor sau cu un director de fotografie despre un proiect, prima întrebare era despre rol, despre scenariu, cum vom lucra, ce vreau eu de la acest film. Acum, prima întrebare este „Cât îmi dai?". Exemplul acesta spune tot. Și în UCIN detectez același sindrom: nimeni nu mai are interes să descopere opera cuiva, să analizeze o epocă cinematografică, să pună în discuție un fenomen filmic... Eu asta îmi doresc: ultima întrebare să fie legată de onorariu. El va exista, cu siguranță, dar trebuie să știm că suntem niște artiști și că generozitatea trebuie să fie un dat natural. Reperul să nu mai fie „cât îmi dai", ci dacă ceea ce facem este valoros pentru noi și pentru ceilalți. Sună puțin utopic, ca să nu spun nostalgic-aristocrat!?

De ce să nu spunem ca sună normal? Că e un reper al normalității într-o uniune de creație...
Știu eu dacă sună normal!? De multe ori mă întreb cum era posibil într-un timp al dictaturii crâncene ca noi, cineaștii, să fim uniți, să ne respectăm, să ne admirăm sincer operele, iar acum nu este bucurie mai mare pentru unii decât eșecul altora! Mă întreb cum a fost posibil ca niște critici să trimită Academiei Americane de Film o scrisoare („Pac la ***Războiu***!") în care să ceară să nu fie acceptat filmul lui Cristian Mungiu *După dealuri,* la selecția Oscar, pentru că nu a avut la termen premiera în Romania? În ce lume suntem? Cât de jos ne putem duce cu un astfel de gest?

Cum vezi UCIN-ul peste 50 de ani?
Nu cred că o să ajung la performanța longevității lui Manoel de Oliveira**,** deci nu pot privi decât așa, înspre un viitor mai „apropiat". Ca să fim corecți, astăzi, Uniunea este o structură care nu mai poate funcționa multă vreme așa, nici măcar pentru câțiva ani. Uniunea va deveni un sindicat afiliat internațional pentru protecția oamenilor care lucrează în cinematografie sau televiziune. Probabail că va rămâne, în timp, **singura asociație** sau **uniune a autorilor de film** care va putea să intre în circuitul internațional. Ce se întâmplă acum în multe asociații și uniuni este o aglomerare de oameni și o mare confuzie în ceea ce privește reprezentativitatea și valoarea.

Să fim cât mai mulți nu este un criteriu în nici un domeniu, mai ales în lumea artistică: organismele pe care noi le propunem nu au nici o valoare în context european și mondial.

Ca să ajungem la imaginea de peste 50 de ani, ce faci acum?
Ca să ajung la realitatea despre care vorbeam, vom înființa Asociația Autorilor de Film și TV. Ea va cuprinde câteva asociații actuale care vor deveni secții (regizori, dramaturgi, compozitori) și în care vor intra personalități din lumea filmului: regizori de ficțiune, autori de film documentar, autori de film TV, autori de animație. Este un prim pas.

Ești un conducator dificil? Ce consideri că este prioritar în viața unui președinte UCIN?
Nu sunt un conducător dificil. Deși am această reputație. Sunt un om care am strigat ori de câte ori mi s-a părut că ceva este nedrept. Nu eu trebuie să spun cât sunt de dificil sau de corect, ci colaboratorii mei. Prioritar este respectul celorlalți pentru mine. Dacă voi simți că acesta nu există, mă voi retrage imediat.



Nu fac parte dintre persoanele care au stat ani de zile pe o funcție doar pentru că era o sinecură. Important este să lași semne. Au trecut ani de la moartea marelui profesor George Littera și noi îl pomenim și astăzi pentru valoarea cursurilor și pentru implicarea sa. Este mai viu decât mulți dintre cei care bat câmpii, nici măcar cu grație, fiind profesori universitari la UNATC și membrii importanți în uniunea noastră, cu indemnizație de merit fără *merit*!

Analizând puțin răspunsul, înțeleg că deja ai impus prin amintirea profesorului Littera o ștachetă a valorii. Va urma faza igienizării în UCIN?

Nu aș spune igenizare, ci mai degrabă „curățirea sufletului." Oamenii nu trebuie să uite că sunt artiști. Că trebuie să fie generoși. Noi singuri putem ridica ștacheta, cu un gest firesc și simplu. Nu doar spunând: „Ești bun!" ci încercând să spui, chiar dacă ți-e greu: „Ești mai bun decât mine!"

Cum te împarți între funcțiile pe care le deții și activitatea regizorală?

Activitatea regizorală... aici este într-adevăr o problemă. De opțiune. Poate că opțiunile mele au fost greșite și după cele două filme de lung metraj realizate nu am mai avut combustia necesară să continui. M-au dezamăgit multe lucruri în legătură cu debutul meu și cu al doilea film, aplaudate atunci și negate de noul val de critici de cinema. Negate pe drept cuvânt. Filmele erau datate încă din fașă. Dar asta aveam eu pregătit în 1990. Iar *Drumul câinilor* mi-a fost oferit de Sergiu Nicolaescu, care începuse proiectul și apoi l-a abandonat. L-am preluat într-un entuziasm de care acum mă mir, încercând o stilistică și un concept teatral-cinematografic care astăzi nu mai interesează pe nimeni. Am primit premii, am fost la festivaluri, am avut săli pe jumătate pline, apoi pe sfert pline, apoi goale... Criticii exultau și, evident, când a venit Alex. Leo Șerban și a făcut praf cele două filme, nu am știut ce să cred. Le-am reprivit și am înțeles că Leo avea dreptate. Atunci mi-am spus că, dacă am cât de cât har pedagogic, să mă duc la școală, la UNATC, unde m-au chemat studenții, în frunte cu Radu Nicoară (Radu făcea regie după ce făcuse imagine). El era ***leader***-ul studenților care au determinat plecarea unor profesori care nu mai erau de mult ceea ce ar fi trebuit să fie... Păcat că studenții nu au dat afară mai mulți impostori... Dar în '90 dispăruseră ca prin farmec... De fapt, ei tremurau acasă pentru soarta lor și, nu după multă vreme, au revenit în forță, pentru că mediocritatea

este mult mai unită, ea nu are orgoliu, ci doar ținte precise și clare. Iată de ce acum am tot felul de funcții onorante, în multe dintre ele am fost ales, iar creația artistică se rezumă la documentare de artă, eseuri și experimente cinematografice.

Dacă în anii '80 mi-ar fi spus cineva că voi face filme de artă, aș fi zis că este o glumă proastă sau o premoniție la fel de proastă! Atunci țînteam la și făceam documentar social, ca să se schimbe ceva în țara asta; toți colegii mei (Tereza, Moscu, Adrian, Sabina, Ioana) realizau filme sociale... Zona călduță, fiindcă cenzura intervenea foarte puțin, era cea a filmului de artă! Am ajuns să-l citez însă pe Costa Gavras, care, la întrebarea „Poate un film să schimbe istoria?"(se referea la *Z*), a răspuns calm: „Nici un film nu poate să schimbe istoria, nici un film nu poate influența un regim politic!", Noi, tinerii de la *Sahia*, am avut naivitatea să credem că documentarele noastre pot schimba soarta unor oameni – cei din căminele de nefamiliști, din fabrici, de pe șantiere, din construcții etc. Până la urmă, această naivitate cred că ne-a făcut frumoși și curați în epoca aceea.

Și filmul se supune aceluiași raport artă-societate. Revenind în realitate, cum arată o zi din viața regizorului și președintelui UCIN?

Un traseu, străbătut, nu în fugă, între Ministerul Culturii, UNATC și UCIN. Un traseu pe care îl fac aproape zinic. Am însă o echipă care mă ajută. Multe lucruri trebuiau puse la punct și ajutorul a venit de la profesorul Lucian Pricop. Echipa pe care am preluat-o a înțeles rapid că totul este o chestiune de ritm. Am imprimat un alt ritm în rezolvarea unor probleme. Mă bucur că sunt alături de mine Carmen Zamfirescu, Ioana Popescu, Radu Corciova, Dana Duma, Cristina Corciovescu, Mircea Bunescu, Sorin Ilieșiu, Nicolae Cabel, directorul cinematografului Studio, Burlacu, secretarii UCIN care vin cu proiecte, studenții...

Prin ce se va caracteriza perioada Damian în istoria UCIN-ului?

Nu există și nu va exista perioada Laurențiu Damian. Există doar un om care, dacă va fi ajutat, va reuși să adune mulți cineaști importanți în Uniune, să facă din Gala Premiilor UCIN un festival național de film, desfășurat timp de o săptămână și urmărit de spectatori dornici să vadă film românesc, să descopere cineaști de mare valoare, să participe la premiere care să fie la Studio, nu în străinatate, la festivaluri (o modă care văd că se practică la noua generație de cineaști). Doresc să readucem publicul în sală, să ne batem pentru câteva săli de cinema care au fost date pe nimic (Cinema Melodia a devenit un vestit bar de noapte!), să trezim interesul spectatorilor pentru filmul de artă, vizionat în săli mai mici, unde se poate discuta, unde poate veni un critic de film. Vom deveni altceva, nu cum se spunea, ironic, despre UCIN că ar fi **uniunea foștilor cineaști.** Cineastul nu are vârstă. Sigur, acum, nu beneficiem de o perioadă înfloritoare pentru cinematograful românesc, ca aceea din anii '60, când Festivalul de la Mamaia era „micul Cannes", iar Mihnea Gheorghiu mergea cu delegații numeroase la mari festivaluri și aducea premii (*Palme d'Or* pentru Mirel Ilieșu, de pildă). Nu am nici anvergura lui Ion Popescu Gopo, un cineast extraordinar (nici astăzi nu cred că suntem conștienți de valoarea lui!), care avea o deosebită influență nu doar în lumea cineaștilor, ci și în zona politică. Tot ce pot să fac este să apăr această instituție de oportuniști, să promovez proiecte valabile și să dau greutatea cuvântului nostru în ANUC, pentru a stopa impostura și promovarea nonvalorilor. Cred că va trebui să fim mai selectivi, inclusiv cu primirea unor membrii în UCIN. Și, în același timp, să-i reconsiderăm pe cineaștii uitați pe nedrept, să-i facem vizibili pe cei încă necunoscuți.

O alegorie pentru UCIN-ul de azi și de mâine?

Când am mers cu fiul meu, actorul Anghel Damian, la Cinematecă și el a văzut pentru prima oară *Nunta de piatră,* la ieșire, după un lung moment de tăcere, mi-a spus: „Nu credeam că s-a făcut la noi un asemenea film!". Sunt astăzi mulți tineri care nu au văzut multe dintre capodoperele cinematografului românesc. Există și cineaști care consideră că cinematograful s-a inventat odată cu filmele lor. Nu, poate că s-a reinventat, ceea ce este cu totul altceva! Tot așa și cu UCIN-ul. Putem reinventa ACIN-ul, care la vremea lui a avut forță, iar glasul cineastului era ascultat. Nu este un „proiect de trecut" (vorba Anei Blandiana). Aș spune că este un deziderat firesc.

Marilena Ilieșiu: Îți mulțumesc, succes și ne revedem la sfârșitul actualului mandat de președinte pentru un interviu-bilanț!

Președinții UCIN



Victor Iliu

(n. 24 noiembrie 1912, Râu Sadului, Sibiu – d. 4 septembrie 1968, Roma)

A fost primul președinte al Asociației Cineaștilor, din 1963 și până la moartea sa. A debutat în critica de film în 1937. În 1941 a început să lucreze la Oficiul Național al Cinematografiei. După un stadiu de specializare la VGIK Moscova, a debutat ca regizor documentarist. În 1950 a fost numit director al Institutului de Artă Cinematografică București, unde a predat regie până în 1967. Primul lungmetraj pe care l-a regizat singur, totodată capodopera sa, a fost *La Moara cu noroc*, selecționat în competiția Festivalului de la Cannes (1957) și considerat unul dintre cele mai bune filme românești. Între 1963-1965, a fost primul redactor-șef al revistei lunare „Cinema", devenită periodicul cinematografic românesc cu cea mai lungă apariție. În ultimii ani de viață, a fost și director artistic al Studioului București (1966-1967). Veșnic interesat de educația cinematografică, a fost unul dintre primii organizatori de cinecluburi din România. În 1964, i s-a decernat titlul de Artist Emerit al Republicii Populare Române „pentru merite deosebite în activitatea desfășurată în domeniul teatrului, muzicii, artelor plastice și cinematografiei".



Ion Popescu Gopo

(n. 1 mai 1923, București – d. 29 noiembrie 1989, București)

A fost al doilea președinte al Asociației Cineaștilor (1974-1989). Primele sale încercări de animație datează din 1939. În 1950, după un curs la „Soiuzmultifilm" Moscova, a debutat în cadrul secției de animație a Studioului Cinematografic București. În 1957 s-a lansat pe plan internațional cu *Scurtă istorie*, primul scurtmetraj românesc distins cu Palme d'Or la Cannes. Protagonistul acestuia, „omulețul", simbol al unei adevărate revolte anti-Disney, este reluat în alte câteva scurtmetraje, precum *Șapte arte* (1958, Marele premiu la Festivalul de la Tours), *Homo Sapiens* (1960, Marele premiu al Festivalului de la Karlovy Vary), *Alo, Hallo!* (1962) și *Ecce homo!* (1977). În 1960 a fost ales vicepreședinte al Asociației Internaționale a Realizatorilor Filmului de Animație (ASIFA). A debutat, în 1962, în lungmetrajul cu actori, cu *S-a furat o bombă*, film selecționat în competiție la Cannes. Între 1969-1973, a condus departamentul audio-vizual al Organizației Mondiale a Sănătății din Geneva. Printre cele zece lungmetraje de ficțiune realizate de el se numără și *Maria Mirabela* (1981), distins la Festivalul de la Chicago.



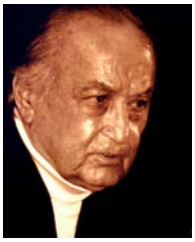
Mihnea Gheorghiu

(n. 5 mai 1919, București – d. 11 decembrie 2011, București)

A fost, din aprilie 1990 și până la sfârșitul vieții, primul președinte al Uniunii Cineaștilor din România (noul nume al Asociației Cineaștilor). Scriitor, traducător și cineast, a fost membru al Academiei Române. În 1947 și-a susținut doctoratul în litere și filosofie, iar în 1964 a obținut titlul de doctor docent. A desfășurat o intensă activitate didactică, fiind, printre altele, profesor și șef al Catedrei de Teatrologie și Filmologie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București (1954-1969). În 1961 a fondat revista „Secolul 20", al cărei redactor-șef a rămas până în 1963. A debutat în literatură, ca poet, în 1937. Ca prozator, a fost atras de domnitorul-cărturar Dimitrie Cantemir, căruia i-a dedicat două romane cu un pronunțat caracter eseistic. S-a manifestat și ca dramaturg, fiind autorul unor drame istorice jucate în țară și în străinătate. A scris și scenarii de film: *Porto Franco* (1962), *Tudor* (1963-1964), *Zodia Fecioarei* (1967), *Pădurea pierdută* (1972), *Cantemir* și *Mușchetarul român* (1974), *Hyperion* (1975), *Tănase Scatiu* (1976), *Burebista* (1980). S-a remarcat ca desăvârșit traducător, tălmăcind integral operele lui William Shakespeare și Walt Whitman.

Membrii de onoare ai UCIN

Ocazia aniversării UCIN este foarte potrivită pentru a ne reaminti cine sunt membrii săi de onoare. Fie că sunt români care au făcut o carieră internațională de mare ecou, fie că sunt cineaști străini atașați de cinema-ul nostru, ei au adus un plus de strălucire și recunoaștere filmului românesc.



Jean Negulesco

Singurul român care a făcut o carieră regizorală strălucitoare la Hollywood, Jean Negulesco a devenit, în 1991, primul membru de onoare al Uniunii Cineaștilor. Craioveanul cu formație de pictor (născut în 1900), a triumfat în lumea filmului pe la începutul anilor '40, devenind un cineast de succes sigur pentru studioul Warner Bros. (cu titluri precum *Masca lui Dimitrios* - 1944, *Trei și o zi* - 1946, *Humoresca* - 1946, *Johhny Belinda* - 1948, acesta aducându-i o nominalizare la Oscar).

Negulescu a regizat cu strălucire drame, comedii, filme polițiste sau de aventuri, dobândind o reputație de stilist care îl plasează în familia de elită a unor „europeni la Hollywood" din care mai fac parte Ernst Lubitsch sau Billy Wilder. A lucrat cu vedete de primă mărime precum Lauren Bacall (*Darul iubirii,* 1955), Lana Turner (*Vin ploile*, 1955) și mai ales Marilyn Monroe (*Cum să te măriți cu un milionar,* 1953).

Când i s-a propus, cu ocazia împlinirii vârstei de 90 de ani, să devină membru al Uniunii Cineaștilor, el a acceptat scriind:

„A fi ales membru de onoare pe viață al Uniunii Cineaștilor din România, aceasta e o acoladă cu totul specială. Pentru că mi-a fost dată de frații mei și colegii mei de lucru. Voi păstra-o ca pe una din rarele-mi comori și vă rămân pururi și cu modestie recunoscător!"

Krzysztof Zanussi

Cu un prestigiu câștigat mai ales grație filmelor realizate înaintea căderii Zidului Berlinului, Zanussi făcea parte, alături de Krzysztof Kieslowski, din așa-numitul „cinema al neliniștii morale". Cunoscută puțin înainte de 1989, prin filme precum *Structura cristalului* (1969), *Viață de familie* (1971) sau *Iluminare* (1974), opera lui a fost recuperată de publicul din România cu ajutorul unei retrospective la Cinemateca Română (1993) și al festivalurilor de cinema european, unde au putut văzute și *Rătăcire* (1974), *Camuflaj* (1977), *Imperativ* (1981) sau *Atingerea mâinii* (1992). Zanussi este un autor de admirabilă coerență și consecvență, urmărind o strategie estetică bazată pe ocolirea convențiilor hollywoodiene și pe o anume austeritate a discursului.



Moritz și Erika de Hadeln

Numele lui Moritz de Hadeln este cunoscut tuturor celor care au urmărit evoluția unuia dintre cele mai prestigioase de cinema din lume, cel de la Berlin, pe care l-a condus între 1980-2001. Român după mamă (pictorița și sculptorița Alexandra Bălăceanu), domnul de Hadeln s-a străduit și înainte, și după căderea regimului comunist să aducă filme românești de valoare pe ecranul competiției berlineze.

A fost, alături de soția sa, Erika de Hadeln, directoarea Festivalului de la Nyon, inițiatorul celei mai ample retrospective de documentar românesc, în 1990. Acest cuplu de mari experți în organizarea evenimentelor cinematografice (au mai condus Festivalurile de la Locarno, între 1977-1997, și de la Veneția, între 2002-2003) s-a declarat emoționat de statutul de membri de onoare ai Uniunii Cineaștilor, după cum atestă scrisoarea lui Moritz de Hadeln:



Moritz și Erika de Hadeln (în medalion) alături de cineaștii români la Festivalul de la Nyon (1990). În centru, Maiestățile Lor Regina Ana și Regele Mihai.

„Am apreciat, printre altele, și inițiativa de a ne propune pe amândoi. Sunt 25 de ani de când lucrăm în echipă, soția mea și cu mine, și e foarte plăcut ca acest lucru în echipă să fie recunoscut."



Jiří Menzel

O voce aparte printre cineaștii cehi ai „noului val" ceh apărut în anii '60, Jiří Menzel este autorul unuia dintre puținele filme provenite din Europa „blocului de est" premiate, înainte de căderea comunismului, cu un Oscar de film străin, *Trenuri strict supravegheate* (1966).

După 1968, când se reprimă Primăvara de la Praga cu tancurile sovietice, cenzura se întărește și unii cineaști din „noul val" ceh pleacă în Occident, în frunte cu Milos Forman, care devine faimos în Statele Unite, Menzel rămâne în țară și reușește să mai realizeze filme remarcabile, precum *Acei oameni minunați și aparatele lor de filmat* (1978) sau *Sătucul meu drag* (1986), relansate și foarte apreciate după căderea regimului comunist.

Jiří Menzel a fost premiat pentru întreaga carieră la ediția din acest an a Festivalului Internațional Transilvania de la Cluj, ocazie cu care a acordat un interviu revistei noastre (pag. 18).



Emil Loteanu

Născut în Republica Moldova, Emil Loteanu a urmat liceul în București (Sf. Sava) și a devenit apoi un prolific cineast al Uniunii Sovietice, lucrând în studiourile de la Chișinău și de la Moscova. După ce filmul său *Șatra* (1975) a devenit unul dintre marile succese de box office în România, Loteanu a revenit deseori la București, unde și-a lansat și alte pelicule, precum *Accident la vânătoare* (1978) sau *Anna Pavlova* (1983). Loteanu a fost președinte al Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova.



Angela Gheorghiu

Soprana, devenită o divă internațională a spectacolului de operă, a cântat pe cele mai celebre scene lirice, precum Metropolitan Opera, Royal Opera Covent Garden sau Opera din Viena. Unele dintre spectacolele sale au cunoscut adaptări cinematografice foarte populare: *Tosca* (2001), în regia lui Benoît Jacquot, sau *Romeo și Julieta* (2010), regia Barbara Willia Sweete.

Angela Gheorgiu a primit titlul de membru de onoare al Uniunii Cineaștilor în anul 2002.

Jiří Menzel

Cuvinte bine țintite

Interviu de Mădălina Țurcanu

Membru de onoare al UCIN, Jiří Menzel este unul dintre cei mai buni mânuitori de cuvinte. Frazele sale sunt simple, directe, dezinvolte; simți în spatele cuvintelor obișnuite distanțarea filozofului, dar și implicarea umoristului. Discursul său este asemenea filmelor sale: firescul, aureolat de umor, este redimensionat în povești.

Așa după cum știți, în România trăim experiența unui nou curent care redimensionează estetic, și nu numai, cinematograful. Pentru ca în anii '60, în calitate de co-autor al filmului *Micile perle,* ați participat la o mișcare similară, vă rog să ne spuneți câte ceva despre experiența dvs. legată de începuturile noului val ceh, *Nova Vlna.*

Toți din acel grup ne cunoșteam pentru că eram colegi, studiasem la FAMU... Și nu numai atât: Praga este un oraș mic, aveam nu numai o școală în comun, ci și o experiență comună. Toți trăiam în Cehoslovacia acelor ani: granițele închise, aceleași surse de informație, aceleași gusturi, sau cel puțin foarte asemănătoare. Aceste lucruri ne uneau! *Micile Perle* a apărut spontan. Nu am avut intenția să creăm un val artistic sau ceva de acest fel. Acesta a apărut doar în momentul în care ziariștii au început să-i spună „Noul Val". Noi



nu am avut asta în intenție, nu am formulat niciun material-program, totul a început într-un mod foarte natural. Fiecare dintre noi voia să facă film, fiecare lucra într-un mod foarte diferit, tema era însă comună, și anume reacția la vremurile pe care le trăiam, la mediul care ne înconjura. Fiecare avea modul său propriu de a privi această realitate. Altfel au văzut-o Jan Němec sau Milos Forman...

Exista un spirit de grup, o atitudine comună?

Existau niște reacții comune. Prima noastră întâlnire a avut loc în apartamentul lui Pavel Juracek și asta pentru că un idiot de deputat comunist a avut o interpelare în parlament întrebând cum este posibil ca banii clasei muncitoare să fie cheltuiți pe filme ca *Demanty Noci* (*Diamantele nopții*, R: Jan Nemec, 1964) sau *Sedmikrasky* (*Margarete*, R: Vera Chytilova, 1966). Imediat am vrut să scriem un protest împotriva acestei demagogii... Alături de noi era un fotograf care după întâlnire ne-a chemat să facem o fotografie de grup în fața clădirii unde locuia Juracek, aceasta fiind singura fotografie în care suntem toți cei zece care am fost prezenți acolo. Sigur că între noi erau unii mai apropiați de alții, cum era Passer de Forman sau eu de Chytilova, sigur că aveam discuții între noi, dar important este că între noi nu existau invidii. Ah, eu eram invidios pe Forman, însă pentru că era frumos și atrăgea fetele, ceea ce eu nu-i puteam ierta!

Înțeleg că relațiile erau mai mult decât amicale...

Pot să spun că datorită acestor prieteni am ajuns să fac acest film, pentru că la școală nu eram printre primii studenți din an... Dar ei deciseseră să facă niște filme după povestirile lui Hrabal, iar eu am spus, fără nicio intenție: „Ce vă invidiez! Aș fi vrut să fac și eu unul!”. Am vorbit așa, fără vreo intenție, când am spus asta, a fost ceva spontan, pentru că iubeam literatura lui Hrabal. Afirmația mea a fost luată în serios și m-au invitat să fac un film alături de ei. Am avut noroc, la început am crezut că voi fi asistent de regie al cuiva,

nu aveam ambiția de a fi regizorul unui film, nu aveam curaj să cred asta, nu aveam nici destulă încredere în mine... Dar, după ce m-au invitat să fac film alături de ei, am făcut în așa fel încât să pot fi invitat să fac și altele.

Putem spune că *Micile perle* a fost piatra de temelie a noului curent, dar și o șansă pentru dvs. de a face film în continuare?
Da, cu siguranță! Era o perioadă foarte bună, când filmul și cultura aveau uși deschise, când chiar și oameni necunoscuți, cum eram eu, puteau fără dificultate să facă film.

vlaky (*Trenuri bine păzite,* R: Jiří Menzel, 1966). Și aici am fost urmărit de noroc pentru că, înaintea mea, alți trei regizori au refuzat să facă acest film.

Dumneavoastră afirmați că vă considerați un meșteșugar al filmului și nu un artist, că vedeți filmul ca pe un meșteșug, mai mult decât ca pe o artă. Puteți să-mi spuneți mai mult pe această temă?
În ziua de astăzi este artist oricine spune despre sine că este artist. Cel puțin în lumba cehă, cuvântul artist (n.t. *umelec,* artist; *umet,* a ști, a cunoaște) vine de la verbul a ști, a cunoaște, însă, când mă uit la arta modernă, la

> “Am petrecut doar trei zile aici, dar au fost trei zile foarte fericite. Am descoperit că România nu e atât de departe de Cehia, cum pare pe hartă. Mi-am dat seama că suntem mult mai apropiați decât mi-am închipuit. Am călătorit în foarte multe țări, dar aici m-am simțit fericit” *Jiří Menzel, Cluj, 2013*

Ați pornit la drum călăuzit de maeștri, de mentori?
Da! Mi s-a ridica mingea la plasa și datorită subiectului... În fiecare moment mi-am amintit ce mă învățase profesorul meu Vavra (Otakar Vavra, regizor, 1911-2011). În plus, mi-am dorit să fac un film așa cum l-ar fi făcut domnul Hrabal dacă ar fi fost cineast. Am folosit ceea ce am învățat, și anume că imaginea trebuie să fie în contrast cu dialogul, cu sunetul... Totul trebuie să curgă independent, fără suprapuneri. Nu-mi plac filmele cu mult dialog, așa că monologurile unchiului Pepin, pe care le-am luat dintr-o altă nuvelă a lui Hrabal, *Tanecni hodiny (Ore de dans),* nu din cea care este suportul literar al filmului, erau în contrapunct cu imaginile familiei care mergea la acel concurs. Cred și acum că este filmul cel mai apropiat de viziunea literară a lui Hrabal. Sigur acel tip de filmare nu ar fi putut fi făcut într-un film de lung metraj. Ceea ce m-a bucurat a fost că lui Hrabal i-a plăcut și ulterior mi-a propus să fac un film după o altă nuvelă a sa *Ostre sledovane*

filmele din ziua de astăzi, multe nu au nimic în comun cu a ști, cu a cunoaște. A ști înseamnă a ști să faci ceea ce faci pentru un consumator, pentru mine înseamnă a ști, a crea ceva pentru cineva. Creația este legătură, comunicare; pentru ca oamenii să se poată uita la ceea ce fac eu, să mă înțeleagă, eu trebuie să știu ceva despre profesia aceasta, să știu regulile, astfel încât oamenii care nu le cunosc să-mi înțeleagă filmele.

Cum vă poziționați în istoria filmului ceh și universal?
Nu mi-am dorit să fiu un vârf de lance, ci un pod între filmele clasice, normale, și cele ce fac parte dintr-o avangardă. Mi-am dorit, așa cum s-a întâmplat și în celelalte arte, cum au făcut și impresioniștii, de exemplu, să găsesc noi căi de exprimare, însă pas cu pas, pentru a nu pierde în nicio clipă legătura cu spectatorul. Acum trăim însă niște vremuri nebune, în care cineva, dacă pune un pisoar pe un postament, devine artist, iar actul este catalogat drept artă.



Starea comediei

Una dintre cele mai originale definiții ale comediei îi aparține lui Woody Allen: „comedia este o tragedie peste care a trecut timpul”. Ne-am amintit de ea după ce am remarcat că filmul românesc cu cel mai mare număr de spectatori anul trecut, *Despre oameni şi melci* de Tudor Giurgiu, își datorează popularitatea abordării cu umor a unor traume recente ale societății noastre, aducând pe ecran situații tratate nu cu mult timp în urmă pe un ton încrâncenat.

Și alte filme care se înscriu în aceeași tendință, ca de exemplu recent lansatul *Sunt o babă comunistă* de Stere Gulea, cuceresc publicul nostru și selecționerii unor festivaluri internaționale confirmând că o comedie cu miză socială sau morală se poate impune asupra unor divertismente facile, bazate pe rețete de imitație hollywoodiană. În formele ei hibridizate cu drama, comedia a avut câștig de cauză și în palmaresul premiilor naționale, anul trecut triumfând, la Gala Premiilor UCIN sau a Premiilor Gopo, *Toată lumea din familia noastră* de Radu Jude. Nu e nevoie să insistăm prea mult că nu avem de-a face cu un gen minor, după succesul de stimă de care se bucură un maestru al situațiilor și a replicii comice precum Nae Caranfil.

Reactivarea interesului publicului nostru pentru filmul românesc grație comediei, confirmată și de statistici (vezi pagina 64), ne-a făcut să dedicăm dosarul numărului acestui gen cu forme mai sofisticate sau mai populare, care înviorează pulsul cinemaului românesc. Iar, dacă ar fi să ne încredem în profeția lui Ion Popescu Gopo, ar trebui să credem că „în umorul românesc (mai mult decât în drame) stă cheia succesului viitor al filmului românesc”.

> **Eu cred că în umorul românesc (mai mult decât în drame) stă cheia succesului viitor al filmului românesc.** *Ion Popescu Gopo (1982)*

Comedia, între inovație și rețetă

Mihai Fulger

Dacă studiem atent istoria filmului românesc, ajungem la concluzia că românii au iubit dintotdeauna comedia cinematografică. Mai mult, dacă privim clasamentul celor mai mari succese de box-office din istoria cinematografiei autohtone, observăm că primele poziții din top sunt ocupate de două comedii, fiecare cu peste 14,6 milioane de bilete vândute (nu de spectatori, cum greșit se afirmă deseori, deoarece mulți români, din diverse motive, au ales să meargă de mai multe ori la cinematograf pentru aceste filme), în timp ce alte șase comedii/parodii au reușit să pătrundă în clasamentul cu 25 de locuri[1]. Pe prima poziție se află *Nea Mărin miliardar* (1979), singura comedie (sau, mai bine zis, parodie) regizată înainte de 1989 de către Sergiu Nicolaescu, cel mai popular regizor român din perioada comunistă. Iar pe al doilea loc se plasează, la mică distanță, *Păcală* (1974), film semnat de un alt regizor foarte popular în epocă, de această dată unul specializat în comedii, Geo Saizescu. Totuși, pentru majoritatea criticilor și istoricilor de film, cel mai mare regizor român de comedii este Jean Georgescu, căruia îi datorăm două veritabile capodopere ale genului: *O noapte furtunoasă* (1943), ecranizare a piesei omonime de I. L. Caragiale, și *Directorul nostru* (1955).

Anii 1990 nu au constituit o perioadă bună pentru comediile românești. Singurul nou autor de comedii[2] care a reușit să cucerească publicul și să-și păstreze popularitatea până astăzi este Nae Caranfil (deloc întâmplător, un mare admirator al lui Jean Georgescu[3]). În al doilea deceniu postcomunist, pentru comedia românească, lucrurile au început să se schimbe în bine. De pildă, cel mai mare succes de box-office l-a avut, după 2000, o comedie, *Garcea și oletenii* (2002), în regia americanului Sam Irvin, cu aproape 252.000 de bilete vândute (cele mai multe pentru un film distribuit în sălile românești în acel an[4]). Însă nu doar din punct de vedere financiar se poate vorbi de un reviriment al comediei românești.

Consider că apariția și impunerea pe plan internațional a Noului Cinema Românesc a avut o contribuție benefică la dezvoltarea și diversificarea comediei autohtone. Anunțat de *Marfa și banii* (2001), debutul lui Cristi Puiu, Noul Cinema Românesc a început să devină un fenomen cinematografic recunoscut global în 2005, grație celui de-al doilea lungmetraj al aceluiași regizor. Putem afirma că, fără putință de tăgadă, *Moartea domnului Lăzărescu* a schimbat radical modul în care cineaștii români își concep și realizează filmele, fie ele chiar și comedii.



*George Demetru și Maria Maximilian în **O noapte furtunoasă**, regia Jean Georgescu*



*Sebastian Papaiani în **Păcală**, regia Geo Saizescu*

Este utilă, în acest punct, o distincție între comediile de autor și comediile comerciale. Filmele lui Nae Caranfil, de exemplu, sunt comedii de autor nu doar pentru că regizorul își scrie singur scenariile, ci și pentru că toate aceste filme au în comun anumite trăsături narative și stilistice, imediat identificabile de către spectatorii familiarizați cu opera sa, și, chiar dacă nu sunt explicit autobiografice, ne vorbesc evident despre creatorul lor[5]. În schimb, o comedie comercială este un film mult mai puțin personal – și, de obicei, mult mai puțin profund –, al cărui regizor este mai interesat să-și distreze și relaxeze spectatorii decât să le propună întrebări care îl macină pe el sau să-și exprime viziunea asupra lumii. Cineaștii responsabili pentru aceste comedii comerciale rareori încearcă să fie originali, recurgând de obicei la rețete brevetate (în general hollywoodiene).

În zona filmului de autor, întâmpinăm deseori probleme atunci când vrem să stabilim apartanența la genul comic a unor titluri. Există scene comice în filme precum *Moartea domnului Lăzărescu* sau *După dealuri* (2012) de Cristian Mungiu, dar este limpede că nu putem considera asemenea filme drept comedii. Uneori vorbim despre tragicomedii sau „dramedii" (barbarism de origine engleză), comedii dulci-amare sau comedii negre, însă în acest text prefer să mă refer doar la acele filme al căror ton general este mai degrabă comic decât dramatic. Un alt exemplu relevant: în opinia mea, *Tovarăși, frumoasă e viața!*, prima parte a dipticului *Amintiri din Epoca de Aur*, cuprinzând scurtmetraje regizate de Ioana Uricaru, Hanno Höfer, Răzvan Mărculescu și Constantin Popescu, poate fi etichetată drept comedie, în timp ce *Dragoste în timpul liber*, a doua parte a acestui omnibus, incluzând două mediumetraje regizate de Cristian Mungiu, este o dramă.

Să cercetăm ce s-a întâmplat cu comedie românească din 2005 încoace. În anul *Morții domnului Lăzărescu*, nici o comedie românească nu a fost lansată pe marile ecrane.

În 2006, regizorul Geo Saizesca a încercat să regăsească, după peste trei decenii, succesul *blockbuster*-ului său *Păcală*, însă *sequel*-ul, *Păcală se întoarce*, a fost un eșec (filmul din 2006 a avut de aproximativ... 1.700 de ori mai puține bilete vândute decât cel din 1974). O altă comedie comercială din același an a fost *Trei frați de belea* de Theodor Halacu-Nicon. Deși studiourile MediaPro Pictures au apelat la aceiași actori care, în urmă cu patru ani, se bucuraseră de succes cu *Garcea și oltenii*, cifrele de box-office au fost mult mai mici. Anul 2006 a marcat și debutul în lungmetraj al unuia dintre cei mai importanți reprezentanți ai Noului Cinema Românesc, Corneliu Porumboiu. Filmul acestuia *A fost sau n-a fost?* este o comedie în sensul în care Cehov își numea „comedii" piesele *Pescărușul* sau *Livada cu vișini*, căci membrana comică ce căptușește povestea îi revelează treptat nucleul tragic.

În 2007, a avut premiera primul – și, din nefericire, unicul – lungmetraj regizat de un tânăr cineast foarte înzestrat, Cristian Nemescu, care murise în anul precedent. *California Dreamin' (nesfârșit)* este o comedie de autor care i-a determinat pe criticii români să-l compare pe regizorul ei cu Nae Caranfil.

În 2008, însuși Nae Caranfil a revenit în cinematografele românești, după o pauză de șase ani, cu *Restul e tăcere*. În același an 2008, Horațiu Mălăele, apreciat actor de teatru, cinema și televiziune, a debutat – cu stângul, în opinia criticii – în regia de film cu *Nunta mută*, al cărui scenariu a fost scris de regizor împreună cu dramaturgul și prozatorul Adrian Lustig.

În 2009, MediaPro Pictures a lansat un film de Crăciun cu un *story* ce combină sugestii din *Singur acasă* (*Home Alone*) și din *Moșul cel rău* (*Bad Santa*). *Ho Ho Ho*, semnat de un regizor spaniol care s-a impus lucrând pentru studiourile românești amintite, Jesús del Cerro, a fost destul de bine realizat și primit, deși premisele filmului nu sunt chiar românești. În același an a avut premiera deja menționatului omnibus *Amintiri din Epoca de Aur*.

În 2010, Sergiu Nicolaescu a făcut prima sa comedie de după 1989 (și a doua dintr-o carieră îndelungată),

Poker, bazată pe piesa omonimă a mai sus amintitului Adrian Lustig, care a scris și scenariul. *Poker* a fost gândit ca o satiră a societății românești postcomuniste, dar a eșuat lamentabil. Însă tot în 2010 Nap Toader (regizorul cunoscut anterior ca Napoleon Helmis) și-a lansat al doilea lungmetraj, *Nuntă în Basarabia*, o comedie de autor pentru care el a scris și scenariul, bazat pe experiențele sale personale.

În 2011, Alexandru Maftei a debutat în lungmetrajul de cinema cu o comedie romantică (subgen pe care regizorii români de comedii nu-l abordaseră anterior), *Bună! Ce faci?*, un film care a stârnit dispute între critici. Dar cel mai mare succes al anului a fost o altă comedie purtând marca MediaPro, *Nașa*. Filmul, regizat de spaniolul Jessús del Cerro și de românul Virgil Nicolaescu, are un scenariu ce amintește de subgenul *crime comedy* (sau *black comedy*, deși cele două sintagme nu coincid perfect) de la Hollywood, cu filme precum *Cu mafia pe urme* (*Married to the Mob*). Tot în 2011, regizorul Dan Chișu și-a lansat al doilea lungmetraj, *Ursul*, o comedie tributară lui Emir Kusturica, iar operatorul și producătorul Cristian Comeagă, cunoscut anterior mai ales datorită colaborării sale cu Nae Caranfil, a debutat regizoral cu *La bani, la cap, la oase*, o altă tentativă de „comedie cu crime".

2012 a fost anul în care cele mai vizionate filme românești au fost două comedii, *Despre oameni și melci* de Tudor Giurgiu (un alt reprezentant important al Noului Cinema Românesc), cu aproape 64.000 de bilete vândute, și *Minte-mă frumos* de Iura Luncașu, un *romcom* cu un scenariu – semnat de Adrian Lustig – bazat pe clasicul quiproquo, cu aproape 56.000 de bilete vândute. Sergiu Nicolaescu a mai semnat o comedie satirică, tot în colaborare cu Adrian Lustig; *Ultimul corupt din România*, care avea să devină ultimul film regizat de Sergiu Nicolaesu, este de fapt o continuare a eșecului *Poker*. O altă încercare de comedie satirică este *...Mama ei de tranziție!?!*, în regia Cristinei Nichituș. MediaPro Pictures a mai lansat două comedii regizate de Jesús del Cerro, *S-a furat mireasa*, un alt *crime comedy* în stil american, chiar dacă inspirat de o tradiție locală, și *Ho Ho Ho 2: O loterie de familie*, un *sequel* a succesului *Ho Ho Ho*. Dan Chișu a mai scris și regizat, de data asta cu un buget mult mai mic, *Și caii sunt verzi pe pereți*. Comediile (sau tragicomediile) de autor ale anului trecut au fost *Visul lui Adalbert* de Gabriel Achim și *Toată lumea din familia noastră* de Radu Jude, două filme cu accente absurde, care, din păcate, au avut un succes mai mare în festivaluri decât în cinematografele românești.

Anul 2013 ne-a adus până acum o surprinzătoare comedie dramatică de autor, *Domestic* de Adrian Sitaru (film inovator narativ și stilistic, în care regizorul-scenarist pornește de la anecdote cu și despre animale, pentru a ajunge la adevăruri general umane), o nouă comedie tipică pentru MediaPro (*Mamaia* de același Jesús del Cerro, având în rolul principal o populară actriță comică, Stela Popescu), alte două comedii dramatice, prima semnată de un regizor impus prin ecranizări, *Sunt o babă comunistă* de Stere Gulea (adaptare după recentul roman de succes al lui Dan Lungu, ce ar putea marca revenirea comediei românești la sursele literare contemporane), a doua oscilând între fantastic și satiră, dar ratând pe ambele fronturi (*Funeralii fericite*, al doilea film regizat de Horațiu Mălăele și a doua colaborare a sa cu Adrian Lustig), și o nouă comedie romantică, produsă independent (*Love Building*, debut regizoral în lungmetraj al Iuliei Rugină).

Mai multe concluzii se pot trage după această rapidă trecere în revistă. În timp ce unii dintre reprezentanții Noului Cinema Românesc s-au îndepărtat de comedie (Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu), alți au redescoperit și au îmbogățit acest gen (Tudor Giurgiu, Radu Jude). În plus, au apărut noi regizori și scenariști specializați în comedii, precum Dan Chișu, româno-spaniolul Jesús del Cerro sau Adrian Lustig.

În tentativa lor de a realiza filme delectabile, amuzante și antrenante pentru publicul românesc, unii regizori au revenit la formule mai vechi, care se dovediseră



*Scenă din filmul **Restul e tăcere**, regia Nae Caranfil*



Sergiu Costache, Adrian Titieni și Gheorghe Ifrim în ***Domestic****, regia Adrian Sitaru*

eficiente în perioada comunistă, și au eșuat, în timp ce alții au copiat și importat rețete hollywoodiene și uneori au izbutit să-și atingă scopurile. Regizorii de comedii au abordat, inspirați de Hollywood, noi subgenuri (*romantic comedy*, *crime comedy*, *Christmas movie* etc.), determinând astfel diversificarea ofertei cinematografice românești. Tot acești regizori au recurs la *sequel*-uri și la vedete (din teatru, televiziune sau muzică) pentru a atrage un public cât mai numeros.

Nu în ultimul rând, cred că, din 2005 încoace, comedia românească s-a dezvoltat și s-a diversificat ca o reacție și o alternativă la Noul Cinema Românesc, etichetat depreciativ de către adepții cinematografului comercial drept „minimalist" sau „mizerabilist". *Statement*-ul, implicit sau explicit, al regizorilor de comedii comerciale ar putea fi rezumat astfel: „Vrem să facem *altceva*, vrem să ne amuzăm și nu să ne deprimăm spectatorii, vrem filme pentru publicul românesc și nu pentru cel din festivaluri".

În comediile comerciale se strecoară chiar săgeți ironice la adresa Noului Cinema Românesc. De pildă, în *Minte-mă frumos*, personajul interpretat de Andi Vasluianu (altminteri un actor des întâlnit în filmele Noului Cinema Românesc) afirmă despre o partidă de sex pe care prietenul său ar fi trebuit s-o înregistreze prin *webcam* („gâfâituri și mișcări de picioare la cadru fix", o descrie al doilea personaj): „Dacă-l trimiteam la Cannes, lua și ăsta premiu". Aluzia scenaristului Adrian Lustig (care, deocamdată, nu a ajuns cu nici un film la Festivalul de la Cannes) este mai mult decât clară. Duelul dintre Noul Cinema și noile comedii continuă, în beneficiul publicului românesc.

Note

1. V., printre alte articole din presă, Sebastian S. Eduard, „Top – *Nea Mărin miliardar,* cel mai vizionat film", în *Jurnalul național,* 22 noiembrie 2006, http://jurnalul.ro/stiri/observator/top-nea-marin-miliardar-cel-mai-vizionat-film-7458.html (verificat la 30 septembrie 2013).
2. V. Dana Duma, "Nae Caranfil and 'Maximalist' Aesthetics", *Close Up,* vol. 1, nr. 1, 2013, pp. 22-25.
3. *Ibidem,* pp. 21-22.
4. Datele de box-office provind producțiile cinematografice românești de după 1989 sunt preluate de pe site-ul *Cinemagia,* care folosește informațiile furnizate de Agenția Champions.
5. V. Dana Duma, op. cit.

Ironie și umor în Noul Cinema Românesc

Christina Stojanova

De la începutul actualei explozii cinematografice denumită Noul Cinema Românesc, regizorii români au demonstrat o vocație pentru ironie, care subminează și chiar deconstruiește realismul narațiunilor lor de tip „felie de viață". E destul să ne amintim de primul film al lui Cristi Puiu, *Marfa și banii* (2001), care se situează la limita cu farsa prin coincidențele ridicol de amenințătoare care le minează drumul celor trei tineri deveniți accidental traficanți de droguri. Într-adevăr, următorul film al lui Puiu, aclamatul *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), a fost promovat de trailer-ul internațional ca o „comedie neagră". Trailer-ul scoate în evidență simbolismul onomastic – numele protagonistului, Dante Lăzărescu, amintește ironic de „narațiunile influente din cultura occidentală" – „Infernul" de Dante Alighieri și personajul biblic Lazăr – și înfățișează coborârea lui în sistemul medical românesc ca pe o succesiune de peripeții caraghioase, înșelând așteptările spectatorilor de a vedea umanismul proverbial al doctorilor și al spitalelor. Până și *Aurora* (2010), cvasi-documentarul de peste trei ore care-l are în rolul principal (în interpretarea actoricească a lui Puiu) pe sociopatul Viorel, e plin de momente comice cauzate de discrepanța dintre prezența insipidă a lui Viorel și măcelul pe care îl întreprinde tacticos, ucigând patru oameni nevinovați într-un interval de timp de aproximativ o zi.

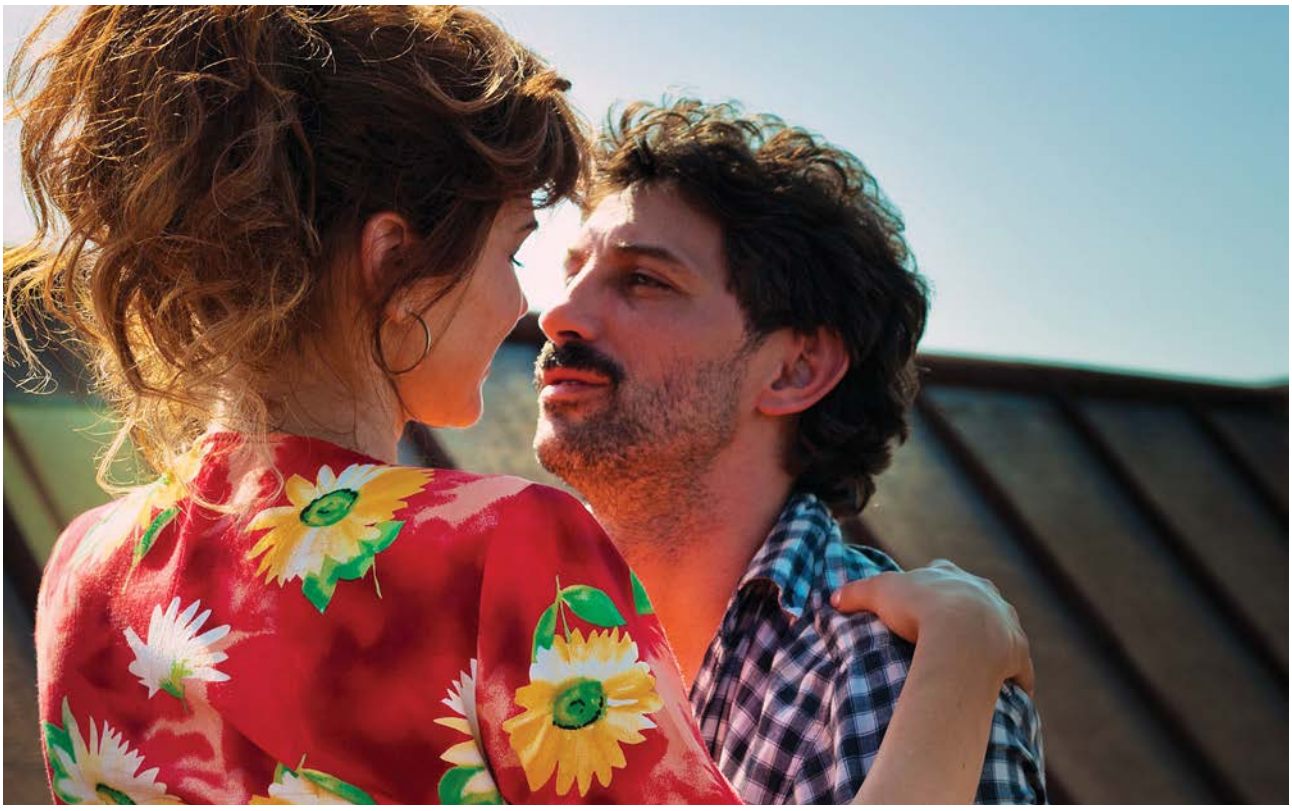
Acestei „ironii inevitabile" a realismului din NRC și proximității ei față de umorul negru, de suprarealism și absurditate, le este consacrat acest eseu, canalizându-se de această dată pe cel mai recent film al lui Tudor Giurgiu (*Despre oameni si melci*, 2012), respectiv al lui Radu Jude (*Toată lumea din familia noastră*, România-Olanda, 2012). De-a lungul expunerii, eseul face referire și la filmele maestrului în absurditate mucalită

> Hazardul e maestrul umorului.
>
> *Max Ernst*

din NCR, Corneliu Porumboiu, al cărui ultim film de până acum, *Când se lasă seara peste București* sau *Metabolism* (2013), se anunță a fi, după cum ne-am aștepta, o deconstruire meta-cinematografică insolentă a mult-vehiculatei estetici realiste NRC, în care se încadrează și el, dezvăluind în șaptesprezece cadre lungi câtă muncă intră în punerea în scenă a ceea ce va părea mai târziu fluxul vieții „luate prin surprindere", așa cum a numit-o Dziga Vertov.

Luând ca fundament tradiția ironică aristotelică, definită ca mecanism comunicativ prin care spunem un lucru ca să sugerăm altceva, autoarea Linda Hutcheon, în studiul ei exhaustiv despre ironie (*Irony`s Edge: the Theory and Politics of Irony/Tăișul ironiei: Teoria și politica ironiei*, Londra/New York, 1995), descoperă cum, prin „suprapunerea sau fricțiunea între sensuri", ironia „ființează din interacțiunile dintre ce se spune și ce nu se spune, dar de asemenea dintre intenție și interpretare, la fel ca dintre sistemele de semne vizuale și auditive". Mai mult, în calitate de „strategie discursivă", ironia, ca umorul în general, are „multe în comun cu puterea și discursurile dominante", fie ele ideologice, sociale, culturale și estetice.

Despre oameni și melci e în egală măsură o pastișă și un omagiu al *Senatorului melcilor* (1995) de Mircea Daneliuc, întretăiat de elemente de comedie romantică și folosind, astfel, umor și ironie benignă, ceea ce Hutcheon numește „ludică" și „problematizantă", unde contradicția între sensurile superpuse este mică.



Monica Bârlădeanu și Andi Vasluianu în filmul ***Despre oameni și melci***

Filmul lui Daneliuc, pe de altă parte, pătrunde în zona minată a funcțiilor „opoziționale" sau „conflictuale", unde ciocnirea ironică a contrariilor rezultă din satiră socială și chiar umor negru. Fără îndoială, a fost înlocuită comunitatea discursivă a spectatorilor care au asistat la contradicțiile pronunțate din *Senatorul melcilor,* iar aceea nouă gândește diferit: din punctul ei de vedere – și din cauza unei foarte lungi perioade de „tranziție" către democrație și economie de piață –, perioada post-comunistă de început arată fie ca un paradis pierdut, fie – din cauza schimbării generaționale – ca un timp imemorial. Așa se explică un număr de filme est-europene recente despre anii '80 și '90, care se întorc cu nostalgie și ironie ludic-ambiguă către evenimentele din acea vreme, cum reiese din așa-zisa tendință *estalgică* din Germania și vechea Iugoslavie, manifestată în artă și cultura populară și, dacă restrângem teritoriul la filmele din NRC, în *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (2006) al lui Cătălin Mitulescu și omnibus-ul *Amintiri din Epoca de Aur* (coproducție România-Franța, 2009).

O scurtă inventariere a tropilor narativi și a simbolurilor care le sunt comune filmelor *Senatorul melcilor* și *Despre oameni și melci* dezvăluie mecanismul prin care operează funcțiile lor ironice foarte diferite. Distribuirea lui Dorel Vișan în rolul aparatcicului postcomunist în ambele filme e un punct de plecare interesant pentru discutarea acestui subiect. În filmul lui Daneliuc, Vișan îl joacă pe senatorul Vârtosu, care ajunge în provincie pentru inaugurarea unei noi centrale hidroelectrice. Fost lider comunist devenit oportunist nou-îmbogățit, senatorul s-a dezis repede de loialitatea față de Partidul Comunist omnipotent în favoarea loialității (la nivel declarativ) față de recent înființatele discursuri dominante ale corectitudinii politice: cele despre democrație, piață liberă, egalitate între sexe și etnii. Cu toate astea, natura lui hedonistă nereformată îi joacă feste – lui și întregii localități, de altfel. În consecință, dorința lui exotică de a consuma la cină melci din partea locului (cu care să răsfețe echipa unei televiziuni elvețiene, care se întâmplă să stea în același refugiu pitoresc) devine un catalizator

pentru evenimente de coșmar, care vor încălca mai toate drepturile sociale nou-adoptate de români. Iar când sătenii sunt păstoriți în masă în sus pe deal de autoritățile locale, care îi pun să adune melci, o tânără învățătoare e violată de doi romi, un bărbat e omorât accidental, iar satul se preschimbă repede într-un infern ucigător, pe care echipajul elvețian, altfel indiferent, îl înregistrează cu fervoare. În filmul lui Giurgiu, un Vișan mai îmbătrânit e distribuit în rolul lui Vladimir, directorul unei mari uzine din provincie, al cărui rol e însă de a o prezida în timpul căderii. El are planuri semi-ilegale pentru uzina falimentată, în care îl vor asista doi afaceriști francezi pe punctul de a sosi în oraș. Filmul începe cu Vladimir pregătind un discurs, în timp ce televizorul din biroul lui difuzează un reportaj despre vizita lui Michael Jackson la București, în cadrul turneului *Dangerous* din 1992. Secvențele de la filmarea videoclipului pentru *Police Walk* pe un stadion bucureștean – arătând starul înconjurat de mii de figuranți și purtând o uniformă de polițist român – sunt urmate de imagini în care Jackson se întâlnește cu președintele Iliescu, o onoare disproporționată pentru o vedetă pop! Folosind materialul cu scop simbolic și politic, Giurgiu stabilește astfel incongruența între global și local.



*Dorel Vișan în **Senatorul melcilor**...*



ADI MĂRINECI

*... și în **Despre oameni și melci***

Neglijența arogantă pe care o afișează Vladimir față de nevoile muncitorilor e sugerată în plus prin citatele din gânditorul român emigrat (cenzurat, pe vremuri) Emil Cioran – citate pe care le recită în franceză, făcând aluzie la o fervoare francofilă care a luat în stăpânire elitele românești din acele timpuri. Contrastând această scenă cu următoarea, în care chipeșul George face sex cu frumoasa Manuela, secretara lui Vladimir, pe acoperișul uzinei, Giurgiu adaugă încă un strat de amuzament ironic care unește, în adevărată manieră postmodernă, satira socială cu ludicul unei comedii romantice. Distribuirea, alături de Dorel Vișan, a unor staruri din NRC precum Andi Vasluianu (George) și Monica Bârlădeanu (Manuela), cunoscuți în principal pentru personajele lor dramatice sau chiar tragice – Aurel, soțul copleșitor de devotat din *Cealaltă Irina* (Andrei Gruzsniczki, 2009) și eroina eponimă din *Francesca* (2010).

Comportamentul lui Vladimir față de afaceriștii francezi – în același timp servil și mândru, amintind puternic de atitudinea senatorului Vârtosu față de televiziunea elvețiană – constituie încă un nivel, intertextual, de ironie. Pentru că vrea să ascundă că, dacă e vândută, fabrica va fi închisă și dezasamblată, Vladimir lansează un zvon că francezii o vor reorganiza ca să producă melci la conservă (sic!) pentru export. Între timp, Manuela – care începe o relație amoroasă cu Olivier, fiul afaceristului, al cărei progres va culmina triumfător cu o cerere în căsătorie la petrecerea cu karaoke – îi informează pe muncitori de intențiile adevărate ale lui Vladimir.

Într-o altă întorsătură romantică, Olivier promite să păstreze uzina drept cadou de nuntă, iar filmul se încheie cu un cadru larg cu muncitorii din uzină, păstoriți în masă în sus pe deal, ca să adune melci pentru export. Potențialul sarcastic din suprapunerea de sensuri în acest citat vizual direct din *Senatorul melcilor* nu poate fi subestimat. Ceea ce Daneliuc vedea ca pe un act de umilire publică provocat de autoritățile arogante e reînfățișat, după aproape două decenii de înrăutățire a economiei, ca o soluție acceptabilă pentru un impas economic serios. Mai ales venind după eșecul planului de rezervă, inițiat de George, conform căruia muncitorii urmau să obțină bani pentru donații de spermă și, astfel, să-și permită să cumpere ei înșiși fabrica. Acest fir narativ reprezintă încă un nivel de ironie energic, vizând simultan două manifestări comune ale machismului balcanic:



*Anca Androne în **Visul lui Adalbert**, regia Gabriel Achim*

încrederea excesivă în soluții rapide și în mitul vigorii sexuale extraordinare.

Toată lumea din familia noastră deconstruiește încă un mit machist prin supravegherea atentă a lui Marius (Șerban Pavlu), un tip divorțat de treizeci și ceva de ani, de-a lungul unei zile cruciale din viața lui. Ca și Emilian, protagonistul din *Principii de viață* (Constantin Popescu, 2010), până la sfârșitul zilei el își vede viața cum se duce de râpă. Spre deosebire de Emilian, însă, Marius pare un ratat, și încă unul care nu se recunoaște ca atare. Funcția ironică de natură „conflictuală" se continuă aici în umor negru, rezultat din diferența crescândă dintre imaginea lui Marius despre el – una de bărbat modern sofisticat, perfect împăcat cu divorțul și cu restricțiile în a-și vizita fiica de cinci ani, Sofia, care locuiește cu mama și cu noul ei partener, Aurel (Gabriel Spahiu) – și adevăratul comportament al lui Marius, intolerant și cu predispoziții spre violență.

În cazul lui Marius, aceasta e criza post-comunistă a masculinității, precipitată de apariția ideilor occidentale feministe, ca parte a noului discurs al corectitudinii politice.

Alte mărci ale „bifurcației semantice", indicând diferite „traume sociale" endemice pentru post-comunism – șomajul, co-dependența dintre părinți și copiii adulți, destrămarea legăturilor familiale – apar de la începutul filmului, când un Marius mahmur bine, pe cale să o ia pe Sofia la mare pentru un weekend, trece pe la părinți, ca să le împrumute mașina pentru excursie. Obișnuitele glume bădărane între tată și fiu degenerează repede într-o ceartă propriu-zisă despre fosta soție a lui Marius, Otilia (Mihaela Sîrbu). Și, dacă Marius încearcă să-și apere divorțul ca fiind „civilizat", tatăl lui, fiind tiranul domestic nereformat care e, spune, fără să-și îndulcească mesajul, că Otilia îi manipulează fiul folosind-o pe Sofia, și multe altele pe deasupra. Când Marius, în sfârșit, ajunge la Sofia, o găsește încă dormind, cu programul dat peste cap și – cum insistă bunica ei și tatăl vitreg – febrilă. Indiferent dacă problemele ei sunt reale sau, cum începe să bănuiască Marius, sunt doar o scuză, declamată de mama fetei ca să-l frustreze din nou pe el, devine tot mai evident că ideea de a târî copilul afară din oraș, după ce tocmai s-a întors dintr-o vacanță petrecută în străinătate, nu e o idee tocmai bună. Dar, în loc să își revizuiască planurile cinstind imaginea de tată grijuliu pe care încearcă să o proiecteze, Marius, deja copleșit de emoții contradictorii și incitat de predica tatălui lui și de concluzia geloasă că Sofia se îndepărtează de el, insistă cu încăpățânare să plece cu ea. Când se întoarce mama, scandalul deja a izbucnit! La doar câteva minute de când Marius recita haiku-uri și îi dădea flori bunicii, de când îi declara Sofiei că „toată lumea din familia noastră va merge în Rai", pentru că sunt toți – inclusiv Aurel și Otilia (dar excluzând „un unchi") – oameni buni la suflet, Marius îl lovește neintenționat pe Aurel cu capul de ușă, când acesta încearcă să-l oprească să o scoată din casă pe fetiță. Și, cu toate că Aurel a suferit doar o vânătaie minoră, resentimentele Otiliei față de Marius sunt așa de puternice, încât femeia sună la poliție ca să raporteze un caz de violență domestică. Aparent, ea consideră că e mai simplu să lase legea să-i rezolve problemele de familie, în loc să încerce să discute despre diferențele lor cu Marius, care e în mod evident din ce în ce mai lipsit de control.

În rolul lui Marius, Șerban Pavlu a avut ocazia foarte rară de a explora cea mai largă paletă posibilă de emoții umane, variind de la tandrețe înduioșătoare față de Sofia și încercări finale disperate de a îi recâștiga Otiliei iubirea sau măcar simpatia, până la cele mai adânc cufundate resurse de cruzime emoțională și fizică față de Otilia și Aurel și, nu în ultimul rând, la umilirea caraghioasă a evadării lui finale către suferința care îl așteaptă, cel mai probabil.

Mihaela Sîrbu, la puțin timp după partitura din *Tatăl fantomă* (2011, regia Lucian Georgescu) care a

lansat-o, portretizează cu succes, în rolul Otiliei, o femeie reticentă, pasiv-agresivă, în contrast măsurat cu temperamentul exploziv al lui Pavlu, făcându-le astfel incompatibilitatea maritală dureros de evidentă. Ironia „bifurcației semantice" este că, pe de o parte, ea se consideră o femeie emancipată, capabilă să aibă grijă de mama și de fiica ei, dar, pe de altă parte, își satisface dorința destul de conservatoare de a-și domina soțul supus, care se dă peste cap ca să îi facă pe plac. Aranjamentul Otiliei e de fapt reprezentativ pentru ideea multor femei post-comuniste despre feminismul occidental, pe care-l văd nu ca o formă de egalitate luminată, ci ca pe o simplă inversare în relația de putere, cu femeile domnind acum asupra bărbaților, chiar cu sprijinul legii, dacă e necesar.

În această lumină, merită mai multă atenție Gabriel Spahiu în rolul pretins-timidului Aurel. Dincolo de contrastul extrem – și, deci, ironic – cu Marius pe care i-l rezervă narațiunea, e un exemplu de auto-transformare a machismului tradițional în opusul lui, la fel de neplăcut – o făptură umilă domesticită, aproape fără sex, mereu la dispoziția femeilor din casă, fără coloană vertebrală și fără suflet. Sau oare așa e? Când îl atacă Marius cu tirbușonul în bucătărie, la început, Aurel suferă în tăcere, dar, după ce e imobilizat și legat la gură, începe să zbiere la Otilia, învinuind-o pentru drama familială în limbaj și mai obscen – și surprinzător de audibil, în ciuda călușului – decât al lui Marius, scoțând la iveală astfel adevărata lui față, una prefăcută. E greu de imaginat alt actor în rolul lui Spahiu, superbul maestru NCR al umorului mucalit și al dublului înțeles; e destul să ni-l amintim ca Iulică Ploscaru, instructorul de protecția muncii stângace și fatalist din *Visul lui Adalbert* (regia Gabriel Achim, 2012).

E alarmant în *Toată lumea din familia noastră* că mare parte din degringoladă se petrece în fața Sofiei, pe care, în cel mai detestabil gest al personajului lui, Marius o roagă să stea martoră la acuzațiile lui împotriva mamei fetei și lui Aurel. Judecând după reacțiile autentice ale micii Sofia Nicolaescu, suntem tentați să credem că probabil n-a fost scutită de tot haosul și toată vulgaritatea, deși asta n-ar trebui să ne îngrijoreze atunci când omul din spatele camerei e Radu Jude, ale cărui standarde de rigoare etică sunt o parte intrinsecă din standardele lui estetice. Altfel, filmele lui n-ar fi atât de reușite!

Traducere din limba engleză: Irina Trocan



Jean Constantin și Dorothea Petre în ***Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii****, regia Cătălin Mitulescu*

Noul umor românesc: a fost sau n-a fost?

Andrei Șendrea

Se reproșează filmelor Noului Val Românesc pesimismul și atmosfera apăsătoare, când, de fapt, umorul este omniprezent, doar că rețeta nu este una cu care marele public să fie obișnuit. E vorba de un comic care rareori duce la comedie și, cu toate astea, nu este o metodă de a refuza publicului ceea ce i se cuvine (happy-end-ul, momentul în care comicul devine comedie), ci dimpotrivă: umorul este cheia prin care acești regizori „triști" încearcă sa atragă publicul spre subiectele serioase. Acest mod de a privi categoria estetică a comicului, disjuns de finalitatea sa cea mai comună (comedia ca gen), a permis regizorilor o mare libertate și creativitate în construcția situațiilor și a personajelor comice. Pentru a ilustra această diversitate, am analizat patru filme de referință pentru Noul Cinema Românesc, filme care se situează și cel mai aproape de eticheta „comedie".

A fost sau n-a fost? (r. Corneliu Porumboiu, 2006)

Filmul lui Corneliu Porumboiu este cea mai premiată comedie românească din ultimii ani. Umorul este anunțat încă din titlu, o citare parodică a celebrei întrebări hamletiene. În același timp, titlul oferă și reversul comicului, o presimțire a derizoriului în care plutesc existențele celor trei eroi (și ale comunității din care fac parte), raportat la importanța evenimentului. În fine, la un ultim nivel, titlul filmului se desprinde de diegeză și devine o întrebare retorică, însoțită de un zâmbet amar, adresat publicului-țintă: „a fost sau n-a fost?" devine „s-a schimbat ceva?".

Răspunsul îl găsim ascuns în situațiile amuzante în care regizorul își pune personajele, dar mai ales în modul în care sunt construite aceste personaje. Din cei patru revoluționari autentici, doi au murit, unul a plecat din țară, iar singurul rămas (profesorul Mănescu) devine un fel de bufon bețiv al cetății. Securistul de dinainte este un suav (la propriu, el este prezent doar prin vocea efeminată) și prosper om de afaceri. Fostul inginer textilist (Jderescu) a ajuns patron de televiziune și gazdă de talk-show politic și se împăunează cu citate învățate pe de rost din filozofii greci, ceea ce nu-l împiedică să-și înjure invitații care nu își confirmă prezența în emisiune.

În fine, cel mai elocvent exemplu îl găsim în persoana bătrânului pensionar (Moș Pișcoci), care înainte de Revoluție făcea pe Moș Gerilă, iar acum face pe Moș Crăciun. El e singurul care sabotează (neintenționat) decorul ridicol în care e pus să evolueze: confecționează bărcuțe de hârtie.

Remarcabil la acest film este modul în care reușește să creeze umor în decorul static, strâmt și neofertant al platoului de televiziune în care se desfășoară mai bine de jumătate din film. În fața camerei așezată frontal (ca la televiziune) regizorul pune actorii să joace la prim-plan, toți trei în același timp. Se naște astfel comicul, nu doar din ceea ce spune un personaj, ci și din reacția celorlalte personaje, reacție atât de greu de perceput (atenția spectatorului e condusă spre cel care vorbește), încât foarte mult din umorul filmului devine imperceptibil la o singură vizionare. Cel mai bun și reușit exemplu care poate fi citat este momentul în care moderatorul vorbește, fără să înțeleagă, despre mitul peșterii al lui Platon (umorul este dublat de fețele contrariate ale invitaților); când Jderescu anunță profetic „datoria mea ca jurnalist este ca, dacă am ieșit cumva din această peșteră, să nu intrăm în alta mai mare", reacția lui Moș Pișcoci este să bată-n lemn, gest aproape imperceptibil, care se desfășoară și pe jumătate în afara cadrului.

California Dreamin' (Nesfârșit) (r. Cristian Nemescu, 2007)

Singurul lungmetraj al regizorului Cristian Nemescu este o comedie atipică. Aici, comedia merge în paralel



*Andi Vasluianu, Ion Sapdaru și Armand Assante în **California Dreamin' (Nesfârșit)**, regia Cristian Nemescu*

cu drama și cu satira socială, până când finalul filmului înecă comicul într-o baie de sânge, lăsând în urmă doar un zâmbet pentru curajul regizorului de a refuza un happy-end și pentru capcana pe care ți-a întins-o.

Comicul în acest film este creat printr-o tehnică de ciocnire a civilizațiilor, soldații americani vs. români, prilej de a exhiba cu umor toate tarele și kitschul unei societăți în tranziție. Mici hoții, compromisuri, bunul plac al potentaților zilei vs. uniforme, reguli, reținere militară. Umorul reiese din efortul necontenit al românilor de a intra în grațiile americanilor, efort care, evident, se transformă în kitsch (Turnul Eiffel, Dracula și prostituate, toate într-un singur loc) și în inadecvare (când primarul decretează că mâncarea e gratis, greviștii renunță la pancartele pe care scrie „Ne e foame!" și pun mâna pe tacâmuri). E un tip de umor care poate cădea ușor într-un soi de vulgaritate facilă, dar pe care regizorul reușește să-l controleze destul de bine, printr-o infuzie de candoare și bunăvoință față de periferia nefuncțională pe care o prezintă. Cu această bunăvoință, regizorul reușește câteva momente remarcabile, ca de pildă scena de seducție pe care o pune la cale fata lui Doiaru, în care Maria Dinulescu devine un obiect de atracție erotică chiar și cu coji de semințe pe buze.

Pe lângă acest umor evident, de mare public, cu momente mai rafinate sau mai groase, filmul pune în scenă și câteva observații sociale foarte fine, tot sub umbrela umorului. De pildă dânsul prieteniei pe care îl fac primarul și căpitanul american: după tradiționala strângere de mână, primarul vrea să-l îmbrățișeze, civilizațiile se ciocnesc, americanul (militar pe de-asupra) nu e obișnuit cu asemenea manifestări și, pentru câteva secunde, fiecare stă cu mâinile pe brațele celuilalt, căutând o rezolvare la situația jenantă; românul ridică o mână moale la ureche, în semn de salut militar, iar americanul apelează la intuiția lui de civilizație superioară și binevoitoare (dar ignorantă) și se înclină budist cu palmele lipite sub bărbie, de parcă ar fi aterizat într-un cătun vietnamez – în definitiv, lumea a treia e una singură.

Un alt moment foarte bun este urarea pe care o face primarul la petrecerea dată pentru americani: „Acestea fiind spuse, să ne distrăm românește", urare urmată de patru cadre separate, cu prim-planuri ale muzicienilor, toți țigani.



*Mircea Andreescu, Teodor Corban și Ion Sapdaru în filmul **A fost sau n-a fost**, regia Corneliu Porumboiu*

Amintiri din epoca de aur: Dragoste în timpul liber (r. Cristian Mungiu, 2009)

Amintiri din Epoca de Aur este o colecție de șase scurtmetraje scrise de Cristian Mungiu și regizate de cinci regizori diferiți. Cele două segmente regizate de Cristian Mungiu, *Legenda vânzătorilor de aer* și *Legenda șoferului de găini*, reunite sub titlul *Dragoste în timpul liber,* sunt două scurtmetraje destul de lungi și realizate într-o manieră unitară.

În aceste două filme, Cristian Mungiu construiește umorul cu o penurie de mijloace, umor minimalist românesc i-am putea spune, și reușește să umple peste o oră de film cu două subiecte care se puteau epuiza în cinci minute, și asta fără ca cele două scurtmetraje să aibă timpi morți.

În *Legenda vânzătorilor de aer,* umorul este construit matematic, prin repetiția aceleași situații (doi tineri care fură borcane pentru a le valorifica la centrul de colectare) și reinventarea personajului (proprietarul borcanelor și sticlelor) care trebuie păcălit. *Pitch*-ul celor doi „angajați" ai Ministerului Chimiei variază în funcție de preocupările și fundalul social al celor păcăliți. Repetiția este ritmată de creșterea mizei (de la o sticlă, la câteva sute) și de creșterea gradului de inventivitate al mijloacelor de a intra în casele oamenilor și de a-i convinge, mijloace care devin cu atât mai amuzante pentru spectator, cu cât personajele renunță la precauții și își asumă mai multe riscuri.

În *Legenda șoferului de găini*, umorul este construit cu mijloace chiar mai reduse. Se iau două momente (singurele explicite) de umor, care trădează preocupările sexuale constante ale personajului principal: „îți cade un nasture", replică adresată nevestei și „aveți puțină făină", replică adresată patroanei de han. Între aceste două elemente, Mungiu tensionează o sfoară și îl pune pe Vlad Ivanov (șoferul de găini) să danseze pe ea: între nevastă, care doarme mereu cu picioarele dezvelite, dar ține post, și patroana de han, o tentație erotică de care încearcă să se apropie prin metoda exersată a economiei paralele din ultimii ani de comunism, personajul lui Ivanov este amuzant în orice situație, pentru că toate acțiunile lui și toate privirile au în spate acest motor erotic.

Fiecare dintre aceste filme mizează pe un umor foarte particular: umor de limbaj cu *A fost sau n-a fost?*, înclinația spre spectacol de mare anvergură și spre „râsul sănătos" în *California Dreamin'* și o anumită puritate a comediei, combinată cu o nostalgie optimistă, în *Legendele* lui Cristian Mungiu. În același timp însă, toate aceste filme au în comun faptul că lucrează mult mai conceptual, comicul e rareori gratuit și revine mereu la temele majore ale filmului.

Comedia românească – ceva vechi, ceva nou, ceva împrumutat, ceva gri

Ioana Moraru

Filmul românesc cu cel mai mare succes la public este o comedie. Regizat în 1979 de Sergiu Nicolaescu, *Nea Mărin miliardar* se află în fruntea unui top zece al celor mai populare filme românești din toate timpurile, adunând peste 14 milioane de bilete vândute numai în România (deși statistica epocii este mai mult sau mai puțin de încredere), într-o perioadă în care sălile de cinema abundă, iar oferta de divertisment este limitată. În top nu se regăsește niciun film realizat după 1989.

Între 1990 și 2000, numărul de spectatori ai filmelor românești începe să scadă. Cei care mai atrag sutele de mii de oameni în săli sunt Lucian Pintilie, Dan Pița, Mircea Daneliuc, Sergiu Nicolaescu, Andrei Blaier. Cel mai mare succes al perioadei este tot o comedie, regizată de Nicolae Corjos în 1991: *Liceenii rock'n'roll* – 3 milioane de bilete vândute.

După 2000 începe ceea ce se numește Noul Cinema Românesc. În prezent, în contextul în care există foarte puține săli de cinema, iar variantele de agrement sunt nenumărate, ceea ce atrage spectatorul în sală la un film românesc este parafa festivalului european, prețioasele frunzulițe aurii de pe afiș: Cannes, Veneția, Berlin, Locarno. Este catalizatorul care le aduce unor regizori precum Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu sau Călin Netzer în jurul a o sută de mii de spectatori (media fiind mult sub acest număr) și care îi ajută să depășească bariera rușinoasă a sălilor pustii și a dispariției rapide în care se poticnesc alți regizori.

Și totuși, filmul românesc de după 2000 cu cel mai mare succes la public este, din nou, o comedie, ba încă una fără pedigree-ul festivalier: *Garcea și oltenii*, regizat de Sam Irvin în 2000 – aproape 300 sute de mii de spectatori. În același an, același producător al lui *Garcea*, MediaPro Pictures, lansează un cu totul alt gen de comedie, care este al doilea cel mai popular film de după anul 2000, cu 113 mii de plătitori de bilet: *Filantropica*, al lui Nae Caranfil.

Urmând ceea ce poate fi numit cel mai obiectiv criteriu de departajare al filmelor, respectiv succesul la public, fiecare perioadă importantă a cinematografiei românești are un soi de câștigător, de fiecare dată o comedie. Simpla înșiruire a unor performanțe de box-office nu formulează explicații și nici nu emite verdicte, dar este un punct de plecare.

În filmul lui Sergiu Nicolaescu, un țăran oltean, nea Mărin Juvete din Băilești, este luat drept miliardarul american Marlon Juvett. Personajul exista deja, interpretat de același Amza Pellea în câteva scheciuri televizate. Nu este exclus ca popularizarea prealabilă a personajului, prezența unei echipe de actori celebri în



*Mircea Diaconu în **Filantropica**, regia Nae Caranfil*



*Amza Pelea în **Nea Mărin miliardar**, regia Sergiu Nicolaescu*

epocă și însăși regia semnată de un regizor-vedetă să fi atras atâția spectatori. Se poate specula și pe marginea prezenței în film a unei vagi arome occidentale, care ar fi putut atrage curioși.

Însă elementele-miză sunt gagurile fizice și poantele exersate de multe alte generații de cineaști: oamenii se aleargă până ajung cu picioarele pe sus și se mânjesc cu frișcă, iar fiecare giumbușluc de tipul căzătură, bușitură, alunecuș e marcat de câte un efect sonor pavlovian. Opuse acestui tip de escapism sunt filme ca *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1970) sau *Secvențe* (Alexandru Tatos, 1982), care exploatează cotidianul dramatic și îl traduc în cheie comică, urmând românescul principiu de „a face haz de necaz".

Tudor Caranfil afirmă despre *Liceenii rock'n'roll* că „story-ul e înlocuit prin situații și dialoguri incoerente. Dar protagoniștii au prospețime, farmec, umor și expresivitate, ceea ce a atras în săli aproape 3 milioane de spectatori, record de box-office postdecembrist."

Este într-adevăr posibil ca, pentru anumiți spectatori, personajele să aibă prospețime, farmec, umor și expresivitate. Ceea ce în mod sigur nu au sunt tricourile. Există mai multe secvențe de dragoste, iar actrițele Oana Sârbu și Cesonia Postelnicu apar în varianta topless. Corjos nu este singurul regizor care profită de condițiile postdecembriste de creație pentru a își expune fizic personajele; Mircea Mureșan îi urmează exemplul în *Miss Litoral* și în *A doua cădere a Constantinopolului*. Deci, este posibil ca o mare parte din popularitatea acestor comedii să se datoreze nurilor feminini și mai puțin comicului. La relansarea din 2001, *Liceenii rock'n'roll* a avut 318 spectatori.

Și urmează perioada de după 2000 și *Garcea și olteniii*. Creați de grupul umoristic Vacanța Mare, cuplul de olteni Leana și Costel și polițistul Garcea sunt de la început celebri pentru umorul necenzurat, de cele mai multe ori homofob și rasist, pe care îl promovează, iar eticheta de vulgaritate le este des atribuită. Vacanța Mare atinge succesul național în televiziune, sub egida MediaPro, care îi și lansează în lungmetraj, în 2002.

Încercând să urmeze modelul comediilor americane, producătorii aduc un regizor american, dar necunoscut. Stilistic, există multe stângăcii (majoritatea gagurilor vizuale sunt rezolvate din tăieturi de montaj), dar probabil că spoiala este suficientă – filmul nu trebuie să fie american, așa cum nici regizorul american nu este obligatoriu talentat. Cert este că televizorul îi scoate un timp pe oameni la cinema. Ceea ce, în combinație cu promovarea puternică a MediaPro-ului, a dus la cel mai de succes film din ultimii 13 ani. În același an, MediaPro co-produce și lansează pe piață *Filantropica*. Regizat de Nae Caranfil, filmul oferă un alt tip de umor și nu abuzează de clișee prăfuite, nu trișează cu trupuri goale și nici nu beneficiază de un succes verificat și construit în prealabil pe un umor necenzurat.

Umorul oscilează între sarcasm și cinism, având ca sursă găinăria de colț de bloc, escrocheria din mijlocul străzii și șarlatania transmisă în direct la televizor, la oră de vârf, toate deghizate în normalitate. *Filantropica* înclină spre delimitări clasice și atrage printr-un umor inteligent, extras din cotidian, reușind să împace și capra, și varza, deci și divertismentul la scară largă, și personalitatea creatoare. În ultimii șapte-opt ani, tronsonul de comedie românească este majoritar ocupat de aceeași MediaPro, care lansează *Ho Ho Ho* (Jesús del Cerro, 2009), *Poker* (Sergiu Nicolaescu, 2010), *Minte-mă frumos* (Iura Luncașu, 2012). Toate urmăresc stilistica comediei americane, însă cu puțină priză la public sau la critica de specialitate, cu tot cu promovarea intensă. Noul Val Românesc tinde să evite comedia ca gen, preferând, mai degrabă, notele de comic, presărat pe alocuri.

De pildă, umorul negru. În *Moartea domnului Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005), un context tragic ca degradarea fizică și psihică a unui om este contrabalansat de acest tip de umor, al cărui scop este de a stârni râsul și disconfortul în egală măsură. De la început, din apartamentul domnului Lăzărescu, este evident că, înainte de toate, vecinii săi sunt comici; fiecărei replici a bolnavului i se răspunde cu un diminutiv familiar, un spirit, o înjurătură de destindere.

De aceleași mostre de umor negru dă dovadă și *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007); cu circumstanțe grele ca în *Moartea domnului Lăzărescu* – provocarea unui avort ilegal. Relevantă este secvența întâlnirii dintre domnul Bebe, Otilia și Găbița; în combinație cu atitudinea pasivă a Găbiței și cu încordarea Otiliei, atitudinea domnului Bebe scade din tragicul situației. Omul folosește un ton îndrumător, părintesc, fals-îngrijorat, își dozează discursul și își punctează replicile cu pauze foarte atent plasate, care atrag atenția asupra conținutului sau subliniază substratul.

Printre filmele care nu țin nici de MediaPro, dar nici nu iau festivalurile pe sus, pot fi amintite *Bună! Ce faci?* (Alexandru Maftei, 2010), o încercare de comedie romantică, eșuată din cauza lipsei unor repere pentru acest gen în cinematografia românească, și *Despre oameni și melci* (Tudor Giurgiu, 2012), o comedie a cărei vagă priză la public se datorează mai ales caravanei care a promovat-o prin țară.

În acest sens, este relevant că la Premiile Gopo din 2013, *Despre oameni și melci* a fost premiat ca având cei mai mulți spectatori, iar *Minte-mă frumos* a fost premiat pentru cele mai mari încasări. Deci, în prezent, după ce că publicul român evită filmul românesc, iar zona de distribuție șchioapătă, aproape că există și o schismă între gusturile spectatorilor și ale criticii. Comedia românească nu este nici privilegiată, nici discriminată de public, împărtățind deocamdată același statut cu celelalte producții românești – de film tolerat în programul multiplexului.



*Cătălina Grama (Jojo) și Alex Velea în **Nașa**, regia Virgil Nicolaescu și Jesús del Cerro*

La Est *prin* Sud-Est: *Despre estalgie și cinema*

Angelo Mitchievici

Urmărind cu atenție evoluția politică și culturală a țărilor care au fost guvernate de regimuri comuniste din Europa Centrală și de Sud-Est, poți constata o serie de similitudini care își găsesc expresia în propria lor cinematografie. Printre aceste similitudini se află una definitorie legată de recuperarea trecutului, a istoriei comuniste sau a *istoriei recente,* cu sintagma preferată de o serie de cercetători. Această recuperare vizează două dimensiuni, una în spațiul ideilor și a discursurilor științifice sau politice, pe care filmul documentar o reprezintă cel mai bine, spre exemplu, serialul Luciei Hossu-Longin, *Memorialul durerii* (1991), bazat pe mărturiile deținuților politici, și una în planul ficțiunii revelatoare care transformă Istoria în *story* – istoria lui (*his-story*) sau a ei (*her-story*) și pe care filmul de ficțiune o preia. În cel de-al doilea caz, ficțiunea reprezintă un decupaj revelator, menit să ofere dintr-un unghi asumat subiectiv o perspectivă asupra lumii care a fost. Felul în care, în *A fost sau n-a fost?* (2006), Corneliu Porumboiu revendică, cu o ironie subtilă relativitatea acestui unghi subiectiv asupra unui singur eveniment istoric, socotit capital, devine emblematic pentru dificultățile și capcanele pe care le presupune acest *cinematograf al memoriei*, apărut după Revoluția din 1989. Această cinematografie devine eminamente una *a unei priviri întoarse spre trecut*, însă un trecut recent, un trecut care nu și-a încetat acțiunea directă asupra prezentului, un trecut care nu a intrat încă în muzee, o istorie recentă, nedecantată, nebuloasă, pe alocuri stranie. În opinia mea, două mari direcții au orientat cinematografia post-totalitară: una e ceea ce eu aș numit o *cinematografie a traumei*, după corespondentul literar deja consacrat de *literatură a traumei* (*Traumliteratur*),



Luminița Gheorghiu și Ana Ularu în ***Sunt o babă comunistă****, regia Stere Gulea*

și o cinematografie a stării de fapt, care coincide în România cu emergența a ceea ce, cu denumierea criticului de film Alex. Leo Șerban, s-a numit Noul Cinematograf Românesc (NCR), debutând în 2001 cu filmul lui Cristi Puiu *Marfa și banii*. În interiorul acestei cinematografii și-a făcut loc o perspectivă nouă asupra istoriei recente, perspectivă pentru care a fost forjat termenul de *estalgie*, termen care privește îndeosebi cinematografia fostelor țări comuniste.

Termenul a devenit popular în cultura post-totalitară germană, sub numele de *ostalgie*, și o serie de filme au ajuns să fie indentificate ca expresii elocvente al acestui fenomen cinematografic, pentru că nu se poate vorbi de o școală și de un aspect programatic al fenomenului. Printre ele se află *Good Bye Lenin!* (2003) al lui Wolfgang Becker, *Sonnenallee* (1999) al lui Leander Haußmann, *Kleinruppin Forever* (2004) al lui Carsten Fiebeler. Sentimentul estalgic prezent în aceste filme nu are semnificația unei încercări de repunere pe rol a ideologiei comuniste printr-o critică acerbă a capitalismului, pentru a balansa eșecul regimurilor totalitare, cu cel al societăților de tranziție minate de convulsii sociale, de conflicte intestine, de corupție generalizată, de incapacitatea de a oferi numaidecât bunăstare și predictibilitate cetățenilor lor.

În cazul României post-totalitare, primul deceniu aduce în scenă doar cinematografia traumei, avându-i în cea mai mare măsură ca reprezentanți pe cineaștii din vechea generație de regizori, care pot renunța acum la constrângerile foarte drastice ale cenzurii: Mircea Daneliuc, Dan Pița, Mircea Veroiu, Stere Gulea, Șerban Marinescu, Nicolae Mărgineanu etc. și, nu în cele din urmă, Lucian Pintilie. Cinematografia traumei vizează în special perioada instaurării regimului comunist, numită sugestiv de către scriitorul Marin Preda, cu o sintagmă memorabilă, „obsedantul deceniu", perioadă

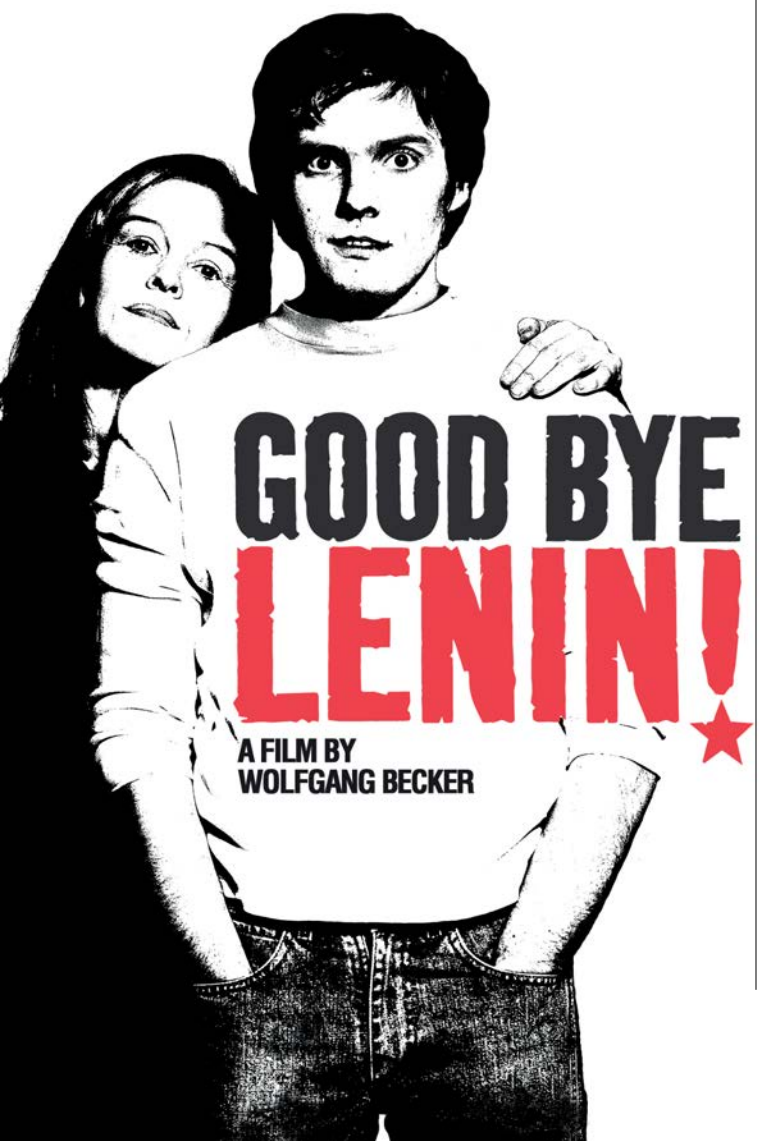
a deportărilor, a construirii unui spațiu concentraționar pentru indezirabilii politici, a terorii în masă etc. Pe cale de consecință, perioada de tranziție este văzută dintr-o perspectivă distopică a dizolvării societății românești într-o formă de neotribalism, de anomie, de violență generalizată, ca o rezultantă directă a ingineriilor sociale comuniste, continuate de către noua gardă politică, provenită din eșaloanele doi și trei ale fostului regim. Estalgia își face loc în cinematografie abia către jumătatea celui de-al doilea deceniu de la Revoluția din decembrie 1989, cu o nouă generație de cineaști, care operează o relativizare a punctului de vedere al camerei, și pentru care memoria nu apelează ca reper fundamental la traumă și nici la o viziune globală asupra istoriei. În fond, estalgia ține de o viziune periferică, asumat subiectivă și lipsită de orice virtualitate punitivă, de orice resentiment. Estalgia este, cel puțin într-o primă instanță, pentru că nuanțele nu lipsesc, o nostalgie orientată de acul busolei către sud, sud-estul Europei. Ea deschide, de altfel, perspectiva unei detașări, unei distanțări prin apropiere, așa cum cinematografia traumei realizează o apropiere obsesivă, vindicativă, lipsită de ironie, încărcată de sarcasm față de istoria recentă.

Prin urmare, estalgia este strâns legată de nostalgie, termen care provine din limba greacă, unde *nostos* înseamnă căutare și *algos* suferință. „Nostalgia e așadar suferința provocată de dorința neostoită de a reveni acasă”[1], scrie Milan Kundera într-un minunat eseu despre nostalgie. Care este acest *acasă*? Desigur, pentru fiecare dintre noi există un alt acasă. Estalgia se referă la un acasă special, nu satul, orașul, țara de origine, ci fosta lume comunistă așa cum a fost. Scriitorul Vasile Ernu definește foarte bine acest sentiment cu privire la Uniunea Sovietică: „Din când în când mai vreau să iau un bilet spre URSS, însă de fiecare dată trebuie să-mi reamintesc că așa ceva nu se mai vinde.”[2] Ar fi de remarcat, totuși, că ironia nu este un constituent obligatoriu al nostalgiei, ca efect al dedublei contemplăria subiectului și obiectului, că există nostalgii care îmbrățișează pe deplin obiectul și subiectul, însă, în ceea ce nostalgia are mai subtil, ține de această insinuare a ironiei.

În articolul său *Socialist Films and Capitalist Commodities in Contemporary Poland*, Kacper Pobłocki oferă o serie de nuanțe raportate la argumentele clasice privind această retrospectivă nostalgică care idealizează și uneori chiar mitizează un trecut din țările foste comuniste și, ca o consecință a deziluziei, a inadaptării la economia de piață, la rigorile noului climat capitalist sau mai precis la acel capitalism de tranziție, numit și „capitalism sălbatic”, etapă prin care au traversat-o cetățenii vechiului regim. Numaidecât au devenit vizibile „avantajele” oferite de regimul comunist, prin contrast cu provocările și exigențele unei societăți de tip capitalist. Pe de altă parte, el distinge între *nostalgie/estalgie* și *fetișism*, „un concept înrudit cu nostalgia, dar aparținând teoriei economice.”[3] Kacper Pobłocki consideră că interesul pentru obiecte ține de un fetișism al socialismului și nu de nostalgie, și recomandă ceea ce el numește comedii economice (*economic comedies*). Pe de altă parte, ceea ce Kacper Pobłocki indetifică drept fetiș socialist, constituie pentru Mikhail Epstein tocmai premisa unui reflex nostalgic și anume ceea ce el identifică drept *valoare lirică* (*lyrical value*)[4], „lirism al obiectului care emană propria sa subiectivitate care derivă din contactul cu ființa umană.”[5] Mickail Epstein propune un muzeu liric al obiectelor și chiar o disciplină nouă, o „știință a lucrurilor”, *realogia* (*realogy*)[6]. Neîndoielnic, obiectele lumii dispărute din filmul lui Wolfgand Becker, *Good Bye, Lenin!* sau obiectele–fetiș din *Aleea soarelului* al lui Leander Haußmann reconstruiesc un întreg univers estalgic, cu mirajele lui, iar regizorii știu să le facă vizibilă aura.

O altă motivație, pe care o vom găsi speculată în cel mai nou film al lui Stere Gulea, *Sunt o babă comunistă* (2013), după romanul omonim al lui Dan Lungu, devine un punct de reper în judecarea trecutului. Bun sau rău, înglobează pentru majoritatea cetățenilor fostelor republici socialiste o parte din existența lor, o stare de fapt. Sigur, acest raport este în schimbare, generație cu generație, ei dispar și odată cu ei dispare și memoria vie, înlocuită treptată cu memoria istorică bazată pe documente. Revenind, o parte dintre acești oameni au cunoscut rutina, banalul, micile bucurii și tot ceea ce dă relief unei existențe comune, fără a o transfigura sau a-i conferi un caracter exemplar. Simplă muncitoare într-o întreprindere socialistă, doamna Emilia din *Sunt o babă comunistă* repune în drepturi minoratul acestor existențe desfășurate în afara fervorilor revoluționare, adesea în răspăr cu comandamentele ideologice, dar fără o reflecție profundă asupra noțiunilor de libertate, drepturi ale omului, democrație etc. Din acest punct

de vedere, personajul devine emblematic ca expresie a estalgiei. Lumea trecutului avea un sens, ca orice construcție utopică, comunismul oferea dacă nu certitudinea, atunci cel puțin impresia unei direcții ferme, a unui scop bine precizat. La constatarea absurdului existențial într-o societate de tip totalitar există și un revers paradoxal. Ordinea totalitară face sens, scopul o definește în mod fundamental, iar scopul este sensul ei sau, cu termenii lui Andrei Siniavski alias Abram Terz din eseul său *On Socialist Realism*: *finalism*, *teleologie* (*purposfulness*). Acest scop, acest sens unic al lumii totalitare s-a pierdut cu mult înainte de prăbușirea regimurilor comuniste ale fostelor țări-satelit ale Rusiei Sovietice. În opinia mea, estalgia se adresează în primul rând acestui sens pierdut, se află cu o parafrază la titlul ciclului romanesc proustian, în căutarea sensului pierdut, pentru că putem să ne trăim existența



și să ne asumăm eșecul ei mai ușor dacă-i găsim un sens. Estalgia vizează acest sens rătăcit, pentru că majoritatea societăților postcomuniste, de tranziție și-au confruntat cetățenii cu trecerea de la obligația, de a avea un scop, „construirea societății multilateral dezvoltate și înaintarea României spre comunism" în marasmul entropiei absolute, a pierderii oricărui scop, a direcției clare a istoriei.

În încercarea de a recupera sensul pierdut, Emilia încearcă să-i coopteze pe foștii angajați ai întreprinderii socialiste unde a lucrat, devenită un cimitir de deșeuri, în vederea relansării ei economice pe baze capitaliste. Emilia își dorește recuperarea acelui climat tovărășesc din vechea întreprindere socialistă, unde absurdul comandamentelor ideologice și șicanele șefilor erau amendate printr-o ironie sănătoasă, unde mare parte din bucuria și amarul unei existențe se consuma. În acest sens, estalgia nu vizează o restaurație, după revoluție, ci recuperarea acelui cadru de existență în care existența făcea sens. Non-sensurile lumii noi sunt cele care generează o anxietate profundă și acest rapel nostalgic adesea invocat prin fraza emblematică „Înainte era mai bine!". Estalgia, dorul după sensul pierdut al propriei existențe.

Prin urmare, nu doar cetățenii fostei Republici Democrate Germane își manifestă estalgia, fenomenul, cum am mai spus, caracterizează toate țările foste comuniste și inclusiv Rusia. Filmul lui Nikita Mihalkov *Utomlyonnye solntsem* (*Soare înșelător*, 1994) constituie o expresie elocventă a estalgiei cu o notă ideologică interesantă. Idila sovietică stă sub semnul cuceririlor revoluționare leniniste, o viață lipsită de griji îl așteaptă pe revoluționarul de profesie, eroul prin excelență, beneficiind recunoașterea și respectul tuturor, având de partea lui istoria și acel *finalism* exemplar al doctrinei la care se referă Siniavski. Dar răul există până și în paradis, iar acest rău se numește Stalin, care a lichidat vechea gardă revoluționară. Fostul erou al revoluției, colonelul bolșevic Sergei Petrovici Kotov, devine peste noapte un indezirabil, iar idila leninistă sfârșește în teroare. Stalinismul a devenit agentul răului, care minează arhitectura armonioasă și tulbură ordinea perfectă a lumii noi, paradisul leninist, epitomizat de farmecul unei vieți la țară într-un conac, care amintește de vremuri cărora iată revoluția le-a conservat o memorie pioasă și le-a redat demnitatea ontologică în cele ce ele au profund rusesc. Astfel că răul totalitar

primește justificarea excesului care există într-o singură persoană: Stalin. Estalgia vizează utopia leninistă, câmpul de posibilitate a acestei utopii escamotând pe deplin relația simbiotică dintre leninism și stalinism, ambele bazate pe teorismul de stat și pe un fond ideologic, totalitar, comun. Însă estalgia este cea care orientează privirea în altă direcție, iar filmul, minunat altfel, al lui Nikita Mihalkov i-a satisfăcut în primul rând pe estalgicii occidentali, visând să trăiască utopia.

La rândul lui, *Țiganii din Shanghai* (2012), al lui Marko Naberšnik, o adevărată saga țigănească, constituie o expresie elocventă a Yugostalgiei. Locul lui Stalin ca agent al răului îi revine lui Slobodan Milošević, cel care distruge armonia instaurată de Tito. Țiganii o duc într-un *dolce far niente* pe vremea lui Tito, întemeindu-și propriul sat în stat cu binecuvântarea autorităților comuniste, care primesc la schimb înscrierea în Partidul Comunist Yugoslav a tuturor țiganilor, cu mic cu mare. Până și contrabanda, bișnița (deformare lingvistică a englezescului *business*), formă degradată sau incipientă de comerț capitalist și în mod sigur a unui comerț ilicit cu capitalismul, asigură un trai prosper marii familiei țigănești într-un regim care manifestă o toleranță convenabilă. Echilibrul se strică odată cu recrudescența unui naționalism radical, a xenofobiei, atunci când comerțul cu arme îl înlocuiește pe cel cu mărfuri italienești.

Această schimbare anunță războiul civil și oribilele crime comise de reprezentații ambelor părți aflate în conflict. Încă o dată estalgia regăsește dimensiunea idealizată, idilizată a unei existențe pașnice, în care contradicțiile sunt rezolvate dialectic, în spirit balcanic, în care conflictele sunt armonizate, în care funcționează un spirit tranzacțional, care înlocuiește violența cu comerțul.

O parte dintre filmele românești întreține acest sentiment al estalgiei: *Boogie* (2008) al lui Radu Muntean, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (2006) al lui Cătălin Mitulescu, *Amintiri din Epoca de Aur* I și II (2009) realizat de Hanno Höfer, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu, Ioana Uricariu și Cristian Mungiu, *Despre oameni și melci* (2012) al lui Tudor Giurgiu etc.

În filmele lui Mungiu și companionii, legendele urbane refac ironic ipostaze hilare ale absurdului cotidian în comunism, îl umanizează, aruncându-l, în același timp, în derizoriu. Legendele urbane ale lui Mungiu and Co. răspund *cinematografului traumei,* cu o serie de distopii grotești precum *Patul conjugal* (1993) al lui Mircea Daneliuc, baroce, precum *Hotel de lux* (1992) al lui Dan Pița. Filmele celor cinci regizori echilibrează balanța prin recuperarea unei dimensiuni umane, nu și umaniste, a comunismului, prin decupaje, spărturi hilare într-un decor banal, într-un cotidian tern. Estalgia este acolo un efect secundar, în măsura în care activează un fel de umor negru și suspendă o viziune critică în relativismul propriu comicului. În *Despre oameni și melci*, Tudor Giurgiu scanează nostalgic-ironic un stil de viață pauper, specific economiei socialiste în plin avânt, dar la un pas de prăbușire, transportat în perioada de tranziție. Oamenii sunt aceiași, condițiile de lucru aceleași, reflexele mentalitare nu s-au schimbat, doar contextul capitalist amenință idila socialistă. Fiind vorba de o *comedie economică,* cum numește Kacper Pobłocki acest gen de film, regizorul dă o rezolvare optimistă a situației, dar nicidecum creditabilă, prin recuperarea unui iluzoriu idilism tovărășesc la cules de melci. Estagia este însă numitorul comun afectiv al personajelor aruncate într-o lume incertă. Și aici avem o ironică perspectivă asupra societății de consum, cu o fantasmagorică recapitalizare a unei industrii falimentare prin transformarea întregului colectiv de oameni ai muncii în donatori de spermă.

În ceea ce privește estalgia, *Boogie* (2008) al lui Radu Muntean reprezintă cea mai subtilă realizare a ei. Din întâmplare, trei nu tocmai foarte tineri prieteni se reîntâlnesc pe litoral, ocazie nesperată de a depăna amintiri, de a reînvia un limbaj comun, de a lăsa nostalgia să vorbească. Paradisul pierdut se numește tinerețe, o tinerețe pentru care regimul comunist nu a reprezentat decât un decor, găzduind delectabilele păcate veniale. De la bun început, nostalgia celor trei nu are nici cea mai mică nuanță ideologică. Numele liderului maxim este invocat doar odată sub apelativul ironic de „Ceașcă", prescurtare voit derizorie de la Ceaușescu, și se referă la una din presupusele sale vile, tinerii încercând să arunce o privire furtivă peste gard, fără să vadă nimic.

Absența oricărei traume, ideologii sau a conștiinței politice arată în ce măsură comunismul nu s-a înscris în memoria celor trei decât ca un fundal. Ce reține însă cei trei? Întâmplări banale, aventuri juvenile, comerțul ilicit, turistele nordice venite pe plajă la Mamaia, o sumă de frivolități, de trivialități benigne, totul



Dragoș Bucur, Mimi Brănescu și Adrian Văncică în ***Boogie****, regia Radu Muntean*

nesemnificativ. Ceea ce ține de estalgie se nuanțează abia din perspectiva istoriei personale. Unul singur dintre ei, Boogie, a reușit, însă este o reușită care-i confiscă o bună parte din existența tihnită, din dulcea iresponsabilitate a aventurismului juvenil de odinioară. Ceilalți doi însă au eșuat și numai umorul și voia bună minimalizează spectrul eșecului personal proiectat undeva în Vestul capitalist beneficiind cândva de o prosperitate mitologică. Istoria lor desprinsă de comunism e una a eșecului, e istoria atâtor și atâtor tineri care nu și-au mai găsit un rost în societatea de tranziție, posttotalitară.

Aura acelor *tempi passati* configurează estalgia prin contrastul subtil pe care-l face cu acest spectru al eșecului. Prin aceasta, Radu Muntean nu dă curs niciunui dogmatism sau tezism ideologic, ci unei reflecții care ne străbate din când în când pe toți cei care am trăit și atunci. Granița dintre nostalgie și estaglie se dizolvă până la indistincție în filmul lui, dar acesta este chiar spațiul liminal al estalgiei, pe care niciun alt regizor nu l-a evidențiat atât de bine.

Note

1. Milan Kundera, *Ignoranța,* traducere din franceză de Emanoil Marcu, Humanitas, București, 2006, p.7.
2. Vasile Ernu, *Născut în URSS,* postfață de Sorin Antohi, Polirom, Iași, 2006, p.9.
3. www.academia.edu/367703/The_Economics_of_Nostalgia_Socialist_Films_and_Capitalist_Commodities_in_Contemporary_Poland, p.7.

4.-6. Mikhail N. Epstein, „Thing and Word: On the Lyrical Museum" in *After the Future,* traducere și introducere de Anesa Miller-Pogacar, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995, p.254.

De la Über la Om

Cristian Tudor Popescu

Muncitorul!... Ce mândru sună acest cuvânt! Pe ecran, a fi muncitor însemna odinioară mai mult decât a fi om. Un fel de cavaler fără teamă și prihană din poveștile care i-au tulburat mințile omului din La Mancha. Zeci, sute de filme din producția cinematografică românească 1949 – 1989, însumând 550 de pelicule difuzate, îl au ca erou suprapozitiv – până și un membru de partid mai putea greși, taman atunci când își uita rădăcinile muncitorești.

Întruchiparea maximală a nobilei caste este muncitorul lui Claudiu Bleonț din *Pas în doi* al lui Dan Pița, siluetă de cuceritor cu plete întunecate și floretă,



***Despre oameni și melci**, regia Tudor Giurgiu*

un Laleaua Neagră, Pardaillan, Fanfan al industriei constructoare de mașini.

Revoluția a fost pentru el aidoma asteroidului care a dus la dispariția dinozaurilor. Toți regizorii care îl glorificaseră l-au făcut uitat în magazie. Ce ți-e și cu conștiința asta artistică... Rarele personaje cu alură muncitorească din filmele anilor ’90 sunt fie bicisnice, săraci, șomeri, trăind din expediente, fie încarnări ale Brutei manipulabile politic, ca minerii din *Prea târziu,* al lui Lucian Pintilie. Cu conștiința de clasă pulverizată, segregați și singuri, se îndreaptă spre statutul cinematografic de subom.

În anii 2000 e și mai rău, vârfurile noului cinema ignoră pur și simplu clasa muncitoare, uzina, procesul de producție. Doar veteranul Nicolae Mărgineanu, în *Schimb valutar* (2008), realizează o dramedie cu un șomer urât, onest, emigrant în Australia, după ce încercase s-o facă pe revoluționarul de fabrică provincială în lichidare.

În 2012 și 2013 însă, Tudor Giurgiu și Stere Gulea, în *Despre oameni și melci* și *Sunt o babă comunistă*, aduc muncitorimea, muncitorul din nou pe ecran ca personaj principal. „Da’ muncitorii nu sunt și ei oameni?” Întrebarea pusă de muncitorul Gică e momentul central în *Despre oameni și melci*. Gică și tovarășii lui simt că din „clasă conducătoare” au devenit nu doar o clasă de jos, dar și o *rasă inferioară*, incapabilă să concureze cu un student danez în furnizarea de sămânță producătoare de copii de calitate

superioară – pentru adopții. După comunism, iată-i pe muncitorii români față în față cu un soi de nazism internațional care-i pune în poziția unor handicapați, nici măcar beneficiari de înlesniri în parcări sau la wc-uri publice, dimpotrivă, tratați cu dispreț ca untermenschen a căror dispariție n-ar interesa pe nimeni.

Dacă muncitorii lui Giurgiu încearcă vânzându-și sperma, fapt real, să-și salveze fabrica de la vânzarea către un francuz nemilos, muncitoarea Emilia, baba comunistă, și foștii ei colegi de muncă au ideea să refacă măcar parțial vechea fabrică sub formă de srl „familial". Soluția este la fel de amuzant-utopică la modul cehovian: să salvăm moșia vânzând vișine sau broaștele din bălți.

Stere Gulea nu face însă din asta un spectacol de satiră a nostalgiei comuniste, nu o reduce pe Emilia la baba din titlu, dimpotrivă. Privind-o pe Luminița Gheorghiu îți încolțește gândul că Emilia n-are nici-decum comunismul în genă și nici în suflet. Că dacă nu s-ar fi născut în România bolșevizată, ar fi putut să fie o întreprinzătoare capitalistă, o manageră sau tot o simplă muncitoare, la fel de harnică și devotată firmei.

În același timp, contactul „româno-american", părinți-fiică-viitor ginere, clatină o axiomă morală a majorității celor trăitori sub dictatura comunistă. În acei ani subzista credința în superioritatea materială, tehnologică, de nivel de trai a Occidentului capitalist, nu încăpea îndoială că acolo e libertate și la noi nu. Trăgeam însă din aceste premise corecte o concluzie în bună măsură greșită – aceea a superiorității morale a capitalismului asupra comunismului. După '89 am putut constata adevărul zicerii unui disident est-german: „Propaganda comunistă despre comunism s-a dovedit în mare măsură mincinoasă. Propaganda comunistă despre capitalism s-a dovedit în prea mare măsură adevărată".

Nici libertatea, nici tehnologia, nici dreptul omului de a-și căuta fericirea, trecut în Constituția SUA, nu îi pot salva pe Alice și logodnicul ei american de la pierderea casei luate pe credit. Pot, în schimb, comuniștii Emilia și soțul ei Țucu, care, din sărăcia lor, „injectează" banii românești în finanța americană aflată în criză!

La decenii după apusul „noblețeî" ideologice a muncitorului, urmat de aroganța și mefiența intelectualilor față de el, Gulea îl scoate din condiția de supra sau subom, redându-i cinematografic mândria simplă de a fi om.



*Gabriel Spahiu, Tania Popa și Anca Sigardău în **Sunt o babă comunistă**, regia Stere Gulea*

LUMINIȚA GHEORGHIU

Vis de Oscar

Interviu de Dana Duma

Luminița Gheorghiu este actrița anului. Interpreta neuitatei asistente Mioara din *Moartea domnului Lăzărescu* de Cristi Puiu a generat din nou emoție și elogii cu rolurile din *Poziția copilului,* câștigătorul Ursului de Aur la Berlin și candidatul României în cursa Oscarurilor, și din *Sunt o babă comunistă* de Stere Gulea. Două alte ipostaze ale talentului său inepuizabil. De la discuția cu Luminița Gheorghiu din luna septembrie, un alt trofeu s-a adăugat în palmaresul său: Premiul Bayard d'Or pentru cel mai bun rol feminin la Festivalul de la Namur, unde și filmul *Poziția copilului* a primit Marele Premiu.





*În **Moartea domnului Lăzărescu**, regia Cristi Puiu*

Discuția noastră are loc după revenirea de la Festivalul de la San Sebastian, unde filmul *Poziția copilului* a fost prezentat într-o secțiune a filmelor premiate la alte festivaluri și a fost foarte bine primit. Acolo ai avut ocazia să vezi și *Câinele japonez*, filmul de debut al tânărului Tudor Jurgiu, selecționat în competiția debutanților. Îmi mărturiseai la telefon cu ce plăcere l-ai privit jucând aici pe Victor Rebengiuc, fostul partener din *Morometții* și coleg la Teatrul Bulandra, unde amândoi ați jucat în spectacole de mare succes. În ce măsură crezi că actorul de film profită de experiența lui din teatru?

Eu cred ca există actorul pur și simplu. Dacă funcționează într-un spectacol de teatru sau în film, consider că sunt două laturi ale aceleiași profesii. Ce te poate ajuta pentru un rol în teatru sau film este exercițiul multor roluri. Dacă e să dau un exemplu, ar fi acesta: dacă trebuie să vorbesc în șoaptă pe scenă, trebuie să fac așa încât să se audă până în ultimul rând. Dacă trebuie să vorbesc în film în fața microfonului, în loc de spectator am camera. În teatru, dacă am un partener la doi metri vorbesc ca atare, în film la fel. Numai kilometrii parcurși, cum se spune la conducerea auto, te pot ajuta. Rolurile multe sunt exerciții care acumulează acești kilometri.

În cazul generației de actori din care faci parte, începuturile au stat sub semnul unor mari speranțe privind teatrul, ne aflam în epoca marilor regizori de teatru aflați încă în țară, montând mari spectacole, foarte prestigioase. E vorba de David Esrig, de Radu Penciulescu, pe care i-ai prins și în școală, ca profesori la regie.

Am lucrat cu ei. Am avut norocul că studenții lor de la regie de teatru, dar și cei de film, și cei de la operatorie m-au luat în spectacolele sau în filmele lor de examene. Atunci nu realizam cât e de important. Am fost mulțumită, dar nu „ambetată" de succes. Pentru mine, în studenție, aceste colaborări erau un exercițiu, eram foarte relaxată, nu erau profesori față de care să am emoții. Am avut noroc.

De ce film al începuturilor îți aduci aminte?

Am jucat cu Dan Nuțu intr-un film de scurt metraj, nu-mi mai amintesc titlul. Eram în anul al treilea, într-un film de protecția muncii. Culmea e ca nu m-am gândit niciodata să fac film, voiam să fac teatru, vedeam foarte mult teatru.

Mama era cu această inițiativă, ea a jucat în trupa Ministeruui Metalurgiei, îi avea ca instructori pe regizorii Sinișa Ivetici, pe Andrei Blaier, era o echipă foarte talentată și mama era foarte bună în comedie, în dramă nu era. Ne duceam foarte des la teatru, de regulă duminica de la orele 15, la Teatrul Național din Piața Amzei. În clasa a cincea știam deja că vreau să dau la teatru, nu m-am gândit la film. În anul al treilea am avut ore cu Elisabeta Bostan, un curs de actorie de film, mi s-a dat o bucată de text, am învățat-o și am filmat-o, iar Elisabeta Bostan mi-a spus „Tu vei face film". Nu m-am entuziasmat, ar fi trebuit, dar nu mă gândeam că profeția se va îndeplini.

Ce filme vedeai în anii aceia ai formării, când ecranele erau pline cu filme la zi venite nu numai din Statele Unite, ci și din Franța, Italia, Anglia? Aveai un model de actriță?

Aveam un alt model. Nu m-am gândit să fac film, aveam 15 ani, stăteam pe Calea Florească, luam troleibuzul, mă duceam la institut și pe traseu îmi făceam în cap filmul decernării premiilor Oscar. Nici nu intrasem la facultate încă, îmi mai spunea câte cineva: „Draga mea, nu o să intri". Nu aveam nicio problemă cu ce mi se spunea. Eu voiam să fac teatru și îmi închipuiam filmul decernării. Era o contradicție, pentru că mă pregăteam să fac teatru și până la urmă, uite că am făcut film.

Ai început să faci film la începutul anilor '80. Primul rol marcant este cel din *Secvențe* (1982) de Alexandru Tatos, un rol foarte mic, dar remarcat, și înainte de 1990, și după. A făcut o impresie de neuitat, dacă ne luăm după clipul lui

Cristi Puiu de la TIFF, din anul acesta, o replică la scena aceea în care apari tu în rol de nevastă umilită. Ai simțit atunci, jucând la Tatos, și după aceea la Stere Gulea, în *Morometii,* că ei practică un alt fel de cinema decât cinemaul dominant atunci, că filmele lor aduc noutate?
Eu am fost întotdeauna teribil de atentă la adevăr, pentru că observ, fie ca e vorba de film sau teatru, exagerările care nu își au rostul. E adevărat că atunci am avut mare noroc să joc la ei. Felul lor de a face cinema mi se pare total deosebit față de alți regizori. care se duce personajul, tonurile și semitonurile. Dar obiceiul meu este ca, indiferent de partitură, să nu cred că este obligatoriu să fie așa, și atunci încerc și alte ipostaze, subtexte, două-trei variante, și, de regulă, mă cam întorc la prima, pentru că varintele pe care le fac sunt de dragul de a inventa ceva, pentru că nu știi dacă din propuneri noi nu apare creativitatea. Când am citit scenariul, am spus că, dacă finalul nu este făcut pe viață și pe moarte, atunci această mamă nu mai are nicio scuză, dragostea trebuie să fie singura

> “Până la Oscarul de la Los Angeles, cred că publicul mi-a dat deja un Oscar, venind în număr atât de mare la acest film. Pentru publicul acesta m-am făcut actriță.”

Ce înseamnă creativitatea în cazul unui actor de film? Mă gândesc, de pildă, la o scenă din *Morometii* pe care o apreciază și Cristi Puiu. Este vorba despre scena unde Catrina pleacă la biserică și Moromete îi pune o piedică iar ea, în loc să se supere și să-l bombăne, cum face mai tot timpul, izbucnește în râs. Acest lucru e interpretat de Cristi Puiu ca un fel de hârjoană erotică, neașteptată la acești oameni care nu prea au loc de intimitate. Cum a fost cu scena asta?
Aș vrea să par creativă, dar a fost o întâmplare. Știam ca trebuia filmată secvența cu piedica, mie mi-era frică de ea și îmi ziceam: „Doamne, ce-o să fac, să nu cumva să mă sperii prea tare, să nu cad...”. A venit filmarea, mi-a pus Rebengiuc piedica si eu am izbucnit în râs pentru că mi-am dat seama că mă speriasem degeaba. M-am întors să-mi cer scuze că am râs, ca să-l aud pe Stere spunând: „S-a tras”. Și am vrut să reiau, dar după aceea mi-am dat seama că e foarte bine așa.

Și, totuși, cum îți construiești un rol? De pildă cel care ți-a adus atâtea elogii, din *Poziția copilului*, mai ales pentru scena în care ceri iertare părinților copilului călcat de mașină.
După ce am citit scenariul, mi s-a părut la prima lectură că știu să-l joc, îi intuiesc nuanțele, direcția în scuză. Trebuie jucat pe viață și pe moarte, pentru ca dragostea să fie lucrul care o scuză. De aceea m-am mirat să constat că există oameni care nu înțeleg tema principală. În străinatate, de exemplu, am fost întrebată dacă nu cumva comunismul e de vină pentru proasta educație a unor anumiți tineri. I-am întrebat dacă nu există și pe acolo tineri aflați în pușcărie pentru că fac trafic de droguri sau alte delicte. Hai să fim serioși, care comunism?

Dar am auzit, din păcate, lucruri aberante despre film și în Parlamentul României, de la un deputat care a pus foarte greșit problema.

Ce legătură are școala cu povestea din film? Cum poți să spui că filmul a fost premiat în bătaie de joc, pentru a compromite educația din România? Cum își permite cineva să spună prostii într-un asemenea loc? Îmi închipui cum judecă alte filme. Nu cred că domnul acela deputat ar fi înțeles ceva din *Morometii.* Cred că ar trebui să existe un test de inteligență pentru cei care intră în Parlament.

Din păcate, nu este singurul care atribuie succesul filmului românesc unor manevre din culise, care ar dori să confirme



*În **Poziția copilului**, regia Călin Peter Netzer*

prin premii că situația din țară este sumbră. Mi se pare o enormitate. Vorbind cu Ada Solomon despre acest incident, încercam s-o consolez spunându-i că și cineaștii neorealismului italian au avut parte de acuzații asemănătoare, venite din partea politicienilor sau a unor spectatori, că arată străinătății mizeria țării. Filmele tinerilor regizori de la noi au reușit, dimpotrivă, să aducă România într-o poziție respectată pentru cinemaul său.

Eu mă bucur că am jucat în filmele tuturor acestor tineri foarte talentați: Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Călin Peter Netzer, Corneliu Porumboiu... Îmi sunt cu toții dragi în aceeași măsură.

Cât de diferit este stilul de a lucra al acestor regizori față de cei din străinătate cu care ai lucrat, și mă refer în principal la Michael Haneke, la care ai jucat în *Cod necunoscut (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000)?

În primul rând, despre ai noștri. De pildă, Cristi Puiu nu dorește să ieși din subtextul lui, dintr-o anume muzicalitate a sa. Nu aș zice numai despre el că este minuțios, pentru că toți sunt la fel. Știu foarte bine ce vor înainte de a filma.

Să înțeleg că nu există marjă de libertate?

Ba da, uite cum. De pildă, la *Poziția copilului* am lucrat aproape zilnic la scena cu mersul Corneliei la familia copilului ucis în accident. Am lucrat mult și cu Netzer, dar am repetat mult și singură, știind că este o scenă grea și lungă, care nu poate ieși bine dacă nu mă simt în siguranță. De la prima lectură, am încercat să mă duc cât mai aproape de filmarea finală. Repetam singură foarte mult, pentru că, în condiții de platou, unde cineva mai face un banc, ceva se mai strică, trebuie să fiu pe ton, să nu mă, dea nimic înapoi, să merg pe traseul propus.

Rezultatul e uimitor pentru că personajul trece prin mai multe registre și pare că îi cad, pe rând, măștile, pentru a rămâne o mamă cu adevărat sfâșiată.

Mi s-a părut teribil că o mamă care își mai poate salva fiul vorbea cu o mamă pentru al cărei fiu nu se mai putea face nimic. E greu să-ți dea cineva indicații la o astfel de scenă.

Să revenim la întrebarea cu Michael Haneke, regizorul care a câștigat un Palme d'Or la Cannes cu *Panglica albă* și anul acesta Oscarul cu *Amour.* Cum lucrează Haneke?

Și el e minuțios și nu-i scapă nimic. De pildă, la *Cod necunoscut*, la începutul filmului există o scenă unde mă întâlnesc cu fratele iubitului lui Juliette Binoche și

mă ridică poliția. Haneke se afla la o distanță destul de mare, dar a văzut că am lacrimi în ochi și a venit să-mi spună că nu trebuie, pentru că plânsul se cuvine păstrat pentru secvența finală.

Da, e foarte minuțios. La început replicile mele erau traduse foarte artificial și nu se potriveau cu felul de a vorbi al țăranilor. Am lucrat împreună cu el o zi întreagă la dialoguri, pentru a le face să sune mai natural. În ultima zi de filmare, am făcut 24 de duble la aceeași scenă: pentru că aveam o umbră pe nas, un fir de praf, o reflexie a soarelui se vedea prea tare... După 24 de duble mă durea capul și am cerut un algocalmin. Am luat ceva care m-a calmat foarte tare și am început să fiu falsă. Era chiar de ziua mea și, deși ai mei mă așteptau acasă să sărbătorim, eram atât de obosită, încât n-am prea putut să mă bucur. După un timp, Haneke mi-a scris o scrisoare în care îmi spunea că era ultima zi de filmare și că era obosit, s-a scuzat cumva și m-a asigurat cât de mult mă prețuiește. În plus, mi-a spus că, dacă la Cannes ar exista și un premiu pentru rol secundar, l-aș lua eu. Haneke e foarte minuțios și autoritar, dar în sensul bun.

E adevărat că un regizor mare scoate ce-i mai bun dintr-un actor, cu orice preț?

Eu am lucrat și cu regizori care vorbeau în șoaptă, și cu alții care aveau niște decibeli în plus. Secretul lucrului cu actorul este distribuția. Nici zece regizori geniali nu te pot face talentat. Dar un actor poate rezolva un film sau un spectacol de teatru. Oricât de bune indicații primești de la un regizor, dacă nu ai talent nu faci nimic.

Revenind la visul cu Oscarul, să ne reamintim că *Poziția copilului,* reprezentanta României în cursa Oscarurilor pentru filme vorbite într-o altă limbă decât engleza a intrat, la ora la care vorbim, pe o listă de 76 de titluri eligibile. Ce simți în legătură cu șansele filmului?

Mă bucur, dar nu vreau să-mi fac vise. Nu poți să știi cum sunt celelalte filme. E bine că a ieșit un film bun, că am câștigat Ursul de Aur cu el, că ziariștii, mai ales de la *Hollywood Reporter* și *Variety,* au scris minunat despre noi. Nici când am jucat în *Moartea domnului Lăzărescu* nu mă gândisem că vom lua premiul secțiunii *Un Certain Regard* și eu Premiul Criticilor din Los Angeles. E important să iei premii: unele m-au făcut mai cunoscută în străinătate decât în România.

Dar la noi în țară te recunoaște lumea?

Da, mă recunoaște, în avion, pe stradă. După *Moartea domnului Lăzărescu*, asistentele medicale mă iubeau foarte tare. Și acum, după *Poziția copilului,* care e și un succes de public, mă recunosc mulți. E un mare premiu pentru mine succesul la spectatori.

Ai fost de multe ori, în ultimii ani, să-ți însoțești filmele la festivaluri. Ai simțit o creștere a interesului și atenției față de cinemaul nostru?

Absolut! Acasă dragostea față de noi are o intensitate mai mică. La San Sebastian, acum câteva zile, m-a emoționat să văd cum mă așteptau în stradă, după proiecție, la ora 11 noaptea, persoane cu lacrimi în ochi, să-mi ceară autografe sau să se fotografieze cu mine. Și la Los Angeles, după ce am luat Premiul Criticii, am fost surprinsă să aud, și după încheierea ceremoniei elogii necontenite la adresa filmului și a lui Cristi Puiu.

Da, te simți foarte bine când cineva îți apreciază munca. Până la Oscarul de la Los Angeles, cred că publicul mi-a dat deja un Oscar, venind în număr atât de mare la acest film. Pentru publicul acesta m-am făcut actriță.



*În **Sunt o babă comunistă**, regia Stere Gulea*

Când se lasă seara peste București sau Metabolism

Un film - concept

Dana Duma

Corneliu Porumboiu ne-a obișnuit cu titluri de film care intrigă: după *A fost sau n-a fost?* și *Polițist, adjectiv,* el ne face să devenim foarte atenți citind literele genericului cu noua sa creație, *Când se lasă seara peste București sau Metabolism*. Chiar dacă mult mai scurtă (cu o jumătate de oră) decât precedenta sa peliculă, și cea nouă își revelează cu adevărat înțelesul abia în final, deși aici nu avem de-a face cu o intrigă polițistă.

Pentru a prelungi comparația dintre ele, am putea observa că tendința autorului de a forța durata cadrelor este și mai radicală în *Când se lasă seara peste București,* a cărui arhitectură este construită din 17 planuri-secvență. Recunoscuta obsesie pentru timpul real a lui Corneliu Porumboiu se pune acum în serviciul urmăririi unui moment decisiv dintr-o relația bărbat-femeie, care este în același timp o relație regizor-actriță.

Aproape toți cineaștii care se respectă au simțit nevoia să îndrepte, la un moment dat, camera de filmat înspre ceea ce se întâmplă în spatele platoului, în timpul procesului de creație/realizare. Dar, dacă ne-am grăbi să spunem că filmul *Când se lasă seara peste București sau Metabolism* este „poetica" regizorului român și am rândui-o alături de *Opt și jumătate* al lui Fellini, *Noaptea americană* de François Truffaut, sau de *Amintiri de la Stardust* al lui Woody Allen, ar trebui să observăm că cineastul nostru ocolește tentația autoportretistică. Adică el nu folosește unealta autoreflexivității pentru a ne arăta un alter ego, descris de obicei avantajos. Regizorul său nu e un fel de guru la care vin să se spovedească toți mebrii echipei, ca la Truffaut, nici un ins care fură replici și detalii biografice de la cei din jur, dar o face șarmant (la Fellini) și nici un cineast în criză de creație, care aspiră, de fapt, să fie un fel de Fellini (la Woody Allen).

Porumboiu nu înfrumusețează, ca toți ceilalți, care arată cât de magică, pasionantă sau amuzantă e lumea filmului, ci, dimpotrivă, o demistifică și o descrie cu o anume distanță și austeritate. Deși ne arată și el un cineast încă tânăr, într-un moment de îndoială, dilemele sale nu au nimic înălțător. Ezitările lui în fața alegerii unor soluții estetice pentru o scenă nud sunt motivate mai degrabă de nevoia lui de a controla și mai bine mintea actriței cu care are o relație sentimentală. Și el, și ea știu că e vorba despre o legătură efemeră și încearcă să iasă cât mai puțin răniți din ea, prefăcându-se că sunt preocupați în primul rând de latura ei profesională.

Porumboiu rămâne un creator de filme-concept și ne face să credem, din discuția din mașină, filmată în amorsă, care ne introduce *ex abrupto* în lumea eroilor, că va fi vorba despre o meditație asupra momentului de răscruce unde unde aflăm acum: trecerea de la cinema-ul analog la digital. Regizorul Paul (Bogdan Dumitrache) discută în mașină, cu Alina (Diana Avrămuț), actrița din pelicula pe care tocmai o turnează, despre trecerea de la un mod de a gândi cinema-ul la un altul. Și asta pentru că pelicula și caseta de 300 metri care te obligă să oprești filmarea după 11 minute sunt înlocuite de camera digitală, care poate filma neîntrerupt ore întregi și te poate lipsi de rigoare. Da, dar „poate crea o realitate mult mai fidelă", gândește cu voce tare Paul, care încearcă să-și convingă interpreta de necesitatea scenei unde ar ar urma să se dezbrace. Acceptată de Alina „numai dacă e justificată", această scenă este repetată de două ori, ocazie pentru privitor de a înțelege cât de importantă poate deveni contribuția actorului, care modelează personajul după reflexele și reacțiile sale, dar și de a evalua principii tehnico-estetice ale eroului, care coincid cu ale autorului. În cadrul fix al repetării scenei dușului, Paul vorbește despre necesitatea ca acțiunea să fie filmată în durata ei reală, o practică realistă adoptată de principalii reprezentanți ai noului cinema românesc. Nevoia lui Corneliu Porumboiu de a include în filmele sale trimiteri la estetica generației sale de regizori ia o formă mai sobră în noul său film, spre deosebire de *A fost sau n-a fost?* unde referirile la stilul comun erau de o autoironie amuzantă, ca în scena unde operatorul din studioul de televiziune este admonestat de moderatorul emisiunii pentru felul cum bâțâie camera: „Unde dracu' ați învățat voi să filmați așa?"

Când se lasă seara peste București sau Metabolism

România-Franța, 2013

Scenariul și regia:	Corneliu Porumboiu
Imaginea:	Tudor Mircea
Montajul:	Dana Bunescu
Sunetul:	Thierry Delor, Alex Dragomir, Sebastian Szemlye
Muzica:	Maria Răducanu
Cu:	Bogdan Dumitrache, Diana Avrămuț, Mihaela Sîrbu, Alexandru Papadopol
Producție:	42 Km Film, Les Films du Worso
Durata:	89 de minute
Premiera:	20 septembrie



Bogdan Dumitrache și Diana Avrămuț

Cineastul dovedește că are conștiință generațională într-o altă scenă a filmului, la cina din restaurant, unde la masa lui Paul sosește Laurențiu, un alt regizor tânăr, care se interesează cum merge filmarea. Noul venit spune, în treacăt, că i se pare că scenariul pe care lucrează nu-i dă voie să greșească pentru că e foarte bun. În puținele minute petrecute la masa celor doi, Laurențiu remarcă asemănarea Alinei cu Monica Vitti și o invită să ia parte la castingul viitorului său film. Deși se retrage destul de repede la masa lui, regizorul-coleg declanșează o criză de gelozie, pentru că Paul o acuză că a flirtat cu el. Iar în discuția ce urmează junele rănit în orgoliu nu scapă ocazia de a-și marca superioritatea, făcând caz că actrița nu știe cine este Monica Vitti, muza lui Michelangelo Antonioni, căruia nu-i cunoaște filmele. „E ca și cum ai juca Cehov fără să știi cine este", plusează el, făcând situația și mai jenantă.

Folosirea cunoștințelor cinefile pentru reglarea raportului de forțe din cuplu dă o formă subtilă folosirii dispozitivului autoreflexivității de scenaristul-regizor. Porumboiu se referă aluziv și la rivalități din sânul noului nostru cinema, atunci când Paul interpretează sublinierea calității scenariului ca pe o formă disimulată de a sugera că regia nu se află la înălțimea lui. Astfel de accente ironice și aluzii sunt foarte gustate de cei dinăuntrul lumii filmului (după reacția celor aflați la premieră), dar nu știu dacă cei din afara ei îi pot percepe nuanțele.

Dar, dacă glumele *inside jokes* (între inițiați) nu sunt savurate de orice privitor, alte momente mustesc de umorul sec marca Porumboiu, mai ales în scena mesei unde apare colegul de breaslă și în aceea de la restaurantul chinezesc, unde cei doi compară cultura gastronomică europeană cu cea asiatică. Mâncatul cu ajutorul furculiței sau al bețișoarelor îi oferă, din nou, lui Paul ocazia de a filosofa („gustul are legătură cu mijloacele") și de a se arăta superior în această relație în care actrița, venită de la un teatru din provincie, nu se lasă ușor dominată. De altfel, el întrerupe filmarea, pretextînd o criză de ulcer, „sau de gastrită", tocmai pentru a rămâne mai mult timp alături de actriță, mai ales că, oficial, ea mai are de înregistrat o singură zi. Conversația, întreținută deasupra farfuriilor și punctată deliberat de zgomotele tacâmurilor și ale mestecatului, evidențiază strategia de tatonare-impresionare a bărbatului și pe aceea de apărare-contraatac a femeii. Plăcerea construcției narative bazată pe simetrie, încercată și în *Polițist, adjectiv* în scenele-pereche de înfruntare verbală, unde eroul pierde sistematic (una cu soția, alta cu șeful ierarhic), revine în noul film. Avem de urmărit două scene la masă și două scene de amor (ambele *off screen*, prima sugerată sonor, a doua prin acțiunile de după partida de sex).

Scena șocantă nu este aceea în care Paul anunță că renunță la scena cu dezbrăcatul, ci aceea în care producătoarea (Mihaela Sîrbu), îngrijorată de costul asigurării regizorului dacă acesta are cu adevărat ulcer, chemă un medic specialist să verifice endoscopia realizată în ziua precedentă. Imaginea traseului digestiv filmat de camera miniaturală, comentată pe un ton rutinier de doctor, este momentul de „punere în abis" care creează tensiune și reactivează în privitor procesul interpretării. Ce vrea să spună regizorul cu filmul digital inclus în cel analogic? Cu acest relief făcut din țesuturi, mucoase și vase de sânge mari cât tot ecranul? E cumva o sugestie privind cinematograful viitorului, la care Paul reflecta cu voce tare în prima scenă? Sau este o sugestie că regizorul poate manipula/falsifica și aceste imagini, după cum îl acuză producătoarea? Lăsând răspunsul pe seama noastră, Corneliu Porumboiu rămâne fidel stilului său narativ, care include întotdeauna o zonă enigmatică și obligă spectatorul să iasă din pasivitate.



Igor Babiac și Ela Ionescu

La limita de jos a cerului

Descriptio Moldaviae à la Cobileanski via Porumboiu

Marilena Ilieșiu

Aici (și nu întâmplător încep cu un adverb de loc, subliniind astfel importanța spațiului cinematografic), în *La limita de jos a cerului*, peste minimalism, s-a așternut, unificând ființe și lucruri, un țesut cutat, o membrană brobonită de hainele greoaie ale personajelor, de pustulele betoanelor, de pielea sfrijită a naturii autumnale.

Sub acest strat proliferează o lume cu care minimalismul noului cinema românesc deja ne-a familiarizat: îngrămădiri coșcovite de apartamente suprapuse, strânse în jurul scărilor (blocul de locuințe), drumuri care se înfundă în dreptul instituțiilor-cheie ale orașului (poliția, spitalul, închisoarea, uzina și stadionul), pârloaga arsă de la marginea localității, relieful de deșeuri din jurul blocurilor, vehiculele-refugiu. În pregeneric, este plasată însă o declarație estetică vizuală care îi îndepărtează pe autori de sus-amintitul curent: camera se agită, împunge și în final străpunge această proliferare de mucegaiuri de suprafață.

Enunțul estetic este dublat și întărit de gestul lui Gâscă, personajul care-și smulge

casca de protecție, precum ar îndepărta un strat dermic de prisos.

Ceea ce urmează este o pătrundere prin sfredelire într-o lume construită nu după preceptele minimalismului, ci după principiile barocului: îngrămădiri de umbre, fulgurații de lumină, o cromatică sulfuros-vibrantă, stratificări de semnificații plasate în profunzimea câmpului, o unghiulație și o încadratură dramatice, un decupaj și un montaj clasice.

Respectarea principiilor baroce de structurare a acestui spațiu cinematografic este însă mult mai profundă; barocul, etimologic legat de... o perlă (*barroco* - perlă în portugheză și în spaniolă), iar structural, de formă neregulată a pietrei prețioase, presupune în *La limita de jos a cerului* o împingere permanentă a limitei de aderență a camerei la spațiu, o spargere a blocurilor de umbre, o forțare aproape teatrală a intimității personajelor. Protejați de întuneric (spartul becului este un gest simbolic), eroii se ex-pun din ce în ce mai mult: Maria își dezvăluie limita emoțională a prostituției, interlopul Gâscă este marcat de rănile provocate de slăbiciunea la care-l expune pasiunea pentru zbor, frumușelul Viorel (tuns, frezat și fără armura interlopului mărunt) intră în curentul contradicțiilor cotidiene. Gesturile personajelor au o anumită încărcătură simbolică: mâinile lui Gâscă desfac o portocală pentru a-i arăta lui Viorel că în miezul ei poate ascunde *iarbă* pentru Motanul, Viorel, în anexele unei popote, curăță cartofi, dezvelind o carne vegetală luminoasă, Maria, într-un acces de cumințenie casnică, clădește un morman de clătite pentru iubiții aflați în diferite faze de funcționare erotică.

Aceste acțiuni dezvăluie câteva centre de luminozitate cu o simbolistică clară în traseele personajelor, dar susținând și un soi de *trompe-l'oeil*, al ochiului spectatorului, bineînțeles, dirijat printre aglomerările neguroase spre un miez de puritate radiantă. Dar, exact ca într-un artefact baroc, construit pe modelul pietrei strâmbe, și în *La limita de jos a cerului*, după un excurs preponderent optic (datorat abilității lui Oleg Mutu) printre întunecimi, apare și perla sincerității lui Viorel: rece, mortală, opacă. Oarecum didactic, moralizator, sclipirea de moralitate, optimism, speranță ș.a.m.d. dispare în văgăunile (imorale și spațiale) ale urbei.

Filmul lui Cobileanski excelează în trei zone: configurarea spațiului, marcarea timpului și profilarea morții. Narațiunea este plasată într-un oraș moldovenesc (Republica Moldova), cuibărit într-o concavitate a orizontului, vizibilă în prima secvență a filmului. Orașul este defășurat pe axa verticală, unind josul imund al subsolurilor, cu un sus întunecat și pâclos, dar se extinde și pe orizontală, spre centrele sale de putere (amintitele: spital, poliție, închisoare și stadion). Interacțiunea eroilor cu natura este imposibilă: chiar prima încadratură a filmului ridică o barieră de ierburi care marchează clar limita până la care pot înainta eroii (Pintilie mai folosise în *Balanța* și *Terminus Paradis* compactările vegetale cu semnificații similare). Încălcarea acestei limite și tentativa evadării par a atrage pedeapsa din final (moartea de dincolo de zidul de copaci).

Nici verticala, forțată cu deltaplanul, nu este mai generoasă: încercarea de zbor a localnicului Icar, *dealer* de extaz furnizat la cutia poștală, este sortită eșecului. Peticirea constantă a vehiculului zburător, însăilat din furtișaguri între două *joint*-uri, este o altă pistă simbolică pe care rulează destul de agresiv realizatorii. Orașul se dezvoltă în două straturi: dealearii de droguri dirijează viața de zi cu zi a concetățenilor, drămuindu-le rația de psihotrope, în timp de polițiștii, închiși în spațiile protejate ale puterii, mănâncă, joacă oină, fac jocuri de culise, și doar micile impulsuri erotice îi mai trimit în zona de pericol.

Problema autorității este mult mai complexă, pentru că nici chiar agresarea polițistului Vivi nu declanșează o ripostă, doar delațiunea punând în mișcare greoiul mecanism al ordinii publice. Presiunea constantă a pericolului ascuns în profunzimea acestui spațiu necesită trasarea unei linii exacte a timpului, dar și a ideii de trecere: *iarba* este dosită în ceasuri ieftine de plastic, afacerile de cartier se defășoară sub ochii ceasornicarului Mucea, de câteva ori se precizează ora exactă, într-un efort de a fixa prezentul în rama unei acțiuni în desfășurare. Apare, astfel, clar sugerată perisabilitatea, degradarea, trecerea spre moartea din final.

La limita de jos a cerului

România-Republica Moldova, 2013

Regia:	Igor Cobileanski
Scenariul:	Corneliu Porumboiu, Igor Cobileanski
Imaginea:	Oleg Mutu
Montajul:	Eugen Kelemen, Cristina Ionescu
Sunetul:	Alexandru Dragomir, Sebastian Zsemlye
Scenografia:	Adrian Suruceanu
Costume:	Lilia Ixari
Cu:	Igor Babiac, Sergiu Voloc, Ela Ionescu, Igor Caras – Romanov, Angela Ciobanu
Producție:	Saga Film
Durata:	80 de minute
Premiera:	27 septembrie

Marea reușită a lui Cobileanski și Porumboiu este coerența acestei lumi prinsă în rutina infracțiunii, dar și în frisonul trădării, în cadența cotidianului, dar și în gâfâiala fugii. Poate doar în *După dealuri* personajele aveau același tip de organicitate în relație cu mediul, aceeași torsionare a omului în raport cu lumea care-l înconjoară, aceeași similaritate picturală (în negru la Mungiu, în tonuri pământii la Cobileanski). Viorel (Igor Babiac), Gâscă (Sergiu Voloc), Maria (Ela Ionescu), Vivi (Igor Caras-Romanov) vorbesc, se mișcă și trăiesc la limită într-o lume la limită, menținând undeva, într-o zonă profundă, un dramatism bine temperat, ascuns după replici și reacții comune. Personajele din *La limita de jos a cerului* nu sunt niște eroi exemplari, ci personificări eficiente ale degradării generale.



Sergiu Voloc

Lupu

Un voiaj interior

Mihai Fulger

Oniricul a apărut în cinematograful românesc încă din epoca începuturilor. De exemplu, în filme precum *Lache în harem* (1928) sau *Visul lui Tănase* (1932), protagonistul (un biet șomer sau un actor de revistă) visează că ajunge în paradis (haremul unui pașă sau un mare studio cinematografic german), dar în final se trezește, revenind la trista realitate. În perioada comunistă, deși românii nu aveau voie să viseze nici măcar în cinema, Mircea Daneliuc a reușit să realizeze un film oniric notabil, *Glissando* (1984), inspirat de o nuvelă a lui Cezar Petrescu și apropiat în spirit de *Lupu* (filmul ce face obiectul acestei cronici). Acolo, protagonistul, boierul scăpătat și cartofor Ion Teodorescu (interpretat de Ștefan Iordache), trece din viață în vis și invers fără ca între cele două lumi să existe o distincție clară (cum exista în primele filme amintite). De pildă, nu ni se explică modul în care o figură onirică obsesivă se materializează în ceea ce pare a fi realitate și nu știm sigur dacă sinuciderile acelui personaj straniu și a eroului însuși au loc în viață sau în vis.

Este evident că, apărut la distanță de trei decenii, într-un context socio-politic complet diferit, *Lupu* nu are o miză atât de ambițioasă ca *Glissando*, în care putem identifica germenii unei parabole antitotalitare precum *Hotel de lux* (1992) de Dan Pița. Lungmetrajul de debut al lui Bogdan Mustață (distins în 2008 cu Ursul de Aur la Berlin, pentru scurtmetrajul *O zi bună de plajă*) este un film intimist și, dat fiind că protagonistul eponim este un adolescent, poate fi lesne etichetat ca film de maturizare (*coming-of-age movie*). Totuși, în cadrul acestui gen (a cărui popularitate crescândă este perfect explicabilă prin scăderea mediei de vârstă a publicului de cinema), *Lupu* ocupă o poziție excentrică, alături de alte filme de maturizare neconvenționale, cu puternice accente fantastice, precum producția suedeză *Legături de sânge* (*Låt den rätte komma in*, 2008) de Tomas Alfredson și *remake*-ul ei americano-britanic, *Prieteni la amurg* (*Let Me In*, 2010) de Matt Reeves. De asemena, *Lupu* pare inspirat de filmele cu fantome, foarte iubite în Asia, în care spiritele morților refuză să-și părăsească familiile și sălașurile (iar biografia regizorului-scenarist, care a trăit și lucrat patru ani în Vietnam, justifică această influență).



Ada Condeescu

Lupu

România-Germania, 2013

Regia și scenariul: Bogdan Mustață

Imaginea: Barbu Bălășoiu

Montajul: Ștefan Ioan Tatu, George Cragg

Sunetul: Axel Artf, Gert Blumhagen, Mirel Cristea, Kai Tebbel, Friedrich Wohlfarth, Sebastian Zsemlye

Cu: Mihai Vasilescu, Ada Condeescu, Carmen Ungureanu, Costel Cașcaval, Sergiu Nicolaescu, Camelia Zorlescu, Alexandru Potocean

Producție: Strada Film, Neue Road Movies

Durata: 77 de minute

Premiera: 4 octombrie

Lupu (interpretat de foarte expresivul debutant Mihai Vasilescu) este un puști de 16 ani, pasionat de baschet, ca orice adolescent normal la vârsta asta. El locuiește cu mama sa (Carmen Ungureanu, care revine în cinema, tot în rol de mamă, la șapte ani după *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* al lui Cătălin Mitulescu) și cu... Ei bine, aici apar primele semne de întrebare. Mama sa are un nou iubit, în același bloc, și și-a abandonat în dormitor soțul invalid (Costel Cașcaval), sau acesta din urmă a murit de mult pentru toți, mai puțin pentru fiul său? Prin prietenul său Vasile (Alexandru Potocean), în apartamentul căruia se strânge o hoardă de copii amatori de jocuri video, Lupu o cunoaște pe Clara (Ada Condeescu, excelentă într-un rol solicitant, pentru care a trebuit să oscileze între ingenuitate și perversitate) și se îndrăgostește de ea. Totuși, cât de reală este această primă dragoste? În plus, Lupu îl ajută pe un pensionar (Sergiu Nicolaescu, în ultimul său rol), care locuiește la un etaj superior, împreună cu soția sa (Camelia Zorlescu), bolnavă sau, poate, moartă...

Bogdan Mustață declară despre *Lupu*: „În această lume am accentuat contradicțiile care făceau interesul filmului. În relația dintre «imaginar» și «real», miza noastră a fost să ajungem la evenimente



Mihai Vasilescu

care pot aparține ambelor categorii, categorii ireductibile una la alta. Am vrut să prezentăm spectatorului această poziție de «între», intermediară. Între opusuri și înțelesuri, între cuvinte, între «real» și «imaginar», cred că poți simți o pulsație. Sau poți auzi o inimă". (Cum chiar auzim, în unele secvențe în care aparatul de filmat, mânuit cu dibăcie de către directorul de imagine Barbu Bălășoiu, ne dă senzații de levitație sau de părăsire a corpului, percepute ca din unghiul subiectiv al lui Lupu.) Consider că Bogdan Mustață și-a atins scopul în redarea unei existențe liminare. De mare ajutor i-au fost și locațiile de filmare, foarte bine alese, care ne lasă impresia unui labirint fără ieșire, în care protagonistul este captiv, rătăcind mereu în aceleași încăperi, între aceiași oameni și aceleași umbre.

Lupu nu este un film comod, cum nu este nici unul ușor de explicat. Se poate vorbi despre abordarea complexul oedipian, asociindu-le pe mama eroului și pe Clara, iar această interpretare ar pune într-o altă lumină relațiile lui Lupu cu vecinul-amant și chiar cu tatăl său. Se poate vorbi despre simbolistica specifică universului cinegetic, pornind de la numele – sau prenumele? – protagonistului (și semnificația animalului denumit în diverse culturi ancestrale), ținând cont de documentarul care este difuzat, invariabil, pe toate posturile de televiziune din universul lui Lupu (printre altele, în acel film se spune despre un vânător dintr-un trib african că „aduce omagiu curajului și puterii prăzii sale, cu gesturi ceremoniale care asigură întoarcerea spiritului animalului în nisipurile deșertului din care a venit") sau de povestea Clarei despre un vânător care dansează în jurul victimei sale – înainte de a-i străpunge inima – „ca și cum ar vrea să-l ierte c-o omoară". Se mai poate vorbi și despre laitmotivul oboselii (mai multe personaje par a suferi de boala somnului) sau, în general, despre abordarea temei morții (inclusiv la nivel sonor, de pildă prin gemetele liftului cu care Lupu călătorește de la un etaj la altul de parcă s-ar mișca între diversele nivele ale psihicului uman).

Dar, dincolo de toate posibilele decriptări, *Lupu* rămâne filmul unui voiaj interior, un film de atmosferă și de stare, care, adresându-se mai mult sensibilității decât rațiunii noastre, se cere mai degrabă simțit decât înțeles. Cred că, pentru acei spectatori receptivi, care vor accepta să zăbovească, timp de o oră și un sfert, în lumea misterioasă și fascinantă a lui Lupu, filmul se va transforma într-o experiență cinematografică plină de satisfacții.



Camelia Zorlescu și Sergiu Nicolaescu

Roxanne

Bărbatul din linia întâi

Cristina Corciovescu

Despre portretul femeii și relațiile dintre sexe în noul cinema românesc ar merita discutat mult mai pe larg decât în cadrul unei cronici la un film cu nume de femeie. S-ar putea vorbi despre abordarea machistă sau chiar misogină pe care o au aproape toți regizorii și scenariștii Noului Val, într-o măsură mai mare sau mai mică. Sau, dacă acești termeni ar putea părea prea drastici, să spunem că este evidentă plăcerea lor de a plasa femeia într-o poziție subalternă față de bărbat. Chiar și atunci când subiectul se articulează în jurul a două fete, fie că ele se numesc Găbița și Otilia în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* sau Voichița și Alina în *După dealuri,* soarta lor se află în mâinile unui bărbat – domnul Bebe sau, respectiv, starețul mănăstirii. Dar, cu puține excepții – *Felicia, înainte de toate* sau *Francesca* –, filmele Noului Val vorbesc despre bărbați: despre nehotărârile lor (*O lună în Thailanda*), despre infidelitățile lor (*Marți, după Crăciun*; *Deja vu*), despre nostalgiile lor (*Boogie*), despre frustrările lor conjugale *(Toată lumea din familia noastră),* despre obsesiile lor maniacale *(Aurora)* etc.

Roxanne nu face excepție (deși ar fi putut să facă, fiind izvorât din imaginația unei femei – scenarista Ileana Muntean). Personajul principal nu este Roxana Berescu, așa cum ne promite titlul, ci Octavian Ionescu, zis Tavi. Un bărbat la vreo 40 și... (el spune „n-am încă 50"), necăsătorit pentru că mai vrea încă să copilărească, adică să trăiască alături de Oana, care se spetește muncind și câștigă mai bine decât el și pe care nu prea dă semne că ar vrea s-o ceară de nevastă. Tavi e destul de dezocupat pentru că și-a deschis o firmuliță acasă, în care el este și patron, și unic angajat, iar revista pentru care face DTP cam trage să moară. Așa că își petrece mare parte din zi conversând și jucând biliard cu prietenul său Crețu sau vizitându-și mama care dă semne de Alzheimer și ar trebui internată într-un spital-azil până apucă să facă un pocinog major. În afară de afecțiunea reală pentru mama lui, Tavi nu pare să aibă mari disponibilități sentimentale. Nici în prezent cu Oana, care reprezintă pentru el mai degrabă un punct de echilibru. Nici în trecut cu Roxana, o colegă de școală cu care, după o petrecere, a avut un episod fierbinte și atât. Atât fata cât și aventura ar fi rămas date uitării, dacă Tavi n-ar fi avut curiozitatea să scociorască prin arhiva Securității, cerându-și propriul dosar. Cândva, dintr-o prostie copilărească, intrase în vizorul „băieților" și cu concursul unui turnător s-a ales cu un dosar consistent. E limpede că turnătorul era cineva din preajma lui, un coleg. Putea fi oricine. Și astfel se instalează suspiciunea generalizată și totodată îndoiala. Dar dosarul îi oferă și o altă supriză majoră: conform declarației Roxanei, băiatul ei cel mare ar putea fi al lui și nu al doctorului Sandu Berescu, cu care e măritată. Glanda paternă a lui Tavi „se trezește" brusc, riscând să compromită viața aparent fericită a familiei Berescu, dar și relația lui cu Oana.

Acest adolescent întârziat, ușor irresponsabil și destul de egoist, nu este singurul reprezentant al sexului tare. Celelalte două exemplare – Crețu și Sandu – sunt ipostaze ale bărbatului realizat, familist, care știe ce vrea de la viață și nu pregetă



CORNEL LAZIA

Șerban Pavlu

Roxanne

România-Ungaria, 2013

Regia: Vali Hotea
Scenariul: Vali Hotea, Ileana Muntean
Imaginea: Alex Sterian
Montajul: Eugen Kelemen
Sunetul: Tamas Zamyi
Cu: Șerban Pavlu, Mihai Călin, Diana Dumbravă, Anghel Damian, Valeria Seciu, Adrian Văncică
Producție: Hi Film Productions, Cor Leonis Films, Abis Studio
Durata: 98 de minute
Premiera: 12 octombrie



CORNEL LAZIA

Ingrid Bisu și Anghel Damian

să-și arate mulțumirea de sine. Raportați la Tavi, Crețu are rolul confidentului, iar Sandu – cel al rivalului. Peisajul masculin se completează cu Victor, băiat frumos și cu succes la fete, căruia părinții i-au dat voie să le aducă acasă, iar el profită din plin de această permisiune.

Ce loc are Roxana în această constelație masculină? În aparență e modelul femeii împlinite. Are un bărbat care o iubește (sau cel puțin așa zice ea), e mama a trei băieți, are propria sa afacere (un magazin de decorațiuni interioare), locuiește într-o vilă elegantă și conduce o mașină 4x4. Aerul ei resemnat (poate prea accentuat în interpretarea Dianei Dumbravă) arată că nu e tocmai așa. Iar scandalul conjugal, stârnit de imixtiunea lui Tavi în viața familiei, demonstrează că iubirea lui Sandu pentru ea nu mai e ce a fost (dacă a fost). Replica pe care i-o aruncă furios - „Ce te uiți ca sfecla în gura vacii?!" –nu e tocmai o dovadă de tandrețe. (Deși la standardele limbajului actual putea fi cu mult, mult, mult mai rău, dar *Roxanne* e un film decent.)

De fapt, cine e Roxana? O fată frumoasă, cu „păsărica prea zglobie" (e caracterizarea lui Crețu, care a avut și el parte de favorurile ei), care s-a căsătorit la ananghie cu Sandu, al cărui tată, doctor ginecolog putea să o ajute să avorteze copilul lui Tavi. Dar nici un moment nu reiese că între ea și Tavi ar fi fost un mare amor. Victor a fost mai degrabă un accident. Astfel, în ciuda aparențelor de emancipare, tema femeii-obiect este prezentă și în filmul lui Vali Hotea.

Regizorul debutant cu experiență de televiziune (ceea ce se simte) și-a propus și a reușit să facă un film simplu și cursiv ca structură narativă, fără artificii inutile, dar bine echilibrat prin câteva simetrii, cum ar fi de pildă cele două scene de mărturisiri (Tavi-Roxana; Tavi-Sandu) a căror asemănare e accentuată și prin ambianțe similare.

Un film care mizează mult pe personaje și interpreții lor. Un Șerban Pavlu într-o bună formă, demonstrându-și capacitatea de a nu se repeta de la un rol la altul (*Toată lumea din familia noastră*, *Câinele japonez*, ca să nu mai vorbim despre rolul fără cuvinte din scurtmetrajul *Bad Penny*). Un Andrei Văncică plin de naturalețe și nerv (ca și în *Boogie*, de altfel). Un Mihai Călin corect în rolul lui Sandu Berescu, deși scena autodenunțării din final putea fi mai nuanțată. O Diana Dumbravă a cărei monoexpresivitate voită derivă din, dar și contribuie la linearitatea personajului titular. O Valeria Seciu perfectă în rolul mamei (ca și în compozițiile anterioare din *Aurora*, *Sunt o babă comunistă*). Și un tânăr debutant dezinvolt și cu aplomb – Anghel Damian.

Câinele japonez

Satul românesc revizitat

Irina Trocan

O veste bună pentru firile optimiste: după un deceniu de filme în stilistica Noului Cinema Românesc, care de multe ori sunt non-manipulative până la impasibilitate și la fel de greu de cartografiat ca decorul urban în care se petrece acțiunea lor, debutul în lungmetraj al lui Tudor Jurgiu pare la prima vedere senin. Deși problemele sociale specifice României sunt la fel de evidente aici ca în oricare alt film din NCR, povestea din *Câinele japonez* poate fi văzută ca o dramă rezolvabilă de familie.

Țin să fac o precizare, pentru a preîntâmpina eventualele obiecții că filmul încalcă granițele fixate de NCR – că personajele ar fi uneori prea clar creionate sau că evoluția conflictului e prea la suprafață, altfel decât în filmele de tip „felie de viață" cu care ne-am obișnuit. Deși mediul rural e o realitate socială importantă pentru România, e ocolit în filmele recente; apare în documentarele românești și în scurtmetraje, dar nu și în lungmetrajele cu subiect contemporan. Așadar, dacă în *Câinele japonez* sunt stabilite câteva tipologii rurale (oricum, respectuoase și fin trasate), cu atât mai bine – reprezentarea satului în cinemaul românesc recent are mare nevoie de completări.

Filmul îl are în centru pe Costache (Victor Rebengiuc), un bătrân introvertit și stoic, pe care toți consătenii par să-l respecte și niciunul nu pare să-i fie apropiat. Din acțiunile lui neexplicate și interacțiunile (atent scrise și puse în scenă) cu ceilalți, aflăm că are un fiu adult, care a emigrat cu mult timp în urmă, și că e văduv de curând; că e un gospodar abil și legat de casa lui – când i se oferă ocazia să-și vândă pământul, să se desprindă de sat, ezită spunând că banii sunt mult mai ușor de pierdut (și asta, la puțină vreme după ce satul în care locuiește a fost inundat). Pe scurt, până la întoarcerea în România a



Victor Rebengiuc și Șerban Pavlu

fiului său, Ticu (Șerban Pavlu), alături de soția din Japonia și a fiului lor, caracterul lui Costache ne e destul de clar; putem chiar intui lucrurile nespuse dintre tată și fiu. Iar prezența lui Victor Rebengiuc în rolul principal ne sporește empatia: oricât de reținut l-ar juca pe Costache, îi asociază inevitabil aura lui Ilie Moromete; ne face să îi atribuim orgoliul lui patriarhal. Și poate că nu e un reper atât de îndepărtat - e vorba doar de o altă schimbare, a unei alte generații, a unor alte vremuri; de data asta, globalizarea cauzează rupturi, nu comunismul.

Revin un pic la posibila lipsă a filmului la care am făcut aluzie un paragraf mai sus, să încerc să o definesc mai precis: în *Câinele japonez* există o contradicție între impulsul de a crea o comunitate (cât mai vastă, cât mai variată, cât mai actuală) și cel de a-l ține în centrul cadrului pe Costache (și, mai apoi, pe Ticu). Deși putem deduce că zona în care locuiește Costache a fost afectată de inundații chiar înainte să înceapă acțiunea filmului, dinamica socială nu pare să se fi schimbat foarte mult – calamitatea e un catalizator important în decizia lui Costache de la finalul filmului, dar consecințele ei pentru ceilalți nu se prea văd. Personajele secundare constituie probabil cel mai clasic element al filmului: deși le vedem doar de trei-patru ori, comportamentul lor e lizibil și recurent. Vecina lui Costache e o femeie inimoasă, care are întotdeauna o vorbă bună sau un gest grijuliu. Gabi, o femeie tânără din sat, despre care aflăm că a fost logodită cu Ticu, încă mai suferă după plecarea lui, dar nu-i poartă resentimente. Iar autoritățile satului sunt săritoare când apare Costache (cum n-ar fi niciodată într-un film de Cristi Puiu sau Corneliu Porumboiu, oricât de mică ar fi comunitatea în care e plasat.) Toți par incluși mai mult ca să completeze tabloul decât să-și vadă fiecare de treaba lui. Doar că, repet, comunitatea rurală e prea slab reprezentată în cinematografia românească încât să se creeze tipologii.

În plus, dacă, în mare parte, conflictele sunt cele previzibile, e surprinzător cel puțin felul în care ajung să se consume. Merită în special reținută o secvență de după ce se întoarce Ticu în sat, după ce a stat prin preajma lui Costache destul cât să răbufnească conflictele mai vechi: Ticu își găsește tatăl la cârciuma din sat și încearcă să-l convingă să se întoarcă acasă; Costache, stând relaxat la masă cu un alt bărbat de-o seamă cu el, spune că nu vrea să plece, că n-a mai băut de mult. Cât șade în continuare la locul lui și nu ia în seamă deloc faptul că Ticu îl așteaptă în picioare, Costache își convinge tovarășul de pahar să-și amintească exact de când n-a mai băut și să povestească cu voce tare. Totul e filmat într-un singur cadru, avându-i în primul plan pe cei doi bărbați așezați și, în fundal, deasupra capetelor lor, pe Ticu - discuția bătrânilor îl irită, nu doar pentru că e clar că îl sfidează, ci pentru că ce se povestește îl vizează direct (e dojenit pe ocolite că a dezonorat-o pe Gabi.) Dincolo de conținutul conversației, efectul secvenței vine în primul rând din coregrafia vizuală, din felul în care se mută atenția de pe un personaj pe altul, deși nu-și vorbesc direct.

Câinele japonez poate fi urmărit (și înțeles, în mare măsură) doar prin prisma narațiunii și e perfect digerabil pentru un public mai larg (fără ca asta să presupună un compromis calitativ). Dar stilul vizual al filmului nu e deloc neglijabil – și doar uneori e invizibil. (Andrei Butică e director de imagine, continuând prin colaborarea cu Jurgiu o perioadă prolifică și variată – în mai puțin de doi ani a filmat *Toată lumea din familia noastră, O lună în Thailanda* și *Poziția copilului,* plus câteva scurtmetraje: *Orizont, Betoniera, Bad Penny.*) În filmul lui Jurgiu, așa-zisa „estetică e exteriorității" – prezentarea unor acțiuni necomentate și nedecupate – e folosită des în secvențele în care Victor Rebengiuc apare singur. Dar e suspendată, de exemplu, în scenele cu familia lui Ticu: când nepotul lui Costache se joacă de-a v-ați ascunselea cu mama, suntem și noi incluși în joc; intrând în casă, copilul îi face semn bunicului să-l acopere – și, într-adevăr, când intră mama să-l caute, bunicul se face că nu l-a văzut; doar că și mama are un ton complice (care e și mai drăgălaș pentru că actrița asiatică vorbește româna cu accent), dând de înțeles că ea știe că bunicul se preface că nu știe. În secvența asta (sau în cea de la bar, citată mai devreme), narațiunea nu e opacă, e hiper-comunicativă.



Toma Hashimoto, Kana Hashimoto și Șerban Pavlu

Câinele japonez

România, 2013

Regia:	Tudor Cristian Jurgiu
Scenariul:	Ioan Antoci și Tudor Jurgiu
Imaginea:	Andrei Butică
Montajul:	Dragoș Apetri
Sunetul:	Vlad Voinescu, Flip Mureșan
Cu:	Victor Rebengiuc, Șerban Pavlu, Ioana Abur, Alexandrina Halic, Kana Hashimoto
Producție:	Libra Film
Durata:	85 de minute
Premiera:	18 octombrie

Prima imagine din film e izbitoare – poate cel mai populat cadru dintr-un film românesc al ultimului deceniu. După ce se mai retrag apele, sătenii (filmați de la mare distanță) caută obiectele pierdute pe lângă mal, cufundați până la genunchi și mergând cu pași mari. Mai sunt alte cadre compuse, întotdeauna cu gust, care comunică direct farmecul vieții la țară, aproape ca niște cărți poștale. Dar decizia lui Costache din final ar trebui să le atenueze caracterul idilic; sau să ne facă să ne gândim că, la fel ca toate fotografiile de pe cărțile, arată mai bine de la distanță.

O vară foarte instabilă

Postmodernism și erotism

Mihai Fulger

Mai întâi a fost o povestire numită *A Very Unsettled Summer* (*O vară foarte instabilă*), scrisă de un prozator irlandez stabilit la București. Inclusă în al doilea volum de proză scurtă al lui Philip Ó Ceallaigh, *The Pleasant Light of Day* (*Și dulce e lumina*), apărut în 2009 în engleză și tradus în același an în română, povestirea cu pricina i-a atras atenția cineastei Anca Damian, care a decis să o dezvolte (împreună cu scriitorul irlandez) și să o adapteze în cel de-al treilea lungmetraj de ficțiune regizat de ea. Chiar dacă proiectul nu a primit finanțare de la Centrul Național al Cinematografiei, producătoarea Anca Damian a reușit să adune fondurile necesare din Cehia, Suedia, Marea Britanie și, desigur, România. Astfel s-a născut filmul purtând numele povestirii, care a avut premiera mondială în competiția internațională a importantului Festival de Film de la Varșovia (unde, în urmă cu doi ani, fusese selecționat și premiat anteriorul lungmetraj al Ancăi Damian, *Crulic – Drumul spre dincolo*).

O vară foarte instabilă are patru personaje importante. Primul este Daniel (Jamie Sives), un ziarist scoțian care trăiește în capitala României. Iubita sa actuală, cu care locuiește sub același acoperiș, este arhitecta Irina (Diana Cavaliotti). Dar și mai importantă pentru intriga filmului este fosta iubită a lui Daniel, prezentatoarea meteo Maria (Ana Ularu). Iar ultimul, dar nicidecum cel din urmă, este scriitorul (ex-jurnalist) danez Alex (Kim Bodnia), care îi cunoaște bine pe ceilalți trei (el joacă rolul de confident și pentru Maria, și pentru Daniel) și care îi transformă în personajele noului său scenariu (de altfel, el este și naratorul din *off* al filmului). Pe toți îi așteaptă o lungă vară fierbinte, plină de tensiune (tulburările din atmosferă fiind dublate de tulburările din relațiile interumane), într-un București stilat, cum nu prea am mai văzut prin filme.



Jamie Sives

O povestire a Mariei stă la originea lanțului amintirilor și al slăbiciunilor care va genera tragicomedia erotică a unor nopți de vară. Povestirea, numită *Cum am ajuns eu curvă*, este înregistrată cu vocea scriitoarei improvizate, iar reportofonul este lăsat, într-un plic, în cutia poștală a lui Daniel. Acesta ascultă textul citit de fosta sa parteneră și descoperă că nu este chiar o operă de ficțiune, căci descrie despărțirea lor și una dintre fanteziile lui sexuale. Intrigat și totodată provocat de descoperire, Daniel (re)devine obsedat de Maria, neglijându-și actuala iubită. El pleacă în căutarea Mariei și, previzibil, sfârșește în patul ei (și nu o singură dată, cum își imagina inițial). Lui Daniel îi este tot mai greu să ascundă de Irina această relație, chiar dacă ea îi acordă suficientă libertate. El ajunge chiar să o suspecteze de infidelitate: dacă, la fel ca Maria înaintea ei, Irina îl înșală în același timp? Și, pentru bărbat, infidelitatea poate fi acceptată doar din partea sa, nu și a partenerei.

De fapt, Alex, retras în semiîntunericul apartamentului său, mereu scriind și scornind, nu doar înregistrează destăinuirile Mariei și ale lui Daniel, ci le dirijează subtil relația, pentru a-și face ficțiunea (bazată pe această realitate construită) cât mai seducătoare. Însă Daniel nu se mulțumește cu postura de marionetă și vrea ca, din simplu personaj, să se transforme în autorul propriei sale povești. Așa că, forțat de necesitate, devine și el scriitor. Mai rămâne doar ca Irina, al treilea membru al triunghiului amoros, să-și spună ultimul cuvânt. E limpede: pentru toți, va fi o vară de neuitat...



Ana Ularu

Complet rupt din peisajul cinematografiei românești actuale (nu doar pentru că este vorbit aproape integral în engleză), *O vară foarte instabilă* mi se pare filmul cel mai aproape de postmodernism realizat până acum de un regizor autohton. Și nu mă refer numai la hibridizarea genurilor (la care Anca Damian recursese și în *Crulic*), deși aici elementele de animație (semnată de Dan Panaitescu, care colaborase cu regizoarea și la filmul precedent) și de grafică pe computer (CGI) sunt bine integrate în narațiunea cinematografică.

O vară foarte instabilă este o metaficțiune caracterizată de ceea ce teoreticiana canadiană Linda Hutcheon numește „denaturalizarea postmodernă – înscrierea și subversiunea simultană a convențiilor narațiunii".

Altfel spus, este o operă de ficțiune care meditează – cu nelipsita ironie – asupra statutului său de ficțiune, punând în discuție – și, totodată, subminând – convențiile preexistente (literare și cinematografice).

Nu este deloc întâmplător faptul că întrebarea-laitmotiv a filmului s-ar putea formula așa: cine este personaj în povestea cărui autor? Nici vorbă de realism sau de modernism (renăscut în cinematografia noastră dintr-o stare de criză, după cum observa recent Andrei Gorzo într-o notă pornind de la cele mai recente filme ale lui Cristi Puiu și Corneliu Porumboiu), am trecut deja în postmodernism, unde epistemologia a fost înlocuită de ontologie. Autorul nu mai năzuiește către un adevăr absolut, nu mai vrea să descopere ce poate fi cunoscut, ci proiectează o lume ficțională ce își etalează propriile mecanisme, îi studiază modul de funcționare și se bazează pe complicitatea unui spectator/lector activ, care vine cu propria sa interpretare asupra acestei lumi.

Un film atât de dificil, care jonglează cu opoziții mai vechi sau mai noi (realitate *vs.* ficțiune, viață *vs.* vis, autor *vs.* personaj ș.a.m.d.), pentru a le dinamita treptat pe toate, are nevoie nu doar de o regie precisă și sigură (iar Anca Damian se dovedește, film după film, tot mai stăpână pe propriile mijloace), ci și de actori foarte buni, prin intermediul cărora ideile autorului să poată ajunge la spectatori.

Din fericire, toți cei patru interpreți principali sunt excelenți, în frunte cu foarte talentatul – și atrăgătorul – actor scoțian Jamie Sives (care joacă atât în *blockbuster*-uri, cât și în producții independente). Iar Ana Ularu, mereu fermecătoare și cu o engleză impecabilă, este protagonista unor scene „fierbinți" care vor stărui în memoria multor spectatori.

O vară foarte instabilă
A Very Unsettled Summer

România-Republica Cehă-Suedia-Marea Britanie, 2013

Regia:	Anca Damian
Scenariul:	Anca Damian și Philip Ó Ceallaigh, după o povestire de Philip Ó Ceallaigh
Imaginea:	Liviu Marghidan
Montajul:	Ion Ioachim Stroe
Sunetul:	Gustaf Berger, Christinel Șirli
Muzica:	Nathan Larson
Cu:	Jamie Sives, Ana Ularu, Kim Bodnia, Diana Cavaliotti, Teo Corban
Producție:	Aparte Film, Maur Film, în coproducție cu Filmgate, Film i Väst, Faction North, Studio Video Art, Abis Studio, Sharf Studio
Durata:	98 de minute
Premiera:	1 noiembrie

Europa, România și sala de cinema

Luminița Comșa

Avem o veste bună: România este una dintre țările europene care au înregistrat o creștere a numărului de spectatori. Pentru a înțelege mai bine fenomenul, ar trebui să-l privim în contextul evoluțiilor europene din ultimii ani. Analiștii consideră că, datorită comediilor europene și intensificării puternice a procesului de digitalizare a sălilor de cinema, rețetele brute la încasări și numărul de spectatori, în Uniunea Europeană, au atins în 2011 un nivel record - 6,4 miliarde de euro, cu o creștere de 0,7%, față de 2010. Anul 2011 este, în egală măsură, anul în care filmele europene au recâștigat procentele de piață, pierdute în 2009 și 2010, când *blockbuster*-ele 3D americane au cunoscut un mare succes, crescând, în 2011, de la 25,2%, la 28,5%.

Anul 2012 a fost anul în care, în Europa, producătorii și distribuitorii europeni și-au văzut visul cu ochii! Pentru prima oară, numărul de intrări de spectatori la filmele europene a crescut cu 12%, față de 2011 (aprox. 313 milioane de spectatori), fapt datorat mai ales filmului *Skyfall,* cel mai nou episod din seria James Bond, considerat o producție europeană. Ultimele aventuri ale celebrului agent secret britanic, de fapt o coproducție majoritar britanică, au făcut ca filmele europene să atingă în 2012, în UE, un procent de 33,6% din totalul numărului de intrări de spectatori, cel mai mare din ultimul secol! De fapt, de mai mulți ani, numărul de spectatori la filmele europene a trecut cu greutate pragul de 30% . Procentul de 33,6 % e constituit în mare parte din filme europene care nu au fost produse cu capital majoritar al unei țări anume, iar 5,6% din încasări a adus *Skyfall.*

Cifrele globale pentru UE arată că există diferențe notabile între țările europene. În Uniunea Europeană, frecvența numărului de spectatori în sala de cinema, a scăzut cu 2,2%, ajungând la 933,3 milioane de intrări de spectatori. Țări ca Finlanda (cu 19,7% creștere) sau România (cu 15,4% creștere) au reușit totuși să reziste tendinței de scădere. Și piețe mari, ca cele din Marea Britanie și Germania au crescut, în 2012, cu 4,3%, față de anul 2011, în timp ce în Franța, deși s-a vândut aici numărul cel mai mare de bilete din UE (203,4 milioane), frecvența națională a scăzut cu 6,3%. Acest recul al frecventării nu a împiedicat însă realizarea unei rețete brute, în săli, pentru al doilea an consecutiv, de 6,47 miliarde de euro.

Rezultatul se datorează, desigur, creșterii costului biletelor de intrare (la jumătatea anului 2012 era de 6,90 euro), provocată de scoaterea pe ecrane a filmelor în 3D.

Skyfall, filmul britanic care a beneficiat de suportul unui mare studio american, este campionul incontestabil al rețetei la încasări în anul 2012, cu 44 milioane de intrări, în Europa, și 36 milioane, în America de Nord. Este James Bond-ul cel mai rentabil din toate timpurile! Urmează, la distanță, alte blockbustere, dar americane, ca de exemplu: *Ice Age: Continental Drift, The Dark Night Rises* și *The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2.*

Intrările în săli (în milioane de spectatori)

	2010	2011	2012	2011/2012 %
Austria	17,3	16,5	16,4	-0,3 ▼
Bulgaria	4,0	4,7	4,1	-13,0 ▼
Republica Cehă	13,5	10.8	11,2	+3,6 ▲
Germania	126,6	129,6	135,1	+4,3 ▲
Spania	101,6	98,3	93,6	-4,8 ▼
Franța	207,0	217,1	203,4	-6,3 ▼
Marea Britanie	169,2	171,6	172,5	+0,5 ▲
Grecia	11,7	10,8	10,1	-6,7 ▼
Ungaria	11,0	9,8	9,5	-3,1 ▼
Italia	110,0	101,3	91,3	-9,9 ▼
Polonia	37,5	38,7	38,5	-0,6 ▼
România	6,5	7,2	8,3	+15,4 ▲
Suedia	15,8	16,4	18,4	+11,9 ▲
Slovacia	3,9	3,6	3,4	-5,6 ▼

Datele generale pentru perioada 2008-2012

Anul	2008	2009	2010	2011	2012
Cinematografe în funcțiune	75	74	68	75	81 (cu 264 de ecrane)
Nr. de locuri	46.782	49.871	50.733	56.728	58.096 (cu 220 de locuri/ecran)
Nr. de spectatori	3.797.586	5.279.932	6.508.747	7.235.382	8.348.538
Încasări totale (lei)	53.114.230	86.940.607	111.640.783	124.706.985	144.793.811

Pe lângă *Skyfall,* alte două filme europene figurează printre cele 20 de filme, care au realizat cele mai multe intrări. *Intouchables* este filmul francez care a cunoscut cel mai mare success comercial, din toate timpurile, pe piața franceză, (21,4 milioane de intrări în 2011 și 2012), foarte apropiat de numărul de spectatori atins de *Titanic*. Realizată tot în limba engleză, producția spaniolă *Lo Imposible,* un film-catastrofă, se află pe locul 26 în box office-ul pieței europene. Este al patrulea film european care a atras în 2012 cel mai mare număr de spectatori, devenind, astfel, filmul spaniol cu cea mai de succes rețetă din toate timpurile.

Digitalizarea sălilor de cinema, în UE, a ajuns în 2012 la 74%, procesul intrând în faza finală. În 2012, un număr de 21.693 de ecrane erau digitale, cu 36% mai mare decât în 2011. Fiecare țară din Uniune a progresat, însă cu o viteză diferită. Marea Britanie (93%) și Franța (92%) sunt piețele cele mai importante din Europa, ca număr de ecrane digitale, în timp ce Germania, Italia și mai ales Spania sunt sub media europeană.

După cum arată și statisticile europene, din fericire, în România, în ultimii ani, există o creștere, după dramatica prăbușire a numărului de intrări în săli, din anii '90, datorată, în bună măsură, lipsei confortului de vizibilitate a spectacolului cinematografic din vechile săli. S-a constatat, în ultimii ani, o creștere lentă, dar constantă, a numărului de spectatori, dar și o creștere a încasărilor, deși criza economică ar fi putut afecta procesul.

Din păcate, frecvența medie, raportată la numărul de locuitori, deși a crescut, a rămas mică, demonstrând că, în continuare, sunt puțini cei care se duc la cinematograf.

La sfârșitul anului 2009 și în 2010 creșterile la încasări s-au datorat, în mare măsură, proiecțiilor în format 3D și pe ecran IMAX. Se lansează acum nu mai puțin de șapte filme 3D, printre care *Avatar, A Christmas Carol, G-Force, Up, Monsters Versus Aliens.*

În topul filmelor din 2010 se clasa, cum era și firesc, filmul *Avatar,* al regizorului James Cameron, considerat, în România, cel mai vizionat film al deceniului. E momentul în care orice banală producție 3D rivalizează cu ușurință cu filmele blockbuster. Mai mult chiar, din numărul total de copii de film furnizate cinematografelor de către distribuitori, în anul 2011, 53% au fost în format digital, în creștere cu 23 puncte procentuale față de 2010 (30%). Cumulat, pentru perioada 2010 - 2011, copiile digitale au reprezentat 45% din totalul materialelor filmelor difuzate.

Din cinematografele funcționale, în anul 2012, mai mult de jumătate (52%) sunt în format digital, în creștere față de anii anteriori. Primele cinci filme, din top 20, cu cele mai multe intrări de spectatori, în 2010 și 2011 plasează pe primele locuri tot producțiile americane:



***Skyfall**, în fruntea topului european*

Frecvența, raportată la numărul de locuitori

2008	2009	2010	2011	2012
0,18	0,24	0,30	0,38	0,43

2010	nr. de spectatori
1. **Avatar** *Avatar/ SUA/ 2009*	610.075
2. **Începutul** *Inception/ SUA/ 2010*	233.444
3. **Alice în Țara Minunilor** *Alice in Wonderland SUA/ 2010*	214.671
4. **Prințul Persiei** *Prince of Persia/ SUA/ 2010*	166.630
5. **Shrek pentru totdeauna** *Shrek Forever After/ SUA/ 2010*	159.118

2011	nr. de spectatori
1. **Piraţii din Caraibe: Pe ape şi mai tulburi** *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides/ SUA/ 2011*	343.307
2. **Saga Amurg: Zori de zi - Partea I** *Twilight Saga: Breaking Dawn Part 1/ SUA/ 2011*	204.614
3. **Marea mahmureală 2** *The Hangover 2/ SUA/ 2011*	200.232
4. **Furios şi iute în viteza a 5-a** *Fast and Furious 5/ SUA/ 2011*	193.010
5. **O poveste încâlcită** *Tangled/ SUA/ 2011*	187.594

Pentru prima oară, însă, în 2012, apare în top şi un film, considerat european, dar realizat şi cu finanţare americană (filmul *Skyfall*):

2012	nr. de spectatori
1. **Epoca de gheaţă 4: Continente în derivă** *Ice Age 4: Continental Drift/ SUA/ 2012*	357.963
2. **Bond: Coordonata Skyfall** *Skyfall/ MB/ 2012*	302.553
3. **Saga Amurg: Zori de zi - Partea a II-a** *Twilight Saga: Breaking Dawn, Part 2/ SUA/ 2012*	290.973
4. **Hobbitul: O călătorie neaşteptată** *The Hobbit/ SUA/ 2012*	284.941
5. **Cavalerul Negru: Legenda renaşte** *The Dark Knight Rises/ SUA/ 2012*	231.545

În 2010, s-a constat o creştere şi la numărul de spectatori al filmelor europene, creştere, de obicei, foarte greu de realizat. Reprezentarea redusă pe piaţă a filmelor de artă, a filmelor româneşti şi europene se datorează barierelor, generale şi particulare, specifice unei pieţe de media pe care se lansează rareori produse de nişă. Astfel de bariere sunt:



Naomi Watts în blockbusterul spaniol ***Lo Imposible***

- Absenţa reglementărilor interne care să protejeze difuzarea producţiei locale sau pe cea europeană; efectul: marginalizarea sau acceptarea cu greu în exploatare a filmelor respective;
- Suportul redus în finanţarea campaniilor de promovare şi lansare a filmelor de artă, europene şi româneşti; acestea nu sunt sprijinite de producători, din lipsă de fonduri, ca în cazul filmelor hollywoodiene;
- O infrastructură (numărul cinematografelor de artă) redusă pe piaţa din România, pentru că distribuţia de filme europene în cinematografele din România nu este o activitate rentabilă în sine, beneficiile fiind adesea mai mici decât costurile asociate. Adesea, recuperarea cheltuielilor, principalele venituri şi profituri sunt obţinute, de distribuitori, în cazul acestor filme, în principal, din vânzarea de alte drepturi media, de obicei, la posturile pay şi free tv.

A apărut în ultimii ani, în România, o procedură de piaţă specifică, neobişnuită, dar eficientă, potrivit căreia un film de artă sau un film european este lansat în cinematografe doar dacă distribuitorul reuşeşte să sublicenţieze în teritoriu, anterior lansării în cinema, drepturile de difuzare TV ale respectivei pelicule, preţul obţinut asigurându-i, cel puţin, recuperarea investiţiei pentru licenţă şi costurile ce urmează să le genereze viitoarea lansare în cinematografe. În timp ce distribuitorul e în căutare de săli performante tehnic (cu aparate de proiecţie care nu deteriorează copiile pe pelicula de 35mm sau nu blochează DCP-ul - Digital Cinema Package), dotate cu sistem digital şi cu confort maxim pentru spectator, amplasate central, în locuri accesibile, exploatantul de sală caută deliberat filmele cu potenţial mare de audienţă, filme comerciale de succes, pentru care se aşteaptă la încasări mari. Distribuţia filmelor independente este adesea vitregită şi are loc mai ales în cinematografe mici ori în cinematografe cu un singur ecran, săli în care se difuzează rar filmele comerciale.

Prezenţa filmelor româneşti şi europene este rară în cinematografele multiecran, deşi distribuitorii de filme independente (româneşti şi europene) sunt mai numeroşi decât distribuitorii de filme ale marilor conglomerate. Deşi mereu în

creștere, încasările obținute și numărul de spectatori înregistrați, în urma distribuirii filmelor românești și europene în cinematografe, sunt, în continuare, reduse. De aceea distribuitorii, producătorii și realizatorii acestor filme caută mereu soluții pentru a câștiga spectatori, alegând spații neconvenționale de proiecție, organizând evenimente cinematografice și festivaluri dedicate unor categorii sau genuri. Noaptea alba, a filmului românesc sau caravanele cinematografice, în orașele din țară, considerate metode alternative pentru a face cunoscută, în rândul tinerilor, analiza istoriei recente, în contextual filmului românesc (ex. *4, 3, 2* - filmul lui Cristian Mungiu), sunt noi forme de a face o distribuție de filme mai implicată, menită să trezească interesul tinerilor spectatori și să asigure spectatorii de mâine, „în lupta" nedreaptă pe care o dă sala de cinema cu televiziunea și new media. În plus, utilizarea programelor speciale de suport ale CE (Eurimages și Europa Cinemas) pentru distribuție și exploatare, a permis atât îmbunătățirea condițiilor de vizionare în cinematografele din rețeaua Europa Cinemas, cât și o mai bună promovare, cu consecințe pozitive în exploatare.

Top 10 filme europene 2012

1. **Taken 2: Teroare în Istanbul** 141.729
   Taken 2/ FR/ 2012
2. **Atlasul norilor** 101.185
   Cloud Atlas/ DE/ 2012
3. **Resident Evil: Răsplata** 75.311
   Resident Evil: Retribution/ DE/ 2012
4. **Între două lumi** 51.061
   Upside Down/ FR/ 2012
5. **Anna Karenina** 37.542
   Anna Karenina/ GB/ 2012
6. **Asterix și Obelix: În slujba Majestății Sale** 30.658
   Asterix et Obelix: Au service de Sa Majesté/ FR/ 2012
7. **Dansul străzii 2 - 3D** 29.883
   Streetdance 2/ GB/ 2012
8. **Invincibilii** 28.095
   Intouchables aka Untouchable/ FR/ 2012
9. **Șapte psihopați și un câine** 26.162
   Seven Psychopaths/ GB/ 2012
10. **Dincolo de întuneric** 16.348
    Red Lights/ ES/ 2012



Călin Peter Netzer cu Ursul de Aur pentru ***Poziția copilului***

Top 10 filme românești, după numărul de spectatori 2008-2012

1. **Despre oameni și melci** 61.029
   Regia Tudor Giurgiu/ 2012/ Distrib.Transilvania Film/ Ro Image
2. **Minte-mă frumos** 56.607
   Regia Iura Luncașu/ 2012/ Distrib. MediaPro Distribution
3. **Eu când vreau să fluier, fluier** 51.615
   Regia Florin Șerban/ 2010/ Distrib. Metropolis Film
4. **După dealuri** 49.340
   Regia Cristian Mungiu/ 2012/ Distrib.Voodoo Film
5. **Ho Ho Ho 2: O loterie de familie** 47.264
   Regia Jesús del Cerro/ 2012/ Distrib. MediaPro Distribution
6. **Amintiri din Epoca de Aur 1** 28.671
   Supervizat de Cristian Mungiu/ 2009/ Distrib. Voodoo Film
7. **Nașa** 28.337
   Regia Virgil Nicolaescu, Jesús del Cerro/ 2011/ Distrib. MediaPro Distribution
8. **Supraviețuitorul** 26.575
   Regia Sergiu Nicolaescu/ 2008/ Distrib. MediaPro Distribution
9. **Poker** 24.958
   Regia Sergiu Nicolaescu/ 2010/ Distrib. MediaPro Distribution
10. **Restul e tăcere** 22.970
    Regia Nae Caranfil/ 2008/ Distrib. MediaPro Distribution

La creșterea numărului de spectatori, din ultimii ani, dublată de creșterea încasărilor din România, au contribuit: creșterea numărului de săli noi, prin dezvoltarea, în continuare, a multiplexurilor și a cinematografelor multiecran, (care au ajuns în 2012 la 26), creșterea numărului de săli 3D și o eficientă activitate a cinematografelor din lanțul celor care beneficiază de suport european – Europa Cinemas (8, în 2012). De altfel, în 2011, considerat pentru România anul performanței tehnologiei 3D, s-au deschis, numai în Capitală, 13 noi săli de cinema, cu 13 ecrane de proiecție 3D, la Digiplex Grand Cinema.

Să ne bucurăm, așadar, de vestea bună a revenirii publicului în sălile de cinema. Să ne bucurăm și că există o creștere evidentă a numărului de spectatori și în primul semestru al anului 2013 (cu aproximativ 12% față de anul precedent). Iar creșterea cea mai dătătoare de speranțe este aceea referitoare la filmul românesc. Premiat în februarie cu Ursul de Aur la Berlin, *Poziția copilului* de Călin Peter Netzer a înregistrat până la 1 octombrie peste 116.000 de spectatori, depășind performanțele tuturor peliculelor produse în România în ultimii zece ani. E puțin, în comparație cu alte țări europene, dar e un început bun pentru revenirea la normalitate.

Surse: site-ul CNC, site-ul L'Observatoire européen de l'audiovisuel. Date furnizate de Ro Image și departamentul de PR al MediaPro Distribution.

Dragoș Bucur

„Dar cine sunt băieții aceștia?”

Magda Mihăilescu

Priviți-l cum arată în unele fotografii, frumușel, cu plete ondulate, și veți avea imaginea băiatului pe care și-l doresc, de obicei, mamele, drept ginere: cuminte, respectuos, blând, să-l pui la rană, nu alta. Înlocuiți-le cu pozele tânărului cu chip osos, aproape ras în cap sau tuns perie, cu nasul avântat, cu ochii mici pentru că filtrează lumea prin ei, vrea să o cumpere, să vadă câte parale face, și veți avea imaginea băiatului de cartier, cuc în cuib străin, în căutarea unui culcuș mai bun. Săriți câteva pagini din albumul ad-hoc și veți da peste bărbatul care tocmai se desparte de tinerețe, fără să știe foarte bine nici ce a lăsat în urmă, nici ce îl așteaptă. Nu are nevoie de ochelari pentru a părea intelectual. Ochii, nasul, pometii sunt aceiași, chiar și tunsoarea, de preferință scurtă, doar că totul vorbește despre altceva. La 36 de ani, Dragoș Bucur, pentru că despre el este vorba, a trecut, deja, proba de foc a vârstelor, nu a întârziat în tinerețea confuz răzvrătită, după cum cred că nici maturitatea nu va fi o adăstare anchilozantă. Va putea oricând să navigheze, rămânând, prin excelență actorul acestor ani, cu întrebările, neliniștea și tăcerile lor. Așa cum Dan Nuțu a fost pentru anii ’60–’70, sau Mircea Diaconu pentru ’70–’80. Îi despart multe, dar talentul, inteligența și farmecul lor, toate împreună, sunt în stare să definească un timp și cinemaul său. Spui Dragoș Bucur și automat răsare, în umbra tremurătoare a filmelor, un Cristi Puiu, un Corneliu Porumboiu sau Radu Muntean. Vali, „băiatul care trebuie să vină până-n zece”, cum îl prezintă Ovidiu (Alexandru Papadopol) în *Marfa și banii* (Cristi Puiu, coscenarist alături de Răzvan Rădulescu, 2001) pleacă la drum vesel nevoie mare, îmbrăcat ca dracu’, cămașă



ERIC VERNAZOBRES

cu flori, bermude în dungi, gata să se ia la harță cu toți șoferii care îi taie drumul sau măcar să-i pună la punct: „Unde te grăbești, bă, nene... Da’ du-te, țărane” etc. Atacul indivizilor din mașina roșie îl sperie, dar băiatul nu vrea să recunoască. Tot jocul actorului va fi, de acum încolo, unul de păstrare a stăpânirii de sine, singura care i-ar asigura autoritatea: „Nu sare nimeni cu bâta la mine”. Bănuiala unui transport de prafuri, nu de medicamente, devine certitudine „mie-n sută”. De aceea nu acceptă ceea cel crede el a fi aerele de superpatron ale tovarășului său. Dar, odată misiunea îndeplinită, teferi și nevătămați, și teama, și cheful de răfuială dispar de pe chipul lui Vali. În acele momente ale sfârșitului călătoriei, el devine un copil. Doarme, culcușit, pe scaunele din spate, nu-l interesează nici amănuntul că mașina dușmană pare să fi avut un accident. Doar în fața bossului, cel cu comanda cursei (Răzvan Vasilescu) se mai dă o dată mare: „Am scăpat, pentru că suntem băieți bazați”. Am insistat asupra rolului din *Marfa și banii* pentru că atunci am avut revelația unui actor al unei alte vârste a cinematografului românesc.

Văzându-i pe Dragoș Bucur și pe Alexandru Papadopol, îmi dădea târcoale întrebarea unui personaj din B*utch Cassidy și Sundance Kid*: „Dar cine sunt băieții aceștia?”. Să ne întoarcem la „bazații” noștri, pentru că și în *Furia* (Radu Muntean, coscenarist alături de Mircea Stăiculescu și Ileana Constantin, 2002), Luca s-ar putea recomanda cu aceeași carte de vizită. Trebuie să cunoști foarte bine universul unui interpret, întinderea tehnicii sale actoricești și nu numai, pentru a-i oferi, la o mică distanță în timp, o partitură oarecum asemănătoare, prin vârstă, prin nonșalanța angajării în viață. Nu știm dacă sau când se va trezi cu adevărat Vali, din *Marfa*... Luca va fi dat cu capul de pereți, zgâlțâit. În cele din urmă, el va pricepe prețul amoralității. Primul cadru al pregenricului ni-l arată zâmbitor, șăgalnic chiar, ca și cum ar cere, de la bun început, tainul de simpatie de care va avea atâta nevoie pe parcurs, pentru a-l absolvi de relele adunate. Inventiv, mereu pe fază, inspirat și netemător când este vorba de o afacere dubioasă, o înșelătorie, un mic furtișag, banii să iasă, nehotărât nici în camaraderie, nici în elanul sentimental, gata să vândă o femeie, ba să fie și atât de mândru de ideea lui, încât spectatorul îi acordă beneficiul candorii. Nu-l vedem în scena finală, a furiei, aparatul îl ține departe de ochii noștri, dar ne putem închipui setea cu care lovește de moarte șoferul ticălos.

Văd, pe un ecran mental, cum trăiește Dragoș Bucur o răzbunare care este, în același timp, și o răscumpărare.

Cu *Boogie* (2008), actorul a lăsat în urmă eroul vieților trăite la întâmplare. Același Radu Muntean (coscenarist împreună cu Alexandru Baciu și Răzvan Rădulescu) l-a atras într-o zonă fragilă, a maturității care stă să-și rămas bun de la tinerețe. Fără lovituri, fără suspans sau surprize, timpul se consumă în atât de cunoscuta și omeneasca încercare a unei imposibile re-trăiri. Bogdan Ciocăzanu este om așezat, la casa lui, cu nevastă, copil, bine instalat și în profesie, în mica lui afacere. Nu a dus-o rău nici înainte. O întâlnire întâmplătoare cu doi foști colegi și prieteni din liceu, încercarea lor de mai trăi aventuros, măcar o noapte, „ca băieții", pe vremuri, eșuează trist. Performanța lui Dragoș Bucur este aceea de a ne lăsa să citim nu atât nostalgia unei vârste, care parcă mai ieri ținea cu ei, cât imposibilitatea de a târî tinerețea după tine, nestingherit. Bună sau rea, maturitatea trebuie asumată. Se spune despre actorii flexibili, gata să treacă fără probleme, convingător, cu suplețe de un tip de personaj la altul, că sunt cameleonici. Nu cred că-și merită acest nume decât marii interpreți. Nu este de ajuns să te lepezi de o piele, precum șarpele. Trebuie să fii acolo, într-un alt acolo, mutat cu totul. După ce-am văzut *Polițist, adjectiv* al lui Corneliu Porumboiu (2009), multă vreme am fost urmărită de silueta lui Dragoș Bucur stând la pândă, bătând străzile cu capul înfundat în gulerul hainei, nu atât pentru că eroul său, polițistul Cristi, era în exercițiul funcțiunii și nu voia să fie reperat. Pur și simplu aveam senzația că îi este tot timpul frig. Disconfortul de a îndeplini o misiune fără a adera la ea, de a fila un tânăr, de a juca viața unui om pornind de la bănuială, îl izolează de ceilalți. Cristi al lui Dragoș Bucur contrazice norma, prestabilitul, alungarea rațiunii umane, golirea de sens a unui act sau a unui cuvânt. Nu participă la derizoria hermeneutică a nevestei sale, aplicată unui cântecel al Mirabellei Dauer, „Ce-ar fi marea fără soare, Ce-ar fi câmpul fără floare?". Răspunsul său, „Tot mare ar fi, tot câmp" nu atât de comic cum ar putea să pară, restabilește, de fapt, logica vieții.



The Fear *(miniserie BBC)*



LENKE SZILAGYI

Miraj *(în postproducție), regia Szabolcs Hajdu*

Într-un film care pune în discuție, cu subtilitate, statutul realității cinematografice, răstignită între convenții, îngânduratul polițist amintește că, dincolo de orice, există, pur și simplu, viață.

Am insistat numai asupra câtorva creații fundamentale, care, mi se pare mie, ne restituie nuanțele stilului de joc și ale personalității lui Dragoș Bucur. Ele se regăsesc, însă, într-o proporție sau alta, în lunga serie de filme care îl au pe generic pe actorul nostru, solicitat cu asiduitate de cineaștii străin. Unii cu nume de rezonanță, precum Francis Ford Coppola (*Youth without Youth*), Peter Weir (*The Way Back*), Scott Spiegel (*My Name is Modesty: Modesty Blaise Adventure*). Recent a filmat în Ungaria pentru noua peliculă a regizorului Szabolcs Hajdu *Miraj,* unde joacă rolul unui interlop. Alte filme, (*Bargai*, *Ride Along*) își așteaptă startul.

Filmografie

Marfa și banii (2001, r: Cristi Puiu)
Furia (2002, r: Radu Muntean)
Moartea domnului Lăzărescu (2005, r: Cristi Puiu)
Hârtia va fi albastră (2006, r: Radu Muntean)
Youth without Youth / Tinerețe fără tinerețe (2007, r: Francis Ford Coppola)
Contratimp (2008, r: Jesus del Cero)
Boogie (2009, r: Radu Muntean)
Polițist, adjectiv (2009, r: Corneliu Porumboiu)
Portretul luptătorului la tinerețe (2010, r: Constantin Popescu)
Marți, după Crăciun (2010, r: Radu Muntean)
The Way Back / Drumul de întoarcere (2011, r: Peter Weir)
Nașa (2012, r: Virgil Nicolaescu, Jesús del Cero)
Love Building (2013, r: Iulia Rugină)

De opt ori „Anim'est"

Călin Căliman

Am salutat cu bucurie momentul în care, cu opt ani în urmă, doi suporteri entuziaști ai filmului de animație, Laurențiu Brătan (actualmente președinte „ESTENEST") și Mihai Mitrică (actualmente directorul „Anim'est") au lansat un festival internațional de animație în România, căruia i-au zis „Anim'est". Mărturisesc, însă, că am privit evenimentul și cu o anume reticență, știind că inițiative similare din veacul trecut n-au avut o viață prea lungă. Dar iată, respectivul festival a ajuns la ediția a opta și scrutează, cu încredere și curaj, viitorul.







Trăinicia acestui festival este cu atât mai prețioasă, cu cât el a fost lansat și continuă să existe într-o perioadă în care – de vreo două decenii – singurul nostru studio specializat, „Animafilm", se află într-o prelungită „moarte clinică", când generațiile de remarcabili profesioniști ai genului au început să dispară, și în condițiile unei producții „oficiale" de filme animate ca și inexistente. Ei bine, cu toate aceste dificultăți mai mult decât obiective, festivalul „Anim'est" descoperă, an de an (îndeosebi datorită profesorilor de la UNATC), tineri realizatori puși pe treabă, autori înzestrați, care, chiar dacă lucrează uneori în condiții foarte dificile și cu mijloace materiale și tehnice foarte limitate, reușesc să ducă mai departe „ștafeta" creației animate, iar festivalul – în numeroasele sale secțiuni, competitive și necompetitive – a cuprins, și la ediția a opta, sute de filme românești și străine, lungi sau scurte, menținând viu, vreme de zece zile, interesul unui public mereu numeros, în cele câteva săli ale festivalului.

Cu mulți ani în urmă, întâi prin Gopo, care cucerea Palme d'Or la Cannes în 1957, apoi prin succese reale ale unor filme produse la „Animafilm", animația românească își cucerise prețioase galoane internaționale, cea mai elocventă dovadă fiind aceea că festivalul de la Annecy – cel mai important festival mondial de animație – se mutase, din doi în doi ani, între 1966 și 1970, vreme de trei ediții, în România, la Mamaia, sub semnul „Pelicanilor de aur" și al „Pelicanilor de argint". La cea de a treia ediție a „Pelicanului de aur" de la Mamaia am avut onoarea și bucuria să fac parte – împreună cu Ion Popescu Gopo – din juriul internațional, alături de personalități marcante ale animației mondiale precum americanul William Littlejohn, spaniolul Manuel Otero, rusul Boris Stepanțev, italianul Riccardo Richard, polonezul Jerzy Kotowski, într-un an (1970) în care printre invitații festivalului s-au aflat multe alte „nume mari" ale filmului de animație: englezul John Halas, rusul Ivan Ivanov-Vano, japonezul Yoji Kuri, bulgarul Todor Dinov, cehul Jiri Bredčka, francezul Raoul Servais, americanul Chuck Jones, polonezul Daniel Szechura. Din păcate, acea a treia ediție a Festivalului Internațional de Animație de la Mamaia avea să fie și ultima, drept pentru care decenii la rând, până în imediata noastră apropiere, am dus dorul unor glorii apuse.

Lansarea, în urmă cu opt ani, a festivalului „Anim'est" a însemnat enorm de

mult, atât pentru „reanimarea" animației naționale, cât și pentru recâștigarea prestigiului internațional al animației românești. Încă de la început, dar apoi crescând în amploare an de an, festivalul „Anim'est" a încurajat și impulsionat producția națională de filme animate (numai competiția națională a cuprins, în 2013, aproape 20 de filme), a inclus în program, pe lângă secțiunile competiționale, o serie de programe speciale, substanțiale (în 2013, de pildă, filme ale invitaților festivalului – cum ar fi francezul Michel Ocelot –, țara invitată fiind Elveția, festivalul de animație invitat fiind acela din Amsterdam, școala de animație invitată fiind cea din Lucerna, studioul invitat fiind „Aardman", „noaptea animațiilor bizare", „proiecții ale membrilor juriului", expoziții, ateliere de animație etc.), competiția propriu-zisă cuprinzând în 2013 șapte concursuri paralele (filme de lung metraj, filme de scurt metraj, „filme realizate de studenți", „videoclip și spot publicitar", „competiția națională", „Balkanimation" și concursul „Minimest") și solicitând trei jurii diferite (producătorul american Ron Diamond, regizorul bulgar Theodore Ushev, cineastul belgian Jean-Luc Slock – juriul de lung și scurt metraj, elvețianul Otto Alder, cineasta germană Anja Struck și finlandezul Joni Mänistö – juriul filmelor studențești, competiția națională și „Balkanimation", Carmen Tiderle, Dragoș Ștefan, Anton Groves – juriul pentru videoclip și spot publicitar) plus un juriu de copii, pentru „Minimest".

Trofeul „Anim'est" a revenit, anul acesta, coproducției germano-slovene *Boles*, un scurtmetraj de Špela Cadež, în care este tratată – cu un umor uneori negru – relația unui scriitor cu o vecină ciudată. Premiul pentru Cel mai bun film de lung metraj, oferit de Uniunea Cineaștilor din România, a fost acordat filmului *Ziua Ciorilor / Le Jour des corneilles* (r. Jean-Christophe Dessaint, Franța, 2012) „pentru atmosfera superbă care conferă subtilitate povestirii". Producția franceză, premiată în acest an la festivalurile de film de la Annecy, San Sebastian și Japan French, ilustrează povestea unui băiat și a tatălui său care duc o viață necăjită în adâncul pădurii. Premiul pentru Cel mai bun film de scurt metraj a fost adjudecat de filmul *Scrisori de dragoste / Lettres des femmes* (r. Augusto Zanovello, Franța 2013), o poveste cinematografică din zilele Primului Război Mondial. De asemenea, juriul a acordat o mențiune specială pentru scurtmetraj filmului *Prin tine / Through You* (r. Lucette Braune, Olanda, 2013). Filmul japonez *Regele labirintului / Maze King* (r. Hakhyun Kim, 2013), prezent anul acesta în programul festivalurilor de la Annecy și Cannes, a primit trofeul pentru Cel mai bun Film Studențesc.

Juriul a oferit o mențiune și unui alt scurtmetraj din competiția de film studențesc, filmului de mare sensibilitate *Bunicul meu cel ciudat / My Strange Grandfather* (r. Dina Velikovskaya, 2011). Chiar dacă anul acesta, Premiul pentru Cel mai bun film românesc a mers către coproducția româno-franceză *Somn* (r. Mathilde Boiton, 2013), juriul fiind impresionat de „modul în care, folosind animația tradițională, filmul își conduce privitorii într-o lume imaginară", constatarea de mai sus (conform căreia profesorii de la UNATC – și îndeosebi Radu Igazság – țin sus steagul animației românești) rămâne perfect valabilă, dovadă fiind și mențiunea specială oferită de juriu producției *2* (r. Ilinca Šeda), „pentru modul degajat și amuzant cu care tratează un subiect serios".

Premiul pentru Cel mai bun videoclip a fost acordat clipului *Let's Go* (r. Alexis Beaumont, Remi Godin, Franța, 2012), „pentru o poveste clasică reinterpretată original și executată absolut surprinzător", iar Premiul pentru Cel mai bun clip publicitar a mers tot în Germania, ca și în 2012 (*Rollin' Safari*, r. Kyra Buschor, Anna Habermehl, Constantin Paeplow). Premiul pentru Cel mai bun film de scurt metraj din secțiunea „Minimest" a fost acordat filmului *Băiatul blond și oaia lui albă / Le Petit blond avec un mouton blanc* (r. Eloi Henriod, Franța, 2013), un film hazliu care păstrează legătura cu „marele blond" Pierre Richard.

„Copertele" festivalului au fost două lungmetraje aplaudate, filmul franco-belgiano-luxemburghez *Ernest și Celestine* de Benjamin Renner, Vincent Patar și Stéphane Auber și filmul american *Stă să plouă cu chiftele 2* de Cody Cameron și Kris Pearn.







Les Films de Cannes à Bucarest

Florentina Ciuvercă

Atâta timp cât distribuitorii se vor feri de filmele *arthouse*, iar o rețea de cinematografe pentru ele rămâne un vis îndepărtat al cinefililor, *Les Films de Cannes à Bucarest*, festival necompetitiv inițiat de regizorul Cristian Mungiu, va fi singurul loc în care se vor vedea majoritatea filmelor despre care se discută luni de zile după ce fac o oprire pe Coasta de Azur. După trei ediții, *Les Films de Cannes à Bucarest* are parte de cozi la bilete și vânzări consistente în avans, de spectatori care preferă să stea pe scări, ca să nu rateze un film pe care știu sigur că nu-l vor mai prinde pe ecran mare. Cinema Studio este unul dintre locurile favorite de întâlnire cu aceste filme.

Să aduci filme din selecția oficială a Festivalului de la Cannes, la puțină vreme după ce au ieșit pentru prima dată în lume, nu e întotdeauna simplu, mai ales că agenții de vânzări internaționali încă nu și-au pus la punct planurile pentru toate teritoriile. Cu excepția companiei Independența Film, care cumpără de la Cannes, în principiu, cam tot ce e mai interesant și mai *arthouse* vandabil, nimeni nu se înghesuie să achiziționeze titluri din selecția oficială. Până una-alta, tot ce-a fost mai bun la Cannes anul acesta poate fi văzut între 25 și 31 octombrie, la *Les Films de Cannes à Bucarest*. În program: peste 50 de titluri, jumătate dintre ele selecționate anul acesta pe Croazetă. De data asta, obținerea filmelor a fost un proces mai puțin laborios, grație prezenței lui Cristian Mungiu în juriul prezidat de Steven Spielberg.

Invitați speciali ai evenimentului: Abdellatif Kechiche, regizorul premiat anul acesta cu Palme d'Or pentru tulburătorul *La Vie d'Adèle: Chapitres 1 & 2*, proiectat în avanpremieră. Pelicula are „cele mai explozive scene explicite de sex între lesbiene din istoria recentă", potrivit „Variety". Din Mexic vine cineastul Amat Escalante, distins cu Premiul pentru regie la Cannes cu *Heli*, o dramă intensă despre o societate dominată de violență și corupție (la doar 34 de ani, Escalante are deja trei filme bune și câteva premii importante).

Sylvie Pialat, partenera de viață, co-scenarista și producătoarea multora dintre filmele celebrului cineast Maurice Pialat, însoțește retrospectiva amplă dedicată lui, cuprinzând toate cele zece



Adèle Exarchopoulos și Léa Seydoux în ***La Vie d'Adèle***



Tilda Swinton în ***Only Lovers Left Alive***



Gérard Depardieu și Sandrine Bonnaire în ***Sous le Soleil de Satan***

lungmetraje ale lui Pialat, de la *Enface nue*, *À nos amours* și *Loulou*, la *Sous le Soleil de Satan* – controversatul Palme d'Or din 1987. Ar fi interesant ca publicul român să (re)descopere filmele acestui cineast care nu și-a găsit pe deplin locul în Noul Val Francez, însă și-a găsit propria cale, debutând la 43 de ani și seducând deopotrivă critica și publicul – cifrele de box office din Franța nu sunt deloc de neglijat.

O surpriză a ediției de anul acesta, legată tot de Maurice Pialat, este venirea la București a celebrei actrițe franceze Sandrine Bonnaire, descoperită de regizor pe când era adolescentă și distribuită în *À nos amours*. Actrița își prezintă, cu această ocazie, și debutul în regie, *J'enrage de son absence* (2012), o poveste despre dragoste, absență și pierdere, cu William Hurt și Alexandra Lamy.

În premieră la București: *Like Father, Like Son* al lui Kore-Eda Hirokazu, distins cu Premiul Juriului, istoria dramatică, dar tratată cu umor, a două familii care sunt anunțate că fiii lor au fost schimbați între ei la naștere, și *A Touch of Sin*, regizat de Jia Zhangke, premiat pentru scenariu. E o dramă impresionantă, în patru părți, despre violența în China contemporană, inspirată de tragedii întâmplate în ultimii ani.

Din program fac parte și peliculele care le-au adus actorilor Bérénice Bejo (*The Artist*) și Bruce Dern premiile de interpretare: *Le Passé,* de Asghar Farhadi, regizorul iranian premiat cu Oscarul pentru Cel mai bun film străin pentru *Nader și Simin: A Separation,* și *Nebraska* al lui Alexander Payne.

Un eveniment: proiecția lui *Only Lovers Left Alive,* noul film al lui Jim Jarmusch, cu Tilda Swinton, Tom Hiddleston, Mia Wasikowska și John Hurt în distribuție. Ca și cea a mult-așteptatului *Only God Forgives,* continuarea lui *Drive*, cu același Ryan Gosling în rolul unui tip implicat în mafia din Bangkok, constrâns de mama sa să-și răzbune fratele ucis.

Omar al lui Hany Abu-Assad - Premiul Juriului secțiunii „Un Certain Regard" - este unul dintre puținele filme realizate în Teritoriile Palestiniene, iar *Manuscripts Don't Burn*, o producție regizată clandestin în Iran și adusă la Cannes fără generic, doar sub semnătura asumată a lui Mohammad Rasoulof, regizorul căruia regimul iranian i-a interzis să mai facă film timp de 20 de ani.

Să sperăm că multe dintre aceste filme vor intra în repertoriul obișnuit al sălilor de cinema.

Debuturi în festivaluri

Câțiva tineri regizori au debutat cu primele lor lungmetraje în secțiunile competitive ale unor festivaluri internaționale. Acestea sunt:

Carmen

Regia: Doru Nițescu



La Festivalul de la Sarajevo a fost bine primit *Carmen,* debutul lui Doru Nițescu. Pe un scenariu semnat de regizor împreună cu Tudor Voican, filmul urmărește drama unei familii care își internează fiica bolnavă. În distribuție: Rodica Lazăr, Adrian Titieni, Maia Morgenstern, Iulia Lupașcu, Mimi Brănescu, Doru Ana.

Câinele japonez

Regia: Tudor Jurgiu



La Festivalul de la San Sebastian, filmul lui Tudor Jurgiu (cronica la pagina 60) a fost bine primit și comentat în presă, mai ales în *The Hollywood Reporter.* După ce a fost premiat în cadrul secțiunii canneze Cinéfondation pentru scurtmetrajul *În acvariu,* tânărul regizor a confirmat așteptările cu primul său lungmetraj.

Micul spartan

Regia: Dragoș Iuga



La Festivalul de la Varșovia a debutat în lungmetraj, în secțiunea „Free Spirit", Dragoș Iuga. Filmul, scris și regizat de cineastul care câștigase, în anul 2000, premiul Spicul de Argint la Valladolid cu scurtmetrajul *Nu,* aparține speciei *mockumentary,* având drept erou un pitic.



Margareta Pâslaru

Redescoperiri

Un film cu o fată fermecătoare

Călin Căliman

Revăzut astăzi, filmul de acum 46 de ani al regizorului Lucian Bratu *Un film cu o fată fermecătoare* face „casă bună" cu producțiile de mare succes internațional ale noului cinema românesc. Împreună cu „fata fermecătoare" Margareta Pâslaru, cu înzestratul critic Mihai Chirilov – și cu o sală plină de tineri! – am participat, în „noaptea albă a filmului românesc" (splendidă inițativă!) de la Muzeul Țăranului Român, la proiecția filmului de altădată (a cărui premieră a avut loc în martie 1967!), și prima mea constatare, după emoționanta vizionare, a fost aceea că aveam dreptate, în cronica mea din *Contemporanul*, apărută în primăvara lui 1967, când spuneam, concluziv, despre film, că „un aer proaspăt vine dinspre Buftea". În epocă, nu mi s-a dat dreptate, ba dimpotrivă, punctul meu de vedere a stârnit reacții potrivnice, care au mers până la ideea că dinspre Buftea, odată cu acest film, vin „mirosuri pestilențiale". A fost periclitată chiar funcția mea de redactor la *Contemporanul*, și – pentru că răspundeam de pagina cinematografică a săptămânalului de cultură – am fost somat să procur, pentru numărul următor al revistei, o altă cronică la același film, în care să fie combătut cu asprime punctul meu de vedere. M-am adresat, în consecință, regizorului Iulian Mihu – colaborator al *Contemporanului* la acea vreme –, care mi-a zis „scriu cu plăcere împotriva ta, Căline" și mi-a promis, în trei zile, articolul cerut. Când m-am prezentat la regizor să iau textul, același Iulian Mihu mi-a zis „cronica ta e foarte bună, nu pot să scriu nimic împotrivă", fapt care m-a distrus literalmente. M-a salvat o bună colegă de-a mea într-ale criticii cinematografice, frumoasa Silvia Cinca. Ea a scris, răspicat, că avem de a face cu un film nociv, care contravine flagrant normelor „moralei socialiste". Poate că autoarea cronicii, prin această ultimă afirmație, avea chiar un pic de dreptate, dar evident mi se pare faptul că în anul de grație 1967, prin acest film de mare puritate morală, un aer proaspăt venea dinspre Buftea. Scenaristul Radu Cosașu era, la vremea aceea (și a rămas, în continuare), un admirator de suflet al „Nouvelle Vague"-ului francez, ba chiar un „fan" al generației François Truffaut – Jean-Luc Godard (de unde și senzația că *Un film cu o fată fermecătoare* duce gândul spre *Vivre sa vie* și *Jules și Jim*, de pildă, sau chiar spre *Cléo de la 5 la 7*), și acest lucru se simte, apăsat, în povestea cinematografică a Ruxandrei, fata fermecătoare interpretată de Margareta Pâslaru, care spunea următoarele despre personajul său în „programul de sală" al filmului: „Ruxandra,

această «fată fermecătoare» are 18 ani și este ceea ce se numește, în mod obișnuit, un personaj negativ. Superficială, egoistă, dezorientată, este totuși hotărâtă să ajungă cu orice preț vedetă de cinema. Ea confundă împlinirea aparențelor, cu realizarea sa ca identitate umană. Ruxandra «se joacă», refuză să privească serios viața, dar descoperă în cele din urmă, între cabotinism și sinceritate, un crâmpei de adevăr".

Efectiv, fermecătoarea Ruxandră a Margaretei Pâslaru încearcă să-și facă loc în tentanta lume a filmului – deși căzuse la examenul de admitere în Institutul de teatru – recurgând la o adevărată strategie a epatării, cochetând cu viața, cu întâmplările ei, într-o plutire mai mult sau mai puțin indiferentă, flanând pe străzile neatinse de degradare ale Bucureștiului, oferindu-și o cafea în locuri frecventate de artiști, dând din când în când probe cinematografice, frecventând teatrele sau asistând la curse de cai pe hipodrom. Dar nicidecum personajul fetei fermecătoare nu este propus ca „model moral". Dimpotrivă, atât în scenariu, cât și, ulterior, în film, personajul este privit cu ironie și auto-ironie, ba chiar cu compasiune, expedientele sale fiind luate „sub beneficiu de inventar", ca și capriciile, ca și tupeul, ca și versalitățile. Morala evidentă a filmului (nerostită în varianta de la ora premierei!) era aceea că nu este de ajuns, în viață, să fii o fată fermecătoare. Tocmai de aceea, o bună bucată de vreme, a fost greu explicabilă furia declanșată împotriva acestui film curat și sincer, în zilele premierei. Tocmai pentru că avusese o soartă crudă în epocă, la 23 de ani după lansare, în 1990, filmului i s-a acordat șansa unei „a doua premiere". Scria, atunci, Dana Duma, în *Noul Cinema* din martie 1990: „Răsfoirea dosarului de presă este dătătoare de fiori: în anul de grație 1967, când o relativă deschidere spre lume a României dădea iluzia libertății (și) în artă, majoritatea criticilor s-au năpustit asupra peliculei scrisă de Radu Cosașu și regizată de Lucian Bratu cu o nemaiîntâlnită intoleranță. Un atac declanșat și dirijat – pare-se – «de sus». Acuzația de cosmopolitism este neînsemnată față de cea formulată cu vehemență că «personajul principal nu e tipic și contravine moralei noastre comuniste». Iată încă un exemplu de protocronism nefast: cu șase ani înaintea conferinței de la Mangalia, se contura tiparul strâmt și strâmb al «eroului model» (...)".



ȘTEFAN SANDU

Mihai Chirilov, Margareta Pâslaru și Călin Căliman la Noaptea filmului românesc

Vorbeam, mai sus, despre „emoționanta" vizionare contemporană. Emoționantă, pentru că înseamnă o întâlnire cu propria noastră tinerețe. La ora premierei filmului cu „fata fermecătoare", Margareta Pâslaru cucerea lauri binemeritați la „Cerbul de Aur", iar, în ceea ce mă privește, nu aveam la activ decât un deceniu de critică teatrală și cinematografică. Emoționantă, pentru că filmul ne-a prilejuit întâlniri cu oameni dragi care nu mai sunt. Nu mai este printre noi regizorul Lucian Bratu, nu mai este printre noi Ștefan Iordache (sunt cinci ani de la plecarea sa), nu mai știm nimica, de mulți ani, despre Emmerich Schäffer (și întâlnirea cu tinerețea lor a fost emoționantă!), nu mai sunt printre noi meșterul nostru într-ale criticii D.I. Suchianu sau regizorul Alexandru Boiangiu – care au apariții episodice în film. Ajuns aici, îmi îngădui o paranteză. Nu am în față varianta cinematografică de la premieră, dar sunt convins că există diferențe între ceea ce am văzut ieri și ceea ce vedem astăzi. De ce spun asta? Ani la rând le-am povestit studenților mei despre seducătoarea secvență din acest film în care, la o masă de cârciumioară (la „Katanga" se pare) sunt așezați, împreună, D.I. Suchianu, Romulus Vulpescu și Emmerich Schäffer, și sunt lăsați de regizorul Lucian Bratu să improvizeze o discuție liberă, pe placul lor. Ei bine, n-am mai regăsit această secvență în varianta contemporană (șansa mea fiind aceea că ea a rămas în – vorba lui Radu Cosașu – „cinemateca mea personală")! De asemenea, ani la rând, pe când scările rulante de la metroul din Piața Universității deveniseră nefuncționale, mi-am îndemnat studenții să vadă *Un film cu o fată fermecătoare*, dacă vor să se convingă că ele au funcționat vreodată. Nici această secvență n-am regăsit-o azi.

Cam atât despre re-descoperirea contemporană a filmului de acum 46 de ani, în care mai apar, alături de Margareta Pâslaru, Ștefan Iordache și Emmerich Schäffer în rolurile principale, Marin Moraru, Grigore Gonța, Valentin Dain, Dorin Varga, și la care au colaborat, fiecare cu „partea lui de vină", scenaristul Radu Cosașu, directorul de imagine Tiberiu Olasz, scenograful Giulio Tincu, compozitorul Richard Oschanitzky... Dar poate că momentul cel mai emoționant la re-descoperirea contemporană a filmului a fost acela că am fost împreună cu Margareta Pâslaru, cu care am împărțit experiența dramatică de odinioară (soldată, pentru mine, doar cu interzicerea dreptului de semnătură vreme de câteva săptămâni), și al cărei „fan" credincios am devenit, de atunci, și de la spectacolul lui Liviu Ciulei cu *Opera de trei parale* și mai de demult, de când, cu Nichita Stănescu băteam străzile Bucureștiului, să le ascultăm cântând pe Margareta Pâslaru și Marina Voica în vitrina marilor magazine, unde tronau televizoare (și noi n-aveam încă televizoare pe-acasă).

Descoperiri

Înainte de Cetățeanul Kane

Dana Duma

Unul dintre cele mai dragi mituri cinefile, debutul precoce al lui Orson Welles cu *Cetățeanul Kane*, un film după care cinematograful n-a mai fost același, se vede confruntat cu o recentă descoperire arhivistică. Nu la 25, ci la 23 de ani a regizat Welles prima peliculă, despre existența căreia se știa câte ceva, dar era dată dispărută. *Too Much Johnson*, cu o durată de 60 de minute, este o comedie burlescă anunțând stilul vizual frapant al autorului lui *Kane*.

Welles a conceput filmul comic în trei părți anume pentru a fi integrat în reprezentația cu piesa scrisă de William Gilette, inclus în repertoriul Teatrului Mercury, înființat de regizor împreună cu John Hausman în 1937. Cele trei părți ale peliculei ar fi trebuit să prefațeze cele trei acte ale spectacolului dar, din păcate, nu s-a putut realiza o adaptare reușită a proiectorului la condițiie scenei, așa încât s-a renunțat la episoadele filmate. În 1938, numele lui Orson Welles a ajuns pe buzele tuturor, în urma adaptării radiofonice extravagante, în formatul buletinului de știri, a romanului *Războiul lumilor* de H.G. Wells, care a provocat panică în rândul ascultătorilor convinși de invazia iminentă a extratereștrilor. Notorietatea asigurată de acest provocator show radiofonic i-a adus lui Welles invitația lansată de compania RKO de a debuta ca regizor de lungmetraj. Cu toții știm că, după debutul lui din 1941, pentru mulți cinefili, cinematograful se împarte în două mari etape: înainte și după *Cetățeanul Kane*.

Acum știm, însă, că au existat antecedente cinematografice care anunțau talentul original al cineastului preocupat să-și surprindă mereu publicul. Comedie burlescă amintind tradiția scurtmetrajelor *slapstick* ale lui Mack Sennett, *Too Much Johnson* dezvoltă într-un ritm trepidant evenimentele unei farse cu qui pro quo-uri, urmăriri și cupluri adulterine, încercând să scoată povestea din banalitate prin redimensionarea ei vizuală, cu unghiulație acuzată (plongé-uri și contraplongé-uri distorsionante), încadraturi insolite, compoziții pe diagonală. Din distribuție făceau parte Joseph Cotten, Arlene Francis, Howard Smith și Virginia Nicholson, prima soție a regizorului. Welles însuși a încercat, într-un interviu din 1970, să oficializeze ideea dispariției filmului într-un incendiu petrecut în casa lui din Spania, la începutul anilor '60.





***Too Much Johnson** de Orson Welles, o descoperire arhivistică*

Redescoperirea și restaurarea acestei pelicule a devenit în sine o poveste senzațională, parcă spusă de legendarul regizor. O copie a sa a fost regăsită în 2004 în orășelul italian Pordenone - gazdă, în fiecare an, a unui festival al filmului mut (unde, în acest octombrie, *Too Much Johnson* a fost prezentat în premieră). În mica localitate aflată la jumătatea drumului dintre Veneția și Trieste există o fundație cinefilă, Cinemazero, dedicată protecției cinematografului de calitate, care colaborează strâns cu Cinemateca regiunii Friuli Venezia Giulia. Unul dintre membrii acestuia, Piero Colussi, a fost chemat de o cunoștință care descoperise, în pivnița firmei lui de trasport, niște cutii ruginite de care voia să scape. Acestea sosiseră cu mult timp înainte din Roma și, cum nimeni nu le revendica, patronul a cerut părerea unui cinefil înainte de a le arunca. Cum pe rolele de film era scris numele lui Orson Welles, Colussi le-a trimis la atelierul de restaurare al Universității din Goriza, unde, în 2008, s-a identificat, în fotogramele filmului, un foarte tânăr Joseh Cotten jucând scene de comedie.

Restaurarea copiei, realizată în Olanda și în Statele Unite, poate fi considerată un succes. S-a recuperat aproximativ 96% din materialul care atestă strălucirea stilului vizual al lui Welles, deși este vorba despre o copie de lucru.

Descoperirea acestui film confirmă părerea că istoria cinematografului nu poate fi o disciplină rigidă, că cercetarea permanentă și miracolele restaurării obligă la rescrierea periodică și reconsiderarea unor momente importante. Recuperarea comediei *Too Much Johson* dă speranțe acelor cercetători care se ambiționează să acopere cu informație „petele albe" semnalate de Martin Scorsese, care declara că „90% dintre filmele americane mute s-au pierdut". Variatele și sofisticatele tehnici de restaurare a imaginii din versiunile originare, precum și viteza de circulație a informației vin să faciliteze redescoperiri de acest tip.

Aniversare

Dan Piţa 75

Titus Vîjeu

Aparţinând unei generaţii de cineaşti ce şi-a luat distanţele faţă de filmul oficial românesc încă din timpul studiilor universitare de la IATC, suprapuse favorabil peste un segment temporal ce a marcat o neaşteptată apertură ideologică, Dan Piţa s-a impus încă de la primele scurtmetraje realizate în şcoală, continuând cu filme în regim colectiv (*Apa ca un bivol negru*) sau „binar" (alături de Mircea Veroiu: *Nunta de piatră, Duhul aurului*), dizlocând, odată cu *Filip cel bun,* un teritoriu cinematografic pe care avea să-l controleze autoritar în deceniile următoare, impunându-şi propria lume şi propria manieră de a face film în momente nu o dată ostile artei şi - mai ales - artiştilor.

Şansa carierei i-a fost oferită de acea înţelegere personală a unui cinematograf în care - cum visase cândva, la mijlocul anilor '20, René Clair - „tema narativă să devină temă vizuală".

Piţa face parte din cineaştii longevivi, care au izbutit să închege o operă impresionantă (deşi contestată uneori), menită să-i confere statutul de „cineast pe viaţă" pe care şi l-a asumat şi căreia providenţa i-a acordat graţia sa. O operă ce acoperă în plan temporal un veac şi jumătate din istoria ţării acesteia, un segment cronologic ce se suprapune peste însăşi configuraţia istorică a României moderne.

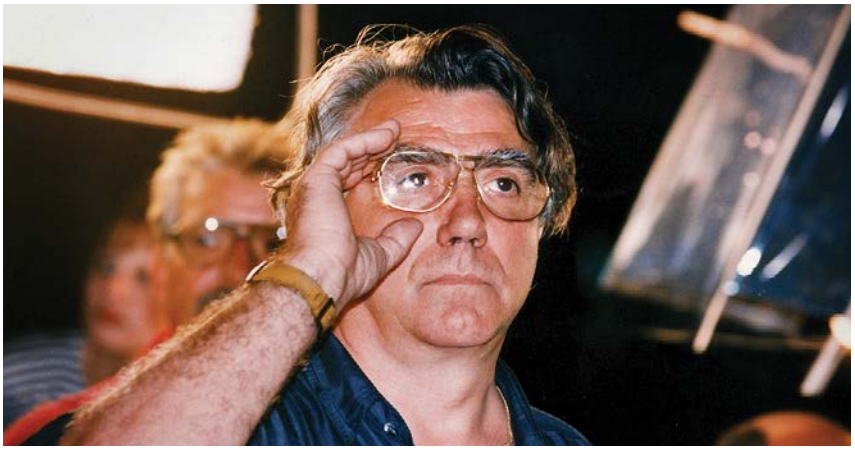
E vorba în această filmografie de momentul reaşezării ţării în tiparul social al burgheziei autohtone, în detrimentul boierimii tradiţionale (*Tănase Scatiu, Noiembrie, ultimul bal*), de conflictele sociale de la începutul secolului al XX-lea (*Dreptate în lanţuri, Nunta de piatră, Duhul aurului*), de emigraţia transilvană în Lumea Nouă (*Profetul, aurul şi ardelenii, Pruncul, petrolul şi ardelenii*), de zbuciumul istoric din preajma celui de-al Doilea Război Mondial şi perioada imediat următoare acestuia (*Bietul Ioanide*), de profilul ipocrit al noii societăţi instalate în România postbelică, marcată de totalitarism (*Filip cel bun, Concurs, Faleze de nisip, Pas în doi, Rochia albă de dantelă*), de interpretări parabolice ale amintitului moment politic (*Hotel de lux, Eu sunt Adam!*) ca şi de radiografii ale tranziţiei postdecembriste *(Pepe şi Fifi, Omul zilei, Second Hand, Ceva bun de la viaţă*).

Aniversarea celor 75 de ani ai regizorului este marcată în planul creaţiei de adaptarea cinematografică a romanului lui Panait Istrati *Kira Kiralina*, realizată în studiourile Castel Film la exact nouă decenii de la apariţia - în august 1923 – a scrierii prin care noul „Gorki balcanic" se vestea lumii ca un „povestitor înnăscut" (Romain Rolland). Este cea de-a treia tentativă de echivalare a *Kirei Kiralina* (după cea a regizorului Boris Glagolin – URSS, 1928 - şi cea a lui Gyula Màar – Ungaria, 1993) şi e de aşteptat ca lumea fabuloasă a lui Panait Istrati să-şi fi aflat în sfârşit - în Dan Piţa - cineastul ideal.

Creaţia cineastului s-a ilustrat prin câteva calităţi artistice de necontestat care au făcut să se vorbească despre „marca Dan Piţa" în cinemaul românesc al ultimelor patru decenii. E vorba de o reelaborare a realităţii descrise de cinema prin funcţia sa vizuală profundă, de o autonomie a limbajului cinematografic în raport cu lumea înfăţişată pe ecran.

Deţinător al mai multor premii pentru regie acordate de ACIN / UCIN, Dan Piţa este şi laureatul unor competiţii cinematografice internaţionale, între care vom aminti doar Festivalurile de la Bergamo (Premiul special al juriului - 1975), New Delhi (Premiul FIPRESCI - 1985), Veneţia (Leul de Argint - 1992).

El rămâne un autor cinematografic ce a reuşit să coaguleze nu numai o filmografie, ci şi o operă ce-l recomandă drept unul dintre cei mai importanţi regizori români, dar şi drept un cineast european redutabil, care a ştiut de-a lungul carierei sale artistice să înfrunte bariere politice aparent insurmontabile, să-şi ignore elegant detractorii şi să-şi onoreze cu iubire şi har spectatorii.



Visul lui Adalbert

Dubla viață a lui Iulică Ploscaru

Regia: Gabriel Achim
România, 2012, 97 de minute. Distribuitor: Bright Film

Alegând să se ocupe de povestea unui oarecare (Iulică Ploscaru, subinginer responsabil cu protecția muncii într-o fabrică din România anului 1986), regizorul Gabriel Achim ne vorbește, de fapt, despre natura însăși a comunismului. Simplu, ca de la om la om, fără a se erija în profesor, fără a ne transforma pe noi în elevi. În interpretarea lui Gabriel Spahiu, protagonistul trăiește o viață gri, în care momentele luminoase sunt efemere și excepționale (în cazul de față, câștigarea Cupei Campionilor Europeni de către echipa Steaua București) și singura constantă rămâne minciuna. Oriunde ar fi, Iulică trăiește permanent sub semnul unei vieți duble. Lidia Spătaru (Ozana Oancea), amanta sa, e probabil cel mai evident exemplu în acest sens. Perceput de colegi ca un slujbaș oarecare (unul care are, totuși, calitatea unică de a deține un aparat video), Iulică nutrește pasiuni artistice. Apreciază colegii sau superiorii săi scurtmetrajul pe cât de stângace, pe atât de curajos? Desigur că nu. Singurul om pentru care Iulică poate fi numit regizor rămâne Iulică însuși. Un erou a cărui viață dublă îl urmărește pretutindeni. Vinovat fără speranță de „dublugândit" (George Orwell), de fiecare dată când deschide gura, protagonistul măgulește, minte, amăgește; într-un cuvânt, se descurcă. Povestea lui nu e a lui. Povestea lui nu e nici măcar a lui Gabriel Achim: e povestea unei țări.

E o poveste mai degrabă tristă, pe care ediția pe DVD reușește să o facă dulce-amară. „Nicolae Ceaușescu ar fi interzis acest film. «Râu, rățușcă, rămurică», toți din film puteau să zică", asta vedem când deschidem DVD-ul. Nu sunt glume pe înțelesul tuturor – nici filmul





lui Achim nu e. Spre deosebire de mai multe producții românești recente, *Visul lui Adalbert* nu lasă niciodată impresia că ar fi un dicționar explicativ al societății autohtone multilateral dezvoltate, tălmăcit pentru a putea fi digerat de generațiile tinere sau de un public străin. Dar, dacă știi măcar în mare ce a însemnat „Epoca de Aur" și te prinzi de poantă, hohotul de râs e instantaneu.

În același timp, DVD-ul completează filmul, oferind o încheiere cât se poate de verosimilă: după accidentul dintâi și după dezastrul reconstituirii, folosind o limbă de lemn savuroasă, personajele își fac autocritica...

Savuroase sunt și două scene care au căzut la montaj. În prima strălucește Mircea Andreescu, domnul Pișcoci din *A fost sau n-a fost?,* un geniu comic insuficient exploatat; în cea de-a doua, actorii Nicodim Ungureanu și Tania Popa. E foarte bine că aceste două scene au fost filmate și ne-au rămas, e la fel de bine că amândouă au căzut la montaj. Nu lipsește, desigur, *making of-ul,* care are o calitate pe care am întâlnit-o mai rar, când vine vorba de astfel de materiale. De obicei, *making of*-urile sunt haioase, dar de o haioșenie eminamente cuminte: e clar că multe momente sunt scenarizate în prealabil, iar cuvântul de ordine e cosmetizarea – toată lumea trebuie să iasă cât se poate de bine. Drept urmare, nimeni nu-și iese din rol. Or, de data aceasta, fiecare secundă filmată stă sub semnul autenticității, chiar și momentele în care o parte din membrii echipei de filmare râd de se strică la o glumă a lui Achim, cam ca fotbaliștii Stelei la remarcile lui Valentin Ceaușescu din noaptea finalei... În sfârșit, trebuie menționată memorabila „Baladă a lui Adalbert", scrisă de Cosmin Manolache și Gabriel Achim și interpretată de taraful din Morunglav.

Cătălin Olaru

Marfa și banii

Înaintemergătorul

Regia: Cristi Puiu
România, 2001, 92 de minute. Distribuitor: Mandragora



La 12 ani după ce a scurtcircuitat cinematografia autohtonă, anunțând fenomenul ce avea să fie cunoscut drept „Noul Cinema Românesc", *Marfa și banii,* lungmetrajul de debut al lui Cristi Puiu, s-a lansat, în sfârșit, pe DVD. Pe coperta discului, Mihai Chirilov susține, pe bună dreptate, că *Marfa și banii* „a scos filmul românesc din fundătura în care singur s-a băgat și a lansat un curent, o nouă estetică și un nou mod de a face cinema: în priză directă, în regim de urgență, fără artificii sau cosmetică de camuflaj". Realism frust și incomod, situații și personaje credibile, luate parcă de pe stradă, dialoguri autentice (inclusiv înjurăturile, care i-au scandalizat atunci pe mulți comentatori pudibonzi) și rostite foarte natural (fără teatralismul ce caracteriza interpretarea actorilor din majoritatea producțiilor românești), filmări „din mână" (imaginea și camera: Silviu Stavilă) – toate acestea vor deveni ulterior mărci distinctive ale Noului Cinema Românesc. Nu doar regizorul Cristi Puiu, ci și cei mai mulți membri ai echipei sale, care aveau să se impună ulterior, debutau în lungmetrajul de ficțiune cu *Marfa și banii.* La acest capitol trebuie amintiți obligatoriu coscenaristul Răzvan Rădulescu (astăzi regizor la rândul său) și actorii Alexandru Papadopol și Ioana Flora (al treilea interpret principal, Dragoș Bucur, avusese un rol secundar în *Terminus Paradis* al lui Lucian Pintilie, la care lucrase și directorul de imagine Silviu Stavilă). Iar pe generic mai întâlnim două nume cunoscute: regizoarea Andreea Păduraru (aici redactor muzical) și operatorul Marius Panduru (asistent de imagine). Toți aceștia și-au adus contribuția la un film care a revoluționat cinematograful românesc la toate capitolele: scenariu, actorie, imagine, montaj, scenografie, coloană sonoră și, *last but not least,* regie. Așadar, un DVD care merită fără îndoială un loc în colecția oricărui cinefil, mai ales că, drept bonus, putem (re)vedea scurtmetrajul *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea,* scris și regizat de Cristi Puiu, care a obținut Ursul de Aur la Berlin în 2004.

Mihai Fulger

Undeva la Palilula

O bizarerie postmodernistă

Regia: Silviu Purcărete
România, 2012, 145 de minute. Distribuitor: Transilvania Film



Anul trecut, debutul cinematografic al cunoscutului regizor de teatru Silviu Purcărete a fost primit cu răceală și chiar cu ostilitate de către cei mai mulți critici, însă receptarea filmului a avut de suferit, în opinia mea, din pricina inadecvării sale la contextul cinematografic actual: ce caută un film fantastic și baroc în plină perioadă de glorie a realismului?! Totuși, chiar dacă, din punct de vedere narativ și stilistic, *Undeva la Palilula* poate părea un vestigiu al unei epoci apuse (înrudit, de pildă, cu interzisul *De ce trag clopotele, Mitică?,* regizat de Lucian Pintilie, totodată unul dintre producătorii noului film), din punct de vedere tehnic, el este cât se poate de actual. Nu întâmplător, producția a primit nu mai puțin de șapte Premii Gopo: Cea mai bună imagine; Cel mai bun sunet; Cea mai bună muzică originală; Cel mai bun montaj; Cele mai bune decoruri; Cele mai bune costume; Cel mai bun machiaj și cea mai bună coafură. Pe mine unul m-a fermecat orașul-fantomă Palilula, un univers în care nimic nu are sens, dar totul este încărcat de semnificație. Am descoperit această lume magică împreună cu tânărul doctor Serafim (Áron Dimény) și mi-ar fi plăcut să pot, ca și el, zăbovi mai mult aici. Acum, datorită DVD-ului, pot reveni la Palilula oricând vreau. La capitolul bonusuri, discul include un trailer, un *making of,* prezentări ale personajelor (normal, care de care mai stranii) și fotografii din film.

Mihai Fulger

Cartea de cinema

Rubrică de Bogdan Hrib



Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012)

Autor: Marilena Ilieșiu
Editura Polirom, 2013, colecția „Cinema", 238 p.

O carte pentru specialiști și pentru pasionați, o istorie subiectiv-obiectivă a narațiunii din filmul românesc centenar.

Spațiul și timpul cinematografic sunt entitățile cele mai implicate în structura narativă cinematografică; în spațiul definit și de coordonata sa temporală se dezvoltă povestea, se reflectă în semnele din care este compusă, se concentrează în puncte de simbolizare narativă. Spațiul-timpul și narațiunea au o configurare simultană, se determină reciproc, coexistă în limitele ecranului. (Din *Argument*)

Volumul este structurat în șapte părți ce acoperă întreaga perioadă expusă în titlu: I. Primitivismul narativ și prefigurarea limbajului cinematografic (1912-1942); II. Spre o coerență filmică și narativă (1949-1970); III. Structuri filmice și diversificare narativă (1970-1980); IV. Supremația cantității (1979-1989); V. Regăsiri și reorientări narative (1990-2000); VI. Autori și opere (Mircea Daneliuc, Lucian Pintilie, Alexandru Tatos, Iulian Mihu, Dan Pița, Malvina Urșianu, Nae Caranfil) și VII. O nouă narațiune, același cinema? (2005-2012), cu Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Nemescu, Adrian Sitaru, apoi Jude, Șerban, Muntean, Giurgiu, Dorobanțu, Păunescu, Apetrei și, desigur, Cristian Mungiu.



Filmele care ne-au schimbat viața

Autor: Angelo Mitchievici
Editura Eikon, 2013, colecția „TIFF cinefil", coordonată de Ioan-Pavel Azap, 320 p.

O carte ca un roman bun, o frază prietenoasă și învăluitoare, o carte de savurat indiferent dacă sunteți profesionist, amator sau chibiț într-ale filmului.

*Adesea am păstrat în minte scene de film, unele mi-au modelat comportamentul până la obsesie, altele mi-au condus imaginația, am devenit dependent de film fără s-o știu, trăind ca și personajul din **Cinema Paradiso** a lui Giuseppe Tornatore cu un picior în lumea lui și cu un altul pe caldarâmul orașelor pe care le-am străbătut.* (Autorul, în *Prefață*)

Volumul este împărțit în trei părți, prima dedicată unor studii-eseu, reflecții dintr-un unghi subiectiv asupra lumii filmului, așa cum declară autorul, a doua – o selecție de cronici de film românesc publicate în *România literară*, iar cea de-a treia - cronici de film străin.



Marketing și cinema
Artă. Tehnică. Stare de spirit

Autori: Lucian Pricop, Ada Solomon, Maxim Meca
Editura Tritonic, 2013, ediția a II-a, colecția „Comunicare Media", 320 p.

Un volum greu, la propriu și la figurat, un ansamblu literar care încearcă (și reușește) să ofere o imagine completă asupra marketingului cinematografic. În puține vorbe: un manual unic.

Fiind prima carte de acest gen din România și având în vedere diferențele de structură și de concepție privind strategiile existente pe plan național și cele practicate în cinematografiile altor țări, autorii nu și-au propus o abordare exhaustivă, ci consideră oportună lansarea unui punct de plecare, ca bază în armonizarea strategiilor de marketing, care să constituie substanța unor viitoare lucrări de acest gen ce vor apărea în industria românească de profil. (Autorii, fragment din *În loc de introducere*)

Dr. Lucian Pricop, profesor la UNATC, cu o activitate de peste 30 de ani în cinematografie, este primul autor care abordează, din perspectivă economică, domeniul cinematografiei din țara noastră. Ada Solomon lucrează de peste 20 de ani în cinematografie, în special ca producător, dar și ca distribuitor, exploatant și organizator de festival. Dr. Maxim Meca lucrează de peste 30 de ani în cinematografie, cu o bogată experiență în domeniul procesării peliculelor și în activitatea de distribuție a filmelor.

Volumul este structurat în patru capitole: 1. Vânzarea filmului (Distribuirea filmelor sau prima lor vânzare; Vânzarea principală – sala de cinema; Modele de contracte de distribuire; Piețele secundare; Analiza pieței de film din România; Lupta împotriva piratării filmelor); 2. Marketing specific în cinematografie, Strategia de marketing ș.a.m.d.; 3. Social Media Marketing; 4. Distincții și recompense ale organizațiilor profesionale și Târguri și festivaluri de film. În final, o cuprinzătoare bibliografie și 11 anexe.



Radu Gabrea
Biografia unei opere

Autor: Călin Stănculescu
Editura Noi Media Print, 2012, colecția „CINEMAgrafia", 214 p.

Un album de o calitate excepțională, portrete artistice, imagini inedite, documente, articole de presă, imagini din filme, fotografii de reportaj, un text încărcat de informații și bogat în trăiri. Atât pentru pasionați, cât și pentru profesioniști.

*De la debutul său în lungmetrajul de ficțiune, **Prea mic pentru un război atât de mare**, 1969, Radu Gabrea se vădește a fi interesat, marcat și fascinat de mersul Istoriei, nu ca disciplină abstractă, doldora de date, eroi și evenimente, de multe ori generatoare de propagandă mincinoasă, ci de fenomenul palpabil care, odată pus în mișcare, în anumite condiții și circumstanțe intervine, provoacă, afectează, anulează sau potențează destine umane pe spirala traiectoriilor existențiale, cu indicibile consecințe.* (Autorul, în *Cineastul în Dialog cu Istoria*)

Albumul este structurat în mai multe capitole cu titluri reprezentative: În loc de autobiografie; Cineastul în dialog cu istoria; Radu Gabrea: despre arta a șaptea; Arta timpurilor moderne; De la legea cinematografiei la Meceff; Repere critice; Laurii excelenței.

A 4-a Ediție

LES FILMS DE CANNES A BUCAREST

25–31 OCTOMBRIE 2013

CINEMA STUDIO, CINEMA PRO ȘI ELVIRA POPESCU



CÂȘTIGĂTORII CANNES 2013

PALME D'OR
GRAND PRIX
BEST DIRECTOR
BEST SCREENPLAY
BEST ACTOR/ACTRESS

ÎN PREMIERĂ

LA VIE D'ADELE
INSIDE LLEWYN DAVIS
ONLY GOD FORGIVES

ÎN PERSOANĂ

Abdellatif **KECHICHE**
Amat **ESCALANTE**

INTEGRAL

Maurice **PIALAT**

JIM **JARMUSCH** ROBERT **REDFORD** TILDA **SWINTON** RYAN **GOSLING** BENICIO **DEL TORO** JUSTIN **TIMBERLAKE**

Programul integral al proiecțiilor pe **www.filmedefestival.ro**



Cinema Studio
Casa cinefililor

www.ucin.ro