

# FILM



Revistă trimestrială  
de cinema a  
Uniunii Cineaștilor  
din România

Nr. 1 / 2021 • 9,5 lei

PRIM-PLAN

**Marian Crișan**

DOSAR

**Remember 2020**



**FESTIVALURI:** Rotterdam, CineMAiubit, Festivalul Filmului European de la Sevilla, IPIFF

---

# TOTUL DESPRE FILMUL ROMÂNESC

---

[www.aarc.ro](http://www.aarc.ro)



---

REVISTĂ ONLINE  
EDITATĂ DE  
UNIUNEA CINEAȘTILOR  
DIN ROMÂNIA

---



Revistă trimestrială  
de cinema a Uniunii  
Cineaștilor  
din România

Număr realizat cu sprijinul  
Ministerului Culturii

**Redactor șef**

Dana Duma

**Secretar general de redacție**

Anca Ioniță

**Redactori**

Marilena Ilieșiu, Mihai Fulger

**Colaboratori**

Ioan-Pavel Azap, Călin Boto,  
Luminița Comșa, Laurențiu Damian,  
Angelo Mitchievici, Georgiana Mușat,  
Dinu-Ioan Nicula, Andreea Pătru,  
Marian Sorin Rădulescu, Titus Vișeu,  
Andrei Zincă

**Concepție și realizare grafică**

Alexandru Orieian

**Foto**

Cristian Radu Nema

**Corectură**

Camelia Potop

**Distribuție**

Dan Mitroi

**Surse foto**

Arhiva Națională de Filme,  
Bad Unicorn, Domino Film, Earlybird,  
Fantascope Films, Forum Film România,  
Hai Hui Entertainment, HBO Europe,  
Hi-Fi Production, Hi Film, Iadasarecasa,  
IPIFF, Libra Film, Luna Film, Mandragora,  
Mandragora Movies, Manifest Film,  
Micro Film, Micro Multilateral,  
Mobra Film, Netflix România,  
One World Romania, Point Film,  
Rawmania Collective, Rollercoaster PR,  
Rova Film, Solar Indie Junction,  
Tangaj Production, Transilvania Film,  
UNATC

**Redacția**

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

**Tipărit la:**

ARTPRINT

ISSN: 2344-3960

**Coperta 1**

Marian Crișan

Foto: Marian Fărcaș

Nr. 1 / 2021 (31)

## Un cinema pandemic

**I**ncepem să ne obișnuim cu restricțiile pandemiei, fără a ne pierde speranța că vom lăsa în urmă schimbările distopice care ne afectează existența. Desigur, pentru unii „cinematograful e mai important decât viața”, vorba lui François Truffaut (din *Noaptea americană*), și vedem deseori motive de încredere în supraviețuirea filmului. Și cum să nu vedem, când cinematograful românesc trăiește în plin paradox: deși se trezește cu greu la viață, industrial vorbind, și revenirea pe platouri și în sălile de cinema e un proces intermitent, confirmările internaționale sunt dintre cele mai prestigioase. Al treilea Urs de Aur la Festivalul de la Berlin, câștigat de filmul unui regizor român, a ajuns la *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* de Radu Jude, *Malmkrog* de Cristi Puiu a fost votat al patrulea în topul celor mai bune zece filme din 2020 al revistei „Cahiers du cinéma” și cineastul a primit un Premiu FIPRESCI pentru întreaga carieră la Festivalul de la Sofia, documentarul *Colectiv* de Alexander Nanau a fost nominalizat la două categorii ale Academiei Americane de Arte și Științe Cinematografice. Lista poate continua cu premiile câștigate de *Acasă*, al lui Radu Ciorniciuc, la Festivalurile de la Val-de-Marne și Sofia.

O mare bucurie cinefilă ne-a adus premiera noului lungmetraj al lui Marian Crișan, *Berliner*, aproape ca „în vremurile bune”. Adică un film lansat în mai toate cinematografele care au funcționat, pe aproape tot teritoriul național, în februarie-martie, autorul și membrii echipei participând la multe întâlniri cu publicul și presa de specialitate. Au fost întâlniri cu masca pe față, care au respectat protocoalele sanitare, dar care ne-au adus aminte că avem cineaști de elită, capabili să dea o formă inteligentă și atractivă reflecției lor asupra lumii. Pentru că discursul inițiat de Marian Crișan a fost deosebit de incitant, el continuă, în acest număr, sub forma unui interviu care examinează întreaga sa filmografie. Starea cinemaului românesc și internațional în pandemie este analizată și în eseurile cuprinse în dosarul „Remember 2020: Experiența distanței”, dar și în alte materiale care se referă la reconsiderarea modelului industrial și a patrimoniului cinematografic, la redimensionarea cinefiliei cu ajutorul platformelor de *streaming* și a rețelelor de socializare. Pe 1 iunie se împlinesc 20 de ani de la premiera filmului *Marfa și banii* de Cristi Puiu, filmul care e considerat actul de naștere al Noului cinema românesc, una dintre cele mai prestigioase mișcări cinematografice ale noului mileniu, devenită – de ce să n-o spunem? – un veritabil brand de țară. Să sperăm că vom avea ocazia să revenim la subiect și să sărbătorim ceea ce e de sărbătorit. **F**

DANA DUMA



06

**DOSAR**  
REMEMBER 2020



26

**PRIM-PLAN**  
MARIAN CRIȘAN



38

**CRONICA FILMULUI**



46

**FESTIVALURI**

## JURNAL

- 04 **Nu îmi este indiferentă...  
Babardeală!**  
*de Laurențiu Damian*

## DOSAR

### REMEMBER 2020

- 08 **Minunata lume nouă nu  
ne convine**  
*de Călin Boto*
- 10 **Nostalgia rutinei**  
*de Dana Duma*
- 13 **Infernul cinefilului**  
*de Mihai Fulger*
- 15 **Un an de singurătate**  
*de Marilena Ilieșiu*
- 17 **Un home cinema  
în izolare**  
*de Angelo Mitchievici*
- 19 **În care prințesa rămâne  
prinsă în castelul cu  
internet de mare viteză**  
*de Georgiana Mușat*
- 21 **Bal mascat cu partituri  
revizuite**  
*de Dinu-Ioan Nicula*
- 23 **Dilema Ceasornicarului**  
*de Marian Sorin Rădulescu*

## PRIM-PLAN

### MARIAN CRIȘAN

- 26 **Pescuit ilegal și gogoși  
electorale. Povestiri  
bihorene**  
*Interviu de Marilena Ilieșiu*

## CRONICA FILMULUI

- 38 **Berliner**  
*de Dana Duma*
- 40 **Dragoste 2. America**  
*de Mihai Fulger*
- 42 **Servitorii**  
*de Dinu-Ioan Nicula*
- 44 **Profu'**  
*de Mihai Fulger*
- 45 **Totul nu va fi bine**  
*de Mihai Fulger*

## FESTIVALURI

- 46 **Festivalul Internațional  
de Film de la Rotterdam**  
*de Andreea Pătru*
- 48 **Festivalul Internațional  
de Film Studențesc  
CineMAiubit**  
*de Mihai Fulger  
și Dinu-Ioan Nicula*
- 52 **Festivalul Filmului  
European de la Sevilla**  
*de Luminița Comșa*
- 54 **IPIFF 2021**  
*de Dinu-Ioan Nicula*

## REDESCOPERIRI

- 56 **Maria Cebotari:  
chipul și glasul**  
*de Titus Vișeu*
- 60 **Restul e tăcere, o privire  
nostalgică asupra  
începuturilor filmului  
românesc**  
*de Ioan-Pavel Azap*

## MICUL ECRAN

- 64 **Locked Down / În izolare**  
*de Dana Duma*
- 66 **Cinamaraton și  
momentele de  
sărbătoare ale filmului  
românesc**  
*de Marian Sorin Rădulescu*

## INTERFERENȚE

- 68 **Tiberiu Olah și limbajul  
de dincolo de cuvinte al  
muzicii de film**  
*de Marian Sorin Rădulescu*

## CARTEA DE CINEMA

- 70 **Cinești în era digitală**  
*Dinu-Ioan Nicula*
- 71 **Cazzavillan 21**  
*Mihai Fulger*
- 73 **Istorie, film și  
propagandă**  
*Dana Duma*
- 74 **Hebdomadare**  
*Ioan-Pavel Azap*

## IN MEMORIAM

- 76 **Ray Arco, legenda  
românească de la  
Hollywood, a pornit  
într-o nouă aventură**  
*de Andrei Zincă*

## SALA DE CINEMA

- 78 **Între online și săli,  
cinematograful își caută  
un drum nou**  
*de Luminița Comșa*

# Nu îmi este indiferentă... *Babardeală!*

**A**m privit acest film nu dintr-o sală de cinema, așa cum s-ar fi convenit. Și nici nu am văzut o festivitate de premiere, cum s-a întâmplat, de pildă, la Mungiu, la Netzer, la Mustață, la Adina sau la *Aferim!*. Am avut un sentiment de Urs pus la cutie, să aștepte, o lună, două, așa cum așteptau medaliile generalilor ruși o paradă militară, pentru ca aceștia să le scoată din cutie și să le șteargă bine, făcându-le să strălucească. Am fost mulțumit și cu link-ul *Babardelii* și această vizionare de unul singur m-a făcut să proiectez imaginea unei săli cu un covor roșu pe scenă, cu trofeul înmănat poate de Ildikó Enyedi, autoarea aceluia superb film *Despre trup și suflet*. De ce de Ildikó? Poate pentru că înmăna premiul unui film tot despre trup și suflet... spus altfel, sau un alt fel de trup și un alt fel de suflet.

De la post-neorealismul *Lampa cu căciulă* a trecut destulă vreme. În film era tandrețe, suferință, autorul era acolo, lângă șanțul care trebuia sărit, căra și el televizorul ăla nenorocit, alături de personajele

**Laurențiu  
Damian**

**Katia Pascariu  
în *Babardeală  
cu bucluc sau  
porno balamuc***

sale, și atunci am înțeles neînțelesul mesaj adresat de Fellini, în '90, cineaștilor români: „Întoarceți-vă la neorealism!”. De atunci, Radu Jude a devenit un observator. Uneori, și analist. De la detaliu, a trecut la planul larg. Poate doar la *Inimi cicatrizate* s-a mai apropiat. Planul general a devenit frescă – „*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*” sau *Tipografic majuscul*. Iar, dacă în *Aferim!* autenticitatea te trimitea din nou la neorealism, nu doar prin componenta vizuală alb-negru, au urmat filme în care experimentul și, mai ales, provocarea au devenit un fel de concept de autor.

Ce scriu nu este o cronică! E mai degrabă un eseu. Nu îmi place să pătrund în măruntaiele unei creații precum criticii bonjuriști de astăzi, călare pe blog-uri, fără să fi filmat un cadru, măcar să-și eternizeze iubitele în *Somn / Sleep*, precum făcea Andy Warhol cu iubitul lui.

De ce spun că *Babardeală* este un film despre trup și suflet? Nu fiindcă în el ar fi poezia din *Inimi cicatrizate* și nici un tip de nostalgie ca în *Aferim!*, ci pentru că avem de-a face cu suflete și trupuri chinuite. Există și un viol în film! Un viol al intimității. Trupurile ne sunt chinuite de un oraș chinuit. De un oraș haotic, alienant prin contraste, cu străzi pline de gropi, astupate poate doar de ploaie, cu clădiri în ruină, în care cresc copaci, cu reclame care-ți fac retina țândări și cu oameni triști, care nu se mai pot defula decât prin vulgaritate. Traversăm acest oraș. Jude nu-și pune personajul în mașină. Poate așa l-ar fi apărat de vacarmul străzii. Nu! Merg pe jos. Și noi mergem la fel. Minute în șir. Mai vreți, parcă întreabă autorul? Nu v-ați săturat? Nu ripostați? Nu spuneți nimic? Atunci, mergeți, mergeți în coloane dacă se poate!

Caragiale: Bucureștiul, un oraș pe care îl spală ploaia și îl usucă vântul!

Caragiale: „simț enorm și văz monstruos”!

A doua parte a filmului este o evidentă schimbare de stil. O altă poetică. Postmodernă. Dar același sens.





Asta mi-a adus aminte de cele două părți ale filmului lui Weerasethakul, *Tropical Malady*. Această parte, un fel de bazar mondial, cu imagini, fotografii, arhivă, notații..., este parcă același traseu prin orașul haotic pe care personajul feminin îl face. Numai că de această dată parcurgem un traseu prin haosul lumii. Sigur, un haos provocator. Plus un strigăt la portavoce preluat de megafoane! Dacă pleci din ograda ta haotică, dacă ajungi în balamucul stradal și vrei să pleci și de acolo... unde te duci? Sau, cum ar spune Radu Jude: unde dracu' te duci?

A treia parte a filmului, ședința cu părinții, merită un comentariu aparte. Aș fi vrut să văd decupajul din *Toată lumea din familia noastră*, așa cum aș fi vrut să înțeleg că fiecare personaj dintre cei prezenți avea dorința secretă și regretul că nu a făcut și el un filmuleț porno. Că nu a avut ideea! Că toată furia și reproșurile ascund de fapt dorințe nemărturisite. Radu Jude nu a prins niciodată o ședință de înfierare patriotică. Spre norocul lui! Ia să fi asistat el la o ședință în care un tânăr era acuzat că la ședința UTC, ca să se mai strângă lumea, a adus la vizionare un film porno: *Toba de tinichea*, film de Oscar, nu de Urs de Aur! Și, după ce s-a adunat o comisie să vizioneze acest film


#### Radu Jude la filmări

și au realizat că nu era chiar așa... a fost prea târziu!

Cine era victima? Necunoscut!

Da, aș fi vrut să văd reluarea unei ședințe de partid în ceea ce numim democrație. Numim, dar credem tot mai puțin în ea. Probabil, dată fiind experimentarea unor poetici, ședința cu părinții ar fi trebuit realizată în cel mai pur stil expresionist. Poate, la fel ca în *De ce trag clopotele...*, filmul lui Pintilie care inițial se numea *Mitocanul român*.

Oricum, a treia parte a filmului este dedicată suflului. Iar personajul feminin asistă, când revoltată, când uluită de fauna umană din jurul ei. Poate nu atât de violentă și de duplicitară pe cât mi-aș fi dorit. Asta ca să justifice secvența finală, o răbufnire în imaginar, apocaliptică, precum în *Satyricon*-ul lui Fellini.

Radu Jude a avut noroc. Probabil că din *Lampa cu căciulă* nu ar fi rămas aproape nimic dacă el debuta în anii '80, precum generația mea. După care avea interdicție la lungmetraj și ar fi fost nevoit să își cumpere o mașină de tricotat, ca să poată supraviețui, precum Mircea Daneliuc, regizor-reper al acelor timpuri. Când spun noroc, nu mă refer la premii – ele fie vor fi consemnate, fie șterse de praf, fie uitate... Norocul lui Radu Jude a fost timpul! 

DOSAR

REMEMBER

20

20



# *Experiența distanței*

Grupajul dedicat evaluării anului cinematografic 2020 este diferit față de practica noastră obișnuită. Anul nefast 2020, anul pandemiei care a dat peste cap tot ceea ce ține de cinema, nu poate fi evocat pornind de la lista premierelor, premiilor naționale și internaționale etc. Am putea porni de la întrebarea: „Cum am petrecut sfârșitul lumii?”. Pentru noi, el s-a materializat în izolarea impusă de protocoalele de siguranță și de distanța față de sala de cinema. Ce filme am văzut și cum am suplini experiența senzorială amplificată de cinematograful? Ce bucurii ne-au adus întâlnirile cu cinema pe platformele de *streaming*? A fost oare un timp util pentru recuperarea unor opere marcante și reevaluarea lor în lumea de azi? Iată câteva întrebări care pot da sens retrospectivei anului trecut.



*Nici să nu te gândești că urlu* (Frank Beauvais)

# Minunata lume nouă nu ne convine

Călin Boto



„Remember? – da, firește că n-am să uit, dar cum anii tulbură unele din amintirile vechi, făcându-le să plutească aburite la hotarul dintre realitate și închipuire, dacă soarta mă va hărăzi cu viață lungă, într-un târziu are să-mi pară poate că toată această întâmplare trăită a fost un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cândva de mult.” (Mateiu I. Caragiale)

Dragă Frank,

Nici nu știu de unde să-ncep. Poate te miră nonșalanța cu care te tutuiesc. Mi-ar fi greu altfel, doar mi te arăți zi de zi, mie și altor câteva mii de internauți, iar nicicând nu mi-am zis că domnul Beauvais a postat nu-știu-ce; Frank și-atât, uneori Frank B.

Cu toate că scrisoarea asta-i una pur fictivă, neexpediată, scrisă într-o limbă departe de tine, eu o voi trata cu toată seriozitate ce-mi stă la-ndemână. Nu te apuci să scrii prima scrisoare de admirație fără un pic de patimă.

Stai liniștit, n-am să-ți cer mâna. Sunt aici să-ți spun, cordial, câte ceva.

Că *Nici să nu vă gândiți că urlu* a ajuns târziu în

România, la mai bine de un an de la premiera-i berlineză. Doar că a picat la țanc. Andrei Rus și Vanina Vignal sunt, fără doar și poate, cei mai palpanți curatori români, îți zic, ai fost pe mâini bune. Însă ce m-a bucurat cu-adevărat la episodul One World Romania a fost premiul pe care o mână de liceeni a găsit de cuviință să ți-l acorde. Nu c-aș găsi cine știe ce relevanță în palmaresuri, însă am apucat să-i cunosc pe liceenii ăștia, mi-au fost cursanți cu câteva luni înainte de festival. Inteligența matură e admirabilă, însă cea adolescentină, atât de violentă, dezechilibrată, nesătulă, e de-a dreptul fabuloasă. Nu mă miră că ți-au ales filmul, care are un pic din alura vârstei lor, până nu de mult și-a mea. O să zici că aiurez, că memoriile tale sunt ale unui ins matur, la urma urmei angoasat de trecerea timpului. Așa-i. Doar că eu vorbesc de cu totul altceva, bunăoară sensibilitatea ta pentru infinitezimal. Nu-ți spun ceva nou, tu știi prea bine că ai făcut un film din sute de mici momente culese de prin alte filme. O ușă se închide, alta se deschide. O țigară-i stinsă, o lumină – aprinsă. Cum se face

un pat, cum se strigă după ajutor. Statuile, rănile, rugăciunile, vacile, frunzele, pisicile, plimbările, orgasmele discrete, ne-ai dat înapoi tot ce-am pierdut de-a lungul căutării unei mizanscene grandioase, a replicii perfecte, a chipului neasemuit. Adolescenții, dacă-mi amintesc bine, încă se scutură de umbra neștersă a vârstei și a liceului, în timp ce descoperă minunata lume nouă, pe care ajung s-o scuibe în secunda doi. Îndeobște, ei trăiesc din detalii. Râd de aceia care nu fumează așijderea lor, rețin oamenii după ticuri de care fac mișto, îi jenează propriile reacții, nu le-au devenit încă străine mizanscenele elaborate ale jocului pueril, cel despre care Cocteau a scris atât de glorios. Ce-i dincolo de ei îi inspăimântă. Pe scurt, adolescența e din cale-afară de sensibilă, hipersensibilă, poate; cu toate astea, e ferită de nostalgie. La fel e și *Nici să nu vă gândiți că urlu*.

Că mi-e rușine să repet tot ce s-a spus despre filmul tău în ultimul an, însă chiar așa e! Cum ai fugit din Paris pentru a te retrace în Alsacia, cum ai rămas singur în urma despărțirii de iubitul tău, cum singurătatea ți-a venit într-un final de hac și te-ai scufundat în mlaștina de povești, imagini, clipe, în fine, cinemaul așa cum îl știm – îmbătător, dar beția-i cruntă dacă te-torci acasă de unul singur. Ce să mai, ne-ai făcut un dar a cărui menire părea improbabilă. Habar n-aveai că 2016-ul tău va trăi așa pătimaș în 2020-ul tuturor.

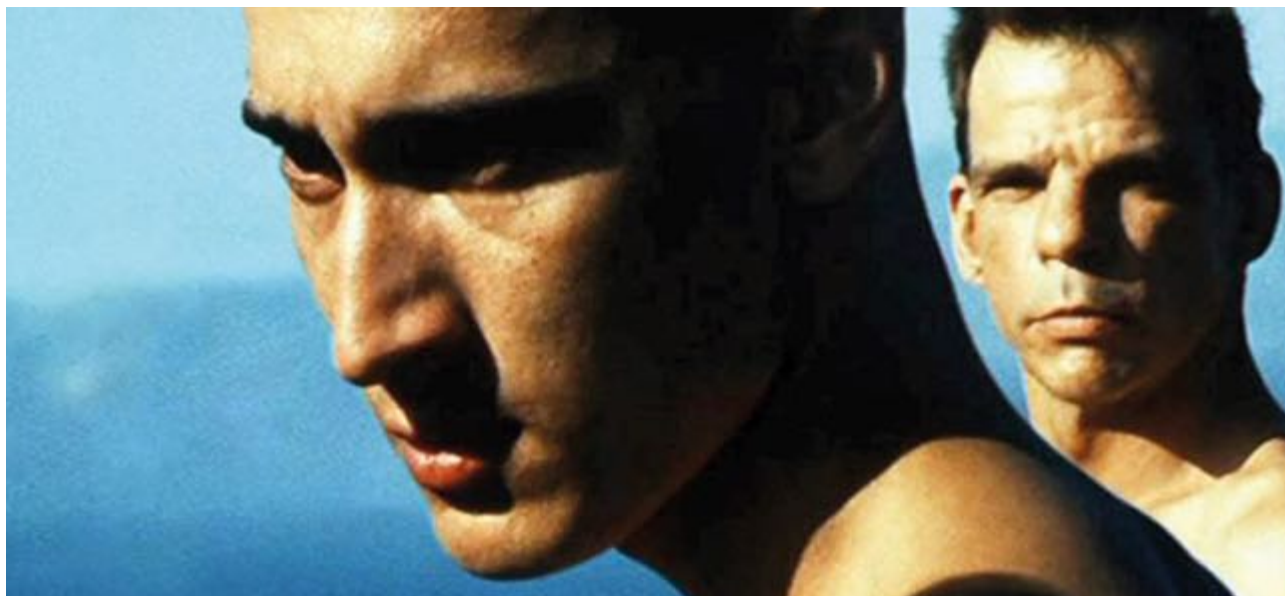
Că-ți invidiez postura de cap de afiș *à la loupe*<sup>1</sup>, dar, mai mult ca orice, râvnesc seninătatea cu care faci tot ce faci. Eu sunt un tip încrâncenat, un strateg fără sorți de izbândă. Odată ajuns pe *la loupe*, am zis: uau, bandiți sociali, revoluție, utopie! Mi-am dat silința să atribui sens faptelor voastre și să le popularizez. A ieșit un eseu prea lung, iar mai apoi ți-am inclus filmul

într-un clasament pentru (o să râzi) „Vice”. Nu mi-e rușine cu ce-am scris, însă mă stânjenește; căci am făcut jocul celor mai facile ambiții – să scrii despre ceva până când îl seci de însemnătate și să îl popularizezi în formule idioate, care „prind bine”. Vreau cu adevărat să conving pe orșicine că filmele corsare sunt singurul mod în care putem salva cinemaul de minunata lume nouă? O lume care nu se lasă definită doar de pandemie, ci de mercantilismu-i fioros; lumea în care timbrele sunt înlocuite cu abțibilduri QR, generozitatea curatoriatului cu precizia algoritmului, timpul liber cu orele suplimentare. Mi-aș dori mai degrabă ca mefienții să se convingă singuri.

Că aș vrea să mă liniștești, să-mi spui că rezistența unui *la loupe* nu va pieri odată cu redeschiderea cinematografelor. Înainte de toate, eu nu cred într-un cinema fără cinematograful. Nu și nu și nu.

Că tot ce aflu de la voi nu face decât să-mi amintească cât de mulți cunoscători ai cinemaului avem pe lumea asta; doar că-s așa puțini exploratori. Voi sunteți printre ei. Și nici nu-i vorba neapărat de bravadă, de a da conțopiștii cap în cap. Salut pirații și tot ce-nseamnă crezul lor, că-i socialist, că-i anarhist, însă nu refuz un compromis bun atunci când mi se arată. Ce faci tu, de pildă, postând la foc continuu cadre din filme mitite pentru Istoria cinemaului, pe care de cele mai multe ori le subtitrează un link, YouTube, Vimeo, Dailymotion, ce-o fi el. Alteori nu-i niciunul, ne lași doar să știm la ce te uiți, că ești prins în maraton, unul continuu. Doar că ce-i deja la liber nu-mi pare întotdeauna de-ajuns. Eu vin dintr-o cinematografie mică (cu un cinema mare, știu), unde distribuția de film e potolită. E mai ușor să ceri totul atunci când n-ai mai nimic.

**Beau travail**  
(Claire Denis)



Că e de obligația piraiților să respecte mersul la cinematograful, să nu-l trateze ca pe o vânzare de filme, ci ca pe o întâlnire. „Bonsoir, moi aussi j'aimerais bien le voir, même en payant bien sûr!” Bineînțeles, doar că nu despre asta-i vorba.

Că se prea poate să n-ajung la o concluzie despre cinemaul lui 2020 decât peste câțiva ani, iar asta datorită unor indivizi asemenea-ți. Acum doi ani nici n-auzisem de filmul tău. Ce mi s-a arătat din cinemaul anului trecut îmi pare prea puțin; Hollywood, festivalurile și încă ceva în plus. Puțin. Oricum, jos pălăria pentru ce-au arătat Babeth M. VanLoo, Tsai Ming-liang și Bruce LaBruce ici-colo<sup>2</sup>. Aștept filmele care scapă printre degetele imediatului. Artavazd Peleșian, bunăoară. Altfel, fiecare an e o sărbătoare și-o înmormântare pentru cinema. Știu, cea din urmă a dat tonul ultimelor luni. Dar, la o adică, ne-au vorbit Assayas și Godard. S-au restaurat filme, filme mari, de-a dreptul grandioase – îmi vin în minte francezii, *Simone Barbès ou la Vertu*, *Équation à un inconnu*, *Beau travail*<sup>3</sup>. Am supraviețuit. Și, vorba lui Nick Pinkerton, chit că am rămâne doar eu și bunică-ta proiectând pe 16 mm, cinemaul tot în viață ar fi. Radu Jude a făcut un film în plină pandemie (pe al cărui generic de final există o reverență către *la loupe*, apropo). O mână de oameni a stat patru ore și ceva în frig ca să vadă *Narcis și Psyché* al lui Gábor Bódy. Tot așa, în plină pandemie, cu măști și toate cele. Victorii, mici victorii. Dar, mai mult ca orice, 2020 a născut *la loupe*, care poate da înapoi cinemaului tot ce i-a luat pandemia. Înzecit.

Ce zici?

Al tău,

C.B.



## Note

1. Pentru cei care nu sunt Frank, deci adevărații cititori ai textului, *la loupe* e un grup privat de Facebook, vreo 15.000 de oameni în total. Miza-i se învârtă în jurul accesibilizării cinemaului, deci e o comunitate de piraiți, printre care o seamă de critici de film, cinești, curatori, cercetători ș.a. Împrejurările au decis să devină cel mai efervescent loc de întâlnire – discuții, recomandări și, firește, schimburi – al cinefililor de când cu pandemia. Să listez câteva titluri care circulă aici ar fi zadarnic. *la loupe* se ia doar pe de-a-ntregul.
2. Adică: Arnold Schwarzenegger – *The Art of Bodybuilding* (Babeth M. VanLoo), *Days / Zile* (Tsai Ming-liang) și *Saint-Narcisse* (Bruce LaBruce).
3. În ordine: de Marie-Claude Treilhou (1980), Dietrich de Velsa (1980), respectiv Claire Denis (1999).

# Nostalgia rutinei

Dana Duma



**P**entru mine, senzația dominantă, în timpul distanței față de sala de cinema în pandemie, a fost – este – nostalgia rutinei. Și cum să nu o simți, mai ales că și specialiștii vorbesc despre pericolele izolării, care aduc anxietate, atacuri de panică, gândire paranoică. O voce cu autoritate, psihiatrul Terry Kupers de la Wright Institute (Berkeley, California), avertizează că „dezorientarea vine din absența semnelor asociate cu un program zilnic”. Am realizat, din ce în ce mai limpede, ce-mi lipsește. Vizionarea filmelor pe un mare ecran, în întuneric și izolare fonică, alături de alți privitori, a devenit imaginea emblematică a „revenirii la normalitate”. O năzuință redevenită realitate capricios, în „flash-uri”, pe parcursul izolării (totale, parțiale) din 2020. Cred că mulți dintre noi își vor fi spus că regretă și acele proiecții de la mall, când se enervau din pricina foșnitului pungilor cu popcorn, a petelor lăsate de sosurile pentru nachos pe scaune și mochete sau a luminițelor colorate venite din ecranele minuscule de telefon activate de spectatorii incapabili să se despartă de fluxul de neoprit al Facebook-ului. Până și astea ne-au lipsit în lunile de reclusiune. Ne-am mai potolit setea de vizionări „normale” grație festivalurilor și programelor din grădinile de vară.

## Cinema sub cerul liber

De fapt, ne-am întors cumva la o frecvență cinematografică obișnuită în trecutul îndepărtat. Mi-am adus aminte, de pildă, de genialul film de animație cu păpuși al lui Ladislav Starevici, *Răzburarea operatorului* (1912), unde o soție burgheză descoperă adulterul soțului său grație unei ieșiri la cinema într-o grădină de vară, pe ecranul căreia un cameraman inamic proiectează dovada trădării, înregistrată pe peliculă. Mersul la cinema sub cerul liber a fost una dintre „supapele” oferite de unele festivaluri sau grădini cinematografice.

Prima porție generoasă de filme văzute sub cerul liber a fost ocazionată de participarea la festivalul TIFF de la Cluj. Ce-i drept, mai puține decât altă dată (maximum două pe seară), proiecțiile clujene au respectat exemplar toate protocoalele de siguranță. O armată de voluntari, foarte disciplinați, dar și foarte amabili, au avut grijă să facă imposibilă contaminarea participanților cu virusul agresiv. Probabil că voi asocia mereu amintirile legate de *Malmkrog*-ul lui Cristi Puiu cu răcoarea grădinii de vară clujene unde am urmărit filmul, până noaptea târziu, și am rămas până la capăt la discuțiile cu publicul, intrigat de acest



somptuos film de epocă, atât de neobișnuit în opera atașată de realism a cineastului. Totuși, realitatea pandemiei a adăugat ceva viziunii, care forța comparația cu restul filmografiei lui Puiu: sirenele aproape neîntrerupte ale ambulanțelor, venite parcă direct din *Moartea domnului Lăzărescu*, se suprapuneau peste liniștea din conacul din Mălâncrav, unde personajele noului film discutau despre credință, clasă și destinul Europei. Și tot înconjurat de aburul răcoros al nopții clujene îmi apare microcosmosul familial din mijlocul Deltei Văcărești, atât de răbdător urmărit și descris în *Acasă* de Radu Ciorniciuc, documentarul-revelație al anului 2020.

Și tot proiecții nocturne, cu mulți tineri entuziaști așezați pe scaunele distanțate de la Verde Stop Arena sau de la Grădina Cărturești, au adus pe ecran imagini frapante, îngrijorătoare sau contrariante ale lumii de azi, captate de documentarele prezentate la One World Romania. Un festival care a spulberat prejudecata că documentarele se pot vedea numai pe micile ecrane, în ciuda situației noastre de „izolați” pe termen îndelungat. Și, desigur, am mai simțit binefacerile rutinei festivaliere *outdoors* urmărind, în fața Palatului Regal din București, lungmetraje

din Festivalul Filmului American Independent sau din alte festivaluri bucureștene găzduite de grădina cinematografică de pe Calea Victoriei. Nu în ultimul rând, aceste proiecții au mai adus cu ele plăceri ale regăsirii rutinei, ca de pildă dialogurile cu confrății de breaslă sau cu membrii echipelor filmelor.

### Consum domestic

Deși în 2020 am avut un raport mai degrabă domestic cu cinema-ul (ca formă de consum), acesta a avut un rol decisiv în recuperarea uneia dintre formele de rutină ale activității criticului: urmărirea (pe platforma Netflix sau la HBO) a filmelor recente sau cu șanse la principalele premii ale industriei americane de film, Globurile de Aur și Oscarurile. Am văzut o bună parte dintre producțiile nominalizate și premiate (deocamdată ale primei competiții) și am putut aprecia cum s-au materializat unele dintre normele „noii corectitudini politice”. De fapt, nu e chiar nouă, pentru că se încearcă, de o bună bucată de vreme, restabilirea echilibrului în privința minorităților (rasiale, sexuale) subreprezentate, fie ele personaje, interpreți sau actanți ai industriei filmului. Regizoarele-femei fuseseră deja tratate cu mai multă atenție de când cu

**Chloé Zhao  
și Frances  
McDormand  
filmând  
*Nomadland***





**Rosamund Pike  
în *I Care a Lot*  
(J Blakeson)**


mișcarea #metoo, dar numai la Globurile pentru 2020 una dintre ele a ajuns în vârful clasamentului: Chloé Zhao, care, cu lungmetrajul *Nomadland*, a câștigat și trofeul pentru Cel mai bun film – dramă, și cel pentru Cel mai bun regizor. Cineasta americană de origine chineză mă impresionase în urmă cu doi ani, când am văzut poeticul ei western revizionist *The Rider*. Atunci am prevăzut că e un nume despre care vom mai auzi, dar așteptările mi-au fost depășite de recunoașterea unanimă a magnetismului noului film, un *road movie* despre o femeie lovită de viață, care decide să hoinărească prin America, găsind uneori curajul de a merge înainte la personaje marginale, ca și ea. În rezonanță subterană cu un film al altei regizoare admirate de cinefili, *Sans toit ni loi* de Agnès Varda (1985), *Nomadland* merită un comentariu pe care îmi promit să-l fac altădată.

Deocamdată mai avem de așteptat până la ora anunțării Premiilor Academiei Americane de Film, pentru a vedea dacă autoarea, Chloé Zhao, va deveni a doua femeie-regizor oscarizată, după Kathryn Bigelow.

Altfel, numeroasele filme văzute pe platforma Netflix (uneori și producătorul lor principal) mi-au permis să fac anticipări, confirmate sau nu. Aaron Sorkin a fost premiat numai pentru scenariul lungmetrajului *The Trial of the Chicago 7*, singurul Glob de Aur pentru multe nominalizări – oricum, mai bine decât contracandidații săi David Fincher (*Mank*), Paul Greengrass (*News of the World*) și Spike Lee (*Da 5*

*Bloods*). Palmaresul Globurilor de Aur a asigurat, mai ales la categoriile referitoare la actorie, reprezentarea diversității rasiale. Chadwick Boseman a fost premiat – post-mortem – cu un Glob de Aur pentru rol principal într-o dramă (*Ma Rainey's Black Bottom*), în timp ce Daniel Kaluuya a primit un trofeu pentru rolul său secundar din *Judas and the Black Messiah*, lista interpreților afro-americani fiind completată de Andra Day, câștigătoarea unui Glob de Aur pentru rol principal într-o dramă (*The United States vs. Billie Holiday*).

Am văzut cum Globurile 2021 au premiat și seriile dominate de personaje feminine relevante, ca de pildă producția Netflix *I Care a Lot*, care i-a adus britanicei Rosamund Pike un Glob de Aur pentru rol principal într-o comedie, sau *Gambitul damei / The Queen's Gambit*, răsplătit cu Globurile de Aur pentru Cea mai bună mini-serie și Cea mai bună actriță într-o mini-serie sau un film de televiziune (Anya Taylor-Joy).

Dacă tot am recunoscut „plăcerile vinovate” ale consumului de seriale, trebuie să adaug aici și urmărirea consecventă a mini-seriei românești *Bani negri*, regizate de Daniel Sandu, cineastul care a câștigat câteva Premii Gopo în 2018, cu lungmetrajul său de debut, *Un pas în urma serafimilor*. Să sperăm că regizorii noștri se vor putea reîntoarce pe platourile de filmare și vor reveni cu premiere cinematografice importante, lansate pe marile ecrane. De preferat în sălile de cinema, nu în grădinile de vară. 

# Infernul cinefilului

Mihai Fulger

**A**fost sau n-a fost 2020? Uneori mă trezesc întrebându-mă cum de a trecut atât de repede un an întreg. De parcă nici n-ar fi existat.

Și, totuși, 2020 a existat.

Volumul „Monstrul Colombré”, al lui Dino Buzzati, se încheie cu cea mai lungă proză din carte, „Călătorie în infernul secolului”. În acest text, ziaristul Buzzati primește un subiect de senzație: un muncitor pretinde că, în timpul lucrărilor pentru metroul milanez, ar fi dat peste „poarta infernului”. În subterană, reporterul trece prin ușița respectivă, se târăște printr-o galerie, urcă o scară și, printr-o porțiță, pătrunde în... infern. Însă, observă naratorul-actor (în tălmăcirea lui Florin Chirițescu), „nu exista nimic, la prima vedere, infernal și diabolic. Ba chiar totul era asemenea experiențelor noastre cotidiene, ba și mai mult: nu era nicio diferență”. În zeci de mașini incapabile să avanseze din pricina unui ambuteiaj general, vede oameni, singuri cu gândurile lor: „Cu mâinile pe volan, imobili, având pe fețele palide o atonie obtuză ca sub efectul stupefiantelor. [...] Priveau afară, prin ferestre, priveau leneș, cu expresia unor, ba chiar fără nicio expresie. [...] Palizi, sleiți, pedepsiți, învinși. Și fără cea mai mică speranță”.

În 2020, pandemia mi-a readus în minte această imagine a locuitorilor infernului din nuvela lui Buzzati. Și, din păcate, imaginea mă urmărește încă. Știu, desigur, că numeroase categorii socio-profesionale au fost grav afectate de pandemie, dar, inevitabil, mă gândesc în primul rând la toți cei care ar fi vrut, dar nu au mai putut, în cea mai mare parte a anului trecut, să vadă filme pe marile ecrane ale unor săli dedicate acestui scop și să călătorească la festivaluri specializate. Adică să reușească, în cele mai favorabile contexte, să descopere noi creații memorabile și noi regizori de urmărit, să se bucure de reintâlnirile cu autori admirați, dar și cu alți spectatori pasionați, să se îmbogățească spiritual și să cunoască mai bine lumea prin cinema.

Nu cred că vizionarea solitară este o alternativă viabilă pe termen lung. Cinematograful trebuie împărtășit cu alții, fie că este vorba de publicul care umple sala unui multiplex sau de o mână de cinefili *hardcore*. Altfel, vom ajunge cu toții „ca sub efectul stupefiantelor”, „fără nicio expresie”, „palizi, sleiți, pedepsiți, învinși” și „fără cea mai mică speranță”. Pe scurt, zombi.

Și, totuși, speranțe au existat. Chiar și în 2020.

În februarie, eram convins că va fi anul lui *Malmkrog*. Însă, după ce s-a întors de la Berlină cu premiul pentru regie al noii secțiuni „Encounters”, adaptarea după Vladimir Soloviov a lui Cristi Puiu nu a mai avut șansa unei lansări adecvate în cinematografele românești. Ulterior, mai ales după avanpremierea din cadrul TIFF-ului clujean, s-a vorbit mai mult despre persoana cineastului decât despre filmul său. Poate că anul acesta *Malmkrog* va izbuti să genereze dezbateri fertile pe care o merită. Dar, gândindu-mă la discuția curentă despre cel mai recent câștigător al Ursului de Aur, *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* de Radu Jude, mi-e teamă că nici 2021 nu-i va face dreptate filmului lui Puiu.

Odată cu *lockdown*-ul din martie, s-a instaurat o nouă rutină cotidiană, determinată de perioada îndelungată petrecută în casă, în special între cei patru pereți ai camerei de zi. Acum privesc înapoi cu regretul că nu am fost în stare să-mi administrez mai eficient timpul dedicat filmelor, concentrându-mă



*Malmkrog*  
(Cristi Puiu)





**Acasă**  
(Radu Ciorniciuc)

asupra lucrurilor cu adevărat importante. În schimb, l-am risipit cu producții Netflix de duzină și cu tot felul de evenimente cinematografice online („My Darling Quarantine” Short Film Festival, „We Are One”: A Global Film Festival etc.). Ce am învățat din ultimele experiențe amintite este că selecția leneșă, refuzată de idee curatorială, nu are viață lungă. Totuși, am văzut – și, mai ales, revăzut – cu plăcere multe filme prezentate gratuit, în week-end-uri, de platforma TIFF Unlimited. Și au existat și evenimente online originale, care trebuiau semnalate și încurajate, precum „Possible Sounds of Early Cinema” (vezi numărul 2 / 2020 din revista „Film”).

În august, participarea la ediția a XIX-a a TIFF-ului, chiar și cu numai cu proiecții *open air* (voi prefera mereu să văd filmele într-o sală de cinema), mi s-a părut un miracol. Printre altele, la Cluj am descoperit documentarul românesc al anului, *Acasă* de Radu Ciorniciuc. Este sugestiv faptul că acest film minunat, atât de pătrunzător în observarea și înțelegerea semenilor prin intermediul limbajului cinematografic, a fost realizat de un jurnalist debutant în regie (mai precis, de o echipă de jurnaliști). Sunt convins că nici următoarele documentare semnate de Ciorniciuc și colaboratorii săi nu mă vor dezamăgi.

Tot în august, am fost încântat să particip din nou la cel mai mare festival de film de arhivă din lume, „Il

Cinema Ritrovato”. Cum, din motive evidente, fanii din afara Italiei nu au mai putut ajunge la Bologna, organizatorii festivalului le-au oferit șansa de a viziona online, la o calitate ireproșabilă, multe titluri reprezentative din programul ediției. În așteptarea momentului în care voi reveni în orașul în care, an de an, se scriu noi pagini din istoria cinematografului, am savurat selecția online și am prezentat aici o parte din ea (vezi numărul 3 / 2020).

În 2020, „Il Cinema Ritrovato” s-a suprapus cu One World Romania, dar am reușit să văd, tot online, și cele nouă filme nonficionale din competiția internațională a festivalului autohton, care crește spectaculos de la o ediție la alta. În luna noiembrie, am repetat experiența, cu satisfacții cinefile similare, la festivalul Animest. Atunci, am avut și ocazia să vizitez, deopotrivă offline și online, excelenta expoziție „100 de ani de animație românească” (vezi numărul 4 / 2020 din „Film”). Iar în decembrie, tot online am urmărit scurtmetrajele studenților de la școlile de film românești din selecția festivalului CineMAiubit.

Pe lângă filme, vizionate așa cum s-a putut, un alt motiv de bucurie și de speranță a fost că au apărut – și au continuă să apară în primele luni din 2021 – multe cărți de cinema notabile, semnate de autori români sau traduse de profesioniști.

Infernul cinefilului pare încă departe... **F**

# Un an de singurătate

Marilena Ilieșiu

**E**xistă o formă de a măsura adânciturile din ce în ce mai pronunțate din canapeaua personală, locul retragerii strategice din bătălia pandemică? Și care este efectul adâncirii din ce în ce mai profunde în comoditatea casnică? Există o formă de a evalua distanța dintre tine, ființa izolată, scuturată de frici, frisoane, revolte, febre, tuse, și un alt tine, ușor, imaterial, care se amestecă printre sutele de povești revărsate la comandă din ecranele casnice? E drept, al doilea tine nu lasă adâncituri în canapea, are o libertate amețitoare, se instalează rapid printre dramele eroilor pixelați și se îndepărtează rapid de soliditatea narativului cotidian.

Această separare schizoidă m-a urmărit în ultimele luni: un narativ personal, maladiv, copleșitor, a fost urmat, ca de o umbră, de extensia în ficțiunile imaginative ale altora. 2020, un an simetric, cu cifrele 2 cocoșate de tragicele încărcături ale zerourilor (cifră de început și de sfârșit), părea, la prima estimare, un an anti-cinematografic; starea de spectator de cinema (exersată de peste un secol și transmisă individual printr-un soi de ADN cultural) s-a dizolvat în concentratul gros al imaginilor de *breaking news*? Sau,

dimpotrivă, cinemaul oferă cea mai comodă formă de eliberare de cotidian și cea mai facilă proiectare într-o sumă de forme narative?

La radio, o voce spartă clamează *Independența României. Promisiuni...* sau e doar *Proba de microfon* obișnuită. Molima a instalat în *Orașul văzut de sus*, cu tulburări de *Metabolism* diurn și nocturn (depinde de restricțiile oficiale), *Liniștea din adâncuri*. *Moartea domnului Lăzărescu*, vecinul tipic, e imediat expediată în butada rezistenței naționale: *Așa e viața*. *Colectiv* pare un cuvânt străin, îndepărtat, lipsit de sens și eclipsat de *Lumina palidă a durerii*. Suntem deja în *Partea nu prea fericită a lucrurilor*.

Aflată atât de departe de sala de cinema și atât de aproape de ecranele albastre, trăiesc totuși senzația că orice poate fi încadrat în repere cinematografice (inclusiv în titluri de filme, ca în pasajul de mai sus), că existența noastră virusată repetă schema narativă a unui thriller mediocru.

Figurant fără voie într-o narațiune pre-vizualizată în variante apocaliptice hollywoodiene, simt pe propria retină șocul tiparelor din producțiile de categoria B, percep în propria existență drama individului



**Colectiv**  
(Alexander  
Nanau)





***Nomadland***  
**(Chloé Zhao)**

confruntat nu cu mari teme metafizice, ci cu limitele sale fizice. Din poziția de personaj minor dintr-o superproducție catastrofică, mă încapățânez să revin totuși la cinema.

Croit pentru interogații, îndoieli, frici, 2020 pare un an în care canapeaua psihiatrului se confundă cu cea personală. Filmele văzute, din interes profesional, din curiozitate, din plictiseală, din disperare, le-am perceput între reperele stabilite de titlurile a două documentare românești, *Acasă* și *Colectiv*. Primul definește locul geometric al locuirii, fie în sălbăticia urbană a Deltei Văcărești, fie în apartamentul standard bucureștean: strâmt, anost, murdar. Dezrădăcinați, eroii încep scurtul drum al pierzaniei prin jungla urbană. Al doilea, *Colectiv*, trece prin filtrul unei tragedii colective relația statului cu cetățeanul, fie victimă, fie ziarist-investigator. În ambele percepți prezența unui stat clădit pe slăbiciunile cetățeanului și susținut de umerii mult prea puternici ai funcționării și oficialităților. De cealaltă parte, izolat acasă, hăituit în colectivitate, prins în neputința individuală, dar și în mecanismele birocrăției și ale mușamalizărilor, eroul acestor documentare desenează profilul omului din era pre-pandemică.

Între aceste limite, casa și colectivitatea, mi-am plasat existența de consumator casnic de cinema, dispus să-mi confrunt drama personală cu alte modele narative. *Nomadland* (2020, r. Chloé Zhao) mi-a expus

un model de supraviețuire în situații de criză, silindu-mă să mă adaptez la cele două registre opuse pe care le explorează: unul greoi, brutal, în care eroina este legată de vicisitudinile vieții nomade, și altul aerian, construit pe ideea de eliberare de orice lest material. *American Murder: The Family Next Door* (2020, r. Jenny Popplewell), făcut din filmări *home-made*, construiește pojghița fericirii familiale ca punct de lansare în abisul crimei casnice. Soluția pentru salvarea de demonii domestici pare să fie viața ca o fugă, deviația psihică sau înghițitura dezinhibatoare de alcool, după modelul lui Thomas Vinterberg din *Another Round*. Nu iau în seamă modelele de rezolvare a crizelor din *The Crown*, mult mai potrivite stilului și gazonului englezesc.

Ce urmează? Probabil o perioadă pe măsura celei prezente, cu o avalanșă de cifre alarmante, de imagini terifiante, de mutații necunoscute medicale, comportamentale, sociale. Se va schimba relația spectatorului cu cinematograful? Probabil, sala de cinema va reapărea în peisajul mondeno-cultural, tehnologia va concepe noi cârlige pentru a agăța spectatorul în plasa ficțiunilor, platformele de streaming vor livra tone de subproduse și câteva supraproduse, expresia cinematografică se va adapta noii estetici a dezastrelor. Mai dramatică mi se pare condiția spectatorului: înfricoșat, însingurat, alienat. Dar important este că va rămâne spectator. **F**

# Un *home cinema* în izolare

Angelo Mitchievici

**A**nul 2020 a fost cumva catastrofic și pentru fenomenul cinematografic, desăvârșind moartea cinematografului așa cum îl știau părinții și bunicii noștri, deși și *movieplex*-urile au avut de suferit. Cinematograful este un fenomen al culturii de masă peste tot, salvat într-o oarecare măsură de *home cinema*, care, cum ne amintim – sau ne amintește amuzant documentarul Ilincăi Călugăreanu, *Chuck Norris versus comunism* (2015) –, a început cu *videoparty*-urile din anii '80.

Tot cinematografia a informat imaginarul colectiv occidental, și nu numai, cu o serie de scenarii ficționale ale unei apocalipse declanșate de un virus extrem de contagios, zombificând o bună parte din planetă, fie într-o variantă extrem de agresivă a virusului rabic – vezi *După 28 de zile* (2002), al lui Danny Boyle, și continuarea sa, *După 28 de săptămâni* (2007), al lui Juan Carlos Fresnadillo –, fie T-virusul *high-tech* din seria *Resident Evil* sau cel aflat sub anonim din *Ziua Z: Apocalipsa* (2013), al lui Marc Forster, fie un virus

mai „soft”, Ebola, precum cel din *Alerta* (1995), al lui Wolfgang Petersen, sau un posibil precursor al Covidului-19 din *Pericol nevăzut* (*Contagion*, 2011), al lui Steven Soderbergh, pe care le-am revăzut cu alți ochi în noul context.

În orice caz, mi se pare că această pandemie este paranteza care închide definitiv o epocă, cea a cinematografului tradițional pe care, cu o irepresibilă nostalgie, îl elogia Giuseppe Tornatore în *Cinema Paradiso* (1988), și anunță o alta, a unui *home cinema* în izolare (și dezolare), autist, VR-ist, ca expresie a unui stil de viață dictat de necesitate acum, dar acceptat ca firesc într-un viitor nu foarte depărtat, deși atracția „marelui ecran” nu și-a epuizat pe deplin mijloacele de seducție.

Dincolo de filmele de autor pe care am reușit să le văd, și grație primului festival online din al cărui Juriu FIPRESCI am făcut parte, cel de la Wiesbaden de anul trecut, dar și al unor prieteni care mi-au intermediat accesul la filme de festival cu circuit închis,



*La Casa de papel*  
(Álex Pina)



am vizionat numeroase seriale de pe HBO și Netflix, unde producția filmică a explodat. Cu excepția câtorva filme de autor și pe lângă numeroase filme care par rezultatul unui algoritm, transpunerea unei matrice scripturale și vizuale minimaliste în decoruri digitale, am descoperit cu plăcere că o (mică) parte dintre ele sunt extrem de bine realizate, cu scenarii inteligent construite, cu o idee captivantă, cu o foarte bună prestație actoricească în raport cu genul cinematografic din care fac parte. Thrillerul spaniol, serial de televiziune, *La Casa de papel*, al regizorilor Jesús Colmenar, Alex Rodrigo, Alejandro Bazzano, Miguel Ángel Vivas etc., după ingeniosul scenariu al lui Álex Pina, cu primul sezon apărut în 2017, care a avut și un uriaș succes la public, are un corespondent românesc în *Bani negri (pentru zile albe)* (2020), al lui Daniel Sandu, unde specificul local reclamă o viziune parodică, bufă, caragialescă, dar foarte reușită. O altă reușită difuzată pe HBO mi s-a părut serialul lui Álex de la Iglesia, *30 de arginți* (2020), un horror cu un story captivant, minuțios lucrat, integrând armonios efectele speciale într-un cadru de oraș-cetate, cu personaje credibile și cu o idee originală în jurul căreia se articulează povestea. Un thriller-horror reușit, adaptare după Stephen King, mi s-a părut serialul *The Outsider* (2020), al regizorilor Andrew Bernstein, Jason Bateman, Charlotte Brändström etc., din aceleași motive: o idee bună urmărită cu consecvență, dialoguri substanțiale, personaje construite minuțios, mergând la detalii, înregistrând și particularismele unor individualități aparte, susținute de actori buni, realizarea unei cotidianități *reliable* și a unei atmosfere. Sau *crime story*-ul *Perry Mason* (2020), regizat de Timothy Van Patten și Deniz Gamze Ergüven, unde o confruntare dintr-un proces puternic mediatizat

***Bani negri*  
(Daniel Sandu)**



FOTO: ADI MARINECI

scoate la suprafață conflicte intestinale, tensiuni latente, clivajele unei societăți. M-aș opri pe scurt la acest tip de film marca Netflix, rezultat al unui bricolaj cu prefabricate, un fel de construcție Lego mai sofisticată, alcătuită din cadre și situații tipizate, care pot fi dezasamblate și montate într-o altă construcție. În special serialele SF, cu parfum distopic, de odisee spațială etc., îmi sugerează o astfel de fabrică de film. Și nu mă refer strict la tradiționala industrie americană de film, la Bollywood-ul indian, nici la filmele de serie B făcute pe bandă rulantă, ci la un concept care assemblează mai atent produsul cinematografic în clișee și matrice digitale, precum poveștile rizomatice din *Westworld* (2016), al unor regizori precum Richard J. Lewis, Jonathan Nolan, Vincenzo Natali sau Stephen Williams, după un scenariu care include o numeroasă echipă, nu mai puțin de zece scenariști. Serialul constituie și o punere în abis a unui mod de producție, a felului în care un narativ simplu se poate ramifica arborescent în funcție de fantezia pe care dorește să o stimuleze, lansând un fel de pseudopode narative ce se pot resorbi sau rămâne în stadiul de cioturi, dacă interesul se mută într-o altă direcție.

În 2020 am revăzut și multe filme românești din „Epoca de Aur”. Am privilegiat intervalul cuprins între 1965-1980 dintr-un soi de nostalgie, fără nimic din severitatea unei recuperări exclusiv estetice, pentru un fel de naivitate a camerei, chiar și atunci – sau mai ales atunci – când propune un mesaj propagandistic, de pedagogie ideologizată. Am realizat că, pe măsură ce te distanțezi în timp, filmele acestea își pierd atât conținutul ideologic care le-a edificat, cât și eventualul substrat subversiv-polemic adresat spectatorului de atunci, că această tensiune, confruntare subtilă, dispăre, iar ceea ce rămâne este o colecție de *lieux de mémoire* (recurgând la expresia consacrată a lui Pierre Nora). Îmi plac stângăciile acestor filme, inflexiunile unor voci cultivate la alt diapazon, micile lor episoade de grotesc, ceea ce un critic și istoric literar reputat, Eugen Negrici, numea „expresivitate involuntară”. Nu știu câți dintre regizorii lor și-au imaginat că anumite secvențe vor fi privite drept comice, deși se doreau serioase până la apodictic. Este ceea ce urmăresc și în multe filme de astăzi: această nostalgie a cinematografului care face legătura cu istoria lui, cu vârstele lui, cu un paseism care ține de natura sa de hologramă intimă, ce încapsulează și ceva din spiritul secolului. Or, în bună măsură, aceasta este ceea ce mă separa de o serie de produse cinematografice marca Netflix descrise mai sus: absența unui spirit care să le anime, calitatea lor de prefabricate. Evident, anul 2020 și, în niciun caz, pandemia nu ne-au adus acest lucru, dar mi-au oferit ocazia unei reflecții, a unei priviri mai atente asupra unui cinema care a trecut, prin prisma altuia care ia naștere. **F**

# În care prințesa rămâne prinsă în castelul cu internet de mare viteză

Georgiana Mușat

**C**ând mă gândesc la anul 2020, care pare să-și întindă pielea și peste 2021 (oare câtă incertitudine mai putem suporta?), mă raportez la o specie de sindrom al prințeselor din povești – să spunem, Rapunzel, care era sechestrată într-un turn imens, unica legătură cu exteriorul fiind coșița ei lungă de păr. Aruncându-și pleata în jos, i se aduceau bucate și toate cele necesare.

Sechestrarea mea la domiciliu ar fi arătat complet diferit dacă n-aș fi beneficiat de tot felul de privilegii (inclusiv cinefile), care mi-au permis să mă izolez: o parte a planetei a plecat și s-a expus, în timp ce cealaltă tot zapa prin teleenciclopedia imensă de materiale audiovizuale, încercând să-și umple timpul. Problema cu paradoxurile m-a deconcertat, de fapt: între a ingera alert produse, informații, ca și cum ele s-ar epuiza la un moment dat sau tu însuți n-ai mai putea să le accesezi, și imposibilitatea de a mai putea urmări ceva până la capăt – un du-te-vino între a fi productiv și a aștepta sfârșitul lumii. Mă gândeam la toate pandemiile de dinainte de asta; poate că lucrurile erau mai laxe dacă nu erai înconjurat permanent de statistici și informații morbide. Pe de altă parte, informațiile astea te conectează cumva cu alți embrioni care urmăresc cu sufletul la gură ce se întâmplă cu virusul, cum poate fi combătut etc.

Cineăștii ori și-au suspendat activitatea, ori și-au adaptat scenariile noii situații (vezi *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc*, filmul lui Jude plasat în plină pandemie bucureșteană); e o cenzură care ori ți-a tăiat aripile, ori te-a făcut mai creativ. Pentru critica de film, poate c-a părut că am fost mai prolifici ca oricând (parazitând cu recomandări, revizitări, cronici, topuri, festivaluri online), dar munca asta n-a fost lipsită de hopuri. Într-o astfel de perioadă, în care industria cinematografică și cea teatrală au fost efectiv demolate, a-ți continua meseria de critic de film vine cu riscuri, cu îndoieli. Am scris prost și mult, câteodată mănătat de termeni-limită. Am făcut ture înainte-înapoi prin camerele înguste ale apartamentului meu, încercând simultan să mă concentrez la ce am de făcut și să dezinfectez toate ambalajele produselor cumpărate de la supermarket.

Inițial, mi-am propus să bifez de pe o listă toate filmele pe care n-am apucat să le văd; debuturile cineaștilor pe care-i admir; să revăd filmele care m-au determinat să aplic la facultatea de film. Toate proiectele astea funcționează atunci când te detașezi de ce e în afara apartamentului tău, unde nimic nu poate să-ți spargă scutul: am bifat filmografia fraților Coen și-am așteptat cuminte *Mank*, într-un amestec de disidență și frivolitate. Am funcționat foarte mult în logica sihăstriei lui Frank Beauvais din *Ne croyez surtout pas que je hurle*: montând tentative naive de tip *supercut*, din tot felul de gesturi pe care le remarcam în vreun film, descoperirea autorilor, fetișizarea actorilor. De pildă, fascinată de un cadru detaliu din *The Ocean Waif*, al lui Alice Guy-Blaché, l-am tot căutat în alte filme. Am citit abia în 2020 primul meu H. P. Lovecraft, ca să compensez ignoranța cu care am privit *Lovecraft Country*, serialul produs de HBO. Am avut bucurii pe care le-am celebrat cu texte mici sau cronici, majoritar venite de pe Mubi: deschiderea întregii bibliotecii Mubi pentru utilizatori a fost un pas imens pentru cinefilia mea șubrezită în timp. Am văzut filme indiene, Bresson, Rohmer, Werner



**Babardeală cu bucluc sau porno balamuc (Radu Jude)**





**Mia își ratează răzbunarea (Bogdan Theodor Olteanu)**

Schroeter, Jacques Rivette. Am revăzut filmele lui Terrence Malick, lucru care m-a deconectat teribil pentru câteva zile. N-am participat decât la câteva festivaluri online (One World Romania, BIEFF, Festivalul Internațional de Film de la Rotterdam și Les Films de Cannes à Bucarest) și unul în format fizic (Festivalul Internațional de Film de la Varșovia).

Nu pot, însă, să neg că m-am simțit vinovată pentru orice plăcere de felul ăsta, pentru orice text pe care-l scriam despre un film apărut pe o platformă VOD – că întrețin focul marilor corporații care rezistă frunțaș, în timp ce industria noastră e la limita subzistenței. Era, în felul ăsta, un cerc perfect etanș, unde informația nu mai circula decât între utilizatorii platformei respective. Jobul festivalurilor de film era să adune oamenii – să deschidă porțile unor filme. Nu neg că luxul ăsta de a participa online ne-a alinat temporar rănilor, dar e cinic; e cinic că am funcționat pe principiul ăsta, îngropând filme importante pe o pagină de internet. Paradoxal, trag linie și, în ciuda obstacolelor, rămân cu multe titluri noi, pe care poate nu le-aș fi descoperit altfel: *Beginning*, filmul georgian șoc de Dea Kulumbegashvili; *The Dog Who Wouldn't Be Quiet* (r. Ana Katz), despre relația unui bărbat cu câinele lui, amândoi *misfits* pentru societate; animația *Archipelago*, realizată de Félix Dufour-Laperrière, un colaj de reverii superbe între Québec-ul imaginat, fantastic, și cel istoric. Pentru filmul românesc, proaspătul Urs de Aur de la Berlinale pentru *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* și dubla nominalizare la Oscar pentru *Colectiv* (r.

Alexander Nanau) ar putea indica într-un fel că n-a fost un an catastrofal, ba dimpotrivă. Două debuturi excelente, *Otto Barbarul* (r. Ruxandra Ghițescu) și *Noi împotriva noastră* (r. Andra Tarara), au putut fi văzute în avanpremieră la Les Films de Cannes à Bucarest. Noul film al lui Bogdan Theodor Olteanu, *Mia își ratează răzbunarea*, e probabil cea mai mare surpriză pentru mine – un film care demască ludic abuzurile machiste ale bărbaților aflați în poziții de putere și nu numai (e plasat în buza UNATC-ului, cu tot felul de discuții improvizate, dar izvorâte din experiențe personale ale actrițelor).

Pe de altă parte, lipsa finanțărilor pentru cinești și lipsa reacției autorităților nu arată decât cât de puțin importantă e cultura cinematografică în peisajul mai larg. Suntem o țară care se bucură de premii, dar nimeni nu se întreabă în ce condiții ajung aceste filme să se facă. Și-atunci, singurul motiv pentru care 2020 nu e anul zero (un rapel la anul 2000, anul cu zero producții românești) e meritul exclusiv al cineștilor care n-au stat în casă când li s-a spus, al producătorilor care-au făcut minuni și al echipelor care s-au conformat noilor condiții doar pentru a face o muncă mai departe. Am admirat actorii care și-au continuat munca în teatru, dar s-au mutat online. Tipul ăsta de artă-gherilă a fost unica mea alinare într-un an în care bolovanul a tot acumulat și ne-a lovit pe toți, pe rând. Căci, în fond, e un sacrificiu să-ți plasezi arta pe un live pe Facebook, trivializând-o până la refuz, doar de dragul de a oferi ceva publicului sechestrat la domiciliu. **F**



Otto Barbarul (Ruxandra Ghițescu)

## Bal mascat cu partituri revizuite

Dinu-Ioan Nicula

**I**n labirintul unde am intrat de peste un an, singura soluție e să urmăm linia peretelui și, din când în când, să încercăm să privim cerul înstelat de deasupra noastră. Primul deziderat este realizabil: avem *Zidul* claustrării, precum în filmul lui Vaeni revizitat online (în 1975 – comunist, în 1990 – pro-libertate, în 2020 – antifascist, deprimantă spirală a rescrierii istoriei, încheiată într-un an în care această meteahnă carpato-danubiano-pontică a devenit universală, scâpându-i de povară pe ai noștri ca brazii, oricum căzuți la pământ... a se revedea *Lemn!*). Și a doua latură ține de sfera posibilului: pe de o parte, am avut anul trecut memorabile festivaluri în aer liber (cel mai frumos TIFF!), pe de alta, legea morală a rămas mereu un imperativ, pus în valoare uneori chiar cu aceste ocazii.

Un film precum *Malmkrog* (r. Cristi Puiu), care evocă somptuozitatea lui Visconti, statuaritatea lui Resnais și încărcătura de idei a dialogurilor din peliculele lui Rohmer, poate fi o consolare majoră pentru lungile luni de absență a noastră din fața marelui ecran, cu scurte interludii. Unul dintre acestea, autumnal, a oferit răgazul suficient pentru ca Marian Crișan, prin *Berliner*, să dea (inclusiv simbolic, prin „învârtita” din final) diagnosticul necruțător pentru

o societate care, de peste 30 de ani, nu poate ieși din cercul vicios...

Dacă vom întoarce capul (niciun pericol să împietrim, că doar nu suntem în Sodoma, ci într-o lume tot mai dreaptă!), ce vom zări în urmă, la capătul tunelului, adică prin februarie 2020? Filmele lui Radu Jude... dar pe el îl avem și acum, ba chiar mai aureolat. *Tipografic majuscul*, inedit ca formulă, a pus în operă, ca și „*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*”, o dramă (de astă dată nu de grup, ci personală), cu o finalitate artistică în care implicarea morală a autorului se efacează. Celălalt film din 2020 al lui Jude, cu premiera națională la One World Romania, documentarul *Ieșirea trenurilor din gară* (realizat împreună cu istoricul Adrian Cioflâncă), reiterează derularea alternantă fotografie-document (inclusiv lectorii din off) din *Țara moartă* (2017) și evită sistematic să așeze ororile din iunie 1941 în cadrul mai larg al demascării absurdității oricărui război (și a psihozelor fără precedent pe care le induce). Pentru că trăim sub imperiul justiției, putem numi cu îndreptățire „trenuri ale morții” și pe cele care-i duceau în Bărăgan pe deportații bănățeni din nuvela „Proiecte de trecut” (1982), de Ana Blandiana, așa cum i-am văzut cu fidelitate transpuși în filmul lui





**Gary Oldman  
în *Mank*  
(David Fincher)**

Andrei Zincă intitulat *Și atunci... ce e libertatea?*. Totuși, în speech-ul rostit în „grădina-cinema” de pe Calea Victoriei, scriitoarea a anunțat că și-a retras numele de pe generic, dată fiind dezvoltarea cinematografică (a se deduce comercială) pe care cineastul stabilit în Statele Unite a făcut-o dincolo de cadrul prozei originare, publicată în siajul oficial al incriminării crimelor dejiste din perioada „obsedantului deceniu”. În acele zile de sfârșit al verii (... și al unor iluzii, căci nu după mult timp i-am văzut pe unii actori – rebelii de mai an – ca fiind cei mai înveterați susținători ai închiderii teatrelor), am vizionat tot acolo *Otto Barbarul*, debutul în lungmetraj al Ruxandrei Ghițescu. Tânăra cineastă a ipostaziat frământările adolescentului din România de astăzi, determinate de condiția socială ambiguă a părinților intelectuali și de nesiguranța autorităților însărcinate cu protecția sa, sumă de factori meniți a-l împinge într-un marasm, pe teritoriul căruia îl amenință autodistrugerea. Din aceeași generație regizorală, Tudor Cristian Jurgiu a oferit „sub clar de lună” sofisticatul *patchwork* *Și poate mai trăiesc și azi*, explicită raportare ironic-parodică la schema clasică a basmului, pe un fundal intimist care pune în valoare calitățile interpretative demonstrate de Nicoleta Hâncu și Bogdan Nechifor.

Stând în casă (cu ori făr’ de *lockdown*), am putut reflecta asupra unor opere marcante din istoria cinematografului, cum ar fi, de pildă, *Pe aripile vântului*. Și, mai ales, la felul în care le putem recupera din ghearele „contextualizării”. Cei care se simt de partea bună a istoriei și, prin urmare, datori să o „rebrânduiască”, ar trebui să fie prudenți: banderolele incriminatoare nu fac decât să stârnească interesul publicului, iar lecțiile de învățământ politic, pentru dezmoșteniții naturii care nu pot face diferența dintre ficțiune și documentar, pot fi sărite cu maximă ușurință printr-un clic pe playerul video. Și, dacă tot se poartă „cancel

culture”, atunci să-i anulăm și noi pe cei ce se autoanulează (precum Jay Leno și alții *eiusdem farinae*), prinși într-un exercițiu de penitență mai lamentabil decât cel de îngenuchere în fața batalioanelor de luptători murdari. Să nu ne amăgim: n-au rămas atâtea socluri libere, pe cât de mulți sunt infractorii gata de a fi urcați pe ele, în viață sau nu; bocitorii de ocazie (stipendiați sau, și mai grav, benevoli) îi vor găsi peste tot, inclusiv în hipermarketurile de la noi.

O parte dintre aceste tare au afectat și Netflix-ul, care rămâne totuși principala sursă de vizionare a unor filme destinate marelui public, de sus privind-o îndeobște cei care nu țin morțiș la o panoramare completă asupra cinematografului de azi. Îngrijorătoare este tendința de a nu pune în gardă spectatorul pe seama melanjului dintre ficțiune și cadrul istoric mustind de personaje reale. Cine cade în mrejele acestui „revizionism” ar putea crede că sărutul gay dintre Rock Hudson și iubitul lui, din serialul *Hollywood*, chiar s-a petrecut la scena deschisă a unei ceremonii de acordare a Oscarurilor, în anii ’50! După cum, pe latură feministă, mult elogiatul serial *Gambitul damei* induce ideea că, în anii ’60, o jucătoare (fictivă, în acest caz) a putut amenința supremația masculină la titlul mondial șahist, fapt care nu s-a petrecut niciodată în istoria sportului în alb-negru, chiar dacă de aproape un secol femeile se pot înfrunta cu bărbații la tablă. Altminteri, un film precum *Mank* (tot o producție Netflix) m-a captivat din perspectivă cinefilă prin acuratețea brodării pe marginea elementului istoric, ca și prin arta interpretativă a lui Gary Oldman (la același nivel stând și cea a inoxidabilei Frances McDormand, în *Nomadland*, cu altă sursă online). Venit dintr-un spațiu apropiat nouă, m-a bucurat să urmăresc succesul pe același canal al filmului *Pieces of a Woman*, turnat peste Ocean de Kornél Mundruczó, în rolul principal cu Vanessa Kirby, cea mai *fit* interpretă din serialul *The Crown*.

Din fieful filmului european, m-am atașat în anul care a trecut de *Le Sel des larmes* (regia: Philippe Garrel), pentru că eternul feminin rămâne fascinația majoră a cinematografului, dar am așteptat cu satisfacție împlinită și noul film al lui François Ozon, *Été 85*, întrucât mecanismele seducției transcend biologicul, fiind mereu un spectacol în sine. În spiritul majorei deschideri, țin să amintesc și filmele asiatice care mi-au ținut nestins interesul spre această zonă plină de comori ale celei de-a șaptea arte: *Zile de Tsai Ming-liang* și *Femeia care a fugit* de Hong Sang-soo. Cu osebire cel de-al doilea, pentru că, deloc demonstrativ, ci perfect motivat artistic, oferă sala de cinema ca loc ideal de refugiu în fața unei damări impredictibile, o insulă de regăsire a demnității condiției umane într-un ocean pe care nu ne va mai călăuzi niciun Columb. **F**

# Dilema Ceasornicarului

Marian Sorin Rădulescu

**I**nchiderea cinematografelor a însemnat, în ceea ce mă privește, doar continuarea de a urmări, din când în când, filme acasă. N-am resimțit defel pierderea sentimentului de solidaritate cu publicul dintr-o sală de cinema, pentru simplul motiv că filmele pe care, o dată sau de două ori pe lună, le vedeam la cinema nu adunau public. Adesea eram singur în toată sala de mall – 150-200 de locuri, toate confortabile. Distanțare socială maximă. Deși proiecția era mereu de calitate, lumea nu venea dacă în program se întâmpla să ruleze film românesc ori european. Solidaritatea cu publicul o simt – și sunt încredințat că voi continua să o simt – doar în timpul câte unui festival sau la câte un spectacol de gală. Sunt singurele contexte în care mai poți viziona filme de autor.

În 1995, actorul Dragoș Păslaru a răspuns întrebărilor jurnalistei Adina Bardaș, pentru revista „Teatrul azi”. Era anul despărțirii sale de scenă (după care, în următorii trei ani de dinaintea intrării sale la mănăstire, avea să mai apară în doar câteva filme), când încă mai juca în „Poveste de iarnă”, montarea lui Alexandru Darie de la Bulandra. Mă întreb dacă nu cumva tot ceea ce interpretul de altădată al lui Alioșa Karamazov spune în acel interviu despre condiția actorului nu e valabil și azi pentru orice făcător de spectacole, nu neapărat de teatru. Pentru că nu doar teatrul are momente (perioade, epoci) când este o „lucrare curată, nu spun sfântă, dar iradiantă de echilibru moral, de măsură, de energie spirituală”, de „stil și o anume întemeiere, soliditate”. Pentru că nu doar spectatorul de teatru – și nu numai cel din 1995 – „e dispus să consume orice, dacă e frumos ambalat” și „nu cultivă exercițiul rațiunii, ci acționează mecanic, urmând traseul sinuos, ambiguu și uneori absurd al societății”. Fenomenul, în cuvintele scriitorului O. Nimigean (din volumul său apărut în 2020, „O ureche de om pe o spinare de șoarece”), poate fi rezumat astfel: „Îmi este indiferent dacă intrăm în istorie ca mancurți. Film”. Lansat cu puțină vreme înainte de „lockdown-ul mondial”, *Malmkrog* (la fel ca *Trei exerciții de interpretare*, realizat în 2011 de același Cristi Puiu) e un antidot la uitare (și indiferență). Dragoș Păslaru vorbea apoi despre vedetismul care strică întreaga construcție a unui spectacol. „Actorul-vedetă”, spune el, este „o mediocritate poleită de jocul unor relații”. (Din nou, observația e la fel de valabilă și pentru făcătorul de spectacole subjugat de vedetism, nu doar pentru actor.) Rezultatul: „Acum apar multe spectacole de interes minor, care nu comunică decât

un plictis universal și care, din diverse motive, pot fi încurajate de public”. Sunt întrebări, gânduri și uimiri care și-au păstrat forța și actualitatea și acum, la peste 25 de ani de la publicarea lor.

Vremea izolării noastre în anul nepereche 2020 (ce nu dă semne să se isprăvească prea curând nici în 2021) a fost și un prilej de meditație pe marginea lucrurilor ce merită cu adevărat recuperate, păstrate, duse mai departe. Sportive sau înviate. Am descoperit întâia oară *Dodes'ka-den*-ul lui Kurosawa prin 1984, la serile de cultură cinematografică „FilmArt” de la Casa Tineretului din Timișoara. Regăsindu-l după atâția ani (m-am mai întâlnit cu el de vreo câteva ori), mi-am amintit acum, în plină „criză medicală”, de finalul din *Blow-up*, dar și de scena din *Suta de lei* (versiunea necenzurată), când Petru (Dan Nuțu) se face că jonglează cu o minge invizibilă împrejurul Dorei (Ileana Popovici). Sau de mormanele de fiare vechi din *Ciocârlui pe sârmă*. Și, desigur, de „nebulia” din *Călăuza*. Pentru scurtă vreme, pe cerul din *Dodes'ka-den* se zărește, după ploaie, un mirific curcubeu, ca o punte de legătură între Pământ și cerul mut, către care își înalță rugăciunile Băiatul-Tramvai și mama lui. Băiatul-Tramvai din filmul lui Kurosawa știe ce vrea și ceea ce nu vrea. (La fel și Călăuza, care – atunci când Profesorul și Scriitorul voiau să arunce în aer „Camera Dorințelor” cu o bombă de 20 de kilotone – se tânuiește, îi imploră să o lase nevătămată. Pentru că „e



*Dodes'ka-den*  
(Akira Kurosawa)





**A cincea pecete  
(Zoltán Fábri)**

singurul loc de pe Pământ unde oamenii mai pot veni, atunci când nu le-a mai rămas nicio nădejde”. Acolo, în Camera din Zona lui Tarkovski unde, cu sau fără „dorințe impure”, nu avea voie să pătrundă nimeni, un pește înota într-o baltă care se înnegrea/înroșea tot mai tare.) Filmul lui Kurosawa are însă și un alt personaj ce pare desprins din Tarkovski/Dostoievski: taciturnul bărbat orb vizitat de femeia care-l părăsise, dar care acum s-a întors, spășită, la el. Ochii lui, goi, trec prin ea. Așa cum vorbele ei de fierbinte, sinceră căință trec pe lângă el. E, în acel personaj din *Dodes'ka-den*, o culme a izolării, a sihăstriei, a „distanțării sociale”, dar – nota bene! – fără ca acestea să fie impuse de vreo autoritate exterioară.

Primul spectacol de la Teatrul Maghiar din Timișoara (TMT) care, printr-un *coup de foudre*, m-a convins, în 2016, că acolo se petrece ceva, a fost „Opera cerșetorilor”, în regia lui Kokan Mladenović (Serbia). În deschiderea piesei, trupa lasă impresia că improvizează un protest la adresa conducerii instituției și a unei societăți mercantile și pragmatice, în care teatrul pare să nu-și mai găsească rostul. Demersul avea să fie continuat de regizorul sârb în două din producțiile anilor următori: „Sonetul 66” și „Lacul lebedelor revizitat”. Condiția actorului și puterea transfiguratoare a teatrului este și tema spectacolului „Ultima mutare”, pus în scenă, tot la TMT, în urmă cu câțiva ani. „Incendii”, „Wiener Walzer”, „Depravare”, „Rabenthal”, „Avalanșa”, „Dansând în noapte”, „Crăiasa zăpezii”, „Ursulețul Winnie Puh”,

„Buzunarul cu pâine”, „Exit”, „Henric al IV-lea”, „Contesa Zeppelin și mobila stil”, „Tragedia omului” sunt și ele o parte din motivele pentru care mi-a lipsit acest teatru – mai mult decât mi-au lipsit sălile de mall – în anul „distanțării sociale”.

Cea dintâi montare de la TMT din 2021 este premiera absolută (pe 24 ianuarie, transmisiune online, fără public, din Sala Mare a Teatrului) a piesei „Omul care nu putea vorbi decât ceea ce citea”. Aici, Adrian Sitaru (scenarist și regizor) dezvoltă și reia o serie de motive din diverse scurtmetraje și lungmetraje ale sale (*Artă, Pescuit sportiv, Din dragoste cu cele mai bune intenții, Domestic*), nu doar din *Ilegitim* – filmul și apoi piesa pe care a pus-o în scenă la Cluj, în 2018, din care împrumută cele mai multe idei și personaje. Prezentul spectacol este o simultană experiență *crossover* – jumătate teatru, jumătate film. Deasupra spațiului scenic folosit de actori se află un ecran pe care este proiectată filmarea conversațiilor din jurul unei mese, pe diverse teme: conștiință, liber arbitru, moralitate, căință, justificarea ideologică a crimei. La început discret, apoi tot mai agresiv, aparatul de filmat pare să invadeze universul teatral. La rândul ei, imaginea de film este și ea „spartă” de actorii care – așa cum se întâmplă în *Trandafirul roșu din Cairo* de Woody Allen – ies treptat din pielea personajelor de pe ecran ori de pe scenă. Sau, cel puțin, încearcă, pentru că, deși au ochi, spectatorii nu văd, deși au urechi, nu aud și nu iau aminte. Pierd din vedere esențialul, se risipesc adesea în vane discuții, fără să



ajungă nicăieri. Confundă actorul-vedetă cu personajul pe care acesta îl construiește pe scenă, chiar atunci când actorul se legitimează cu buletinul. Cum spunea cu ani în urmă Dragoș Păslaru, „nu cultivă exercițiul rațiunii, ci acționează mecanic, urmând traseul sinuos, ambiguu și uneori absurd al societății”. Și, mai ales, nu-și aduc aminte de conștiința netatuată de convențiile social-politice, de starea paradisiacă în care sufletul omului nu fusese încă maculat de idei primite de-a gata. Miza spectacolului de la TMT este însăși „recâștigarea paradisului”, depășirea acestei condiții căzute a omului – handicap care îl condiționează de un „scenariu” prealabil, iscalit de autorul poveștii (*stricto sensu*) ori de societate (*largo sensu*). Dar viața, la fel ca firescul vorbirii, e mai presus de repetarea mecanică a unui text scris dinainte. Felul în care Cosma, personajul central cu urme de sindrom Tourette și defecte de vorbire (Kocsárdi Levente), e învățat să rostească – fără să citească pe hârtie – „Te iubesc!” amintește de începutul *Oglinzii* lui Andrei Tarkovski, unde un adolescent este „hipnotizat” de o bioenergeticiană și reușește, pentru prima oară în viață, să spună clar și răspicat, autosugestionându-se: „Eu pot vorbi!”. Sau de finalul din *Padre padrone*, unde un tânăr cioban, analfabet până la 20 de ani, învață să scrie și să citească abia în timpul stagiului militar. În ultima secvență a filmului regizat de frații Taviani, auzim cum acest tânăr (ce avea să ajungă doctor în lingvistică la 35 de ani) rostește entuziast primele cuvinte (așezate în ordine alfabetică) dintr-un

dictionar. Personajul lui Sitaru, la sfârșitul spectacolului, citește de pe ecran, cu glas tare, numele întregii echipe. Cu aceeași bucurie cu care tocmai a deprins cea dintâi rostire liberă a cuvântului prin care omul, dintotdeauna, își caută nemurirea.

Experiența *crossover* de la Teatrul Maghiar din Timișoara mi-a reamintit că filmul anului 2020 – pentru mine – avea să-mi fie recomandat, de peste Ocean, de Bogdan Adrian Toma, scenaristul filmului *Cărturan*. A rulat și în România, în 1977, când a fost selecționat la Festivalul de la Berlin și a primit Marele Premiu la Moscova. Titlul – *A cincea pecete* (în original: *Az ötödik pecsét*) – trimite la Bergman (și, desigur, la ultima carte din „Biblie”), iar masa crășmei în jurul căreia – în clandestinitate (pentru că „afară” nu ești în siguranță) – se poartă îndelungi discuții, amintește de *Farmecul discret al burgheziei* și anunță saloanele aristocrate din *Malmkrog*. Ca în filmul lui Cristi Puiu, se discută chestiuni legate de viață și de moarte, de – mai ales – nebănuitele forme de înviere. Miza filmului regizat de Zoltán Fábri e nu atât supraviețuirea unui regim totalitar, cât viețuirea și păstrarea demnității (care e și tema din *Călăuza*). Mai exact: trecerea anevoioasă (ca formă supremă a curajului) de la o existență monotona, confiscată de teorii sau voluptăți, la „făptura cea nouă”. Dilema Ceasornicarului (martir cu conștiința împăcată sau suveran crud și amoral?, aceasta-i întrebarea) continuă să fie de actualitate câtă vreme rinocerizarea nu și-a desăvârșit lucrarea asupra ființei zise om. **F**

**Malmkrog**  
(Cristi Puiu)

PRIM-PLAN

# Marian Crișan

## Pescuit ilegal și gogoși electorale. Povestiri bihorene

INTERVIU DE MARILENA ILIEȘIU

# M

eticulozitate, complexitate a detaliilor, culoare locală, claritate a intrigii, destine deviate compun amprenta stilistică a regizorului Marian Crișan. În patru incursiuni în lumea transilvană, zona Bihorului, Marian Crișan își inserează eroii în diferite momente ale zonei: dimineața unui pescar amator, tulburat de apariția unui intrus (*Morgen*), cețoasa zi a unui *Rocker* cu două fețe, noaptea numărării banilor, dar și a crimei (*Orizont*), zilele manipulării politice din *Berliner*. Povestea mutării temporare a unui politician în casa unui sătean transformă o satiră *made in Salonta* într-o dramă politică *made in Romania*. De la premiul *Megatron* (Palme d'Or pentru scurtmetraj, 2008) și până la *Berliner*, Marian Crișan rămâne un analist al situațiilor de criză din nesfârșita noastră tranziție.





### Cum și când a început pasiunea și preocuparea pentru film?

La sfârșitul anilor '80, tatăl meu a adus acasă o cameră de filmat VHS. Împună cu fratele meu am început să filmăm tot felul de momente din viața familiei. Pe lângă sărbători și evenimente speciale, erau și momente din cotidian, la grădina sau pe strada pe care locuiam. Am început să montăm aceste filmări și să le adăugăm muzică. Aceste scurte videoclipuri reprezintă primul meu contact cu filmul. Deși erau niște filmări de amatori, aveau ceva autentic, deoarece observam oamenii și locurile. Revizându-le acum, le percep ca pe niște documente ale acelor vremuri, ale felului în care oamenii își petreceau timpul liber, ale modului cum se îmbrăcau. Îmi place să observ asta și acum, în filmele de ficțiune.

### Ce era regia de film pentru copilul și adolescentul din Salonta? Un mod de a spune povești, de a comunica, de a se exprima?

Regia de film era ceva abstract. Țin minte că la început îmi doream mai mult să filmez decât să regizez, mi se părea mai important, deoarece îmi plăcea să observ oamenii și anumite situații din cotidian. Mai era ceva. În copilărie, în anii '80, oamenii erau mai predispuși să povestească, să își amintească întâmplări din viața

### Marian Crișan și o parte din echipa de la *Berliner*

lor, deoarece timpul curgea parcă altfel. Programul TV era scurt și neinteresant, și mai erau și acele ore fără curent electric. Țin minte că oamenii povesteau tot timpul cu plăcere întâmplări din viața de zi cu zi sau din trecut. Bunica mea, în mod special, avea un dar de a imita voci și gesturi, recreând momente, situații, întâmplări. Era un mic spectacol și îmi plăcea să asist la aceste momente în care cei mari povesteau și jucau un fel de roluri. Erau mulți oameni în jurul meu care aveau un umor special, un umor negru, un fel de autoironie continuă, un mod de a vedea viața cu o anumită ușurință. Într-un fel, acest spirit a ajuns în filmele făcute de mine, în special în *Morgen* și *Berliner*.

### Au existat modele formatoare? Care erau cineștii și filmele preferate?

Țin minte că nu mă dezlipeam de ecranul televizorului când erau emisiuni de cinema. Mă fascinau în mod special imaginile de pe platourile de filmare de la noi. Interviurile cu regizori ca Veroiu, Pintilie sau Daneliuc erau mană cerească. Îmi plăcea să aud și să văd cum se fac filmele, în special filmele românești. Pe lângă asta, în anii '80, copiii urmăreau film românesc, de la *Toate pânzele sus* la filmele de război făcute de Nicolaescu. Exista un cult pentru filmul românesc și pentru actori în special. La mijlocul anilor '90,



FOTO: MARIAN FĂRCUȚ

când am ajuns la București, am început să urmăresc la cinema toate filmele românești care apăreau. Țin minte că nu apucasem să văd *Balanța* la cinema, deoarece nu rula peste tot în țară, și asta spune ceva despre modul cum era distribuit filmul românesc de autor. Desigur că auzisem de el și văzusem un *making of* la TV. Prin 1994, am găsit o casetă video cu *Balanța* într-un magazin universal din București și am cumpărat-o imediat. A fost un eveniment să pot vedea acel film. Deși era o copie destul de obosită pe VHS, acea vizionare a însemnat mult. Energia din fiecare cadru și privirea frustă asupra lumii noastre au rămas cu mine mult timp. Tot în aceeași perioadă, cred, am revăzut cu alți ochi *Reconstituirea* și *Secvențe*. Nu sunt singurul care o spune, dar aceste filme au rămas repere pentru generația noastră. Am redescoperit destul de târziu *Pădurea spânzuraților* și *La „Moara cu noroc”*. La fiecare vizionare par că sunt mai importante. Dar vedeam și mult cinema internațional, mai pe apucate, în special pe casete video, deoarece nu era distribuit cum trebuie. Am descoperit David Lynch la Cinematecă, dar și la TV, când a fost difuzat *Twin Peaks*. Îmi plăceau și încă îmi plac filmele lui Jarmusch și Kaurismäki. Cred că acești autori m-au influențat cel mai mult și, într-un fel, ce mă preocupă stilistic se trage și de la acești autori.

#### Marian Crișan și Ion Sapdaru în timpul filmărilor la *Berliner*

#### Ai o legătură profundă cu zona natală? Simți că trebuie să spui poveștile ei? De ce?

Cred că fiecare scenarist sau autor de cinema are legături profunde cu o anumită zonă, iar această legătură nu este cu zona geografică în sine, ci mai degrabă e vorba de o anumită intimitate cu oamenii din acea zonă. Pentru mine, legătura este cu spiritul și cu modul în care văd viața oamenii din zona Bihorului și, în special, din Salonta. Mi-e ușor să scriu personaje de acolo, să creez situații și să înțeleg lumea prin prisma lor. Și cred că e important să fii cât se poate de sincer, de candid când faci un film, să simți fiecare detaliu, de la replici, gesturi, locații până la costume. Cred că idei bune de film se găsesc pretutindeni și îmi place să văd filme din cele mai îndepărtate sau izolate locuri din lume. Un astfel de loc este și Salonta.

#### Care ar fi curentul în care ți-ai încadra filmele? Care sunt caracteristicile cinemaului pe care-l faci?

Nu știu dacă eu sunt cel mai în măsură să încadrez filmele mele în vreun curent. La fiecare film la care lucrez încerc să găsesc o cheie nouă de tratare, de exprimare stilistică, care să nu pornească de la mine, ci din interiorul scenariului, de la personajele care se dezvoltă și de la teme în discuție. Filmul trebuie cumva să devină o iluzie perfectă, să te ducă într-o



lume aparte, care să existe pe ecran în timp și spațiu. De multe ori, discuțiile despre filme se rezumă la primul nivel, la subiect, și nu se discută mai deloc limbajul cinematografic. Un scenariu poate fi filmat în multe feluri, în funcție de ce vrei să spui sau să punctezi. De asemenea, sunt de părere, de exemplu, că montajul este la fel de important ca scenariul, imaginea sau sunetul. Un alt lucru care îmi place atunci când construiesc un film sunt micile accidente sau incidente pe care le poți improviza sau provoca în interiorul timpului cinematografic. Improvizarea acestor accidente și pregătirea lor în mizanscenă e ceva ce mă fascinează. Mai există și necunoscutul în care te avânți, cu actorii și cu echipa, în a descoperi tonul și ritmul unui film. E o explorare continuă.

**Narațiunile tale sunt de tip cumulativ: situații, detalii, un curs domestic obișnuit configurează tabloul unei lumi aparent stabile, dar, spre final, o răsturnare de situație schimbă „orizontul” acesteia. Care e lumea pe care o conturezi în filmele tale?**

Lucrurile par stabile la început, dar personajele se schimbă încet-încet, în relație cu situațiile în care sunt puse, și răbufnesc sau cedează. Urmăresc să construiesc psihologia personajelor astfel încât să ai senzația că există pe ecran din prima secundă. Reacțiile și evoluția personajelor respectă acea psihologie. Urmăresc acel moment în care simți că personajul de pe ecran gândește de unul singur și nu e acolo doar că să dea

replicile scrise în scenariu. Schimbările, transformările dramatice ale personajelor sunt minime și mai degrabă interioare. Ultimele secunde, chiar ultimele fotograme dintr-un film, pot da greutate întregului, pot schimba centrul de greutate. Ultimul cadru, ultima tăietură este câteodată ceea ce mă conduce în scrierea întregului scenariu, în filmare și apoi în montaj. Ultimele cadre din *Morgen* au fost acolo înainte de scrierea scenariului. Știam că vreau să ajung la acele imagini cu pescarul sub presiunea elicopterului care se apropie. Nu știam cum o să ajung acolo, dar toate scenele duceau spre acea secvență.

**Un alt element care perturbă existența liniară a eroilor tăi este apariția unui intrus. Un exercițiu despre pregătirea intruziunii există și în scurtmetrajul *Megatron* (2008). Cum a apărut acest film? Drama cui o sugerează? A mamei, a copilului, a posibilului tată, a consumatorului de *fast food*?**

*Megatron* a fost scris prin 2007, după o discuție întâmplătoare cu o fostă colegă de liceu din Salonta, care mi-a povestit că își duce copiii la McDonald's în Oradea, la 40 de kilometri distanță. Mi s-a părut o călătorie care spunea multe despre lumea în care trăiam și în care încă trăim. O lume în care ne lăsăm amăgiți de tot felul de imagini, de simboluri, și uităm să mai stăm unul cu altul, ne dorim să fim altundeva sau să fim într-un loc care e creat pentru a ne da senzația de fericire. M-a interesat cum drama mamei se

**Maxim Adrian  
Strinu și  
Gabriela Crișu  
în *Megatron***



îmbină cu ceea a băiatului și cum greutatea filmului se mută de pe unul pe altul în final. Ultimele momente ale unui film pot să schimbe totul și asta îmi place, să editez ultimul act, astfel încât filmul să se revizuiască, să capete greutate, o greutate care poate nici a nu existat pe pagină sau era în aer.

**Cine este Nelu din *Morgen* (2010)? Cum l-ai descoperit pe András Hatházi?**

Nelu este cetățeanul obișnuit și simbolizează mai multe categorii sociale care au rămas fără direcție, fără meserie, în această perioadă interminabilă de tranziție. Acești bodyguarzi de farmacie sau de supermarket spun ceva despre societatea în care trăim. Mulți dintre ei au lucrat în fabrici care s-au închis și acum patrulează prin fața supermarketurilor deținute de mari companii multinaționale. Te pune pe gânduri. Deoarece nu există un pericol real într-o farmacie sau într-un supermarket și ai impresia că acești indivizi sunt oarecum invizibili și că societatea îi tolerează ca pe niște prizonieri. Cred că e un personaj simbolic pentru România ultimelor decenii. Spune mult despre impasul în care încă ne aflăm. Pe András l-am cunoscut când am făcut casting la Teatrul Maghiar din Cluj. Prin 2009 am umblat mult prin teatrele din vestul țării și am cunoscut mulți actori și actrițe, alături de care mai apoi am făcut filmele la Salonta sau Oradea. Am dorit să activez actorii din zona respectivă și să lucrez cu ei.

**Elvira Rîmbu,  
Yilmaz Yalcin și  
András Hatházi  
în *Morgen***

**Ce provoacă, în lumea umilului paznic de la Penny, apariția transfugului turc?**

Ce m-a interesat, când am dezvoltat subiectul, a fost să discut despre un emigrant în drum spre Occident, care rămâne blocat într-o țară a căror cetățeni emigrează, la rândul lor, masiv în Vest. Într-un fel, e vorba despre doi emigranți. Amândoi vin din Est, din societăți precare, și se ajută unul pe altul. Poate și Nelu a fost la muncă în străinătate sau are opțiunea asta.

**Ce semnificație are finalul acestui film?**

În slujbele de pomenire se amintește că „omul pe pământ e doar o umbră și un vis”. Această reflecție biblică și în mod special prima parte, „omul pe pământ”, e ceea ce m-a condus când am construit finalul. Omul văzut singur la orizont, pierdut pe zona vastă de câmpie de lângă graniță, într-un loc unde nu știe în ce țară e. Un om care își caută drumul fără să știe dacă a trecut frontiera, dacă această frontieră există sau există doar în capul nostru.

**Există o relație particulară între cetățean și autorități în *Morgen*. Cum ai caracteriza-o?**

Relația personajelor cu autoritățile este unul dintre elementele cele mai vizibile în filmele românești din ultimii 20 de ani. Din păcate, această relație e una disfuncțională și devine de multe ori bază dramatică sau conflictuală în filme. Cetățeanul din *Morgen* evită confruntarea pe parcursul filmului, dar se revoltă





în final. Evident, e foarte importantă identitatea cetățeanului: un individ rătăcit în veșnica tranziție în care regăsești identitatea unei generații oarecum pierdute social.

**Rocker (2012) analizează o altă relație în doi: tată-fiu. Ce ai vrut să evidențiezi în film: situația de criză, sacrificiul patern, indiferența fiului, puterea mediului?**

M-a interesat sacrificiul pe care îl fac părinții pentru copii. Extrema la care ajung ei pentru că își iubesc copiii. Iubirea și grija care trec dincolo de ceea ce e moral acceptat în societate. Un tată care procură droguri pentru fiul lui, pentru a-l proteja, e o situație paradoxală, care a fost premisa filmului. Am cercetat mult zona dependenților de droguri și sunt multe cazuri contradictorii, multe cazuri extreme în acea lume. Și, de obicei, în filme vezi doar învelișul acelei lumi sau partea spectaculoasă, să zic așa, nu și drama celor de lângă dependenți, a celor care au grijă de ei. Și m-a interesat și muzica care întărește legătura dintre tată și fiu. Rockul, care nu e doar muzică, e și un mod de a trăi, un stil de viață caracterizat prin autodistrugere.

**În film apare o discrepanță între precaritatea cotidiană și ambițiile rockerilor de provincie. E construită, ai mizat pe ea?**

**Dan Chiorean și Alin State în *Rocker***

Lumea rockerilor din provincie este, evident, una marginală. Visul acestora de a răzbate în lumea muzicală, în special la noi, se lovește de un zid. Dar acei câțiva rockeri pe care îi poți întâlni în orice orașel de provincie sunt personaje care pe mine m-au atras tot timpul, deoarece sunt personaje rebele, care vor să iasă din rând, care nu pun preț pe regulile din societate. În film e vorba, din nou, de un personaj similar cu Nelu din *Morgen*, un bărbat la 45-50 de ani, care, din punct de vedere social, este un *outsider*, un pierzător. Acest individ vine din comunism și ajunge în prezent ca o oaie neagră a societății. Probabil a fost rocker și în anii '80 și '90 și nu s-a încadrat social niciodată.

**Cum ai lucrat cu actorii? Cum ai creat stările-limită?**

Am avut sesiuni foarte lungi de casting până am ales actorii din rolurile principale. Dan Chiorean și Alin State au făcut niște roluri foarte grele și au fost implicați trup și suflet în crearea acestor personaje. Țin minte că Alin State a slăbit mult înainte de filmare și a avut un regim de somn redus pe toată durata filmării, pentru a intra în starea respectivă. Dan Chiorean este un „spirit rock” și în viața reală, e rebel, recalcitrant, incomod. A fost o plăcere să aducem asta în film. O altă revelație pentru mine a fost descoperirea lui Ionuț Nicolae, care joacă rolul micului *dealer*. El și ceilalți actori au o scenă când sunt sub influența heroinei și cred că au făcut o scenă foarte bună și foarte grea.



**Este nuvela lui Slavici o lectură favorită? Dar filmul lui Iliu, *La „Moara cu noroc”*, este unul dintre filmele tale preferate?**

Slavici este un autor pe care îl recitesc cu plăcere. În special nuvelele. Îmi place să observ partea socială și lumea din regiunea Zarandului adusă de Slavici în literatură română. E un fel de document al unor vremuri dintr-o zonă de care sunt și eu legat. Zona de Vest. Personajele din „Moara cu noroc” au identități care îmi plac. Hangiul, care a fost cizmar și care își dorește o viață mai bună, e un tip de personaj care există și acum. Filmul *La „Moara cu noroc”* este unul dintre filmele mele românești preferate. Cred că cinematografia română putea arăta altfel dacă acel film devenea un fel de model pentru anii ce au urmat. Din păcate, el rămâne printre puținele filme importante de gen din aceea perioadă.

**E un handicap ca prin *Orizont* să te raportezi la un film-cult al istoriei cinematografului românesc?**

Nu știu dacă e un handicap, dar este cu siguranță riscant, deoarece nu avem această tradiție a *re-make*-urilor sau a adaptărilor libere. *Orizont* e și un omagiu adus filmului lui Victor Iliu. Sunt spectatori mai tineri care au auzit de acest film cu ocazia reluării nuvelei, în adaptarea făcută de noi. Am avut proiecții cu elevi de clasele XI-XII și a fost interesant să văd cum percep ei această adaptare și cum văd, într-o nuvelă

*Rocker*

de acum 150 de ani, lucruri și situații pe care încă le poți întâlni în societatea de acum. *Orizont* e un film care poate fi încadrat în gen și care folosește, printre altele, muzică compusă, lucru care se întâmplă rar în filmul românesc de azi. Sunt de părere că precaritatea mijloacelor și finanțarea insuficientă nu pot duce la producția unor filme asumate de gen care să atragă un public larg. După cum s-a văzut în ultimii 20 de ani, singurul gen care funcționează atât ca producție, cât și ca difuzare, e comedia.

**Pentru a actualiza povestea în *Orizont*, ai schimbat ponderea elementelor simbolice, marca filmului lui Iliu. Filmul lui Iliu dezvoltă o întreagă mitologie a spațiului. Cu ce ai înlocuit această încărcătură simbolică?**

Am mutat localizarea acțiunii mai sus, pe munte, dar în aceeași zonă geografică. Muntele Bihorului apare în nuvelă ca fundal în depărtare. Acțiunea din *Orizont* se petrece pe Muntele Bihorului. Am vrut să surprind natura și modul în care omul relaționează cu ea acum, când defrișările se fac la scară industrială. Am înlocuit porcarii din nuvelă cu cei care se ocupă de exploatarea forestieră. Natura e foarte prezentă în filmul meu și punctează, alături de muzică, trecerea timpului. Filmul este povestit în elipse și se desfășoară de toamna târziu până primăvara, de Paște. Natura se schimbă de-a lungul acestui interval. Avem câteva





secvențe de iarnă cu zăpadă care îngroapă cabana într-o liniște mormântală. Înghețul și liniștea de afară cuprind și personajele din interiorul cabanei, întrerupând parcă comunicarea dintre ele, izolându-le mai mult unele de altele.

**În *Orizont*, mi se pare că plasarea motelului în centrul unui păienjeniș de drumuri dă un nou sens poveștii clasice. Ai construit această dimensiune? Ce sugerează ea?**

Am căutat mult locația motelului. După vreo trei luni de căutări în toată zona Munților Apuseni, am găsit acest mic hotel care se potrivea perfect cu ce îmi imaginam. După mai multe prospecții în zona respectivă, am început să construim o geografie a filmului care să funcționeze în scenariu. Am fost atenți la natură, și la schimbările meteo, și la momentele zilei. Îmi amintesc că am profitat de o zi cețoasă pentru a filma o secvență pe un drum în pădure, deoarece atmosfera era perfectă pentru starea sufletească a personajului principal. Am hotărât imediat să schimbăm programul de filmare și, în câteva ore, aveam secvența respectivă filmată într-o ceață densă, care era foarte costisitor de produs. O altă secvență tratată la fel a fost cea în care am surprins peisajul acoperit de zăpadă. Îmi place să lucrez așa, să schimb din mers anumite scene, dacă natura ne dă semne...

**Rodica Lazăr  
în *Orizont***

**Cum ai trasat noile profiluri psihologice ale personajelor?**

Am schimbat profilul personajelor astfel încât să funcționeze în vremurile de azi, dar să ne aducă aminte și de cele din nuvelă. M-a interesat familia și acea „liniște a familiei”, una dintre temele principale ale nuvelei. Familia de azi, care a lucrat în străinătate pentru a-și face un rost și care visează la o viață mai bună, este tipică pentru vremurile pe care le trăim. Cred că psihologia personajelor nu e cu mult schimbată. Elementele din realitate se schimbă, dar conștiința oamenilor, condiția umană rămân, să zicem, neschimbate. Teama, lașitatea, adulterul, răzbunarea sunt prezente în literatură și în arte de la începuturi.

**Care este rolul mamei? Dar al soției?**

Mama-soacră, atât în nuvelă, cât și în filmul meu, reprezintă o tipologie românească pe care o întâlnim și în realitatea de azi, și în literatura noastră. Ea exprimă fatalitatea noastră specifică, rezistența la schimbare, dorința ca lucrurile să rămână cum au fost. E interesant că și în ziua de azi simțim că multă lume se comportă ca acum 150 de ani. Personajul soției este diferit de cel din nuvelă, deoarece nu se exteriorizează atât de mult și este la o vârstă mai apropiată de soț. În nuvelă, Ana era mai tânără, mai inocentă decât Andra din *Orizont*.



**Filmul creează senzația unei table de șah pe care cei doi jucători, Zoli și Lucian, fac mișcări pentru a câștiga avantaje. Acest tip de mutări cred că sunt atuurile filmului și premisele potrivite pentru cei doi actori, András Hatházi și Zsolt Bogdán. Cum i-ai dirijat în această confruntare?**

A fost a doua colaborare cu un actor fantastic, András Hatházi. András e un adevărat profesionist, care înțelege diferența dintre cinema și teatru. E foarte disciplinat și plin de tact. Țin minte că am hotărât să pună câteva kilograme, pentru a arăta mai mult a bucătar, și am organizat câteva ședințe de repetiții pentru momentul când el tranșează o halcă de carne în film.

Acest detaliu, care apare la un moment dat, e foarte important pentru personajul lui. Relația cu Zoli, interpretat de Bogdán Zsolt, e una tensionată și nu se verbalizează aproape deloc.

Mutările pe care le fac cei doi sunt în tăcere, în noapte, și totul fierbe la foc mic până când Lucian răbufnește în final.

Sunt multe lucruri nespuse între personaje, și din cauză că acțiunea se petrece în Ardeal, unde, cum se zice, vorba e mai scumpă și fapta e faptă. Muzica vine și ea să aducă o dimensiune interioară personajului interpretat de András. E o muzică care pregătește și umple aceste tăceri ale lui.

**András Hatházi în *Orizont***

**Cu *Berliner*, revii în Salonta lui Nelu din *Morgen*, schimbi tonul poveștii, trecând în zona umorului discret, a satirei bine temperate. De ce această schimbare de perspectivă?**

E o revenire la preocupările din *Morgen*. E o continuare a acelei explorări. Fiecare film mă interesează la un nivel intim. Timpul din *Berliner* este timpul din Salonta, un timp care curge mai domol, care uneori stă în loc. Acest timp este dat de personajul principal, Viorel, care imprimă ritmul și muzicalitatea dialogului. Îmi place când dialogul are rimă sau că e cumva cântat și e foarte important să-ți dea senzația locului și a oamenilor de acolo. Limbajul, gesturile, obiceiurile oamenilor sunt diferite de la zonă la zonă și cinematograful poate înregistra și asta. Aș vrea să revin încă o dată la Salonta pentru a face un al treilea film dintr-o posibilă trilogie. O „trilogie salontană” care să povestească despre acest gen de personaj, un cetățean simplu, anonim confruntat cu „un străin care apare în oraș”.

**Cu aluzia din titlu care vizează pățania președintelui Kennedy la Berlin, oferi deja un cod de receptare a filmului?**

Da, titlurile *Berliner* și *Morgen* propun niște coduri care cifrează mesajele filmelor. Trimiterea la faimosul discurs a lui John F. Kennedy vorbește despre cetățean, despre identificarea politicianului cu cetățeanul. ►►

Desigur că și politicianul este un cetățean, un om, dar e ciudat cum el vrea să se identifice cu toți oamenii, din toate județele, din toată lumea, cum politicianii joacă această empatie cu toată lumea, mai ales în campaniile electorale. Dar și ei sunt oameni și au familii și probleme personale, pe care nu le vedem la televizor.

### **Se schimbă cumva omul sau comunitatea, asaltate de politicianul-candidat, încolțit de probleme juridice?**

M-a interesat să văd cum alegătorul este manipulat, cum alegătorii asistă pasivi la această manipulare, la acest dans electoral, în care politicianul conduce și care se termină întotdeauna dezamăgitor pentru cetățean. În film, comunitatea este oarecum indiferentă la faptul că sunt din nou alegeri. Lumea își vede de treabă. Parcă doar Viorel, tractoristul care are ceva de câștigat, devine activ și face campanie. Oamenii din jur nu sunt foarte prinși de febra alegerilor.

### **Finalul aduce „triumful” noii morale politicianiste?**

Finalul de la ferma izolată spune mult despre cum s-au câștigat alegerile la noi. Despre câștigarea ultimului vot. Dar m-a interesat mai mult personajul lui Viorel, care ajunge, din manipulat, să manipuleze, la rândul

lui. Schimbarea lui ridică semne de întrebare apropo de conștiința și limitele la care putem să ajungem pentru a ne câștiga avantajele. Pragul dintre moral și imoral este foarte subiectiv și *Berliner* discută asta prin prisma cetățeanului care aparent este un nevinovat. Ultima secvență are ceva triumfal în ea, deși nu știm dacă politicianul a câștigat alegerile cu adevărat. Ce m-a interesat mai mult acolo a fost dansul, acest dans popular învățat în jurul politicianului. Grupul folcloric de dansatori se rotește în jurul politicianului într-un fel de ritual de susținere arhaic. Acest final este diferit de finalul scenariului inițial și e rezultatul construcției în montaj. Montajul e ultima parte a scrierii scenariului.

### **Și în *Morgen* era o pregnantă a mediului casnic, dar la *Berliner* e mult mai exploatată. E o caracteristică care te transformă într-un cineast al mediilor modeste, mărunte, populate de eroii anosti ai zilelor noastre. E una dintre premisele de la care pleci în realizarea filmelor tale?**

Îmi place să aduc pe ecran mediul casnic, scene de familie ca un fel de documente ale unor locuri și vremuri. În *Berliner* a fost important pentru mine că am intrat într-un anumit stil de casă. E o casă standard de Salonta, construită prin anii '70. E un cartier întreg

**Ovidiu Crișan și  
Maria Junghietu  
în *Berliner***



de case construit atunci și e cartierul unde este și acum casa mea părintească. Aceste case au o anumită structură, pe care o știu cu ochii închiși, și am vrut să documentez această arhitectură. Pe de altă parte, aceste case ale copilăriei mele dispar încet-încet, sunt renovate sau dărâmate. Am vrut să intru încă o dată într-o casă de acest gen și să o decorez cu obiecte și situații care devin mărturii ale vremurilor trecute.

**Ce tip de actor se mulează pe această modestie, pe această non-evidență a personajelor, pe mărunta lor prezență?**

Pentru mine, alegerea unui actor ține poate mai mult de partea lui civilă, nu de calitățile lui de joc teatral. Majoritatea actorilor care vin la casting sunt actori de teatru, mulți fără pregătire în actoria de film. Eu sunt convins că ei sunt buni actori, dar în casting nu caut asta, nu caut să văd dacă dau replicile ca la teatru, ci mă uit la alte lucruri. La gesturi, la priviri, la modul în care se mișcă în afara rolului, la discuțiile adiacente probei de casting.

Un alt lucru important e capacitatea actorilor de a se metamorfoza și de a intra într-un alt spațiu dramatic, de fi dispuși să joace timpul și spațiul filmice. E importantă și impresia pe care ți-o lasă fizionomia unui actor, privirea, tăcerea.

**Ion Sapdaru și Ovidiu Crișan în Berliner**

**Cum a fost receptat filmul? Știu că ai făcut un adevărat tur de forță la lansare.**

Deși capacitatea sălilor era redusă, am observat că publicul cineaștilor a revenit la film în cinematografele care programează film românesc. Lumea vrea să revină la teatru și la film. Am încercat să fim în sala de proiecție în cât mai multe orașe, pentru a ne întâlni cu publicul. E foarte greu să distribuim un film în condițiile actuale, dar am decis să nu fim pasivi, să nu așteptăm. La momentul acestui interviu, majoritatea orașelor sunt din nou în carantină și proiecțiile pe care le-am făcut acum o lună par niște amintiri frumoase. Rămâne de văzut ce va însemna această criză pentru modul de distribuție a filmelor. Lucrurile se vor schimba cu siguranță în ceea ce privește difuzarea filmelor și trebuie să fim pregătiți, să înțelegem ce se întâmplă cu modul în care lumea va fi dispusă să vadă filme în viitor.

**Ce părți ale spațiului bihorean mai ai sub lupă? La ce lucrezi, ce proiecte ai în lucru?**

Lucrez la un scenariu care se petrece în 1944, undeva în Munții Apuseni. E vorba de un băiat de 12-14 ani, care are grijă de cailor familiei în perioada invaziei Armatei Roșii în România. Scenariul pornește de la amintirile din adolescență ale bunicului meu. **F**





Ovidiu Crișan și Maria Junghietu

**Berliner****„Poze, nu vorbe”****Dana Duma**

**A**m luat ca pe un semn bun revenirea cinematografului românesc în săli odată cu premiera noului film al lui Marian Crișan, *Berliner*. Profitând de redeschiderea parțială a cinematografeilor, filmul a generat interesul publicului, bucureștean, dar și din provincie, unde echipa a prefațat câteva premiere (la Iași, Salonta, Oradea, Bistrița, Bacău, Buzău, Focșani etc.). Lansarea mult așteptată ne-a adus aminte de 2010, când, la Festivalul de la Locarno, lungmetrajul de debut al

lui Crișan, *Morgen*, a figurat de mai multe ori în palmares, câștigând Premiul Special al Juriului, Premiul Juriului Ecumenic și Premiul „Don Quijote”. Filmul lansat în 2021, care are multe în comun cu cel amintit, s-a lăsat așteptat – din motive de siguranță sanitară – după ce fusese premiat la Festivalul de la Moscova (cu premiul „Keen Eye”), unde, din aceleași motive generate de pandemie, echipa nu a ajuns. *Berliner* mă stimulează să revizitez filmografia regizorului și să-mi confirm remarcile în legătură cu unele trăsături constante.

Prima se referă chiar la titlu. Nu e greu de remarcat că filmele lui Marian Crișan

poartă deseori titluri în limbi străine, de la scurtmetrajul premiat cu Palme d’Or la Cannes, *Megatron*, la *Morgen* sau *Rocker*, excepție făcând *Orizont*, adaptarea modernizată a nuvelei lui Ioan Slavici, „Moara cu noroc”.

A doua legătură a recentului lungmetraj cu restul opereii lui Crișan este locul de filmare: Salonta, orașelul transilvan unde autorul s-a născut și unde el revine pentru a vorbi despre lumea de azi, mixând tratarea unor teme foarte actuale și universale cu operațiunea de descriere, aproape antropologică, a unei comunități în care mozaicul etnic româno-maghiar apare destul

de armonios. Un echivalent al orașului Vaslui de la Corneliu Porumboiu, Salonta devine fundalul familiar al unor povești ce gravitează în jurul unor probleme stringente ale lumii de azi. Dacă *Morgen* aborda, foarte original, tema migrației ilegale, în *Berliner* suntem surprinși să descoperim că sosirea unui politician cinic, fostul ministru Silvestru Mocanu (jucat de Ion Sapdaru), într-un mic oraș, unde el face totul pentru a storce voturile necesare accederii în Parlamentul European, se transformă într-o poveste cu tâlc despre manipulare prin cele mai noi strategii. Omul are un mic staff de campanie, care, profitând de rețelele de socializare, promovează intens figura „șefului”. În fine, o altă trăsătură comună filmelor lui Marian Crișan este vorbirea dialectală a personajelor, cu sporul de autenticitate adus de aceasta în mod firesc (ca în peliculele neorealiste), fără maimuțările cabotine. Aici se cere observat și umorul specific lui Marian Crișan și al personajelor sale, haz izvorât dintr-un anume decalaj de reacție pe care obișnuim să-l numim (împrumutând din jargonul cinematografic internațional) *deadpan*, fiind tentați să-l asemănăm cu umorul sec al personajelor lui Jim Jarmusch sau ale finlandezului Aki Kaurismäki. Acest decalaj de reacție se observă mai ales în cazul personajului Viorel (Ovidiu Crișan), un tractorist cinstit și naiv, ieșit în calea politicianului în campanie rămas blocat în Salonta după ce i se defectează mașina. Viorel se lasă convins să-l ajute și să-l adăpostească. El este chiar primul locuitor pe care se exersează șiretlicurile strategiei de campanie, puse în operă de asistentul Adi (George Dometi). Acesta face fotografiile în care politicianul se arată atașat de omul simplu, instantanee urcate imediat pe Facebook pentru a aduna *like*-uri. Adi e cel care pronunță replica-cheie a strategiei: „Asta e ideea, asta vor oamenii: poze, nu vorbe”, rezumând foarte precis febrila pasiune a fotografiatului și a postatului non-stop pe Facebook, care agită mulți semeni în ultima vreme. Mocanu se pozează pe bicicletă, pe tractor, jucând fotbal sau cărți cu locuitorii, botezând copiii, admirând salamul local (declarat „brand” de Salonta), cu un surâs larg și bonom permanent întipărit pe față. Și propria fiică e mobilizată în campania de

seducere a salontenilor și convinsă „să facă frumos”, deși bombăne mereu când nu e în focusul camerei foto.

Ca și în *Morgen*, lungmetrajul cel mai înrudit din filmografia lui Marian Crișan, un cuplu masculin contrastant se află în centrul evenimentelor. În primul, cuplul era format din bodyguardul Nelu și migrantul ilegal kurd, două personalități care au dificultăți de comunicare (nu vorbesc aceeași limbă, vin din culturi diferite), dar le depășesc prin preocupări „masculine” universale (de la privitul meciurilor la televizor, la pescuit). Relația lor exclude femeia prezentă, nevasta lui Nelu, a cărei bombăneală n-o ascultă nimeni, cam la fel cum se întâmplă cu soția lui Viorel (Maria Junghietu), gazda care face totul pentru a fi pe placul distinsului musafir, dar e admonestată deseori de bărbatul ei, care simte că nu e la înălțimea situației. Vorbitorul lor monosilabic, cu spatele unul la celălalt, spune multe despre lipsa de comunicare dintre ei. Femeile sunt în general tratate de sus, iar forme de misoginie apar și în felul în care Mocanu tratează jurnalistele, al căror interes pentru antecedentele ce-l fac pe candidat „incompatibil” este retezat brusc de replica „nu comentez”.

Umorele lui Marian Crișan se dovedește din nou mai subtil decât pare la prima vedere. Chiar titlul este o trimitere ironică la celebra declarație a președintelui american John Fitzgerald Kennedy din 1963, când a vizitat Berlinul Occidental și a declarat „*Ich bin ein Berliner*”, în semn de solidaritate cu berlinezii din Vest, recent despărțiți printr-un zid de germanii rămași în Est și, deci, în zona de influență comunistă. Candidatul Mocanu folosește trimiterea pentru a ajunge la o patetică zicere: „Adânc, în inima de român, mă simt bihorean: sunt salontan”. Această declarație face parte din ofensiva lui de farmec pentru obținerea voturilor, la care se adaugă gargara cu promisiuni de genul: „O să aduc bani de la București și de la Bruxelles”. Mocanu lucrează la atragerea simpatizanților chiar și când se îmbată. După o seară bahică, el îl cuprinde în brațe pe noul său amic, spunându-i: „Eu sunt un mare bou, tu ești un om bun”.

Regizorul figurează foarte riguros, cu un remarcabil simț al dozării detaliilor, procesul coruperii lui Viorel, la început

## BERLINER

**România, 2020**

**Regia:** Marian Crișan

**Scenariul:** Marian Crișan, Gabriel Andronache

**Imaginea:** Oleg Mutu

**Montajul:** Tudor Pojoni

**Sunetul:** Mihai Bogos, Alexandru Dumitru

**Decorurile:** Simona Pădurețu

**Costumele:** Anca Miron, Sonia Constantinescu

**Cu:** Ovidiu Crișan, Ion Sapdaru, Maria Junghietu, Sorin Cociș, Ion Rușcuț, Petre Ghimbișan, Eugen Țugulea, Ioana Chițu

**Producție:** Rova Film, Mandragora


**Producători:** Anca Puiu, Marian Crișan

**Distribuitori:** Rova Film, ladasarecasa

**Durata:** 93 de minute

**Premiera:** 26 februarie 2021

total dezinteresat de procesul electoral. Flatat mereu în discursurile publice ale lui Mocanu, răsplătit cu un tractor („Un gest din partea noastră”), el se transformă într-un susținător fanatic al candidaturii, ajungând să ceară unui amic votul recent decedatului său tată. Povestea cu iz alegoric nu se articulează didactic. Ea cucerește și prin autenticitatea descrierii mediului (cu concursul operatorului Oleg Mutu, aici excelent peisagist). Incursiunea în acest mediu bihorean foarte familiar autorului este marcată de opriri aducătoare de detalii relevante, precum cele din cofetăria cu delicii unguerești precum „cremeșul Lehar” sau din piața de unde echipa de campanie achiziționează „coșul cu porodici”.

Tactul regizoral al lui Marian Crișan se manifestă și în opțiunea pentru finalul deschis, în care nu aflăm cu claritate rezultatul alegerilor, dar îl vedem pe Mocanu dansând și chiuind printre localnici, ceea ce ne ajută să intuim deznodământul. Iar satira politică neostentativă se transformă în ironie anti-machistă pe final, unde curgerea genericului e însoțită de un cântec de petrecere care elogiază masculinitatea combativă: „Pușca și cureaua lată,/ Ce bărbat eram odată!”. Un final perfect! 

**Dragoste 2. America**

# Alt bărbat, altă femeie

**Mihai Fulger**

**D**upă o avanpremieră bucurătoare în 2018, *Dragoste 2. America*, al patrulea lungmetraj regizat de Florin Șerban, a avut premiera în cinematografele românești de abia pe 10 ianuarie 2020. Din păcate, viața sa în săli a fost foarte scurtă, de unde și absența unei cronici de întâmpinare din paginile revistei. Însă lansarea filmului pe platforma Netflix, din decembrie 2020, și premiera sa de televiziune (pe postul TVR3), din ianuarie 2021, ne oferă șansa recuperării acestei creații notabile din filmografia unui cineast român cu o evoluție aparte (între timp, Șerban nu a luat pauză și a mai regizat horrorul independent *Hamlet*).

Filmul supus analizei face parte, așa cum o dovedește titlul, dintr-o serie – mai precis, din ceea ce regizorul-scenarist denumește „Trilogia dragostei”, cuprinzând „trei filme despre trei feluri diferite de a iubi”. Precum Semih Kaplanoğlu în

trilogia sa (*Ou, Lapte și Miere*), Șerban recurge la o cronologie inversă a vârstelor. Astfel, *Dragoste 1. Câine* (recenzat în numărul 4 / 2018 din „Film”) are în centru două persoane între 30-40 de ani, personajele principale din *Dragoste 2. America* au între 20-30 de ani, iar ultimul episod (care, aflăm dintr-un interviu cu cineastul, poartă titlul provizoriu *Aventura*) va aborda iubirea adolescentină.

*America* este, de fapt, proiectul lui Șerban cu cea mai lungă perioadă de gestație – vreo două decenii. Într-un alt interviu, cineastul a dezvăluit că a elaborat prima versiune a scenariului pentru examenul său de licență de la UNATC, iar ulterior a scris peste 50 de draft-uri complete, până să ajungă la varianta care a stat la baza filmului (unul dintre drafturile intermediare, finalist la concursul de scenarii HBO din 2006, este disponibil pe site-ul Editurii LiterNet). Pe ecran, protagonistul Anton rezumă firul epic inițial în doar două fraze: el plănuiește să emigreze ilegal în SUA, ascuns într-un container de

pe un vapor pe tot parcursul călătoriei. Evident, raportarea românilor la „țara tuturor posibilităților” de peste Ocean s-a schimbat mult din anii '90 încoace. Dar „America” lui Șerban, ne avertizează acesta, intervievat din nou, „nu a fost și nu e doar un spațiu geografic, ci și un spațiu mental, un spațiu extrem de personal”. În această cheie trebuie citit titlul filmului. E vorba de veșnica năzuință spre un „dincolo” pe care nu-l vom putea atinge niciodată, pentru simplul motiv că el există doar în noi.

În 2018, scriam că toate cele trei lungmetraje de până atunci ale lui Șerban (*Eu când vreau să fluier, fluier, Box și Dragoste 1. Câine*) „vorbesc, în esență, despre iubiri improbabile, dacă nu de-a dreptul imposibile, căci El și Ea trăiesc în două lumi radical diferite, separate aproape complet una de cealaltă”. Nu este cazul în *America*. Aici, Anton (interpretat de Igor Babiac) și Beatrice (Emőke Pál) par doi parteneri destinați unul celuilalt. Chiar dacă prenumele Ei, prin trimiterea inevitabilă la



Igor Babiac și Emőke Pál

Dante, sugerează dragostea idealizată și neîmpărtășită, cei doi se iubesc pătimaș și pun dragostea lor mai presus de orice. Confesându-se unui prieten, El îi destăinuie că Ea îi fusese colegă de facultate la Filosofie. Anton și Beatrice își vorbesc puțin, comunicarea dintre ei fiind dincolo de cuvinte, și, atunci când o fac, vorbele lor capătă greutate, fie că citează din Sfântul Augustin ori discută opera lui Leonardo da Vinci, fie că declamă enunțuri cu caracter de axiomă și chiar de truism, cum ar fi: „Tot ce rămâne după noi e responsabilitate și vină”. Sau: „Eu nu plec fiindcă te iubesc, ci te iubesc și plec”. Așadar, un cuplu aparent perfect. Însă relația lor armonioasă este perturbată de un alt bărbat (la fel ca în *Câine*), care este chiar soțul Ei (la fel ca în *Box*).

Filmul își pune la încercare spectatori prin narațiunea sa discontinuă. Planul prezent, plasat într-un spațiu restrâns, având în centru casa izolată a protagonistului și îngemănând naturalul cu construitul, acoperă, fără a respecta ordinea evenimentelor, cele 24 de ore de dinaintea mării plecări – a lui Anton sau a ambilor iubiți. Un flashback explică, printr-un cadru-secvență de zece minute (moment de virtuozitate deopotrivă pentru regizor, director de imagine și actor), *backstory*-ul celor trei personaje principale. Jonglând la montaj cu episoadele, Șerban își permite, cum procedea și Cristi Puiu în *Malmkrog*, să introducă la mijlocul filmului o secvență-șoc, pentru ca apoi să contrazică formula „punctului fără cale de întoarcere”. Totuși, regizorul-scenarist oferă mai multe piste de lectură, de exemplu prin dialogul care se încheie cu afirmația, rostită de Anton, „O să fie ca un vis”.

Cineastul evită să suprapună replicile peste personaje, subliniind și mai mult artificialitatea construcției sale. Mișcările camerei mânuite de Oleg Mutu și muzica lui Bartosz Chajdecki intensifică lirismul filmului. Scenografia concepută de Mihaela Poenaru sprijină caracterizarea protagonistului – un creator care a căutat un sens atât în artă, cât și în știință. Alegeri insolite (cum sunt mai toți actorii principali din filmele lui Șerban), basarabeanul Igor Babiac (lansat de Igor Cobileanski și distribuit ulterior de Șerban și în *Hamlet*) și maghiara – din România – Emőke Pál



(debutantă în lungmetraj) sunt excelenți în niște roluri solicitante.

*America* poate fi lesne acuzat de prețiozitate sau de expunerea ostentativă a referințelor sale culturale. De pildă, capitolul al treilea al filmului, în care regizorul-scenarist revelează originea universului ficțional, se intitulează, în spirit cabalistic, „Zohar”. Iar secțiunea finală se numește „Leda”, trimițând la mitul fiicei de rege pentru care însuși stăpânul Olimpului s-a metamorfozat în lebedă, din împreunarea lor rezultând semizeii. La fel de întemeiat, filmul poate fi criticat pentru viziunea sa machistă, prin ceea ce Laura Mulvey numește *male gaze*. Deși Beatrice nu are de ce să simtă un complex de inferioritate intelectuală față de Anton, femeia este privită predominant ca obiect erotic și ființă capricioasă, aproape irațională, care știe mereu cum să-l „scoată din minți” pe protagonist. Anton o părăsește pe Beatrice fără vreun cuvânt de despărțire, atunci când ajunge la concluzia că îi este dator lumii să adauge un nou capitol în „marea operă” care este viața sa, și, atunci când decide să revină, o revendică de parcă ar fi proprietatea sa. În esență, opoziția masculin-feminin este, dezvoltând sugestiile din precedentul film al lui Șerban, o opoziție spiritual-teluric. Dacă bărbatul este într-o perpetuă cercetare, femeia își poate găsi împlinirea supremă doar în iubire (nici în secvența finală, plasarea celor două personaje – Beatrice și soțul ei, David – în spațiul apartamentului lor nu o avantajează pe eroină). Mai mult, într-o

interpretare la îndemână, Anton își arogă drept de viață și de moarte asupra partenerii sale. Perspectiva este similară celei a naratorului-erou din romanul „autenticist” al lui Camil Petrescu – nu întâmplător, vocea din off a lui Anton citează, deformat, din acest scriitor: „Cu cât mai multă luciditate, cu atât mai multă dramă”. **F**

## DRAGOSTE 2. AMERICA

**România, 2020**

**Scenariul, regia și montajul:** Florin Șerban

**Imaginea:** Oleg Mutu

**Sunetul:** André Rigaut, Michał Fojcik

**Muzica:** Bartosz Chajdecki

**Scenografia:** Mihaela Poenaru

**Costumele:** Dorin Negrău

**Cu:** Igor Babiac, Emőke Pál, Constantin Dogioiu

**Producție:** Fantascope Films, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei, în coproducție cu The East Company, Earlybird, Studio Indie Productions și Correct Media, în colaborare cu Societatea Română de Televiziune

**Producători:** Florin Șerban, Oana Iancu, Bogdan George Apetri (coproducători)

**Distribuitori:** Earlybird, Fantascope Films

**Durata:** 75 de minute

**Premiera (cinema):** 10 ianuarie 2020

# Cenușii infernal

Dinu-Ioan Nicula

**C**u un titlu acid, *Služobníci*, care justifica o traducere ad-litteram *Slujitorii*, mai adecvată decât *Servitorii*, filmul regizorului slovac Ivan Ostrochovský ar putea fi rapid expedit în zona comenziilor timpului prezent, când impasul prin care trece Biserica o expune *à la longue* tirului escadroanelor de apostoli ai noilor ideologii. Dubla semnificație – slujirea Domnului și servirea Diavolului – este însă mai degrabă o ancoră în portul unor ape mereu tulburi, filmul depășindu-și condiția *ab initio*. În acest sens, majoră este contribuția celor doi coscenariști care au lucrat cu Ivan Ostrochovský: britanica Rebecca Lenkiewicz și slovacul Marek Lescák. Prima, reputată dramaturgă, are știința zoom-ului psihologic cu reverberație în istoria care se rescrie la modul continuu (multipremiatul *Ida*, 2013, de Pawel Pawlikowski). Cel de-al doilea este un talentat combinator al montării faptului

real într-un *frame* care să nu impună o maximă acuratețe a reconstituirii.

Așadar, ca element istoric de background în acțiunea care poartă marca începutului anilor '80 în Cehoslovacia, avem organizația „colaboraționistă” *Pacem in Terris*, care făcea din cler un satelit al politicii de partid (se poate realiza o paralelă, *mutatis mutandis*, cu ceea ce a fost la noi Frontul Democrației și Unității Socialiste). Pe plan slovac, unii își vor aminti de apropierea față de Führer a președintelui-preot Jozef Tiso. Pe plan catolic, alții s-ar putea gândi la afinitatea dintre generalul-lider de juntă Jorge Rafael Videla și prelatul iezuit argentinian Jorge Mario Bergoglio, actualul papă Francisc, reabilitat prin achiesarea la dezideratele societății globale. Probabil că singurul personaj cu model real quasi-explicit este Přemysl Coufar (chiar și el era, însă, Coufal), inginerul care a fost numit în secret abate benedictin și, refuzând să colaboreze cu serviciile secrete cehoslovace, a fost asasinat în 1981. De altfel, trama filmului începe

cu acest moment, ocazie cu care intră în scenă și cel pentru care privim cu maxim interes *Servitorii*: Vlad Ivanov. Ales de regizor în mod declarat datorită rolului său din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (și nu pentru vreun film mai recent), actorul român combină flegmatismul cinic din creația-reper a lui Mungiu cu morbiditatea eroului din mult mai puțin cunoscutul *Capace* (r. Sorin Marin și Tudor Șeichea Marin), furnizând personajul securistului – dr. Ivan – care răspunde de seminarul teologic unde se desfășoară acțiunea.

Întâmplător (sau nu?), Vlad Ivanov a fost în centrul unui topos similar și în *Un pas în urma serafimilor* (2017, r. Daniel Sandu), însă acolo marșa pe o latură histrionică destinată unui „succes sigur”. Aici, interacțiunea sa cu universul *coming-of-age* este de altă factură: Michal și Juraj, tinerii veniți în seminarul teologic, devin pentru el piese într-un puzzle alb-negru pe care trebuie să-l țină mereu sub control, în conivență cu decanul instituției. Sugestia de univers concentraționar (care amintește,



într-un fel, de *Les 400 coups*, al lui Truffaut) este solid susținută de imaginea austeră și scenografia minimală, ca și de muzica sofisticat-angoasantă scrisă de Miroslav Tóth și Cristian Lolea, îmbucurătoarea participare a compatriotului nostru aducându-i premii la Gent și Saint-Jean-de-Luz. Preocuparea pentru muzică a fost, de altfel, manifestă în cazul lui Ostrochovský încă din scurtmetrajul său de debut, *Ilja* (2009), dedicat celui care a fost marele compozitor de muzică de film Ilja Zeljenka (*Slnko v sieti / Soarele în plasă*, 1962, de Stefan Uher, pentru cei care n-au uitat cum savuram la Cinematecă filmele din „Nová Vlna”...).

Din punct de vedere naratologic, devenirea individuală a celor doi adolescenți conține numeroase elipse, rime criptice ale secretului confesiunii, care era încălcat tocmai de către cei ce trebuiau să-l pecetluiească. Tema compromisiunii și a refuzului acestuia l-a preocupat pe Ostrochovský încă de la notabilul său debut în lungmetraj, semi-documentarul *Zamatoví teroristi / Teroriști de catifea* (2013, în colaborare cu Péter Kerekes și Pavol Pekarčík). Cu un umor pe care acum și-l reprimă, cineastul slovac studia – împreună cu colegii săi – trei cazuri de opozanți ai regimului comunist, cu planuri dinamitarde: sabotarea unei manifestații de 1 Mai, un atentat asupra liderului cehoslovac Gustáv Husák, distrugerea unor panouri de afișaj ale Partidului Comunist. Cel mai original vreau este ultimul, atribuit lui Ostrochovský, în care Vladimír Hučín își continuă disidența și, în acest sens, încearcă să-și racoleze discipolii înarmați din rândul femeilor.

Știința autorului de a săpa în interiorul ființelor comune reverberează în altă cheie în *Servitorii*, unde sintagma „banalitatea răului”, vehiculată de Hannah Arendt, își dovedește viabilitatea perenă. Parcimonia scenariștilor în a crea un fundal filozofic explicit consonează cu conspirația tăcerii pe care seminariștii o asociază grevei foamei, întreprinsă de ei într-o stopare coabitării cu *Pacem in Terris*. Rezistența la nivelul acțiunilor efective (lipirea de manifeste, ascultarea postului de radio Europa Liberă) nu iese dintr-un anumit caracter rectiliniu decât, cel mult, prin hiperbola remorcii, neverosimil de plină cu mașini de scris, adunate din cadrul



Samuel Skyva (Juraj)

seminarului pentru a fi depistați autorii de texte dușmănoase.

Dârzenia reținută a eroilor tineri din *Servitorii* își are sorgintea cinematografică în personajul principal din *Koza / Capra* (2015, precedentul film al lui Ostrochovský), un lumpen care dorește să revină în lumea boxului, la un nivel profesionist compatibil cu marginalitatea sa, spre a obține banii necesari pentru un avort pe care ar urma să-l facă partenera sa de viață. Atunci, ca și acum, cineastul slovac refuză vobletele și privilegiază abruptul, într-o susținere credoului celui ce luptă cu pumnii în ring sau a celor care îl înfruntă pe demon în seminar.

Proteic, Ivan Ostrochovský manifestă o anumită dialectică a creației, care-l aduce în prim-plan de fiecare dată cu un film radical diferit, din punct de vedere formal, de precedentul. Este un merit, dar în perspectivă poate fi și o scădere, dacă demersul se va perpetua sub formă de căutare, fiindcă, totuși, regizorul va atinge la anul vârsta jubiliară... Audiența de care s-a bucurat la Berlinala 2020, în secțiunea „Encounters”, face cu atât mai îmbucurător faptul că filmul s-a realizat și grație coproducătorilor români Oana și Tudor Giurgiu. Rămâne de neuitat prezența spre miez de noapte, în curtea liceului clujean „George Coșbuc”, a lui Vlad Ivanov, venit la finalul zilei sale aniversare spre a onora premiera la TIFF a filmului, primind buchetul de flori cu o delicatețe care, împreună cu duritatea bărbatului de pe ecran, făcea o combinație extrem de *up-to-date*. **F**

## SERVITORII / SLUŽOBNICI

**Slovenia-România-Cehia-Irlanda, 2020**

**Regia:** Ivan Ostrochovský

**Scenariul:** Rebecca Lenkiewicz, Marek Lescák, Ivan Ostrochovský

**Imaginea:** Juraj Chplik

**Montajul:** Jan Danhel, Martin Malo, Maros Slapeta

**Sunetul:** Tobias Potocny

**Muzica:** Miroslav Tóth, Cristian Lolea

**Costumele:** Katarina Hollá

**Cu:** Vlad Ivanov, Samuel Skyva, Samuel Polakovic, Vladimír Strnisko, Martin Sulik, Vladimír Zboron, Tomas Turek, Vladimír Obsil, Zvonko Lakcevic

**Producători:** Ivan Ostrochovský, Albert Malinovsky, Katarina Tomkova

**Co-producători:** Oana Giurgiu, Tudor Giurgiu ș.a.

**Producție:** Punkchart Films (Slovenia), Point Film, Libra Film, Hai Hui Entertainment (România), Negativ (Cehia), Film and Music Entertainment (Irlanda), sentimentalfilm (Slovenia), cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei din România ș.a.

**Distribuitor (România):** Transilvania Film

**Durata:** 80 de minute

**Premiera (România):** 26 februarie 2021

Profu'

# Portret de dascăl

Mihai Fulger

**U**nul dintre filmele românești a căror distribuție a fost grav afectată de pandemie este lungmetrajul documentar *Profu'*, debutul regizoral al directorului de imagine Alex Bredea. După ce fusese selecționat și distins la mai multe festivaluri internaționale (Astra Film Festival, Jihlava, Cracovia, TIFF Cluj-Napoca etc.), filmul s-a lansat oficial în toamna lui 2020, dar sălile de cinema s-au reînchis rapid. Totuși, proiecțiile sale – urmate uneori de dezbateri – i-au asigurat o meritată notorietate într-o societate în care educația este un subiect veșnic la ordinea zilei. *Profu'* poate fi vizionat acum pe platforma de streaming TIFF Unlimited.

Dorin Ioniță este profesor de matematică și, în urmă cu un deceniu, dezamăgit de sistemul oficial de învățământ, a ales să-și continue activitatea didactică într-un cadru informal, în apartamentul propriu din orașul Bistrița. Dacă vacanțele școlare și le petrece în satul natal (Ulm, Brăila), trudind alături de mama sa vârstnică, tot restul anului dascălul este înconjurat de copii și adolescenți care au nevoie de sprijin. Crescut fără tată și divorțat recent, el vrea să-i ajute pe junii care se confruntă

cu probleme similare în familiile lor și se atașează de elevii care, sub îndrumarea lui, obțin rezultate foarte bune. Pe cei care-i trec zilnic pragul, Ioniță nu îi învață doar să gândească și să învețe logic, ci și să-și aleagă o meserie pe care s-o iubească. Drept răsplată, atunci când banii sunt puțini, el se mulțumește și cu mâncare gătită. „Tiraniei profesoratului” – de care vorbește Noica, influențat de Platon, într-un citat preferat al dascălului portretizat, utilizat de regizor ca motto al filmului – îi este opusă predarea pe bază de prietenie, din care atât maestrul, cât și discipolii au numai de câștigat.

Printre discipolii „Profului” se numără și Alex Bredea. Astfel, cineastului i-a fost mai ușor să pătrundă în intimitatea protagonistului său, urmărindu-l cu camera de filmat de-a lungul unui întreg an școlar. În cele mai multe secvențe, Ioniță este observat în sala de clasă improvizată, în care elevii intră și ies, doar pisicile rămân pe poziții. În aceste scene, pentru Bredea sunt la fel de importante planurile apropiate cu protagonistul, mai mereu aranjat (dovadă că, în metoda lui de lucru, familiaritatea și umorul nu exclud respectul reciproc), și cadrele de reacție cu cei care-l ascultă, deopotrivă copii și părinți. În alte secvențe, neconvenționalul profesor este

filmă în timp ce are îndeletniciri chiar și mai puțin convenționale (de pildă, atunci când, împreună cu un elev, adună și cără cartoane într-un decor hibernal, pentru a le arde, pe post de lemne, în soba improvizată din apartamentul său, sau când, întins pe pat, pune muzică populară pe YouTube și fredonează versurile unui cântec din zona sa de obârșie). În compania tinerilor, protagonistul este întotdeauna în vervă. Totuși, pentru a evita monotonia inerentă predării (și vieții), spre final realizatorii evadează din cadrul impus anterior împreună cu trei liceeni ce așteaptă cu nerăbdare rezultatele examenului de bacalaureat. Momentul merită menționat pentru că Bredea încearcă să se elibereze de servituțiile documentarului observațional pe perioadă determinată pentru a sugera impactul pe termen lung al învățăturilor „Profului” asupra elevilor săi. Construcția filmului este inventivă și surprinzătoare: după ceea ce pare un final ciclic (revenirea protagonistului în mediul rural de la început), regizorul îi mai oferă lui Ioniță o secvență emoționantă, care facilitează și mai mult empatia. Chiar și singur de Crăciun, protagonistul are satisfacția că munca sa n-a fost zadarnică. *Profu'* este un reușit documentar-portret despre un dascăl providențial. **F**



## PROFU'

**România, 2020**

**Scenariul, regia**

**și imaginea:** Alex Bredea

**Montajul:** Letiția Ștefănescu

**Sunetul:** Răzvan Ionescu

**Producție:** Luna Film, în coproducție cu Rawmania Collective

**Producător:** Irina Malcea

**Distribuitor:** Transilvania Film

**Durata:** 82 de minute

**Premiera:** 2 octombrie 2020

Totul nu va fi bine

# Jurnal pe două voci

Mihai Fulger

**T**otul nu va fi bine, filmul cu care debutează în lungmetraj, ca regizori-scenariști, românul Adrian Pîrvu și ucraineanca Helena Maksyom, a avut premiera mondială la ediția din vara trecută a TIFF-ului clujean (unde a și obținut Premiul FIPRESCI), fiind imediat lansat în cinematografele *open air* (singurele deschise atunci în țară). Ulterior, documentarul a mai fost selecționat la Festivalul Internațional de Film de la Odessa (unde, fiind o coproducție româno-ucraineană, a reușit să fie desemnat Cel mai bun film din competiția națională) și la IDFA din Amsterdam, cel mai important festival dedicat filmului nonficcional din lume.

Încă din prima secvență, este limpede că în centrul atenției se află un cuplu în criză. El, Adi, și ea, Helena, trebuie să ia o decizie privind viitorul relației lor, însă nu par prea dornici s-o facă. Ulterior, prin vocile lor din off, cei doi realizatori, care se și filmează reciproc, explică geneza și evoluția iubirii lor, încercând să amâne cât mai mult să pună degetul pe rană (o strategie dramaturgică, desigur). Astfel, *Totul nu va fi bine* se dovedește un film-jurnal în dialog, unic în cinematografia românească prin onestitatea – frizând uneori cruzimea – cu care cei doi autori-eroi își disecă sentimentele.

În urmă cu cinci ani, Adi începuse să facă un film despre el însuși și alții asemenea lui – născut după catastrofa de la Cernobil, Adi știe de la mama sa că este parțial orb deoarece ea se afla în vizită în URSS, însărcinată cu el în șase luni, în momentul exploziei centralei nucleare. Singur și dezorientat, Adi își propusese să realizeze acel film-autoportret, până să împlinescă 30 de ani, pentru a se simți mai împăcat cu sine. În Kiev, o cunoaște pe Helena, suferindă cronic, care acceptase să-l ajute. Împreună, ei vizitează și filmează alți „copiii ai Cernobilului”, din zonele cele



mai afectate. Treptat, cei doi se îndrăgostesc unul de celălalt (deși amândoi realizează, de la bun început, că sunt foarte diferiți și că nu vor putea avea niciodată o relație „normală”), iar filmul *lui* devine filmul *lor*. Întâlnirile cu alte victime ale catastrofei din 1986 par să aibă efecte opuse asupra celor doi: Adi învață să-și accepte soarta, rămânând un egocentric, iar Helena simte tot mai acut nevoia de a fi încurajată și protejată, fiind totodată convinsă că el nu e partenerul pe care să se poată baza. Adi vrea să rămână cu ea, Helena – să se elibereze de el (criza inițială este, așadar, lămurită).

Ca spectatori, urmărindu-i pe cei doi protagoniști, în Ucraina, România, Belarus, Germania și Lituania, trăim senzația stranie că atentăm la intimitatea lor, dar în același timp suntem curioși să aflăm dacă – și cum – își vor rezolva problemele (principala întrebare ridicată de film este: „Ce trebuie să facem ca să rămânem împreună?”). Stilistic, *Totul nu va fi bine* este anticafol (justificat și de faptul că Adi suferă de glaucom), mizând în primul rând pe intensitatea și tensiunea latentă din secvențele în care tentativele lor de comunicare și apropiere nu fac decât să evidențieze dureros diferențele ireconciliabile dintre ei. Tocmai în aceste momente puternice descoperim semnificațiile universale ale filmului. Mai stăruie

în memorie scena delectabilă a dansului lui, în *unscharf*, pe un hit al trupei Robin and the Backstabbers, și finalul liric, emoționant, recurgând elocvent la muzică ilustrativă (compusă și interpretată de Flora Pop). Nu știu dacă filmul i-a ajutat pe realizatorii săi să-și vindece rănilile, însă garantez că asemenea bijuterii intime fac bine cinematografeii noastre. **F**

## TOTUL NU VA FI BINE

**România-Ucraina, 2020**

**Scenariul și regia:** Adrian Pîrvu, Helena Maksyom

**Imaginea:** Helena Maksyom, Adrian Pîrvu, Denis Melnik, Radu Gorgos, Alexandru Bredea

**Montajul:** Alexandru Radu, Vladimir Gojun

**Sunetul:** Dan-Ștefan Rucăreanu, Ioan Filip

**Producție:** Hi Film, în coproducție cu Tato Film și Micro Film

**Producători:** Alexandru Solomon, Ada Solomon

**Distribuitor:** Micro Film

**Durata:** 82 de minute

**Premiera:** 7 august 2020



*Looking for Venera* (Norika Sefa)

## Festivalul Internațional de Film de la Rotterdam

# Feminin

### Andreea Pătru

**F**estivalul Internațional de Film de la Rotterdam se alătură tendințelor recente din circuitul festivalier de a schimba direcțiunea artistică, aducând-o la conducere pe Vanja Kaludjercic, director de achiziții al platformei Mubi, colaboratoare a unor proiecte precum Festivalul de Film de la Sarajevo, Festivalul de Film European Les Arcs, Cinéma du réel sau Festivalul de Film Olandez de la Utrecht. Reforma nu a întârziat să apară, iar „Bright Future”, greu de diferențiat anterior, a fost absorbită de secțiunea principală a festivalului, „Hivos Tiger”, dublată ca număr de titluri (16, față de obișnuitele opt). Ediția s-a remarcat prin atenția acordată atât regi-zoarelor (șapte titluri regizate de femei),

subreprezentate anterior, cât și filmelor est-europene și de proveniență balcanică, asemenea Vanjei, de origine croată.

Câștigător al Premiului Special al Juriului, *Looking for Venera*, debutul regizoarei kosovare Norika Sefa, este un *coming-of-age* feminist, care revendică libertatea sexuală într-o comunitate arhaică. Venera crește într-o familie de tip patriarhal, în care trei generații împart aceeași casă, iar în satul ei toată lumea se cunoaște cu toată lumea și reputațiile se strică din vorbe. Bărbații, cu o mențiune specială pentru tatăl său, au idei foarte tradiționale despre comportamentul adecvat al unei femei, iar mama protagonistei perpetuează acest model cu obediență. Odată ce se împrietenește cu dezinvolta Dorina, Venera aspiră la aceeași independență și autonomie asupra propriei sexualități, iar

privirile dezaprobatore și interdicțiile nu o pot opri. Deși filmul are toate ingredientele unui clasic al genului – familia represivă, mediul social ostil, influența anturajului, dorința de emancipare și revolta adolescentină –, *Looking for Venera* se diferențiază prin relația cu societatea postbelică balcanică. Răzvrătirea protagonistei nu are de-a face doar cu pornirile tinereții, ci și cu înghețarea în timp a mentalităților. Tematica progresistă este dublată de o imagine în tonuri desaturate, care face, din spații dezolante, fabrici abandonate și construcții de improvizație, locuri care taie orice elan și exprimă neputința personajului de a evada. La fel ca în laureatul de la Sundance de anul acesta, *Hive*, realizat de o altă cineastă din Kosovo, Blerta Basholli, în prim-plan este dobândirea puterii de decizie pentru sine a femeii. Spre deosebire de


inițiativele nonconformiste ale protagonistei de a-și câștiga traiul ca mamă singură, împotriva tradiției, din *Hive*, chestionarea statu-quo-ului din *Looking for Venera* stă în gesturi subtile, remarcabil interpretate de tânăra Kosovare Krasniqi.

De la premisa confruntării dintre modernitate și cutume pleacă și *Bebia, à mon seul désir*, regizat de o altă debutantă, georgiana Juja Dobrachkous. Tânăra Ariadna este un model cosmopolit, care se întoarce în satul natal pentru înmormântarea bunicii sale. E primită cu ostilitate, iar nerăbdarea sa de a reveni la Londra trădează relații familiale tensionante. *Bebia* subliniază, într-un superb clarobscur alb-negru, legăturile complexe, maleabile și contradictorii dintre trei femei, bunică, mamă și fiică – trei generații care se confruntă, dar împărtășesc o tradiție ce se repetă și primește noi semnificații. Firul conductor al filmului este un ritual pe care tânăra protagonistă trebuie să îl ducă la capăt pentru ca bunica sa să se odihnească în pace. Asemeni personajului mitologic căruia îi poartă numele, Ariadna trebuie să deșire un ghem de ață de la locul în care a murit Bebia până la ea acasă. Mai curând decât să ghideze sufletul defunctei, firul se desfășoară ca un drum inițiatic ce restabilește legăturile sufletești dintre nepoata înstrăinată și rădăcinile sale. Micile provocări întâlnite pe drum sunt susținute în planul imaginii de filmări din mână care alunecă asupra obiectelor și a detaliilor ce funcționează ca declanșatori ai amintirilor din copilăria funestă a protagonistei. Flashbackurile explică parțial detașarea personajului principal față de atmosfera dezolantă, încadrând-o pe fetița Ariadna în spații obscure, holuri și scări care o separă de restul lumii. Este interesant de observat cum prezențele masculine sunt creionate mai degrabă artificial, având doar rolul de facilita legătura cu lumea exterioară. Spre deosebire de *Looking for Venera*, aici accentul cade pe opresiunea matriarhatului, pe greutățile și frustrările generate de convențiile societale asupra femeilor și pe perpetuarea aceluiași model normativ. Regizoarea folosește absurditatea obiceiurilor anacronice ale priveghiului pentru a genera momente de o valoare aproape etnografică. De exemplu, bocitoarelor li se cere să înceteze fiindcă sunt atât

de intense, încât întristează pe toată lumea. *Bebia, à mon seul désir* împarte cu *Take Me Somewhere Nice* (r. Ena Sendjarevic) – selecționat la Rotterdam în 2019 – interesul pentru confruntarea unei tinere înstrăinate cu mediul din care provine. Însă, spre deosebire de propunerea pop a regizoarei de origine bosniacă, *Bebia* revendică reconcilierea cu originile inspirându-se din clasicii cinemaului. Conceptul bressonian al gesturilor, prim-planurile mâinilor și iluminarea solemnă a amintirilor nu indică o evoluție a personajului, cât împăcarea cu sine.

Un drum inițiatic se află și la baza filmului *Bipolar*, în regia cineastei chineze Queena Li. Deși atât *Bebia*, cât și filmul chinez conturează suferința pierderii cuiva apropiat prin intermediul mitologiei și al imaginii puternic contrastante, cele două nu pot fi mai diferite. *Bipolar* pornește de la pelerinajul în Tibet al unei tinere pentru a explora trecutul traumatic al acesteia într-o autodescoperire a identității aproape psihedelică. Călătoria începe sub pretextul eliberării unui homar sacru din acvariul hotelului la care tânăra este cazată. Scopul inițial al pelerinajului în Lhasa este deturmat de impulsul de a returna această vietate în apele farului de pe insula Ming, de unde se presupune că această raritate provine. Apa este frecvent evocată, narațiunea de tip *road movie* fiind întreruptă de imaginea recurentă a unei piscine în care tânăra se scufundă. Adesea repetată este și o scenă în care protagonista are o conversație inaudibilă într-o cabină telefonică. Veștile primite par să îi provoace o mare suferință. O analogie facilă sugerează dorința fetei de a se elibera de o povară, asemenea homarului captiv în piscină, însă scenariul nu este niciodată clar asupra sursei acestui disconfort. Repetiția scenelor în care apare un bărbat extrem de similar cu tânăra poate conduce către o interpretare a unei identități *queer*, însă Queena Li nu dezvoltă registrul suficient de consecvent pentru a confirma acea direcție. Ambiguitatea este transpusă în plan vizual printr-o serie de mijloace, incluzând perspectiva crustaceului, care vede lumea într-un format redus, sau tranziția aleatorie către scene color în imagini absurde precum aceea a vietății marine împodobite cu un șirag de perle. O desfășurare a exoticii scoate în

calea personajului întâlniri bizare, de la un bărbat chel care vinde peruci pentru fericire, până la călugări budiști jucând fotbal. Într-o reinterpretare a mitului lui Orfeu, privirea protagonistei nu se întoarce doar către pierderea cuiva drag, ci asupra sinelui, greu de regăsit în această propunere ofertantă stilistic, dar inconsecventă structural.

Revenind la spațiul balcanic, *Landscapes of Resistance* de Marta Popivoda recupează intersecția dintre memoria istorică și trecutul personal, prin mărturia unei supraviețuitoare a Holocaustului, Sonja Vujanović. Spre deosebire de multiplele documentare care apelează la imagini de arhivă pentru a ilustra ororile nazismului, regizoarea de origine sârbă dezvoltă un limbaj filmic poetic, în concordanță cu fluxul amintirilor protagonistei nonagenare. Formal mai aproape de filmul eseu, *Landscapes of Resistance* combină cadre domestice filmate în apartamentul Sonjei din Belgrad cu imagini actuale ale locurilor străbătute în tinerețe. Această alternanță este inovativ conectată prin intermediul unor desene stilizate realizate de nepoata Sonjei, ce dispar și reapar difuz, în paralel cu mărturia la persoana întâi a vocii din off. Lipsită de dramatism sau autovictimizare, Sonja relatează din experiența sa de luptă partizană în Iugoslavia ocupată de Germania nazistă, rezistența opusă în lagărele de concentrare și implicarea sa în organizațiile antifasciste ale vremii. Diferit de majoritatea filmelor despre Auschwitz-Birkenau, Marta Popivoda dezvoltă un limbaj filmic ce pune accent pe curajul și independența unei femei, care e considerată de regulă victimă colaterală și recipient pasiv al violenței belice. O deschizătoare de drumuri ca opozantă a dictaturii, Sonja Vujanović contrazice discursul conformist despre sexul slab, contribuind la o imagine mult mai complexă a dramei colective. Însă de departe cel mai interesant aspect al filmului, pe lângă valoarea mărturiei subiective, este arcul peste timp pe care *Landscapes of Resistance* îl marchează. Într-un dialog cu prezentul descris în scrisori ale nepoatei sale, care semnaleză ascensiunea contemporană a intoleranței, rasismului și xenofobiei, trecutul Sonjei nu mai pare atât de îndepărtat. 

# Trei promisiuni

Mihai Fulger

**E**diția a 24-a a Festivalului Internațional de Film Studențesc CineMAiubit s-a desfășurat, în mod excepțional, online (în parteneriat cu platforma CinePub.ro), între 15-19 decembrie 2020.

Juriul principal a fost compus din: Suzy Gillett, regizoare, producătoare și organizatoare de festivaluri din Marea Britanie (președintele juriului), criticul și istoricul de film Janka Barkóczy (Ungaria), actrița Alina Grigore, organizatoarea festivalului de film studențesc Early Bird, Nora Angelova (Bulgaria), regizorul Andrei Gruzsniczki, monteurul și profesorul Davor Švaić (Croatia) și directorul de imagine Tudor Panduru. Membrii juriului au decis să acorde Marele Premiu filmului *Împreună*, o producție UNATC regizată de Alma Buhagiar (totodată coscenaristă, alături de actrița Iulia Lumânare). Prin acest scurtmetraj, cineasta pășește cu pași siguri pe terenuri deja familiare pentru admiratorii Noului Cinema Românesc. „Un debut regizoral puternic”, a decretat juriul în motivația sa.

Am ales însă să analizez alte trei producții autohtone (mai precis, UNATC) care anunță cinești de viitor (deși două dintre ele nu au primit atenția pe care ar fi meritat-o).

Regizoarea-scenaristă Miruna Minculescu a fost prezentă cu trei filme în competiția românească, însă două dintre acestea, *Scurta lecție de ornitologie* (*Nobody Gives a Fuck about Pink*) și *Random Chocolate Facts about Us*, erau de fapt exerciții pentru al treilea, ambițiosul mediummetraj *Doi fără* (*Still*). Și acesta din urmă este un film în două personaje și într-un unic decor (construit pe platou). Însă actorii de aici, Olympia Melinte și Dorian Boguță, sunt foarte experimentați, deoarece și rolurile lor sunt foarte solicitante: *Doi fără* este filmat dintr-un singur cadru-secvență fluent (deși narațiunea

acoperă câteva zile din viața cuplului din prim-plan) și lipsit complet de dialoguri (totuși, nu plictisește). Motorul narativ – și pretextul impresionantului tur de forță al realizatorilor – este o absență resimțită tragic (cei doi soți și-au pierdut recent copilul, un băiat de patru ani). Filmul surprinde elocvent fazele procesului de vindecare, începând de la evitare și incomunicabilitate, trecând prin refuz și revoltă, ajungând la regăsire și consimțire de a da frâu liber durerii. Mizanscena este impecabilă, regizoarea izbutește să creeze o atmosferă copleșitoare, cei doi actori sunt în stare de grație, *steadicam*-ul excelent manevrat de Barbu Nițelea (colaborator predilect al cineastei) plutește permanent printre încăperi în urmărirea celor doi părinți (aparatură de filmat împrumută perspectiva sufletului copilului, care la final se retrage împăcat), efectele vizuale realizate de Andreea Nedelea susțin dezvoltarea dramaturgiei, muzica și designul de sunet concepute de Petre Osman suplinesc eficient lipsa cuvintelor, iar scenografia Anastasiei Ionescu, cu accent pe detaliile relevante, este admirabilă. *Doi fără* este unul dintre acele filme din programul ediției a 24-a care ar fi trebuit văzute pe un ecran mare, într-o sală de cinema. După ce obținuse Premiul „Radu Gabrea” pentru Cel mai bun scurtmetraj studențesc la Central European Film Festival Timișoara, *Doi fără* a intrat în palmaresul CineMAiubit grație juriului criticii (prezidat de Dana Duma și incluzându-i de asemenea pe Marilena Ilieșiu și subsemnatul).

Din nefericire, în palmares nu a intrat și *Mezzo forte!*, filmul de masterat al lui Eugen Dediu. Cineastul are un semnificativ background muzical, care transpare în filmografia sa. De exemplu, scurtmetrajul său de licență, *Mezzo piano!*, cu Gabriel Spahiu și Dorina Lazăr, abordea inspirat, la fel ca și noul film, o aspirație artistică neîmplinită (vizând, desigur, muzica clasică). Iar în 2019, numărându-se printre

cei cinci câștigători ai competiției europene „Young Filmmakers”, melomanul cineast român a primit sprijin pentru a realiza *New World Symphony*, un scurtmetraj care, promovând conectivitatea digitală în UE, anticipa efectele viitoarei pandemii asupra activității artiștilor. În *Mezzo forte!*, Dan Condurache interpretează convingător un profesor de muzică dintr-un sătuc total indiferent la armoniile clasice. Terorizat de junii săi elevi, François Pomadă (nume a cărui rezonanță trimite la o lungă tradiție a onomasticii comice neoașe, de la Alecsandri la Porumboiu) nu renunță la visul său de a dirija Mozart. Și, ca-n filme, el primește șansa de a-și vedea visul cu ochii: sub conducerea sa, orchestra locală (de fapt, o fanfară obișnuită să cânte după ureche, nicidecum după partituri) urmează să performeze în fața unei echipe de televiziune de la oraș, interesată de modul în care satul uitat de lume sărbătorește – chiar și cu întârziere – Centenarul. *Mezzo forte!* este o tragicomedie pătrunzătoare despre un ins mediocru, pentru care cele 15 minute de glorie menționate de Warhol vin și ele mult prea târziu. Pomadă amintește de Gavrilescu, profesorul de pian din nuvela fantastică eliadescă „La țigănci”, la fel cum Margarete, noua profesoară de engleză, poate fi citită ca o versiune rurală a lui Hildegard, marea dragoste din tinerețe a muzicianului ratat bucoreștean.

Caracterizarea personajelor prin obiecte sugestive (demodatul ceas de buzunar, crenguța folosită pe post de baghetă la dirijat, casetofonul-vestigiu etc.), trecerile ingenioase din planul real în cel oniric sau delicatetea surprinderii reacțiilor tinerei profesoare în locul unui final brutal sunt câteva dintre atuurile regizorului-scenarist. Este remarcabilă și abilitatea cineastului de a conduce atât actori consacrați (în rolul secundar al primarului apare și Adrian Titieni), cât și interpreți neprofesioniști (componentii „Tarafului Bucureștilor”). Imaginea lui Rareș Dima,

precum și decorurile și costumele semnate de Alina Caprian aduc filmului plusuri de expresivitate.

Dintre documentarele românești, singurul care m-a încântat a fost *Venim pe rând și mergem pe sărite*, regizat de Mihnea Toma. Filmul a fost și dublu distins la CineMAiubit, primind Premiul Rectorului UNATC și Premiul „Paul Călinescu” pentru Cel mai bun documentar. Sunt puțini învățăceii într-ale filmului care reușesc să reveleze cinematografic – cu temeinicie, dar și cu umor – esența unui fenomen cultural atunci când au la dispoziție puțin peste un sfert de oră. În urmă cu vreo două decenii, o făceau Cristian Nemescu și echipa sa, în *Kitchitoarele.2 FM*. Acum o fac Mihnea Toma și colaboratorii săi – puțini, dar destoinici (Beatrice Păun – imaginea cu valențe plastice, Mihai Dumitrache – montaj și sunet). Atunci era vorba de ghicitoarele din mediul (sub)urban, acum – de bocitoarele din cel rural. Care fenomen – dintre bocet, ca parte esențială a ritualului funerar, și ghicit contra cost sau servicii – are rădăcini mai vechi în istoria omenirii, îi las pe specialiști să se pronunțe. Ceea ce mai leagă cele două documentare este conflictul inerent, reliefat în ambele, dintre practicanții acestor obiceiuri considerate „păgâne” și reprezentanții Bisericii, mai



*Venim pe rând și mergem pe sărite* (Mihnea Toma)

permisivi sau mai intransigenți. Titlul poetic al noului film își are sursa într-o observație a uneia dintre cele patru bocitoare din satul năsăudean Romuli care au fost intervievate de realizatori. Sunt femei care, după ce au trăit o viață întreagă alături de moarte, o văd ca pe o tovarășă cu care pot glumi. Cineaștii le-au câștigat încrederea personajelor, care i-au primit în intimitatea lor și li s-au destăinuit fără rețineri (nu lipsesc nici versurile corozive, spre deliciul spectatorilor). În a doua parte, realizatorii au urmărit respectuos

un priveghi cu bocete (fără a avea acces în casa defunctului) și o procesiune funerară însoțită de aceleași bocitoare, încheind filmul (deschis cu intrarea trenului în acest loc magic, aflat parcă între două târâmurii) cu o șezătoare pusă în cadru, în care trei dintre personaje își unesc vocile și poveștile. Tradiția bocitoarelor este pe moarte în Romuli (una dintre intervievate constată cu regret că tinerele sătence cu voce refuză să cânte la morți), dar ea va putea fi recuperată grație acestui documentar liric, onest și profund. **F**

## „Arhiva Activă”: comoara din cutia de tablă

**Dinu-Ioan Nicula**

**D**e obicei incluse *pour la bonne bouche* în programul CineMAiubit, filmele studenților de odinioară au fost în această ediție a festivalului puse într-o altfel de lumină, concentrată pe o prezentare analitică. În speță, e vorba de un grupaj de „filme studențești UNATC din perioada 1966-1971”, precizare ușor

contrariantă, dat fiind că instituția se numea IATC în acea vreme, iar, pe de altă parte, cel mai vechi dintre filmele selectate este datat 1967 (totuși, poate că s-a avut în vedere, grosso modo, anul universitar 1966-1967). Premiera acestei colecții de scurtmetraje s-a desfășurat astă-vară la TIFF, pentru CineMAiubit adăugându-se un al zecelea, *O după-amiază obișnuită* (1967) de Dan Pița. Meritul demersului aparține unui colectiv care-i are în frunte

pe Andrei Rus, Alex Sterian și Ana Szel, originea ideii datând de acum câțiva ani, când cei trei s-au aflat într-un *board* mai extins, numit de Corina Șuteu (pe atunci ministru al Culturii) pentru a întocmi un amplu raport despre Arhiva Națională de Filme. Rămâne de discutat concretețea reușitei pragmatice, dar la nivel spiritual s-a coagulat un anumit atașament față de arhivistică, iar acesta și-a găsit obiectul în producțiile IATC.





**Piscicultura (Tudor Eliad)**

Inițiatorii proiectului s-au fixat, pentru început, asupra unei perioade de certă liberalizare, care la nivel național a coincis cu instaurarea conducerii lui Nicolae Ceaușescu, iar pe planul IATC a corespuns cu ultimii ani din lungul mandat al rectorului Costache Antoniu. Segmentul temporal a fost cu atât mai ofertant cu cât, în cadrul lui, au evoluat clasicii ai regiei (Radu Gabrea, Dan Pița) și operatoriei (Nicolae Mărgineanu, Iosif Demian, Vivi Drăgan Vasile), speranțe parțial împlinite (Nicolae Oprișescu, Felicia Cernăianu, Timotei Ursu), dar și figuri care, din varii motive, au fost stopate de la o afirmare deplină (Ada Pistiner, Tudor Eliad). Gustul pentru experiment al tinerilor de altădată, marcat în subtext de o anumită frondă față de valorile-reper ale cinematografului de atunci, a dat un vector de actualitate contemporană grupajului, oferind motivația unui titlu cu rezonanță interioară antonimică: „Arhiva Activă”.

Din punctul de vedere al istoriei filmului românesc, cel mai important *trouvaille* îl constituie amintitul *O după-amiază obișnuită*, pentru că este *opera prima* atât pentru Dan Pița, cât și pentru Nicolae Mărgineanu (cam în aceeași perioadă, el a filmat și nedifuzatul *Alerta*, al lui Mircea

Săucan). Atenț la progresele pe care le făcea cinematografia cehoslovacă (dar și cea maghiară), viitorul autor al lui *Filip cel bun* construiește atmosfera unei vane așteptări a iubirii, tânărul ceferist interpretat de Florin Zamfirescu consumând mental banalitatea cutiilor de grisine cu care, alături de șampania ieftină, urma s-o regaleze pe cea care nu a mai venit. Absurdul implicit de aici reverberează abundant în celălalt clou al grupajului, *Piscicultura* (1967) de Tudor Eliad, șarjă vizionară la adresa unei societăți mimetice, pentru care „peștele dat la [magazinel] Leonida” reprezintă rațiunea de a fi. Intertextualitatea filmului e de tot interesul, dar Andrei Rus se înșală văzând în secvența bății o trimitere la *Reconstituirea*, care, de fapt, s-a turnat după mai bine de un an! Mai realist e să spunem că Lucian Pintilie avea un ochi vigilent la lucruri nepuse în circulație (largă), așa cum a făcut, ulterior, cu *De ce?*, bruionul de ecranizare caragialiană al lui David Esrig.

Ajungem astfel într-un teritoriu tangent onirismului – curent care începea să fie la modă în lumea culturală bucureșteană – prin *Cadențe*, eseu al lui Radu Gabrea despre un profesor aflat la senectute, care nu-și găsește rostul nici printre congenerii

săi, nici printre tinerii racordați la alte valori. O căutare ilustrată la timpul prezent de *Patru întrebări*, în care Ștefan Traian Roman, uzând de o vedetă TV a vremii (prezentatorul Mihai Florea), reia tema anchetei despre fericire, întreprinsă în stil ciné-verité de Jean Rouch și Edgar Morin, prin *Chronique d'un été* (1961). Posibila grandilocvență a demersului este dintru început dinamitată de regizor prin descoperirea unor figuri banale, în antifrază față de ideea exprimată de către acestea. Lipsa oricărei ideologizări s-a dovedit a exprima mai mult jena de a face notă aparte în raport cu filmele apolitice ale colegilor, căci, odată ieșit de pe băncile IATC, Ștefan Traian Roman se va ralia iute comandamentelor Ministerului de Interne, până la finalul grăbit și suspect al carierei (o condamnare penală în anii '80), urmat de anonimul unei expatrieri peste Ocean. Pendularea între fuga de conformism și tema angajată (aici, lupta în ilegalitate din al Doilea Război Mondial, rizibilă pentru inteligența anului 1968, eroizantă pentru cea din 2021) marchează întreaga carieră de documentaristă a Feliciei Cernăianu, anticipată de exercițiul ei studentesc de stil intitulat *Cântec* (extrem de generos plasat de curatorul grupajului în vecinătatea Mayei Deren și a Kirei Muratova), prețios prin imaginile din azi dispărutul cartier Uranus. Angoasa protagonistei Cornelia Gheorghiu (actrița și personajul vor fi preluate aproape tale quale de Cristiana Nicolae, în *Întoarcerea lui Magellan*) e premonitoare în raport cu cea pe care o vor trăi, după un deceniu, locuitorii zonei intrate în demolare, agenții Siguranței din film având bravi urmași în cei ai Securității, care împânzeau cartierul. Într-o perioadă când încă nu se contura resuscitarea cultului personalității, un arc peste timp face Ada Pistiner în *Dictatorul și supusul său* (1967), autoarea căzând însă sub vraja personalității acaparante a interpretului-scriitor Romulus Vulpesco (a cărui schiță intitulată „Recital extraordinar” a fost ecranizată aici) și intrând într-un tipar de film studentesc care va bântui mulți ani Institutul. Cineasta va transgresa acest stadiu și va avea – pe cât a fost lăsată – o evoluție exemplară în documentar, ca și în filmul de ficțiune (*Stop cadru la masă*, 1980).

O *qualité maitresse* a acestor filme de la IATC e aceea de a readuce în atenție mari actori care au ieșit din conștiința cam uitătoare a publicului, iar unul dintre ei este Cornel Coman, interpretul playboy-ului care primește vizita fratelui de la țară (jucat de Ștefan Velniciuc), în *Febra* (1970) de Dorin Moldovan, scenariul și imaginea fiind semnate de Vivi Drăgan Vasile (cărui i se atribuie și coregia). Dublul aspect al titlului – erotismul și energetismul –, ca și situația de ansamblu, premerg frapant *Suta de lei* a lui Mircea Săucan, hrănind tentanta contrafactualitate: „Cum ar fi fost cu Cornel Coman în locul mereu nemulțumitului Ion Dichiseanu?”. Un mare potențial actoricesc i s-a atribuit și Margaretei Krauss, protagonista din *Negostina* (1968, r. Nicolae Oprițescu, după proza lui Alecu Ivan Ghilia), însă artista care se va stinge pe pământ italian a beneficiat aici de arta portretistică a lui Iosif Demian, cel care l-a pus memorabil în valoare (în acest film cinemascop) pe junele promițător Gelu Colceag, triumfiul amoros fiind închis de nu prea elocventul Dan Turbatu. Măiestria operatoricească domină și frumosul album de clișee *Vânătoarea* de Timotei Ursu, dar talentatul director de imagine Dragomir Vilcov se va înregistra iute în uniformă albastră, eșuând în subproducțiile regizate de Traian Fericean, Mircea Gîndilă sau chiar de către el însuși (*Jocuri trucate*, 1985, ultimul titlu din filmografia sa). Pură satisfacție vizuală este eseul *Ritmuri*, al operatorului Andrei Vidrașcu, emulul nedeclarat al lui Len Lye pornind precaut de la o uzină textilă spre a dezvolta un abracadabrant joc cromatic.

Pe Blu-ray-ul care s-a lansat la scurt timp după CineMAiubit, coordonatorii proiectului au mai inclus câteva bonusuri, precum și interviuri cu unii dintre realizatori. Alături de bine cunoscutele *Viața în roz* (r. Dan Pița), *Cercul* (r. Mircea Veroiu), *Dus-întors* și *Warf* (ambele în regia lui Mircea Daneliuc), apare și quasi-ineditul *Oamenii nu sunt capre* (1971) de Dragoș Witkowski, monteur care activa de mult timp la Buftea și unde (după absolvirea secției de regie de la IATC) își va continua munca până la emigrarea în RFG, unde va lucra la principalele filme ale lui Radu Gabrea. În măsura în care entuziasmul din *booklet*-ul de prezentare este molipsitor,

s-ar putea concede că autorul tinde spre genul „western spaghetti”, însă mai curând prin tipologia încarnată de Ilarion Ciobanu și, poate, printr-o încercare de construcție specifică a timpului cinematografic.

Gândită pentru aniversarea a 70 de ani de existență a UNATC (înglobând nominal și predecesoarele), „Arhiva Activă” a subsumat un efort tehnic covârșitor, vizând restaurarea și digitalizarea acestor filme de 16 și 35 mm, operațiuni supervizate de Alex Sterian (care, în calitate de proiectant,

a coordonat și programul FDI în cadrul căruia a fost realizat proiectul). Inițiativa girată de Andrei Rus se dorește a fi continuată și chiar ameliorată (de pildă, la nivelul exhaustivității genericelelor, aspect extrem de laborios ca documentare, iar de la Ana Szel sunt așteptări mari), redescoperirea unor bijuterii – unele din aur, altele cu pietre semiprețioase – ținând locul cu strălucire noilor scurtmetraje, ce vor mai întârzia să apară în fluxul cu care ne obișnuiseră. **F**

## PREMIILE CINEMAIUBIT 2020

**Marele Premiu:** *Împreună* de Alma Buhagiar

**Premiul „Cristian Nemescu” pentru regie:**

*Boredom* de Alica Bednáriková (Slovacia)

**Premiul „Lucian Pintilie” pentru Cel mai bun film românesc:**

*Vânătoarea de cerbi* de Andrei Olănescu

**Premiul Rectorului UNATC:** *Venim pe rând și mergem pe sărite* de Mihnea Toma

**Premiul Președintelui UCIN:** *Vânătoarea de cerbi* de Andrei Olănescu

**Premiul criticii:** *Doi fără* de Miruna Minculescu

**Premiul „Cătălin Cocriș” pentru scenariu:**

*Greetings from Nigeria* de Peter Hoferica

**Premiul „Paul Călinescu” pentru Cel mai bun documentar:**

*Venim pe rând și mergem pe sărite* de Mihnea Toma

**Premiul „Ion Bostan” pentru Cel mai bun documentar românesc:**

*My Friend* de Marin Cumatrenco

**Premiul „Victor Iliu”:** *Urșii* de Alin Duruiian

**Premiul pentru Cel mai bun film de animație:**

*Nö!* de Christian Kauffmann (Germania)

**Premiul „Ion Trucică” pentru Cel mai bun film românesc de animație:**

*Sisipheșcu* de Maria Simina Dimancea

**Premiul de imagine pentru film românesc:**

Cătălin Rugină, pentru *Vânătoarea de cerbi* de Andrei Olănescu

**Premiul „Andrei (Otto) Toncu” pentru sunet în film românesc:**

Anthony Andrei, Alex Babliuc, David Buciuța, Mihai Dumitrache, Cătălin Furtună, Andrei Georgescu, Alex Harabagiu, Alex Măgureanu, Andrei Petcu, Magdalena Scurtu, Vlad Tăină Popa și Ștefan Tomescu, pentru *9 Balloons*

**Premiul de montaj pentru film românesc:** Ferenc Medve, pentru *Being a Bee*

**Premiul RSC:** Alfred Marvanov, pentru imaginea filmului *The Swings*

de Anastasia Ostapenko (Rusia)

**Premiul de interpretare feminină:** Raya Mironova și Polina Vetlugina,

pentru *Six Hours* de Yana Chernukha (Rusia)

**Premiul de interpretare masculină:**

Santiago Barzi, pentru filmul său, *Chinese Wall* (Argentina)

**Premiul „Nina Behar”:** *The Swings* de Anastasia Ostapenko (Rusia)

**Mențiuni speciale ale juriului:** *I Am You Are* de Natalia Dołgowska (Polonia) și *Burned* de Fatemeh Mohamadi (Iran)

# Revoluții fără sfârșit

## Lumița Comșa

**D**in cauza pandemiei, care ne-a dat tuturor viața peste cap, festivalurile din 2020, după luna februarie (când doar cel de la Berlin a avut norocul să se desfășoare live), s-au derulat – în cazul fericit când au mai avut loc – online. Pentru mulți dintre criticii de film care au participat la o astfel de vizionare, urmată de dezbateri, experiența a fost o premieră, ciudată sau stresantă. Dar, în ultimul timp, ne-am obișnuit cu multe lucruri pe care nu creдем că le vom face.

Un astfel de festival, care, pentru acordarea premiilor FIPRESCI, s-a desfășurat online, a fost și cea de-a 18-a ediție a Festivalului Filmului European de la Sevilla. Realizatorii evenimentului și-au propus, și de această dată, ca, prin selecție, să susțină ideea directorului Javier Martín

Domínguez că Sevilla este un festival ce are ca obiectiv principal calitatea filmelor. El observă: „Cred că cel mai important lucru pe care îl putem spune despre Europa este că adună oameni cu idei și că este un loc al libertății depline; nu cred că se bazează doar pe standarde locale, e vorba mai degrabă de calitate și de analiza subiectelor care ni se par motivante și apropiate de noi”.

Nu întâmplător, noul film al lui Cristi Puiu, *Malmkrog*, a fost laureat cu „Golden Giralddillo”, în cadrul secțiunii oficiale, iar filmele destinate jurizării FIPRESCI s-au înscris sub genericul „Endless Revolutions”. Toate producțiile jurizate au surprins fie prin abordarea unei teme novatoare, revoluționare, chiar șocante, fie printr-o formă inedită de a scrie cinematografic o poveste sau o modalitate neobișnuită de filmare. Realizatorii, majoritatea debutanți sau la al doilea film,

s-au remarcat și prin maturitatea și lejeritatea dovedite în stăpânirea mijloacelor de expresie cinematografică.

Este și cazul regizorului polonez Mariusz Wilczyński, debutant în lungmetrajul de animație. În *Kill It and Leave This Town*, folosind o tehnică ce animă o grafică descompusă, el propune, dezamăgit de prezent, o explorare suprarealistă, brutală, comică, tulburătoare, surprinzătoare și amețitoare ca ritm, a amintirilor, nevrozelor și traumelor copilăriei sale din Łódź din anii '70. Conduc de melancolica muzică psihedelică a lui Tadeusz Nalepa (de la trupa Breakout) și folosind o scurtă înregistrare a vocii lui Andrzej Wajda, autorul ne oferă un exercițiu terapeutic de neuitat, la care a lucrat 11 ani!

Din cadrul secțiunii „Endless Revolutions”, Juriul FIPRESCI a ales, pentru a-i acorda premiul său, filmul german *Time of Moulting / Fellwechselzeit*,



*Time of Moulting* (Sabrina Mertens)

fiind impresionat de precizia și meticulozitatea ca de ceasornic cu care regizoarea Sabrina Mertens evocă universul sufocant al unei familii din Germania anilor '70. Monotonie vieții de zi cu zi din spațiul închis al locuinței în care trăiește și se dezvoltă eroina (inițial un copil inteligent și exuberant), sentimentele reprimite, depresiile obsesiv-compulsive ale mamei sale (o colecționară care nu și-a părăsit niciodată copilăria), casa ca un buncăr, din care nu se aruncă nimic (nici măcar amenințătoarele instrumente de măcelar ale bunicului, păstrate cu mândrie într-un cufăr vechi), toate sunt analizate, parcă la microscop, de camera de filmat, într-o narațiune cu tensiunea dramatică gradată ingenios de către autoare, accentuând lipsa de orizont și disperarea eroinei. Universul claustrofobic amintește de cadrul fix al unor fotografii dintr-un vechi album. Pe măsură ce narațiunea crește, privitorul este, pe rând, uimit, revoltat, șocat, sufocat, dar captivat de aceste personaje cu tulburări mentale, care trăiesc într-un microunivers ce amintește dramatic de macrouniversul actual, în care trăim cu toții și, mai nou, ne sufocăm!

Juriul FIPRESCI a acordat și o mențiune specială filmului spaniol *Los Inocentes*, semnat de Guillermo Benet. „Totul a fost foarte rapid, nu-mi amintesc bine ce s-a întâmplat.” Este ceea ce declară șase tineri din mișcarea „15-M”, evocând evenimentele din timpul unei nopți la Madrid, în care un incident tragic a dus la moartea unui om. Tinerii ar putea trăi în orice alt oraș de pe glob din ultimul deceniu. Filmul pare un puzzle reconstituit din perspectivele și acțiunile fiecăruia dintre cei șase din noaptea fatidică. Personajele trebuie să răspundă la o întrebare etică, prea grea pentru ei. Ei aleg pactul tăcerii, refuzând căutarea adevărului. Așa-numiții „inocenți” ne induc o stare de confuzie, pe măsură ce aceeași poveste este narată din puncte de vedere diferite (fapt ce amintește de clasicul *Rashomon*).

Subiectivitatea politică, fragmentarismul și multiplicarea perspectivelor, în absența declarațiilor victimei, subliniază singurătatea și incomunicabilitatea personajelor din acea noapte nesfârșită. Conflictul dintre dorința de a menține privilegiul de lungă durată și lupta pentru

o democrație reală reprezintă o dilemă morală. Ca o narațiune distopică, filmul dinamitează unele dintre idealurile dreptății și eticii, dovedind totodată că nu cunoaștem limitele generației celor șase personaje. *Los Inocentes* este un film independent, care o rupe cu narațiunea cinematografică actuală atât în formă, cât și în substanță. Guillermo Benet prezintă o lume tot mai distrusă social, care încearcă să-și confrunte demonii cu un sistem dominat de corupție și violență.

Unul dintre cele mai răscolitoare și neobișnuite filme din seria celor care, potrivit selecționeerilor de la Sevilla, fac din arta cinematografică o revoluție etică și estetică fără limite, este *Name Above Title / Um fio de baba escarlate*, al regizorului Carlos Conceição, una dintre cele mai incitante voci ale cinematografului portughez contemporan (el a fost selecționat la Cannes, în „La Semaine de la Critique”, cu scurtmetrajul *Bad Bunny*, din 2017). Putând fi inclus în categoria postmodernistă a filmelor neo-noir, filmul ne deturneză aparent mintea și simțurile, pentru a ne introduce în lumea personajului principal, Candide (un nume, am putea crede, predestinat unui om naiv și

sincer, dar atribuit, de fapt, unui imperturbabil și seducător criminal în serie). Într-o noapte, Candide are ghinionul – sau norocul? – de a da peste o femeie care tocmai sărise de pe o clădire și care, agonizând, îi cere un ultim sărut, înainte de a muri. În bizarul „joc al dragostei și întâmplării”, momentul este înregistrat de o cameră. Astfel, criminalul devine, din senin, un erou adulat, un adevărat fenomen al *social media*. Mulți comentatori consideră că regizorul a realizat un film în care imaginația subversivă, fetișistă și suprarrealistă e la loc de cinste. Totuși, povestea nu este deloc extraordinară în zilele noastre, când mulți oameni cu trecut dubios ajung eroi peste noapte, doar pentru că au știut să speculeze momentul. Un *cameo* al lui Leonor Silveira, actrița iconică a lui Oliveira, filmări rafinate, o atmosferă ce amintește de expresionismul german, dar și un umor fin, ascuțit și întunecat, fac din acest film, în care se renunță la cuvântul vorbit, o satiră uluitoare a spiritului înnebunitor al vremurilor noastre.

De fapt, și celelalte titluri din secțiunea „Endless Revolutions” vorbesc tot despre tulburătoarea actualitate, în care trăim ca într-o revoluție fără de sfârșit! **F**



*Los Inocentes* (Guillermo Benet)



## IPIFF 2021

# Pariu pe autostradă

**Dinu-Ioan Nicula**

**C**u un hiatus pandemic de un an, IPIFF a revenit în atenția publicului cu o schimbare la vârf, pupitrul de director al festivalului nemaifiind ocupat de Dinu Tănase, ci de Toma Enache.

Nu e un fapt întâmplător, dat fiind că autorul lui *Nu sunt faimos, dar sunt aromân* este, pe de o parte, câștigătorul trofeului precedentei ediții, cu *Între chin și amin*, iar, pe de alta, e originar din Constanța, oraș prin care IPIFF a intrat

în circuitul festivalier, în anul 2006 (când victorios era Cătălin Mitulescu, cu al său *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*). Conform declarațiilor noului director, la cea de-a XV-a ediție au fost înscrise peste 2.800 de filme independente din 115 țări, în selecția oficială păstrându-se 107 titluri. Dintre acestea, au fost desemnate nominalizările pentru cele cinci premii de către un juriu compus din: criticul și istoricul de film prof. univ. dr. Manuela Cernat, producătorul de film Anamaria Antoci și actorul Constantin Cotimanis (vedeta filmului laureat la ediția trecută).

Organizatorii intenționau să desfășoare festivalul cu public la Muzeul Țăranului Român, în finalul celei de-a doua săptămâni din aprilie, dar restricțiile reinstituite au determinat mutarea sa în online (perioada rămânând neschimbată), doar ceremonia de premiere desfășurându-se live la Teatrul Odeon, comperajul aparținându-i lui Toma Enache și Evelinei Păuna, în prezența îmbucurătoare a nominalizaților.

Ușor frustrantă a fost însă sonorizarea, care, pe alocuri, a îngreunat transmiterea mesajului premianților către spectatorii virtuali; totuși, au fost privilegiați artiștii

Teatrului de Operetă, care au asigurat interludiile.

Nu s-ar putea spune că secțiunea de „lungmetraj artistic” a fost punctul forte al ediției: dintre cele cinci filme selectate, au fost nominalizate doar trei, iar unul dintre ele, care a și dobândit Trofeul IPIFF, s-ar circumscrie mai curând categoriei documentarului: *30 de ani și 15 minute* de Ștefan Mandachi. Eliminarea termenului „ficțiune” (în raport cu edițiile trecute) l-a adus, însă, în perimetrul eligibilității, iar prezența permanentă în cadru a realizatorului, dincolo de iactanța activistului, este una cu veleități actricești, ce i-au propulsat și mizanscena „metrului de autostradă” care, cu plăcuță românească, a făcut turul țării. Din punctul de vedere al conceptului, un interes aparte prezintă filmul distins cu o Mențiune specială, *The Astronaut of God (Astronautul lui Dumnezeu)*, în care regizorul-protagonist Octavian Repede reușește să țină trează o anumită tensiune a căutării divinității, față-n față cu solitudinea universală, căreia cineastul nu reușește totuși să-i găsească un contrapunct major. *The Silversmith (Argintarul)* de János Tárkányi este un melanj istorico-masonic conceput la Baia Mare (ecranizând romanul „În umbra lui Shakespeare” de Walter Übelhart), cu clișee estetizante care astăzi conving tot mai puțini spectatori.

Intrând în perimetrul documentarului care nu-și eludează genul, ar fi de remarcat filmul-portret dedicat jucătoarei de tenis Alexandra Dulgheru, *Waiting Takes Time* (regia: Valentin Anghel), inspirată ipostaziere a întoarcerii în sport văzută ca o revenire la un sens singular al existenței obținând o Mențiune specială. Premiul categoriei i-a fost acordat regizorului Alex Lungu pentru *The Creativity Delusion*; glo-sarea amorală pe marginea plagiatului și a recirculării ideilor în artă a lăsat impresia unui însemnat coeficient de... originalitate. Un al treilea nominalizat, 89: *Oglinzi și fum* (regia: Alexandru Stănescu), a ținut trează atenția prin apariția lui Cornel Mihalache ca raisonneur al evenimentelor pe care le-a reflectat în peste 30 de filme TV. Tot un documentar, dar despre columbofilie – *Planul de zbor* (regia: Gabriel Durlan) – a câștigat Mențiunea specială pentru film studentesc, în timp ce premiul aferent i-a fost acordat scurtmetrajului de

ficțiune *Vânătoare de hipopotami*, realizatorul Germain Kanda (absolvent UNATC) supralicând pe alocuri metafora părelniciei artei. Tot în lumea picturii este plasat și *Colors* (regia: Ana Breten), atractiv prin prezența sensibilă a Alexandrei Poiană, eroină a unui conflict de generații care animă și facticele *Lumi paralele* (regia: Andrei Tache-Codreanu). Directorul festivalului i-a acordat un premiu special Dumitranei Lupu, pentru producția filmului studentesc *Mezzo forte!* (regia: Eugen Dediu), în care lui Dan Condurache îi dă replica tânăra actriță Marina Fluerașu, o apariție suavă remarcată în repertoriul dostoevskian din spectacolele UNATC. De notat aici și singurul film românesc de animație din concurs, *Firul roșu*, de Alexandra Fuscaș, realizat tot la UNATC.

Secțiunea de scurtmetraj a avut drept vârf de interes *Zimnicea*, debutul în filmul de ficțiune al cunoscutului publicitar Bogdan Naumovici (sub egida Hi-Fi Production), care, de altfel, a obținut și premiul categoriei. Eforturile de reconstituire istorică a unei ședințe de partid din ziua de 4 martie 1977, făcute de remarcabila producătoare Laura Baron, s-au soldat cu o șarjă spumoasă, minată pe alocuri de unele scăpări scenaristice (săptămâna redusă de lucru a fost legiferată ulterior) sau opțiuni regizorale discutabile (implauzibila față hirsută a primarului destituit). Ambițios și mult-circulatul *Bilet de iertare* al Alinei Șerban, însă cu distribuiri neinspirate: a însăși autoarei (care pare depășită de dublul emploi) și a palidului Emil Măndănac în rolul domnitorului; filmul rămâne prin ultima apariție pe ecran a celei care a fost

regretata artistă Oana Ștefănescu. Alte două regizoare s-au regăsit pe lista nominalizărilor: Silvia Dragic cu halucinatoriul *Bermuda* și Diana Iacomir cu *Strawberry Espresso*, gluma adolescentină de bun-gust pe seama precarității idealurilor în dragostea juvenilă primind o Mențiune specială. Mult mai versat este triumphiul amoros Paul Diaconescu-Alexandra Buză-Cristina Postolachi din *Ave Ella* (regia: Ștefan Vlad), primul sperând în continuare la un rol de june-prim (în așteptarea căruia fie apare la TV în reality-show-ul „Ferma”, fie este stand-in pentru James Marsden... și deriva poate continua!).

În secțiunea internațională a fost prezentă și compatrioata noastră Kristina Cepera-Goodwin, de mulți ani stabilită în Italia. Alb-negrul *Destino* (în care și-a rezervat rolul principal) nu este lipsit de calități, dar tema migrațiilor a ajuns deja spre saturație. Și filme despre dizabilități avem o-ntrăgă pletoră; totuși, regizoarea olandeză Raquel Kurpershoek știe să-și apropie într-o manieră personală lumea surdității în *Traslasierra*, fapt pentru care juriul i-a acordat premiul secțiunii. Mențiunea specială s-a îndreptat spre *Pipo et l'amour aveugle*, al lui Hugo Le Gourrierc, idilă proletară plasată într-o distopie, unde sentimentele sunt măsurate cu joja.

Așadar, stânga își revaluează simbolurile și-și urcă pe pereții dezgoliți icoanele laice, dovadă stând și filmul de animație *Une histoire de Jeannot* (regia: Nicolas Bianco-Levrin și Julie Rembauville), epurat de atrocitățile comunarilor pariziene de la 1871, tocmai bun astăzi pentru o teză online la Istoria universală. **F**



*Zimnicea* (Bogdan Naumovici)

# Maria Cebotari: chipul și glasul

**Titus Vijeu**

**I**n 1972, cineastul german Werner Schroeter realiza *Moartea Mariei Malibran* (*Der Tod der Maria Malibran*), cu Magdalena Montezuma în rolul titular, un film închinat celei mai faimoase interprete de operă din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Publicul a observat imediat că subiectul ales era doar un pretext pentru aplicarea unor formule stilistice avangardiste. Regizorul, considerat drept un campion al filmului pe 16 mm, realizator până atunci al unor scurtmetraje despre Maria Callas, își proba încă o dată fascinația pentru imaginea barocă, susținută muzical de arii celebre. Dat fiind caracterul eminent experimental al filmului său, spectatorii nu au prizat maniera neortodoxă a acestei pelicule ce se dorea a fi, la urma urmei, un film biografic.

În plus, mulți dintre spectatorii în cauză mai păstrau în memorie *Maria Malibran*, realizat în 1943. Acel film, cu Maria Cebotari în rolul titular, marcase apogeul carierei cinematografice a unei mari soprane și actrițe române, născută la 10 februarie 1910 în Chișinăul devenit capitală a guberniei țariste Basarabia. Un talent de excepție, care-și începuse, la doar 14 ani, studiile de canto în orașul natal, reintegrat după Primul Război Mondial patriei-mame, România, și care avea să-și înceapă cariera artistică sub îndrumarea regizorului și actorului rus Virubov, care a distribuit-o în spectacolul „Cadavrul viu” („Jivoi triup”), după Lev Nicolaevici Tolstoi, în care tânăra Maria Ciubotari (Cebotari) interpreta splendide cântece populare rusești. Turneele de la București și Paris ale companiei Virubov aveau să-i lanseze cariera, ce va deveni una cu adevărat triumfală. Urmându-l pe Virubov la

Berlin – de data aceasta și în calitate de soție a maestrului –, Maria Cebotari își va desăvârși pregătirea muzicală la Școala superioară de muzică (Hochschule für Musik), unde i-a atras atenția dirijorului Fritz Busch, *Generalmusikdirektor* la Staatsoper Dresden, care i-a asigurat, în stagiunea 1931-1932, debutul magnific din „Boema”. Chiar după ce Fritz Busch va părăsi Germania, ca urmare a violențelor naziste exercitate în mod direct asupra sa, influența acestui mare susținător al spectacolelor moderne de operă va continua să se exercite asupra Mariei Cebotari. Prezența sa în producția italiană dedicată în 1938 lui Giuseppe Verdi poate fi înțeleasă și ca un omagiu adus lui Fritz Busch, cel care contribuise decisiv la relansarea – într-o viziune actualizată – a muzicii marelui compozitor italian.

Începuturile cinematografice – legate, ce-i drept, de filmul german, tânăra actriță apărând în filme precum *Fete în alb* (*Mädchen in Weiss*) sau *Inimi puternice* (*Starke Herzen*) – au fost continuate în perimetrul cinematografiei italiene, aflată în acei ani, din imediata apropiere a fondării Cinecittà, într-un impetuos elan productiv. Alături de amintitul *Giuseppe Verdi* (1938) se află *Solo per te* (1937), *Il Sogno di Butterfly* (1939), *Amami, Alfredo!* (1940) și *Odesa în flăcări* (*Odesa in fiamme*, 1942). Evident că, din punctul nostru de vedere, acesta din urmă este cel mai interesant pentru filmul național, dar și pentru cariera interpretativă a Mariei Cebotari. Conducerea regizorală aparține lui Carmine Gallone (1886-1973), cineast prolific – și, evident, inegal –, care, dincolo de melodrame și reconstituiri istorice ample (precum *Scipio Africanul* – 1937), arătase o specială atenție operei filmate, ca în cele două filme pomenite mai sus, în care fusese distribuită Maria Cebotari: *Giuseppe Verdi* (1938) și *Il Sogno di Butterfly* (1939). Și după război o parte din activitatea lui Gallone va fi ghidată de această fascinație pentru spectacolul cinematografico-muzical. Producții precum *La Traviata* (1947), *Il Trovatore* (1949),





*Odesa în flăcări* (Carmine Gallone)

*La Forza del destino* (1950), *Cavalleria rusticana* (1953) vor stârni remarci nu o dată acide, poate cele mai cunoscute aparținând eminentului Carl Orff, posesorul unei viziuni total diferite privind teatrul muzical. Importanța acestor filme – și mai ales a celor de dinainte de război – este dată însă de faptul că ele au păstrat pe coloana lor sonoră vocile unor mari cântăreți, unii dispăruți înainte ca tehnicile înregistrării magnetice să se fi răspândit.

Este acesta și cazul filmelor în care apare – imperială și, în același timp, atât de firească – Maria Cebotari. Pentru Gallone, ea reprezenta interpretul ideal al acestui gen cinematografic, în care acțiunea dramatică era susținută de partituri muzicale impresionante. Chipul tânăr și armonios al Mariei Cebotari era dublat de glasul ei la fel de tânăr și armonios. Coproducția româno-italiană a societății Cineromit *Odesa în flăcări* (*Odessa in fiamme*) era susținută de Grandi Film Storici, casă de

producție influentă în Italia, și de Oficiul Național Cinematografic, ce-și desfășura activitatea sub auspiciile Ministerului Propagandei Naționale din Guvernul României. Filmările începute, la 18 iulie 1942, în studiourile Cinecittà de la periferia „Cetății Eterne”, au fost continuate la București, Otopeni, Periș și Odesa. Realizat într-un timp record, *Odesa în flăcări* avea să fie prezentat – la doar două luni de la primul tur de manivelă – la Bienala de la Veneția, unde filmul românesc dobândise, încă din 1938, primele succese internaționale, prin documentarele lui Paul Călinescu. Revenirea filmului românesc – de data aceasta în ipostaza sa ficțională – în festivalul din Lagună se întâmpla la exact un deceniu de la impunerea de către Conte Volpi a cinemaului ca secțiune a Bienalei de Artă. Era un moment dificil pentru Bienală. Palatul cinematografului, în care fusese încoronat în 1937 *Iluzia cea mare*, al lui Jean Renoir, trecuse între timp

prin momente dramatice, fiind obligat să găzduiască trei ani mai târziu nu un veritabil festival, ci o „săptămână a filmului italo-german”. Faptul se va repeta și în 1941, când prezența germană devine exclusivă. Astfel încât se poate spune că, până în 1946, când festivalul de la Veneția va fi resuscitat, *Odesa în flăcări* a reprezentat un punct de sprijin al ideii de prezență internațională a Bienalei.

Filmul lui Gallone apărea în același an cu *L'Uomo dalla croce*, al tânărului Roberto Rossellini, unde, cum aprecia Mario Verdone, important istoric al filmului italian, „la sua visione è, senza equivoci, documentaria, e nasce dalla constatazione delle sofferenze fisiche e morali della guerra” („viziunea sa e, fără echivoc, documentară, născută din constatarea suferințelor fizice și morale ale războiului”). Această caracteristică, pe care Rossellini o va așeza la temelie neorealismului, prin impunerea „reconstituirii





**Maria Malibran (Guido Brignone)**

realității”, este, până la un punct, proprie și *Odesei în flăcări*. Povestea filmului se revendică din întâmplări istorice derulate practic „la zi”, cu episoade marcate de aceleași „suferințe fizice și morale ale războiului”. Evident, mesajul propagandistic al filmului nu poate fi ignorat. România se afla în plină desfășurare a ceea ce oficialitatea regimului Antonescu proclamase drept „cruciada împotriva bolșevismului”, iar ocuparea Odesei și instalarea administrației românești în orașul acesta cosmopolit – dar esențialmente rusesc – de pe malul Mării Negre sporise orgoliile Mareșalului Ion Antonescu și ale guvernului său. (Din păcate, tocmai acest oraș – în care, cum ne asigură Ilf și Petrov, se născuse însuși Ostap Bender – s-a dovedit mărlu otrăvit

pe care Axa i-l oferise în dar României, dovadă stând acuzațiile aduse conducătorului statului român în timpul durului și dirijatului proces ce i-a fost intentat în primăvara anului 1946.)

Dar, la ora la care aveau loc evenimentele descrise în *Odesa în flăcări*, istoria părea a face dreptate unei României căreia îi fusese răpită Basarabia și căreia îi fuseseră uciși și deportați fiii dintre Prut și Nistru. Cred că Maria Cebotari a acceptat să joace în acest film cu sentimentul participării la un gest reparatoriu al istoriei. Sigur că rolul Mariei Teodorescu i se potrivea admirabil, corespunzând pe de-a-ntregul calităților ei de actriță și de soprană lirică. Chiar dacă trăise departe de țară, cunoștea bine efectele dramatice ale ultimatumului sovietic

din 26 iunie 1940, disperarea miilor de oameni nevoiți să-și părăsească gospodăriile și neamurile rămase pe loc, care nu se putuseră rupe de glia natală sau care nu putuseră fi imbarcate în garniturile feroviare ce se retrăgeau dincoace de Prut. „Dezrobirea Basarabiei”, cum avea să fie proclamată acțiunea declanșată în zorii zilei de 22 iunie 1941, avea să culmineze, din punct de vedere militar, cu ocuparea Odesei. Nu vom insista aici asupra oportunității unei astfel de campanii, soldată cu mii de jertfe din partea oștirii române, dincolo de fruntariile Basarabiei noastre istorice. Dar trebuie regândit acest moment în care dorința de a înfrânge inamicul, reprezentant al unui imperialism drapat în bolșevism, era mai puternică decât orice rațiune diplomatică.

Maria Cebotari și-a asumat rolul de a vorbi, prin film, în calitate de fiică a Basarabiei. O face și când cântă melodii de inspirație populară într-un sat din Câmpia Română, și când interpretează „Vissi d’arte” pe scena Operei din Odesa.

Interesant e faptul că, și după reinstalarea stăpânirii sovietice în Basarabia, Maria Cebotari avea să fie considerată de dragii ei conaționali nu doar privighetoarea neamului românesc, ci și purtătoarea de simbol a moldovenilor de peste Prut. Este aproape magnetic interesul pe care viața și arta acestei mari interprete l-au exercitat asupra urmașilor. Există cărți ce i-au fost închinare, precum „Jocul cu umbra” (1982) de Silvia Celac ori „Recviem pentru Maria” (1986) de Vera Malev. Academicianul Mihai Cimpoi le amintește în a sa „Istorie deschisă a literaturii române din Basarabia” (Editura Arc, Chișinău, 1997), subliniind faptul că „viața dramatică a celebrei cântărețe basarabene” este „înfățișată ca destin romantic înscris între realitate și vis”.

O viață – precizăm noi – de doar 39 de ani. O viață egală în zile și ani cu aceea a lui Mihai Eminescu. O viață care începe cu însemnele precoce ale unei înzestrări artistice excepționale, precum cea a balerinei Ana Pavlova sau precum cea a Mariei Malibran, al cărei debut impresionant la Londra, în 1826, avea să fie egalat, după un secol, de debutul Mariei Cebotari în „Boema”, pe scena operei germane din Dresda. Un rol care a stârnit interesul marelui Bruno Walter, ce avea s-o cheme

în marele Festival de la Salzburg, unde a cântat în „Orfeu”, al lui Gluck, cu un succes atât de puternic, încât, până la prematura ei moarte din 1949, a fost invitată an după an.

La Riga și Berlin (unde a cântat cu Beniamino Gigli, în italiană, pe scena de la Staatsoper), la Praga (unde a cântat Ceaiovski în rusește), în Belgia, Anglia, Franța și Elveția, vocea și chipul Mariei Cebotari au sedus publicul cu o putere artistică fără egal.

Monografia lui Antonio Mingotti „Maria Cebotari – das Leben einer Sängerin”, apărută în postumitatea artistei, în 1950, înfățișează toate aceste performanțe excepționale. În „Orfeu” și în „Carmen” ea a izbutit să se impună și ca mezzosoprană. Cu un repertoriu de aproape 50 de opere – în care i-a propus publicului pe cei mai mari creatori ai genului, de la Giuseppe Verdi la Giacomo Puccini, de la Mihail Glinka la Piotr Ilici Ceaiovski și de la Wolfgang Amadeus Mozart la Richard Strauss (acesta din urmă cu „Salomé”), Maria Cebotari a cucerit publicul european, interpretând roluri complexe pe marile scene ale continentului, între care – în ultima parte a vieții – s-au aflat faimosul Teatro alla Scala din Milano și Opera de Stat din Viena.

O evocare a Mariei Cebotari nu poate ocoli raporturile artistice și sentimentale avute cu cel de-al doilea soț al său, popularul actor Gustav Diessl. Născut în 30 decembrie 1899 la Viena, fostul student al Academiei de arte frumoase din orașul natal a devenit, după Primul Război Mondial, un actor ce avea să se afirme pe scenele din Viena, Budapesta, Berlin și Strasbourg. Supranumit și „colosul blond”, Diessl avea să fie solicitat de cinematograful, interpretând peste 60 de roluri în filmele unor mari regizori ai timpului. Este remarcabilă densa și îndelungată sa colaborare cu Georg Wilhelm Pabst, care l-a distribuit în roluri majore din *Crize* (*Abwege* – 1928), *Cutia Pandorei* (*Die Büchse der Pandora* – 1929), *Westfront 1918* (1930), *Atlantida* (*L'Atlantide*, după romanul lui Pierre Benoit – 1932), *Comedianții* (*Komödianten* – 1941), *Procesul* (*Der Prozess* – 1948)...

La fel de valoroasă a fost și colaborarea cu marele Fritz Lang, geniu al expresionismului cinematografic german, care l-a distribuit pe Gustav Diessl în *Testamentul*



Soții Maria Cebotari și Gustav Diessl

doctorului *Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse* – 1933) sau cineastul rus – aflat în exil – Feodor Ozep, care i-a încredințat un rol important în ecranizarea *Cadavrul viu* (*Der lebende Leichnam* – 1929) după Lev Nicolaevici Tolstoi. Ne amintim că, în aceeași perioadă, Maria Cebotari cunoștea primele sale succese pe scenă, sub direcția lui Virubov, în aceeași întrupare tolstoiană, de data aceasta pe scândura scenelor europene. Iar întâlnirea pe ecran a celor doi se produce în 1937, odată cu lucrul în comun la *Inimi puternice*, al lui Herbert Maisch.

Diessl va părăsi primul lumea terestră, murind la 19 martie 1948, la Viena, lăsând publicului amintirea unuia dintre cei mai puternici și atractivi actori de expresie germană, caracterizat de un joc deopotrivă

sobru și activ psihologic. Cincisprezece luni mai târziu dispărea, în același oraș – care-i oferise atâtea bucurii –, și Maria Cebotari, faimoasa actriță și soprană, româncă din Basarabia, care cucerise în două decenii de carieră întreaga Europă cu marele, inegalabilul său har.

În clipa stingerii sale, s-ar fi cuvenit rostite vorbele pe care Théophile Gautier le spusese despre nobila sa înaintașă Maria Malibran:

„Elle a eu le génie de mourir toute jeune...”.

Sunt cuvinte ce unesc destinul celor două Marii, care, prin meteorica lor existență, au izbutit să impună – în două veacuri distincte – noblețea artei într-o lume copleșită de suferință. **F**



## ***Restul e tăcere, o privire nostalgică asupra începuturilor filmului românesc***

**Ioan-Pavel Azap**

**E**xistă puține filme biografice sau care să reconstituie, mai mult sau mai puțin romanțat, „momente astrale” din istoria culturală ori politică românească. În prima categorie putem aminti, ca reușite, *Darclée* (Mihai Iacob, 1960) sau filmele lui Nicolae Mărgineanu – *Ștefan Luchian* (1981), *Un bulgăre de humă* (1990), *Cardinalul* (2019) –, după cum, de pildă, nici *Aurel Vlaicu* (Mircea Drăgan, 1978) sau *Drumeț în calea*

*lupilor* (Constantin Vaeni, 1990) nu sunt de ignorat. Din a doua categorie, și mai restrânsă, sunt de reținut *Independența României* (Grigore Brezeanu, Aristide Demetriade, 1912) sau *Closer to the Moon / Mai aproape de lună* (Nae Caranfil, 2014)<sup>1</sup>. În ceea ce privește filmele care să evoce momente din istoria cinematografului românesc, am identificat un singur titlu printre lungmetrajele de ficțiune: *Restul e tăcere* (Nae Caranfil, 2008)<sup>2</sup>, asupra căruia ne vom opri în rândurile care urmează.

Nae Caranfil<sup>3</sup> a debutat în 1993 cu

*È pericoloso sporgersi* și, prin aerul de prospețime pe care-l degajă acest prim lungmetraj de ficțiune, anunța – alături de un alt debutant, Bogdan Dumitrescu, cu al său *Unde la soare e frig*, lansat pe ecrane în 1991 – o schimbare în filmul românesc, schimbare care se va produce abia un deceniu mai târziu, dar nu pe coordonatele cinematografului – mai degrabă poetic, decât realist – practicat de cei doi, la acea vreme, tineri regizori. Fără a se afilia niciunei mode curente, Caranfil realizează filmele pe care și le dorește, la intervale de



timp nu foarte scurte. Cel de-al cincilea titlu al filmografiei sale, *Restul e tăcere*, reprezintă de fapt materializarea unui vis vechi de aproape două decenii. Regizorul-scenarist evocă aici, pseudoromanțat, unul dintre momentele de pionierat ale cinematografului românesc: realizarea în 1912 a primului lungmetraj de ficțiune, *Independența României*<sup>4</sup>. Filmul a implicat forțe actoricești de prim-rang ale epocii, cum ar fi Constantin Nottara, Aristide Demetriade sau Aristizza Romanescu, dar și un straniu personaj, om de afaceri ciudat, Leon Popescu, cu toții mobilizați de un tânăr de nici 30 de ani, spirit întreprinzător de geniu, Grigore Brezeanu, fiul actorului Ion Brezeanu. *Independența României* este unul dintre proiectele cinematografice ambițioase ale începutului de secol XX, pe plan european cel puțin, nu atât ca realizare artistică (deși nu sunt de ignorat nici anumite aspecte estetice), cât mai ales din perspectiva investiției materiale, la care a contribuit și Casa Regală,

și a desfășurării de forțe într-un moment în care cinematograful încă mai era, în primul rând, o distracție de bălci.

Nae Caranfil scrie prima variantă a scenariului între 1988-1989, la Bruxelles, unde participă la Laboratorul Scenariștilor Europeni. Scenariul a fost distins cu „Grand Prix du Meilleur Scénariste” (Paris, 1995) și „2nd Prize Harley & Merryll International Screenwriting Contest” (Los Angeles, 1999). Au existat mai multe tentative de transpunere pe ecran, iar o vreme dreptul autorului asupra lui a fost blocat, în urma falimentului firmei de producție din Franța care cumpăraseră povestea. Lansat în premieră mondială la Festivalul Internațional de Film Transilvania din 2007<sup>5</sup> și în premieră internațională la Festivalul de la Locarno din același an (în cinematografele românești la 7 martie 2008), într-un context nu tocmai favorabil<sup>6</sup>, *Restul e tăcere* a avut parte atât de primiri elogioase<sup>7</sup>, cât și de contestări vehemente: „Atunci când filmul a avut

avanpremieră la Cluj, Caranfil, împreună cu producătorul Cristian Comeagă, a ținut să sublinieze că e un *crowd pleaser* și să se poziționeze în afara noului val românesc. [...] Din păcate pentru el, minimalismul, poveștile puternice și interpretările naturaliste sunt, în mod sigur, moderne – asta e motivul pentru care sunt apreciate la festivalurile internaționale și nu din cauza vreunei conspirații mondiale”<sup>8</sup>. Restrângerea filmului românesc, chiar și în acei ani de eferescență a Noului val, denotă un partizanat păgubos, de niciun folos în primul rând lui Cristi Puiu & Co. Prin filmele sale, Nae Caranfil nu se opune minimalismului, nu este împotriva curentului, ci îl completează într-un mod mai mult decât fericit: „În momentul acesta, în cinemaul românesc asistăm la o cruciadă pentru captarea adevărului de viață în stare pură și, personal, nu am absolut nicio problemă cu asta. Nu mă situez împotriva acestui demers, ci doar în afara lui, pentru că din punctul meu de vedere în tot ceea ce





înseamnă comunicare inter-umană – iar arta este și ea un astfel de tip de comunicare –, minciuna e la fel de importantă ca adevărul. Eu cred că orice partener de dialog poate fi în mod legitim manipulat, pentru că manipularea face parte din joc, cu atât mai mult în artă; drept care, poziția mea în calitate de cineast este aceea de a utiliza toate ingredientele posibile, toate butoanele pe care jucăria numită cinematograful mi le poate pune la dispoziție pentru a crea o lume a mea, care conține și manipulare și minciună, dar și adevăr”<sup>9</sup>.

În acest film, cineastul are curajul, dar și orgoliul de a nu inova nimic, de a nu epata printr-o formulă narativă complicată, deși scenariul are complexitate și nu este lipsit de ingeniozitate. *Restul e tăcere* impune prin coerența narativă, prin povestea fără cusur. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării, cele mai mici detalii, replicile cele mai „fade” sunt perfect justificate dramatic, iar personajele, oricât de secundare, au relief. Apoi, este cuceritoare atmosfera, parfumul de epocă; nu știm cu exactitate cum erau Bucureștii începutului de veac XX, și nici nu are importanță, însă putem crede că arătau așa cum și-i imaginează Nae Caranfil.

Nu în ultimul rând, regizorul își conduce actorii cu mână de maestru, îndeosebi „duetul” Marius Florea Vizante (Grig) - Ovidiu Niculescu (Leon), impecabili: primul în vizionarismul, în candoarea și credința sa romantic-fanatică într-un ideal, cel de al doilea în histrionismul său de nestăvilit. Să nu uităm umorul și duioșia care învăluie ca un halou întregul film; să nu uităm nici echilibrul delicat al melodramei; să nu uităm, și nu în ultimă instanță, faptul că Nae Caranfil transformă o „întâmplare” românească într-o convingătoare poveste cu rezonanță universală. În fond, acest film este o declarație de iubire față de lumea magică a filmului, a spectacolului popular în ultimă instanță, care răspunde și corespunde nevoii omului de ludic, de joc, de artă „neperversă” de canoane.

*Restul e tăcere* este o reverență la adresa începuturilor cinematografului, un omagiu emoționant adus pionierilor celei de-a șaptea arte, de o candoare și o duioșie chapliniene: „Nu voiam să fac o reconstituire istorică, ci un film personal, inspirat întâmplător de niște evenimente din trecut. [...] Am vrut ca publicul, oricât

de puțin familiar cu istoria filmului, să-și dea seama cât de naivi erau și cât de fascinați de această nouă bazaconie numită cinematograful. Este un film despre oameni care visează să înfăptuiască lucruri deosebite, și chiar le fac, în loc să le pătească, ca majoritatea celorlalți.

Am mai vrut să povestesc despre epoca aceea de entuziasm endemic, când în răstimp de numai câțiva ani se inventaseră în devălmășie becul electric, fonograful, balonul, avionul, cinematograful. Dar stau și mă întreb: era oare epoca aceea naivă? Sunt oare personajele acestea naive? În scena în care, pe malul lacului, Leon îi promite lui Grig că secolul al XX-lea va fi un secol extraordinar, în care pacea va domni, îl poți desigur suspecta de naivitate, dar la asta spera pe atunci toată lumea și totul părea făcut să încurajeze această speranță. Sigur că, privită acum, din perspectiva catastrofelor istorice care au urmat, replica pare o ironie auctorială. Pentru mine nu e”<sup>10</sup>.

Unic al cinematografului național, *Restul e tăcere* reprezintă, ca și pelicula inspiratoare, o operă de patrimoniu a filmului românesc. **F**

## Note

1. Nu includem aici filmele „Epopiei naționale” – de la Tudor (Lucian Bratu, 1963) la *Coroana de foc* (Sergiu Nicolaescu, 1990) –, acestea, cu excepțiile de rigoare, având în primul rând un scop propagandistic, politizant, deși nu de puține ori „ambalajul” (superproducție, acțiune) diminuează impactul ideologic.
2. Mai poate fi amintit în acest context și *Șobolanii roșii*, filmul lui Florin Codre din 1991, dar acolo miza este alta, lumea filmului fiind doar un fundal, un pretext pentru a reconstitui fără edulcorări viața cotidiană din România anilor '80.
3. Nae (Nicolae) Caranfil (n. 7 septembrie 1960) este fiul criticului și istoricului de film Tudor Caranfil. Urmează Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, secția Regie film, la clasa Elisabetei Bostan. După absolvire, între 1984-1985, este asistent de regie la Studioul Cinematografic de la Buftea. Montează câteva spectacole de teatru în București și la Piatra Neamț. Între 1988-1990 urmează o specializare în scenaristică la Bruxelles. Debutează în lungmetrajul de ficțiune cu *È pericoloso sporgersi*, în 1993, urmat de: *Asfalt tango* (1996), *Dolce far niente* (1998), *Filantropica* (2002), *Restul e tăcere* (2008), *Closer to the Moon / Mai aproape de Lună* (2013), *6,9 pe scara Richter* (2016). Este și scenaristul filmelor sale. Ocazional și actor. Revine la teatru în 2018, când pune în scenă, la Naționalul bucureștean, un text propriu, „Papagalul mut – Istoria aproape adevărate despre un spion aproape uitat”.
4. Primul film de ficțiune românesc datează din 1911. Este vorba de scurtmetrajul *Amor fatal* de Grigore Brezeanu, care se va implica și în realizarea *Independenței României*. Acesta a fost urmat de o producție franceză a Casei „Gaumont”, *Războiul româno-turc 1877-1878*, turnat la București și interzis în ziua premierei, fără a fi prezentat vreodată publicului. Tot din 1911 datează câteva scene realizate după piesa lui

- Victor Eftimiu „Înșir’te mărgărite”, filmate de Aristide Demetriade și Grigore Brezeanu pentru a completa, proiectate în antract, spectacolul de pe scena Naționalului bucureștean. Toate acestea s-au pierdut, spre deosebire de *Independența României*, care s-a păstrat aproape în întregime.
5. Copia venea direct din laborator și a întârziat, astfel că proiecția a început aproape de miezul nopții. La orele două din noapte, regizorul era aplaudat la scenă deschisă de o sală de 1.000 de locuri aproape plină.
  6. „Necazul e că filmul [...] altminteri admirabil, a căzut într-o împrejurare internațională destul de nefavorabilă lui. Se caută altceva. Realitatea mondială a ultimilor ani este cutremurătoare, iar europenii nu vor să accepte divagațiile euforizante. Cu alura unei producții de mare buget, *Restul e tăcere*, dată fiind acolada lui culturală implicită, de film al contextului de realizare a unui alt film, a trecut în ochii unora drept un obiect de nișă. Din păcate, se pune un preț deocamdată prea mare pe mizanscenele simpliste, numite uneori minimaliste, etichetă din care se salvează creațiile autentice.”, scrie Ioan Lazăr în „Filmele etalon ale cinematografului românesc (1897-2008)”, Ed. Felix Film, București, 2009, pp. 481-482.
  7. „E cea mai completă, mai elocventă și mai erudită formulare a viziunii

- tale asupra cinemaului, o viziune care în filmul românesc de azi mi se pare singura îndeajuns de clară și de bine articulată încât să poată contrazice viziunea neorealistică impusă de Cristi Puiu.” – Andrei Gorzo, „Bunul, răul și urâtul în cinema”, Ed. Polirom, Iași, 2009, p. 83; „[...] un film de suflet, atât pentru regizor cât și pentru noi, spectatorii, tocmai pentru că acest frumos film de epocă [...] nu vorbește despre o epocă oarecare, ci despre primii ani ai filmului românesc, când tineri entuziaști au pariat cu viața lor pe viitorul noii arte. [...] Filmul *Restul e tăcere* trebuie citit, însă, și ca o alegorie despre condiția artistului de oricând și de oriunde: practic, regizorul Nae Caranfil, vorbind despre cineștii marcanți de ieri s-a gândit și la condiția actuală a cineastului-a-utor în relația cu producătorii, s-a gândit la propria condiție artistică.” – Călin Căliman, „Istoria filmului românesc (1897-2017)”, ed. a III-a, Ed. Contemporanul, București, 2017, pp. 588-589.
8. Anca Grădinariu, „Adevărul literar și artistic”, 12 martie 2008.
  9. „Nae Caranfil și jucăria numită cinematograf”, interviu de Andrei Rus și Gabriela Filippi în „Film Menu”, revistă de cultură cinematografică editată de studenții la film din UNATC, nr. 9, februarie 2011, p. 32.
  10. *Ibidem*, p. 38, *subl. aut.*





Anne Hathaway

**Locked Down / În izolare**

## Comedia izolării. Cinemaul pandemiei

**Dana Duma**

**S**igur că am văzut deja filme – mai ales scurtmetraje – realizate în timpul pandemiei, dar așteptăm și momentul lansării lungmetrajelor care încearcă să semene cu cele „dinainte”, adică ținând să seducă publicul și să atingă cifre optimiste de box-office. Se pregătiseră, din prima jumătate a anului trecut, strategiile de pre- și postproducție și ghidurile de filmare în siguranță (cu termoscanare, dezinfectare, respectarea distanței, portul măștilor etc.). S-au pus

la punct proiecte adaptate situației, cu povești incluzând datele pandemiei și pornind de la situația izolării, așa cum vedem și în *Locked Down / În izolare*, produs de HBO Max și Warner Bros., conceput anume pentru exploatarea dublă, pe micul și pe marele ecran. Ajuns la începutul anului 2021 și pe lista premierelor HBO de la noi, lungmetrajul arată cum un regizor-producător cu anterioare recorduri de spectatori, cum este Doug Liman (*Identitatea lui Bourne* – 2002, *Domnul și doamna Smith* – 2005, serialul *Suits / Costume* etc.), se adaptează situației.

Se alege, deci, un format agreabil – comedia romantică –, care se combină cu elemente din subgenul *heist movies* (filme despre spargeri sau furturi). Se iau doi actori premiați: Anne Hathaway (Oscar pentru rolul din *Mizerabilii* de Tom Hooper – 2012) și Chiwetel Ejiofor (nominalizat la Oscar pentru *12 ani de sclavie* de Steve McQueen – 2013) și se scrie un scenariu (Steven Knight) care să le pună în valoare calități demonstrate deja. La Anne Hathaway a contat că a dovedit simțul umorului (în mai multe comedii) și aptitudini pentru partiturile „de acțiune”

(*Ocean's Eight*). Iar Chiwetel Ejiofor (interpretul afro-american care a jucat și într-un sofisticat film de Woody Allen, *Melinda și Melinda*), respectat și pentru evoluțiile sale în spectacole de teatru la Londra, este pus să recite în scene filmate pe străzile pustii. De altfel, capitala britanică aflată în izolare este fundalul acestei comedii triste. Un cuplu în plină criză, format dintr-o corporatistă ambițioasă, care conduce o firmă de confecții, și un june, care nu-și găsește de lucru decât ca șofer, se ceartă și se împacă succesiv, situația *lockdown*-ului accentuând frustrările lor. Punctul de intersecție între destinele lor, ce par a se îndepărta unul de altul, este magazinul londonez de lux Harrods, unde ea are asigurată desfășurarea confecțiilor produse de firma sa, iar el are comenzi ca șofer. În cazul lui, accesul la Harrods este limitat de antecedentele sale discutabile (are cazier, pentru un act de ultraj petrecut în urmă cu zece ani), dar inventivitatea cuplului (ea i se alătură deoarece are un interes) recurge la generarea unui nume – și *badge* – nou. Aici se apelează la o glumă ce ironizează incultura majorității, el alegându-și o identitate falsă sub numele de Edgar Allan Poe. Coalizarea foștilor amanți vine din decizia de a comite un *heist* pentru redresarea situației lor economice în plină degradare, mai ales că obiectul furtului – un diamant în valoare de trei milioane de lire – a fost cumpărat de o persoană cu o etică discutabilă. Ni se explică, nu foarte convingător, că persoana care a achiziționat diamantul e probabil un mafiot rus cu un profil moral detestabil și că ar deveni un act de haiducie să i se livreze un diamant fals, restabilind cumva echitatea socială, prin deposedarea cumpărătorului suspect. În plus, apare o motivație contextuală legată de nevoia de a suplimenta resursele financiare pentru tratarea bolnavilor de Covid-19, cei doi promițând să verse o treime din suma câștigată prin furt în contul Fondului Național pentru Sănătate.

Dacă nu suntem suficient de convingși că cei bogați exagerează cu luxul, ni se arată cum magazinul Harrods ajunge să ofere gratis șampanie și trufe („o ciupercă afurisită de 700 de lire”) și deserturi *macarons*, din care cei doi își iau acasă, pentru a sărbători victoria jafului.

*Locked Down* are ceva din comediiile

romantice despre furturi de lux ce elogiau reușita amorală motivată de revanșa asupra „bogaților cinici”, categorie din care fac parte, de pildă *Cum să furi un milion* (1966) de William Wyler, cu Audrey Hepburn și Peter O'Toole, sau *The Thomas Crown Affair* (1999) de John McTiernan, cu Pierce Brosnan și Rene Russo. Această categorie este bine reprezentată și de franciza *Ocean*, regizată mai ales de Steven Soderbergh, din care fac parte *Ocean's Eleven* (2001), *Ocean's Twelve* (2004) sau *Ocean's Thirteen* (2007), completată de *Ocean's Eight* (2018) de Gary Ross. Vrând să glumească pe tema izolării în pandemie, filmul se referă la situații deseori generate de comunicarea pe Zoom, ca de pildă ținuta hilară a corporatistei, care poartă în partea vizibilă un sacou elegant, iar în partea de jos pantaloni de pijama. Străzile pustii inspiră situații comice în care-i vedem pe stresații eroi fie urlând de neputință în fața imobilității forțate, fie demarând pe motocicletă cu mulți cai putere, nu înainte de a-și fixa masca pe față. Amuzante sunt și certurile dintre iubii pe cale de a se despărți, în care își analizează încruntați „stresul carantinei care afectează relația”, dar se susțin unul pe altul atunci când se ivește șansa de a forța norocul.

Probabil că filmul mizează în principal pe nevoia spectatorilor de un *feel-good movie* care să strecoare un mesaj optimist în contextul pandemiei. Deși va rămâne un document despre isteria declanșată de restricțiile impuse de strategiile sanitare,

## LOCKED DOWN / ÎN IZOLARE

**SUA-Marea Britanie, 2021**

**Regia:** Doug Liman

**Scenariul:** Steven Knight

**Imaginea:** Remi Adefarasin

**Muzica:** John Powell

**Cu:** Anne Hathaway, Chiwetel Ejiofor, Ben Stiller, Ben Kingsley, Stephen Merchant

**Producție:** HBO Max, Warner Bros.

**Durata:** 118 minute

**Premiera:** 14 ianuarie 2021

*Locked Down* nu are prea mult curaj în tratarea comică a situației. Nu are un tonus comic notabil, iar încercările de a investi umorul cu trimiteri culturale înnobilitate sunt mai degrabă artificiale, ca în pasajele în care bărbatul jucat de Chiwetel Ejiofor recită poeme în spațiul public pustiu. Efortul de a spori atractivitatea filmului se mai concretizează în includerea unor mici momente de recital cu alți actori populari, precum Ben Stiller și Ben Kingsley.

Cu toate minusurile sale, comedia lui Doug Liman a fost binevenită pentru cei care nu au mai putut merge la cinema luni de zile. Nu știu dacă ea dă tonul privind filmele care vor apărea după izolare, dar anticipează, probabil, micșorarea bugetelor chiar și în categoria producțiilor bazate pe participarea vedetelor. **F**



Anne Hathaway și Chiwetel Ejiofor

# Cinemaraton și momentele de sărbătoare ale filmului românesc

**Marian Sorin Rădulescu**

**I**ntr-una dintre ultimele zile ale anului 1989, TVR (proaspăt auto-proclamată „Liberă”) a început să difuzeze filme românești care până atunci nu prea își găseau loc în programele sale.

Îmi amintesc că unul din primele filme prezentate în acele zile tulburi, pe care le găsisem doar la cinema, a fost *Ringul*. Genericul muzical compus și orchestrat la *synthesizer* de Adrian Enescu (cunoscut și ca piesă independentă cu titlul „Autostrada”) avea să fie, încă o dată, un pașaport spre imaginare continente de simțire și vis. Care nici nu mai aveau legătură cu povestea propriu-zisă a filmului. Pentru mine și colegii mei de companie – mă aflam la o unitate militară din Caransebeș – începuse numărătoarea finală (ne apropiam de isprăvirea stagiului de un an și patru luni), care, ca urmare a schimbării de macaz, s-a prelungit cu două săptămâni. Douăzeci și cinci de ani mai târziu, Marin Moraru

– interpret principal în *Ringul* – avea să spună, într-un interviu acordat Eugeniei Vodă: „N-au schimbat macazul. N-au făcut nimic... E greu de schimbat macazul”.

Tot din acele luni de amăgitoare tranziție îmi amintesc seara de vineri, de pe la mijlocul lui februarie 1990, când TVR a difuzat – netrunchiat – *Pas în doi*. Ocazia de a-l revedea era o sărbătoare.

Anii au trecut. Televiziunile s-au înmulțit. Orele de emisie ocupă – în cazul majorității televiziunilor – întreg spațiul unei zile. Televiziunea prin cablu permite acum zaparea printre sute de canale de filme. La toate se adaugă și internetul, care – și în privința accesării filmelor – e infinit. Difuzarea unui film românesc, în condițiile suprasaturării cu *blockbuster*-uri de ultimă generație, *made in the USA*, a redevenit o sărbătoare.

La 1 martie 2017 a început să emită canalul Cinemaraton, sub deviza „Povestea filmului românesc”. O serie de lungmetraje și scurtmetraje, de filme documentare și de animație și-au găsit deja locul în programul

acestui maraton non-stop de, iată, patru ani. Retrospective ample sau mini-selecții din creația unor regizori, actori sau directori de imagine, reportaje, interviuri ș.a. se difuzează zilnic, cu ocazia aniversării sau înveșnicirii cineaștilor români.

Care să fie aspectele perfectibile ale unui astfel de canal TV? În primul rând, formatul unic al filmelor difuzate (16:9), obținut prin modificarea parametrilor din copiile originale – majoritatea în format 4:3. Apoi ar fi calitatea imaginii și sunetului, care – din pricina costurilor ridicate – nu sunt la înălțime pentru toate filmele din program.

Care să fie marele câștig adus de Cinemaraton? Posibilitatea de a găzdui în grila de programe nu doar bine cunoscutele și repetat promovatele filme populare (din anii '60, '70, '80), cu vedetele acelor ani, ci și opere mai puțin sau defel cunoscute (din anii '50 până în prezent) – fie din cauza interdicției arbitrare a cenzurii partidului unic de altădată, fie din cauza structurii lor „nepopulare” și narațiunii lor experimental-neconvenționale.



*Trei exerciții de interpretare (Cristi Puiu)*



*Un film cu o fată fermecătoare* (Lucian Bratu)


La modul ideal, a străbate povestea filmului românesc la Cinemaron presupune (sau ar putea presupune) – între multe altele – disponibilitatea posibilului ascultător/privitor/spectator de a primi deopotrivă superproducții inteligent construite (*Explozia*, *Actorul și sălbăticiii*, *Mama*, seria *Ardelenilor*) și experimente de tip „Nouvelle Vague” (*Viața nu iartă*, *Țărnul n-are sfârșit*, *Un film cu o fată fermecătoare*, *Duminică la ora 6*, *Meandre*, *Alerta*, *100 de lei*), de a savura deopotrivă austeritatea și poezia din *Nunta de piatră*, *Duhul aurului*, *Iacob*, *Apa ca un bivoli negru* (ori din documentarele insolite de Slavomir Popovici), dar și savuroasa bizarerie din *Baloane de curcubeu*, *Secretul armeei... secrete!*, *Patul conjugal* sau *Visul lui Adalbert*. De a revedea momente de referință deja clasicizate, ca *La „Moara cu noroc”*, *Pădurea spânzuraților*, *Reconstituirea*, *Filip cel bun*, *Moromeții*, *Balanța*. În fine, de a cerceta limbajul cinematografic propus de Dan Pița și Mircea

Veroiu în anii '70-'80, dar și de a rezona cu filonul realist din filme de Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Andrei Blaier, Dinu Tănase, Ada Pistiner și – după anul 2000 – de Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Jude, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean, Călin Peter Netzer, Andrei Cohn și încă alții.

Când, în 2020, *Malmkrog* primea la Berlin Premiul pentru cel mai bun regizor al secțiunii „Encounters”, Cinemaron prezenta un „Focus Cristi Puiu”. Cu această ocazie, pe lângă primele patru lungmetraje ale regizorului (și scurtmetrajul care i-a adus un Urs de Aur la Berlin în 2004), a fost difuzat și ineditul *Trei exerciții de interpretare*.

Realizat în 2011 în Franța și dedicat memoriei lui Éric Rohmer, această primă incursiune în universul lui Vladimir Soloviev are ca temă centrală pierderea reperelor morale în lumea modernă. Mai exact, refuzul omului modern de a se mai recunoaște în postura de „lucrător al viei”.

Pilda evanghelică a lucrătorilor în vie ocupă un loc important și în *Malmkrog*, unde Cristi Puiu dezvăluie uimitoarea actualitate a problematicei solovievienne: pierderea „moștenitorului” sau nerecunoașterea lui, ca în anecdota cu substrat dostoevskian povestită – la plecare, în pragul ușii – de preotul din *Sieranevada*.

Miza postului Cinemaron este – mai ales – „judecata de apoi” și (re)descoperirea momentelor de rezistență ale celor câteva zeci de opere de autor, gândite și realizate în cinematografia românească contra curentului. Fie că numele curentului – până în 1990, când începe o altă paradigmă – este dictat de superproducțiile „epopeii naționale”, de supercomedii (populare, accesibile) sau de felurite producții de superaventuri (cu nemuritori comisari sau milițieni simpatici) ce nu mai au nevoie de nicio prezentare și în care contează nu o viziune de autor, o preocupare pentru filmul ca film, ci satisfacerea capriciilor „marelui public”. 

# Tiberiu Olah și limbajul de dincolo de cuvinte al muzicii de film

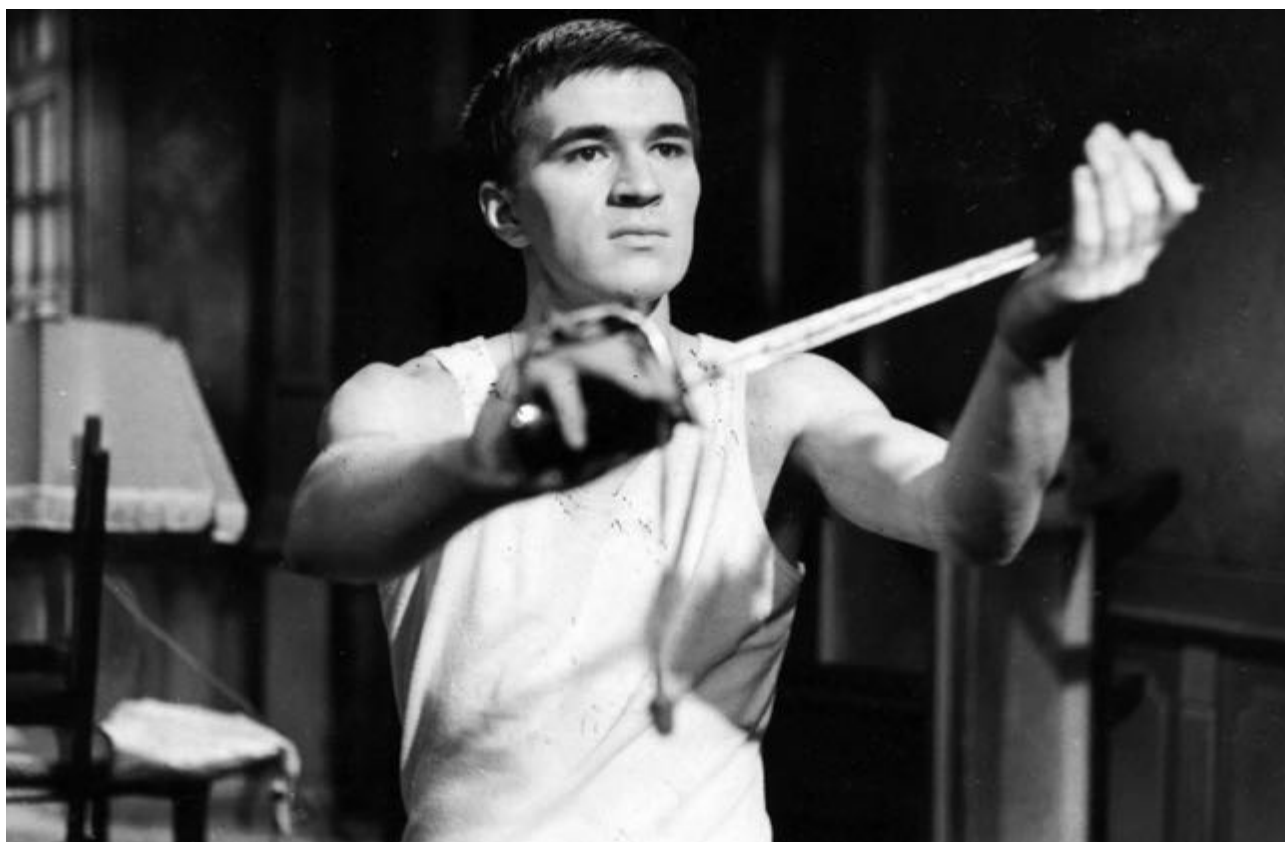
**Marian Sorin Rădulescu**

**R**enumit muzician, profesor și muzicolog, Tiberiu Olah (1928 – 2002)<sup>1</sup> a fost cunoscut în cinematografia românească din ultima jumătate a secolului XX mai cu seamă prin compozițiile sale de anvergură simfonică pentru o seamă de drame, superproducții istorice sau de aventuri: *Comoara din Vadul Vechi*, *Răscoala*, *Mihai Viteazul*, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Puterea și Adevărul*, *Printre colinele verzi*, *Dincolo de*

*nisipuri*, *Nemuritorii*, *Trecătoarele iubiri*, *Pe aici nu se trece*, *Osânda*, *Vlad Țepeș*, *Convoiul*, *Horea*, *Vulcanul stins*. Câteva teme din muzica sa de film au avut și un destin „meta-cinematografic”, devenind suite de apreciate tablouri simfonice în repertoriul filarmonicilor sau suport sonor ambiental pentru spectacole de balet.

Muzica de film, credea Tiberiu Olah, este un limbaj „dincolo de cuvinte” (Goethe), care – atunci când e bună – reușește să aibă „o dramaturgie proprie, aparte”. Menirea ei este să realizeze „legăturile subtile dintre imagini”, să creeze

„suspensuri ce prevestesc sau pregătesc exploziile sau liniștea sonoră din viitoarele secvențe”. Adevărata muzică de film trebuie să fie valabilă și în afara imaginii, conferindu-i acesteia o dimensiune nouă, dar „fără să-i fie aservită”<sup>2</sup>. Un exemplu dat de compozitor: muzica lui Serghei Prokofiev din *Aleksandr Nevski*. Substituirea ei, atunci când este un personaj dramatic îndeajuns de solid în construcția filmului, poate schimba radical dramaturgia imaginii „în sine” prin montajul peliculei. Așa s-a întâmplat cu seriile TV *Războiul de Independență* și *Anul 1848*, cu secvențe



Dan Nuțu în *Meandre* de Mircea Săucan

decupate din lungmetrajele *Pentru patrie*, *Munții în flăcări* și *La răscrucea marilor furtuni*. Spre dezamăgirea compozitorului, muzica respectivelor producții avea să fie „foarte ciopârțită”<sup>3</sup>.


În 1980, Tiberiu Olah afirma: „Nu scriem muzică pentru un film, ci muzici diferite la același film, prin intermediul cărora urmărim să realizăm anumite racorduri dramatice, să stabilim legături lirice sau dinamice între secvențe disparate, să compensăm, prin unități stilistice muzicale, lipsa de unitate a întregului cinematografic”<sup>4</sup>.

Filmul cel mai stimulant la care a lucrat? *Meandre*, un film despre care, în 1982, avea să spună că e „foarte modern și azi” prin „totala concordanță între dramaturgia imaginii vizuale și dramaturgia imaginii sonore”. Armonia sunet-imagini din filmul lui Mircea Săucan<sup>5</sup> e rezultatul unei concepții vizual-sonore noi, care, în fine, îi oferă spectatorului „o solicitare originală, o senzație nouă, cu adevărat specifică unei arte noi”. Fapt nu tocmai



**Tiberiu Olah**

des întâlnit în practică, deopotrivă compozitorul și regizorul aveau să gândească volumele sonore și volumele vizuale ale filmului „nu pe porțiuni, ci în ansamblu”<sup>6</sup>. Se regăsește, jumătate de secol mai

târziu, concepția lui Tiberiu Olah despre rolul muzicii de film în Noul Cinema Românesc? La o primă impresie, am putea spune că nu, personalitatea compozitorului (în sensul de co-autor al volumelor audio-vizuale) fiind tot mai des înlocuită de prestația unui ilustrator muzical. Așa cum se întâmplase în *Reconstituirea*, *Proba de microfon*, *O lacrimă de față*, *Croaziera*, *Secvențe* – câteva din filmele-far, a căror lungă bătaie realistă avea să însușească o bună parte din filmele românești de referință de după anul 2000. Excepții din ultimii ani? Gabriel Achim (în cele mai recente două lungmetraje), Marian Crișan (în *Orizont*), Dorian Boguță (în *Urma*) – trei din regizorii ce investesc cu încredere personajul dramatic Muzică, chiar dacă, în cinemaul românesc, folosirea sa expresivă pare să aparțină exclusiv secolului XX. 

## Note

1. Critica îl consideră pe Tiberiu Olah un „talent precoce, creativ și eruptiv” (Dan Dediu, „Constelații componistice complexe și trasee de emulație”, în „Noi istorii ale muzicilor românești II”, Ed. Muzicală, București, 2020, p. 362.
2. „Almanah Cinema 1973”, p. 154.
3. „Almanah Cinema 1982”, p. 98. Mult mai grav, am putea adăuga, este ceea ce s-a întâmplat în 1973, când *Suta de lei*, în varianta de autor a lui Mircea Săucan, a fost remontat prin scoaterea unor scene importante, scurtaarea altora și adăugirea unor scene cu mesaj explicit moralizator. Muzica originală a lui Anatol Vieru (insolită experimentală, de mare combustie dramatică) a fost atunci complet înlocuită cu o palidă ilustrație muzicală pe teme jazz și café-concert. Încă o dată s-a adevărit că muzica de film poate schimba radical sensul imaginii, într-o direcție sau alta.
4. „Almanah Cinema 1980”, p. 171.
5. Tiberiu Olah a mai colaborat strâns cu Mircea Săucan la al doilea lungmetraj al regizorului (*Țărnuț n-are sfârșit*), la un mediu-metraj inedit (*Alerta*) și la câteva scurtmetraje, precum *Un sul de ceață*.
6. „Almanah Cinema 1980”, p. 171.



**George Motoi și Silvia Popovici în *Trecătoarele iubiri* de Malvina Urșianu**

Cinești în era digitală

## Tehnică și căutări spirituale

**Dinu-Ioan Nicula**

**I**n arcul peste timp al celor trei decenii (1990-2020), pe care le acoperă volumul de interviuri realizate de către criticul de film Dana Duma („Cinești în era digitală”, publicat de Editura UCIN la finele anului trecut), se înscriu mai mulți vectori de un interes aparte: joncțiunea dintre reprezentanții generației '70 și cei ai Noului Cinema Românesc, receptarea cinematografului autohton de către cineștii străini veniți la noi, dar și prezența sa festivalieră, reflecția dubitativă asupra rostului celei de-a șaptea arte, în condițiile în care cuceririle tehnicii reconfigurează estetica filmului. Cea din urmă latură constituie, într-un fel, clou-ul volumului, printr-o rară avis în presa noastră cinematografică: un grupaj de interviuri cu prestigioși critici de film (exclusiv de peste hotare).

De ani buni, „Săptămâna «Cahiers du Cinéma»”, din cadrul Festivalului Filmului Francez de la București, reprezintă prin ea însăși un *masterclass*, pe care ambasadorii influentei publicații îl prezintă spectatorilor români, cu preponderență tineri. Interviurile cu cei doi curatori ai secțiunii au și atributul de a prezenta devenirea actuală a revistei. Astfel, primul dintre ei, Jean-Philippe Tessé, relevă că „în zilele noastre nu mai apărăm orice film de autor”, iar succesorul său de sub egida sălii Elvire Popesco, Joachim Lepastier, consideră că „ceea ce ar trebui încurajat este simțul experimentului”. Discuția pe „teren propriu” avansează odată cu interviul luat unui alt oaspete al țării noastre, criticul Michał Oleszczyk, care, cu argumente pertinente, consideră mai potrivit termenul de „Noul Val Românesc”, văzut în contextul unui realism sui-generis (reprezentat îndeosebi de Radu Jude), pe care îl contrapune atât melodramei poloneze, cât și celei... neorealiste. Asemenea considerații inedite dau un plus de savoare și antren volumului, după cum propensiunea spre scurtmetrajele



românești a criticului chinez Wang Yao îl transformă într-o figură simpatică și tonică. Maximum de consistență îl are interviul cu secretarul general al FIPRESCI, Klaus Eder. Acesta punctează influența tot mai crescută a festivalurilor (în convergență cu Tessé, pentru care ele înrăuresc canonul estetic), context în care consideră necesară redefinirea criticii de film. Criticul german își declară implicit sintonia cu „Cahiers du Cinéma”, pronunțându-se contra cronicilor distructive, dar și a „tradiției calității” (cu care polemiza Truffaut); în aceasta din urmă, Klaus Eder pare a vedea o formă de meșteșug, căreia îi preferă „forța și fantezia” genuine.

Prezență nelipsită în răspunsurile exegeților amintiți, Cristi Puiu deschide grupajul „Noul Cinema Românesc” printr-un interviu realizat de către Dana Duma și Mihai Fulger (cu ocazia premierei de la *Sieranevada*), în care cineastul teoretizează rostul regizorului de a nu fi un demiurg, la intersecția lucrului cu actorii, a căror experiență a încercat-o el însuși în *Aurora* (ceea ce i-a atras o ofertă de rol – refuzată – din partea lui Paweł Pawlikowski, autoarea


volumului având meritul de a contextualiza asemenea amănunte de culise, sine-qua-non reportericesc). Implicațiile lucrului în format digital sunt mai pregnante în scurta convorbire cu Corneliu Porumboiu și în mult mai amplă discuție cu Adina Pintilie pe marginea lui *Touch Me Not* (declarat „o cercetare personală despre intimitate”), regizoarea fiind o maestră a dublului limbaj: nu vorbește în litera ideologiei de gen, ci în spiritul ei (este interesant de pus în paralel interviul său cu cel dat de Lucile Hadžihalilović). De o direcție mai mare în discurs – feminist – este Anca Damian, al cărei interviu are calitatea majoră de a lămuri statutul cineastei române ca „autoare a conceptului vizual al filmelor” (rod al educației sale plastice), cărora Dana Duma le-a acordat o binemeritată atenție în „Istoria filmului românesc de animație (1920-2020)”, apărută tot anul trecut.

Din rândul directorilor de imagine provine și regizorul Nicolae Mărgineanu, protagonist al interviului cu maximă trăire sufletească din volum, pe dureroasa temă a deținuților politici, nefericit și injust revenită în actualitatea recentă, dovadă că spiritul „vremurilor de prigoană și teroare” continuă ca un fir roșu. Coleg cu autorul *Cardinalului* la secția de imagine de la IATC, Iosif Demian are și el povestea lui dramatică (nu tragică), pe care o expune captivant, începând cu o seară de neuitat de la cineclubul Cinematecii Române, când s-a prezentat manifestul de generație *Apa ca un bivol negru* (1970), la care a fost prezent și Dan Pița, aici cu un scurt interviu din „AperiTIFF”. Așadar, evantaiul publicațiilor este bogat, autoarea necantonându-se cu selecția exclusiv în fieful publicațiilor „Noul Cinema” (sursă a interviului cu Mircea Veroiu) și „Film”, titluri de care a fost și este direct legată. Odată cu acest documentar de referință s-a făcut cunoscut și numele lui Stere Gulea, interviuat în 2018, la premiera filmului său *Moromeții 2*; discuția a fost centrată în jurul ponderii ecranizărilor în cinematograful

românesc, ca răspuns la lipsa endemică a scenariilor, fiind intens evocată figura lui Marin Preda și, prin incidență, cea a Aurorei Cornu (între timp trecută la cele veșnice). Director de imagine la *Moromeții 1 și 2*, Vivi Drăgan Vasile pune în termeni juști problema mentoratului, cu atât mai stringentă într-o perioadă în care modelele sunt mai curând date jos de pe socluri.

Prin prezența în *Moromeții* (1987) s-a afirmat și Luminița Gheorghiu, care deschide secțiunea de actori, incluzându-i și pe Doru Ana, Margareta Pâslaru (interviu realizat în colaborare cu regretatul Călin Căliman), Marcel Iureș și Maia Morgenstern. Ultimii doi au și o carieră internațională, mult mai pregnantă în cazul directoarei de la Teatrul Evreiesc de Stat, până la momentul discutabilei alegeri de a juca în *The Passion of the Christ* (2004) de Mel Gibson, regizor astăzi nefrecventabil în lumina ideilor pe care le profesează actrița.

Aspectul intercultural este înțelept cântărit în răspunsurile lui Krzysztof Zanussi, în egală măsură bonom și acid, polemizând cu István Szabó (care vestejea ideea de „europudding cinema”) și luptând fâțiș (la momentul anului 2000) contra „amenințării filmului american”. După numai câțiva ani (în interviul său din 2006), Jean-Claude Carrière vedea o soluție în alianța „regizor-scenarist-producător” și considera că, pentru învățarea scrierii scenariilor, sunt mai utile atelierelor decât orele *ex-cathedra*. Tema este aprofundată de autoare (grație și bogatei sale experiențe de profesor universitar la UNATC) în discuția din anul 2014 cu celebrul scenarist Paul Schrader, care cochetează pasager cu regia (de altfel, venise în România pentru a filma *Dying of the Light*, scris și realizat de el). Dincolo de problema școlilor de film, este valorizată și apetența cineastului american pentru formulări fulgurante, precum: „Odată cu declinul ziarelor și revistelor, am intrat într-o lume nouă și ciudată, a criticilor de blog care nu câștigă niciun ban”.

Impresia de ansamblu pe care o lasă cartea este de naturalețe și cursivitate, autoarea stăpânind temeinic terenul dialogurilor cu cei intervievați, dar fără a-i forța spre răspunsuri tranșante, o atitudine jurnalistic-filmologică optimă, în condițiile în care provocările erei actuale stau sub zodia impredictibilului. 

## Cazzavillan 21

# Povești dintr-o casă, de pe o stradă, dintr-o lume...

### Mihai Fulger

„O casă este o navă cu care oamenii călătoresc în timp”. Fraza este extrasă din textul scris de Paul Anghel și lecturat de Radu Beligan în *Casa de pe strada noastră* (1957) de Mircea Săucan, un documentar poetic unic în istoria cinematografului românesc. La o călătorie în timp prin mijlocirea unei case ne invită și Cristina Hoffman în „Cazzavillan 21”, volum publicat de editura bucureșteană Oscar Print la sfârșitul anului 2020.


Numele Cristinei Hoffman este bine cunoscut în cinematografia românească și europeană. După o fugitivă carieră actricească în România, cu roluri importante în *Tănase Scatiu* de Dan Pița și *Operațiunea „Monstrul”* de Manole Marcus, ea a emigrat în 1978 în Franța, unde a organizat timp de 15 ani Festivalul Filmului German de la Paris. A fost membru al comitetelor de selecție și delegat oficial pentru Festivalurile de la Berlin și Cannes, iar în 2006 a inițiat, împreună cu Dan Nuțu, atelierul de documentar Aristoteles Workshop, în cadrul căruia au fost produse 80 de filme, multe selecționate și premiate la festivaluri notabile.

Cristina Hoffman debutează literar cu ceea ce ea numește, într-un scurt cuvânt înainte, un „Jurnal al neuitării”. Este vorba de „amintiri depozitate într-o cameră închisă cu un lacăt mare, a cărei cheie o rătăcisem în miile de bagaje, trenuri, avioane, case, țări, meleaguri străine”. Autoarea este îndreptățită să se întrebe: „Oare mi-am amintit lucrurile așa cum s-au întâmplat ele în realitate, fără denaturările minții mele? Fără traumele trecutului? Sau am reținut doar acele lucruri pe

care am vrut să le păstrez?”.

Desigur, toate amintirile sunt subiective. Nu fac excepție nici amintirile autoarei legate de clădirea, de lângă parcul Cișmigiu, care ne mijlocește călătoria în timp – și în viețile foștilor săi locatari –, dând totodată titlul volumului: „Casa din strada Cazzavillan era o vilă pe patru nivele aleasă de tatăl meu, în care i-a instalat pe mama, mătușa, unchiul și pe bunica mea”. Proprietar era un „român de origine italiană, înstărit în alte vremuri, ajuns cu domiciliul forțat la Otopeni” (ne aflăm în „obsedantul deceniu” șase), iar tatăl Cristinei îi plătea lunar acelui domn Ventura o chirie „care îl ajuta să supraviețuiască, pe el și pe soția sa”. Italo-românul ar fi dorit să le vândă casa soților Hoffman, numai că „ai mei invocau aceleași sumbre amintiri, în care moșia și conacul au fost arse, distruse, aruncate în flăcările iadului, și că niciodată, niciodată, nu vor mai fi proprietari. Locatari este perfect”.

În copilăria Cristinei, imobilul – în care ea a locuit până la 16 ani – se transformase într-un paradis al boemei artistice bucureștene: „În casa noastră din strada Luigi Cazzavillan, muzica era veselă, se dansa, se cânta, se râdea, se întindeau paturi pentru prieteni și străini, se jucau cărți și table, se mânca bine, se bea bine, se declamau versuri...”.

Dintre figurile care domină acest paradis (inevitabil pierdut în trecut), se desprind mama, Carmen, și sora ei, Irina, atunci „cele mai iubite dintre pământene”. Primul și ultimul capitol din carte îi sunt dedicate celei dintâi dintre aceste două femei, ridicată de naratoare la rangul de divinitate: „Mama mea era cea mai frumoasă mamă de pe pământ, așa cum sunt toate mamele în lumea copiilor. Pentru 

mama mea s-au duelat în spade ascuțite bărbații, au privit-o cu ochi dușmănoși femei, s-au lepădat iudei de Dumnezeu lor și au plecat creștini de la casele lor”. Ea avea „un atelier de sculptură, micuț, dar încărcat de obiecte”, „situat lângă Catedrala Sfântul Iosif”. Figura maternă nu este integral benefică, luminoasă, pentru naratoare, așa cum pare inițial. De la facultatea de Belle Arte, aflată peste drum de atelierul amintit, a intrat în viața lor Brândușa. Încredințată lui Carmen de tatăl ei, pictorul de biserică Dumitru D. Irimescu din Piatra Neamț, frumoasa și talentata Brândușa, pe care o aștepta o soartă tragică, a devenit „fica ei cea dorită”, în timp ce naratoarea a ajuns să se simtă „cea nedorită”. Volumul Cristinei Hoffman se și încheie cu o sfâșietoare scrisoare adresată mamei.

Mătușa Irina, a doua dintre „cele mai iubite dintre pământene”, este marea actriță de teatru Irina Răchițeanu Șirianu, care, din păcate, nu a avut multe apariții semnificative în filme (de menționat e doar cea din *Viața învinge* de Dinu Negreanu, unde l-a avut partener pe George Vraca). Unul dintre rolurile de pe scenă ale mătușii care au rămas pe veci întipărite în memoria Cristinei este cel al lui Lady din „Orfeu în Infern” de Tennessee Williams, cu strigătul ei din final: „Te-am învins, moarte, te-am învins!”. Victorie fatalmente iluzorie pentru toți oamenii: în 1993, trupul lipsit de viață al actriței a fost expus în foaierea Teatrului Național, „ca o regină pe catafalcul morții”, iar „cei mulți, tineri, bătrâni, bărbați, femei, au putut să se mai închine o ultimă dată la picioarele ei, recunoscători”. Moment în care Colea Răutu, pentru care Irina fusese iubirea vieții, „a depus cu lacrimi uscate un ultim trandafir pe frumosul chip neînsuflit, atât de dorit, atât de râvnit, pierdut în bătălia cu rivalul,



soțul ei”.

Tulburătoare este și povestea tatălui naratoarei. Liviu Hoffman, un *self-made man*, a fost înainte de război reprezentantul studiourilor hollywoodiene Paramount în România, pentru ca la instaurarea comunismului să fie îndepărtat ca „dușman al poporului”. După multe „slujbe clandestine de câteva săptămâni”, cu „salopete cu miros ranced în locul fracului și costumele *trois pièces*, șapca comunistă și fularul din lână groasă în locul cravatei și pălăriilor elegante”, a fost reabilitat și a devenit director de producție la studiourile din Buftea (unde a lucrat și la *Erupția* de Liviu Ciulei), apoi la Sahia Film. Fiica vede în

tată un Sisif (dar, ne-a învățat Camus, nici lui Sisif fericirea nu ar trebui să-i fie străină), înscriindu-se în lungul șir al „oamenilor eșuați” care și-au făcut veacul în casa de pe strada Cazzavillan.

Acestea sunt doar trei dintre personajele însemnate ale cărții Cristinei Hoffman. Multe pagini le mai sunt dedicate bunicii și surorii acesteia, tanti Aurelia, unchiului Vintilă, dar și lui Papucaș, „motanul negru cu patru botoșei albi și un nasture negru, care îi închidea delicat jaboul”. Intră pe scenă și vecini de pe stradă (printre ei, Tudor Mușatescu, Nicolae Gărdescu sau Aurel Cornea, viitor soț al Aurelei, cea care i-a inspirat pe Marin Preda și Éric Rohmer), iar traseul amintirilor ne poartă și în alte locuri (conacul familiei de la Brăhășești, Paris, New York) și în alte timpuri, mai apropiate de prezentul rememorării. Nu puține sunt surprizele cititorilor de a descoperi, în universul (auto)fițional, persoane și evenimente cunoscute. La fel cum nu puține sunt satisfacțiile artistice și intelectuale datorite de lectură – sau de audiție, deoarece „Cazzavillan 21” este și un *audio book*: scanând codul QR de la finalul cărții, putem asculta înregistrarea textului citit de vocea inconfundabilă a actriței Rodica Mandache.

Pe coperta a IV-a a volumului, Andrei Pleșu notează: „Cititorul e invitat să-și amintească de un tip de lume, de un tip uman, de un model de viață la care nu trebuie să ne raportăm doar nostalgic, ci și restaurator. Cartea e plină de farmec, dar și de repere posibile ale unei sănătoase revigorări interioare. Lectura paginilor oferite de autoare va fi, sunt sigur, o sursă de plăcere, de reflecție și de speranță”. Eseiul surprinde excelent trăsăturile definitorii ale opului cu care Cristina Hoffman debutează în literatură. Un debut fast, care se cere continuat. **F**

## Istorie, film și propagandă

# Cum vedem lumea: informație și cinefilie

**Dana Duma**

**C**artea semnată de Călin Hentea, publicată de Editura Militară la începutul acestui an, amplifică bibliografia dedicată relației dintre cinema și propagandă/ideologie, dedicată în principal filmului românesc, cu titluri noi de cărți adăugate în fiecare an. Cu puțin timp înainte a apărut „Cinema în RSR” de Bogdan Jitea, care se referă la unele dintre filmele analizate și de volumul de care ne ocupăm acum. Autorul, colonel în rezervă, doctor în științe militare și fost redactor la Trustul de presă al armatei, semnată al unor eseuri și articole publicate în revistele „Magazin istoric” și „Historia”, precum și în publicația online Modernism.ro, precizează, în textul introductiv, interesul său pentru cinema ca o cutie „de rezonanță audio-vizuală și martor (subiectiv, desigur, adesea emoțional, uneori cultural, dar și comercial) al temerilor, angoaselor, speranțelor, modei și mentalităților, al intereselor și obsesiilor politice specifice, dominante în anii în care a fost realizat”. Fiind convins că „datorăm filmelor pe care le vedem o bună parte din modul în care percepem lumea în care trăim”, Călin Hentea a dezvoltat reflecțiile sale asupra acestor capacități de influențare ale filmului în câteva capitole, recunoscând că o parte dintre ele „reprezintă prelucrări și completări ale unor articole pe care le-am publicat îndeosebi în revistele «Historia» și «Magazin istoric», dar nu numai”. Adăugând precizarea că volumul „nu își propune nici pe departe să reprezinte o istorie, fie și subiectivă, a cinemaului de propagandă”, autorul își fondează observațiile pe un vast corpus de filme, vizionate în patru decenii de cinefilie. Declarându-se conștient că mulți dintre cititorii de azi nu au văzut multe dintre lungmetrajele la care se referă (familiare, poate, celor

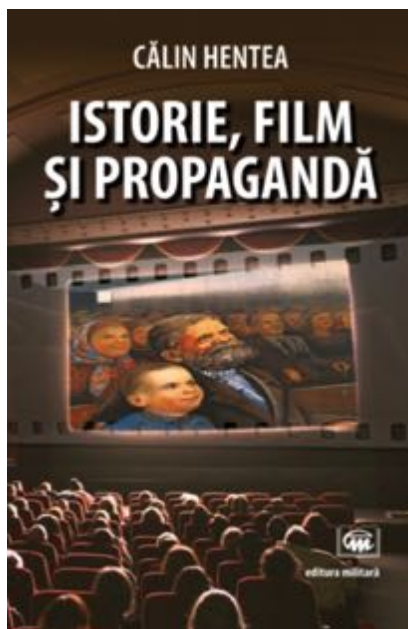
din generația sa), autorul surprinde prin referirea la titluri foarte actuale, unele având premiera chiar în timpul pandemiei. Aceasta dovedește consecvență și disciplină a viziunii constante de filme care dau seama de *Zeitgeist*-ul vremurilor noastre confuze și agitate.

Secțiunea „Despre ai noștri” include capitole tratând filmele românești din perioada comunistă și îndepărtarea lor programatică de la adevărurile atestate de istorici, pentru supradimensionarea eroică a unor episoade („Discursul despre daci, între ideologie, propagandă și profit”, „Umbra propagandistică a lui Mircea cel Bătrân pe hârtia cea subțire și pe marele ecran”, „Ghiță, Mihnea, Lica și cu... Tudor: amintiri în alb-negru”), sau reprezentarea unor evenimente mai recente printr-o grilă convenabilă („Securitatea cea grijnică față de români și cartoanele TVR2”). Tot în această secțiune găsim un capitol despre

felul ipocrit al reprezentării erotismului în filmele din perioada comunistă și despre încercările grotești de recuperare rapidă, după revoluție, în filmele unor cineaști cu vechi ștate „înainte” („Ipocrita pudibonderie și morală comunistă în filmul românesc din Epoca de Aur”), dar și un text despre un cinema care atacă frontal episoade din trecutul nostru care nu ne fac cinste, mai ales în opera lui Radu Jude („Altfel despre un trecut incomod care reflectă un prezent dezamăgitor. O «țară moartă», ieri și azi, de indiferență”).

Toate aceste capitole includ multă informație și comparații între opiniile istoricilor despre evenimentele inspiratoare și rezultatele abordării lor cinematografice. Citările și referințele sunt realizate scrupulos, la standarde academice, ceea ce pare uneori în contrast cu unele excese jurnalistice, pornite de la legende urbane, precum cele despre viața sexuală a cuplului Ceaușescu. Se citează deseori dintr-o lucrare de referință, a Aureliei Vasile, „Le cinéma roumain dans la période communiste. Représentations de l'histoire nationale”, sau din Cristian Tudor Popescu – „Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune”; apare și un articol al Alinei Popescu, dar ar fi fost de preferat lucrarea de doctorat susținută de aceasta la Paris, cu un titlu foarte expresiv, „Les films étaient en couleur mais la réalité était grise...: la censure dans la cinématographie roumaine sous Nicolae Ceaușescu (1965-1989)”.

Mai ampla secțiune „Despre ai lor” cuprinde mai multe capitole dedicate filmului străin, cu focus asupra reprezentării războaielor napoleoniene („Propagandă, mit și adevăr în proiecția cinematografică a lui Napoleon”) sau a Primului Război Mondial, temă cu o filmografie internațională impresionantă („Propagandă, mizerie



și exil în filmele despre Primul Război Mondial”). Aici aş avea o corectură de sugerat: în analiza spectaculosului lungmetraj recent, *1917* de Sam Mendes, se evidențiază meritele „filmărilor de lungă durată”, când mai precis ar fi fost „cadrele lungi” sau „cadrele-secvență”. Pornind de la o mică polemică privind excesele noii corectitudini politice din Statele Unite, Călin Hentea urmărește, în capitoul „Despre negri și indieni numai de bine, dar nimic despre George Floyd”, evoluția reprezentării personajelor aparținând minorității afro-americane sau a indigenilor americani, dovedind o amplă documentare filmografică, la fel ca în textul despre reprezentarea celui de-al Doilea Război Mondial în filmele hollywoodiene mai vechi sau mai noi („Hollywoodul în cel de-a Doilea Război Mondial”). Autorul cunoaște bine implicarea unor cineaști de marcă în operațiunile militare americane, mai ales după atacul de la Pearl Harbor (cu referiri la John Ford, Frank Capra, John Huston, Michael Curtiz etc.) și citează, din fericire, mai noul lungmetraj american unde Marcel Iureș joacă remarcabil rolul unui comandant german de lagăr (*Războiul lui Tom Hart* de Gregory

Hoblit). Trecând la reflectarea celei de-a doua conflagrații mondiale în filme europene („Gloanțe multe, sânge puțin” și „Odiseea cinematografică a rigidității ofițerului neamț”), Călin Hentea menționează contribuția neorealismului italian în evocarea autentică a consecințelor războiului (mai ales în trilogia lui Roberto Rossellini formată din *Roma, oraș deschis*, *Paisà* și *Germania anno zero*), se referă la abordări sovietice, iugoslave sau germane (cu rezerva că reprezentanții mișcării Noul Cinema German – Volker Schlöndorff sau Rainer Werner Fassbinder – nu au evocat nazismul „fără niciun fel de complexe de vinovăție”).

Cu vădită plăcere și cu mult aplomb (bazat pe buna cunoaștere a subiectului), autorul abordează tema „CIA și Hollywoodul: Adio, dar rămân cu tine”, unde analizează filme americane de suspans sau cu profil de thriller, semnalând pierderea înregistrată după demantelarea Uniunii Sovietice prin diminuarea unei surse scenaristice inepuizabile: CIA contra KGB.

Spre final, volumul se dedică unor teme mai la zi, precum aventurile cu pirați („Nici pirații nu mai sunt ce-au fost

odată...”) sau pandemiile („Să ne speriem sau să învățăm din filmele cu pandemii?”), subliniind relația dintre ficțiune și realitatea ultimelor luni, în care pandemia ne-a schimbat practicile de consum cinematografic: „Nu mai vedem filmele la cinema sau la mall, ci acasă, pe platformele de streaming, nu mai mergem la festivaluri de film, ci le urmărim online pe laptopul de acasă...”. Și, pentru a completa demonstrația cu părăsirea sălilor de cinema, cartea se încheie cu capitoul „Irezistibilul virus al serialelor”, unde trece în revistă producții de inspirație istorică, precum *Suleiman magnificul*, despre evenimente nefaste cu efect global (*Cernobil*), ajungând la foarte actuale serii urmărite pe Netflix și premiate la Globurile de Aur, precum *The Crown*. Concluzia diminuează cerințele de fidelitate față de adevărul istoric, formulate la început: „Până la urmă, în filme este vorba despre emoții, iar emoțiile sunt cele care modelează cel mai bine reacțiile și comportamentele oamenilor”. Reținem propunerea importantă a lui Călin Hentea ca filmele istorice – și filmele de arhivă, în general – să fie difuzate însoțite de o prezentare competentă asigurată de un critic. ■

## Hebdomadare

# Jurnalul de bord al unui spectator de cursă lungă 2

### Ioan-Pavel Azap

**D**upă decenii de intensă activitate publicistică – a debutat în revista „Viața studentescă” în 1965 cu cronică de film, gen urmat cu consecvență până în 2020 –, asumându-și un târziu debut în volum („Cartea și filmul”, 2011,

urmat de „Radu Gabrea. Biografia unei opere”, 2012 și „Scriitorii și filmul”, 2015), ajuns la senectute, Călin Stănculescu a început să își adune între coperti scrierile de o viață: cronici de film, cronici de festivaluri (naționale și internaționale), medaioane dedicate cineaștilor la ceas aniversar sau *in memoriam*. Astfel, după „Cronici”,

apărut la începutul lui 2020 (Ed. Rawex Coms, București), despre care am scris în „Film” nr. 2 / 2020 (sub titlul de mai sus, dar fără a fi numerotat), la aceeași editură a văzut lumina tiparului, la finele aceluiași an, „Hebdomadare”, ambele volume însumând peste 800 de pagini. „Cronicile” cuprind într-o primă parte texte publicate

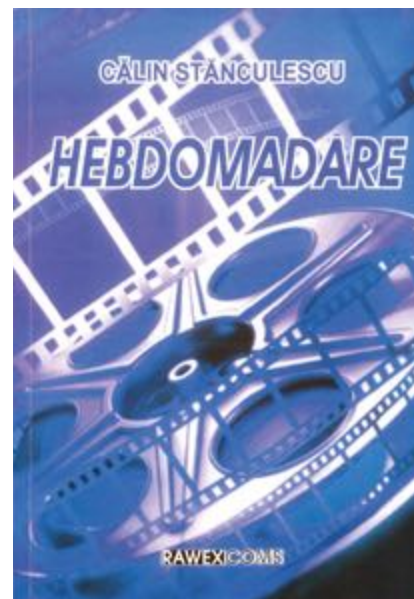
în „Viața Românească” între 2008-2019, iar în partea a doua texte apărute între 1991-2013 în „Lucefărul” și „România liberă” – selectate, acestea din urmă, de Cristina Corciovescu pentru revista online „AaRC” („All about Romania Cinema”).

„Hebdomadare” reunește articolele publicate vreme de un deceniu, între 2008-2017, în revista „Lucefărul”. După cum precizează autorul, cartea ar fi trebuit să se numească „Hebdomadare și mensuale”, dat fiind faptul că „de ani buni revista «Lucefărul» (hebdomadară) s-a transformat în «Lucefărul de dimineață» (mensuală)”, dar „mi s-a părut că ar fi însă un titlu prea lung pentru un volum ce adună doar cronicile dintr-un deceniu, o posibilă oglindă a vieții cinematografice naționale și internaționale” (p. 454). Sunt imposibil de comentat toate cele – dacă am numărat bine – 199 de articole, ar fi nevoie de cel puțin o broșură pentru așa ceva. Unele titluri sunt relevante în sine („*Roman de duzină*, un film remarcabil semnat Lelouch”, „Un film de supermarket – *Supraviețuitorul*”, „Gopo – un cineast insuficient cunoscut”, „*Concertul* – o comedie simfonică”, „Un regizor greu de uitat – Alexandru Tatos”, „Două eșecuri: *Poker* și *Luna verde*”, „Asaltul cinematografiei românești asupra Coastei de Azur”, „Povestea afișului de film românesc”, „*Sunt o babă comunistă* – o ecranizare care promitea”, „*Ilegitim*, un film gonflat de multă vorbărie” ș.a., ș.a.), iar din alte cronici vom spicui fragmente relevante, în dorința de a trezi interesul cititorilor.

Scriind despre *Război pe calea undelor*, documentarul lui Alexandru Solomon despre postul de radio Europa Liberă, realizat în 2007, în concluzia demersului său Călin Stănculescu depășește „limitele” unei cronici de film prin vizarea unei stări de fapt dincolo de subiectul sau valoarea artistică a filmului: „*Război pe calea undelor* completează în mod fericit un program de autor, cu multe proiecte în cap, deloc indiferent la marile probleme ale prezentului, cărora nu trebuie să le ofere neapărat și răspunsuri. Se pare că realitatea zilelor noastre oferă prea multe răspunsuri... dar nu toate corecte” (p. 15). Chiar și atunci când nu ești în consens cu opiniile lui Călin Stănculescu, cum nu este autorul acestor rânduri în ce privește

cronica filmului *Restul e tăcere*, al lui Nae Caranfil, reconstituire pseudoromanțată a realizării, în 1912, a primului lungmetraj de ficțiune românesc, *Independența României*, trebuie recunoscută eleganța demonstrației, care păstrează un echilibru între „acuze” și recunoașterea meritelor autorului: „Carențele acestui film, de altfel destul de cuminte în toată demonstrația sa omagială, trimit la rezolvări melodramatice, cum ar fi moartea chipeșei Emilia, care arde ca o torță pe scena Teatrului Liric patronat de mecenatul Leon Popescu, sau accente ironice ce ies din tiparul «reconstituirii», cum ar fi cearta generalilor sau întrevederea cu monarhul. Două secvențe rămân memorabile, și anume recitalul imaginar al Aristizzei Romanescu, la plecarea armatei române și noaptea de taină desfășurată în exteriorul unde se filma hora țărănească și unde autorii *Războiului Independenței* poartă un dialog edificator” (p. 26). Dar, când găsește că produsul cinematografic lasă prea mult de dorit, Călin Stănculescu poate fi și radical în verb: „încercarea de a surprinde atmosfera de viață a «tinerei generații» este vădit căznită, reacțiile personajelor sunt nefirești, iar filmul curge într-o lentoare, care nu presupune deloc subtilități dramaturgice, ci mai degrabă o ignorare fermă a gramaticii filmice. Dincolo de banalitatea replicilor, de aerul căznit al unor actori puși să debiteze tirade ca la teatru, filmul *Luna verde* [Alexa Visarion, 2010, n.n.] nu oferă mai nimic spectatorului care ar avea curajul să-și cumpere bilet. După cum bani și timp pierdut este și tentativa de a viziona varianta cinematografică a piesei *Poker* semnată de Adrian Lustig, pusă în pagină cinematografică de Sergiu Nicolaescu [...] Turnat în regim de maximă urgență, *Poker* rămâne o cacealma pe seama spectatorilor, păcăliți de antecedentele autorului. Și totuși nu este o consolare faptul că și Hollywoodul produce în ritm mult mai alert asemenea cacealmale. Kitschul lor parcă este mai altfel, nu te plictisește cu un umor grosier”. (pp. 193-194).

Călin Stănculescu este și un remarcabil „portretist”, având talentul de a surprinde esența demersului sau a personalității unui cineast în fraze concise, succinte: „Wajda este poate unul dintre ultimii moralști din cinematografie, artă grav erodată în



ultimele decenii de spectaculos facil, lipsă de fantezie, maniheism și ideologizare computerizată” (p. 59); „Iulian Mihu nu era numai un autor genial, ci și un creator foarte incomod, exigent cu sine, dar extrem de tiranic pe platou, cu replici mușcatoare și ironii acide la adresa celor mai apropiați colaboratori” (p. 157); frații Manakia, pionieri ai cinematografului din Balcani, sunt „europeni avant la lettre” (p. 174); Isabelle Huppert, „marea doamnă a cinematografului franceze și mondiale [...] are, prin distincție, tact și ținută, toate atributele unui antistar” (p. 208); Radu Gabrea, „primul cineast român ce avea să se afirme realizând filme în Vest”, este „generos și modest, inspirat și ferm în opțiunile sale estetice” (p. 450) ș.a.m.d., ș.a.m.d. Exemplele pot continua, dar nu ar epuiza – și nici nu ar fi de dorit a o face – conținutul volumului.

„Hebdomadare” este o carte care se citește pe nerăsuflăte, dar, dincolo de plăcerea lecturii, extrem de prețioase sunt cantitatea de informație conținută și judecățile de valoare întotdeauna incitante. Aventura continuă, după spusele autorului, astfel că este de așteptat ca în decursul acestui an să vadă lumina tiparului un alt volum semnat de Călin Stănculescu, în completarea celor două apărute de-a lungul anului trecut. **F**



Ray Arco și Suzanne Pleshette la Hollywood, 1968

## Ray Arco, legenda românească de la Hollywood, a pornit într-o nouă aventură

**Andrei Zincă**

**A**dolescent fiind, așteptam cu nerăbdare fiecare apariție a revistei „Cinema”. Pe una dintre coperte apărea El, cu zâmbetul cuceritor al celui care știe că

are Hollywoodul la picioare. Una după alta, vedetele cele mai în vogă din filmele americane se arătau profund interesate de revista pe care o țineau deschisă în fața aparatului de fotografiat, alături de El, zâmbind mereu. Colectionam cu ardoare fiecare număr și îmi promiteam

cu îndârjire că într-o bună zi am să ajung și eu la Hollywood și chiar am sa-l întrec pe Ray Arco – zeul României din lumea filmului american, singurul român care vota la Globurile de Aur.

Destinul mi-a făcut surpriza ca Ray să fie printre primele persoane care mi-au

ieșit în drum când, în 1983, am aterizat în America și am ajuns la Hollywood. Am descoperit cu uimire că zâmbetul lui era de fapt rezumatul personalității sale extraordinare. Zâmbea din adâncul sufletului, cu inocența copilului pentru care lumea înconjurătoare era o sursă permanentă de descoperiri și prilejuri nelimitate de bucurie.

Ne-am împrietenit imediat. Eu, un implant plâpând dintr-un univers monocrom, într-o lume zgomotoasă și elitistă, iar el – știutor, mărinimos și fericit că, prin mine, relua, într-un fel, o legătură directă cu țara de care îl lega fiecare vis născut din imaginația lui neostenită. Eroul adolescenței mele îmi devenise prieten și ghid în aventura mea americană. El și Ileana Matic, soția și muza lui protectoare, au fost familia mea din Los Angeles pe toată durata studenției mele, lucru pentru care le voi fi mereu recunoscător.

În anii '90, când presa din țară a trecut printr-un val de schimbări structural radicale, revista „Cinema” a dispărut, cea mai mare parte a echipei fondând „Noul Cinema”. După câteva colaborări cu alte publicații recent apărute, Ray Arco, născut Raoul L. Alteresco, a continuat să scrie în presa din Singapore, Danemarca, Thailanda, Franța și Norvegia, rămânând singurul român care vota la Globurile de Aur. Mai târziu, o revistă a comunității românești din Canada a preluat corespondența cu el, oferindu-i spațiul convenit pentru a-și publica interviurile cu vedete americane, eseurile, poemele și povestirile.

Pe 2 februarie 2021 Ray ar fi împlinit 92 de ani. Pentru el, vârsta era un număr care nu merita atenție: continua să fie la fel de activ și prolific ca la 45. Apartamentul pe care îl ocupa cu soția este, practic, *mobilat* cu manuscrisele lui – o trudă de peste șapte decenii, marcată de sensibilitate, umor și un spirit vizionar ieșit din comun, exprimat cu aceeași dexteritate în română sau în engleză: romane, poezii, eseuri, piese de teatru, scenarii de film, vodeviluri. Scrisul i-a dat mereu viață, în pofida faptului că sfârșitul îi trezea neliniști.

Un accident fără sens l-a imobilizat în suferință la spital mai mult de trei luni, împiedicându-l să-și mai aștearnă gândurile de pe spirala vieții sale... În după-amiaza zilei de Crăciun 2020, Ray Arco a stins lumina și geniul său a purces într-o



nouă aventură.

Cu respectul convenit pentru tezaurul literar pe care ni l-a lăsat, să-i dorim cu toții un drum bun!

### La sfârșitul curcubeului / At the End of the Rainbow (de Ray Arco)

La sfârșitul curcubeului,  
S-ar putea să fim departe unul de altul...  
La sfârșitul curcubeului,  
Spirala vieții noastre gravitează cu durere...  
La sfârșitul curcubeului,  
Deși te aștept, rămâi totuși departe...  
La sfârșitul curcubeului,  
Lumea este aceeași, dar nu și pentru mine...  
La sfârșitul curcubeului,

Prioritățile se schimbă, pragmatismul predomină...

La sfârșitul curcubeului,  
Călătoriile se termină fără multe vorbe...

La sfârșitul curcubeului,  
Puțini își amintesc începutul, încearcă să nu-l uiți...

La sfârșitul curcubeului,  
Abia acum îți începe călătoria... **E**

#### Note

Versiunea în limba engleză a poemului: [http://www.observeratorul.com/articles\\_main.asp?action=articleviewdetail&ID=9997](http://www.observeratorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=9997)  
Mai multe despre Ray Arco: <https://www.imdb.com/name/nm7316750/>

# Între online și săli, cinematograful își caută un drum nou

**Lumița Comșa**

**I**n cursul ultimului an, în domeniul media am fost cu toții martorii mai multor încercări și inițiative de reinventare a modalităților de creație artistică, dar și de distribuție a operelor de artă. De la începutul pandemiei, mai mulți realizatori și-au oferit filmele online gratuit, cu scopul de a rămâne în continuare în memoria publicului lor. Apoi, acest concept a fost înlocuit de apariția unor platforme noi, a unor site-uri de vizionare gratuite sau cu plată, toate propunând un mare volum de creații, fie pentru o difuzare în direct, fie pentru diverse alternative. Pentru unii, această gratuitate ar trebui să rămână un scop, pentru că ea face posibilă o largă vizibilitate a operelor. Pentru alții, sistemul național de finanțare a artelor, de exemplu cel al Canadei, impune prezența veniturilor autonome. Apare astfel o întrebare: ce loc ar trebui să ocupe, după pandemie, difuzarea gratuită, în contextul

noilor forme de exploatare, devenite populare, în varianta online?

## Săli de cinema, viitoare muzee?

**O**rganizatorii de festivaluri sau târguri de filme au trecut și ei la variante online. De la MIPCOM, NATPE Miami, American Film Market, UniFrance Screenings, Festivalul European de Film de la Sevilla sau Festivalul Internațional de Film de la Berlin și European Film Market (EFM), toate s-au desfășurat online – atât vizionările, cât și întâlnirile dintre distribuitori, exploatanți și producători. Profesioniștii din domeniu au acceptat noile condiții, dar nu fără nostalgia întâlnirilor live sau a vizionărilor de filme în sală.

Organizatorii ediției online a EFM și a Berlinalei din acest an sunt mulțumiți. Ei au declarat cu bucurie că, în cinci zile de târg, 12.000 de participanți din 131 de țări au avut activitate pe platforma lor comercială pentru conținut audiovizual, una

dintre cele mai importante la nivel mondial. Majoritatea participanților au fost din Europa, urmată de SUA, Canada, Rusia, Japonia, Brazilia, China și Coreea de Sud. „Ne bucurăm că versiunea online a EFM a fost atât de bine primită de către industrie, iar conceptul EFM, pentru acest an special, a fost un succes”, comentează directorul târgului, Dennis Ruh. El adaugă: „Interesul puternic față de platforma online, activitatea plină de viață a companiilor de vânzări, cererea ridicată pentru proiecțiile online ale târgului și utilizarea extinsă a programului conferinței și a formatelor active de rețea arată că industria s-a implicat activ în timpul EFM. Este deosebit de încurajator să vedem numărul mare de filme, finalizate și aflate în prezent în producție, care au fost deja vândute pe piață, dar și faptul că am primit un feedback atât de pozitiv cu privire la calitatea producțiilor oferite de agenții de vânzări internaționali”.

Cele 264 de standuri virtuale ale EFM au fost reprezentate de 504 expozanți din 60 de țări. Dintre participanți, 215 au fost pentru prima dată la EFM. În total, 821 de filme, printre care 578 de premiere, au fost prezentate în 1.452 de proiecții online. Evenimentul de deschidere al „EFM Industry Sessions” a abordat trei teme principale: „Digitizarea afacerii”, „Durabilitatea socială” și „Diversitate și incluziune”. Programul de proiecții ale târgului global, „EFM Goes Global”, a inclus premiere la Tokio, Melbourne, São Paulo și Ciudad de México. Din selecția oficială a Berlinalei, 19 filme – inclusiv nouă filme din competiție, inima festivalului – au fost prezentate în aceste patru teritorii-cheie de distribuție a filmului. Proiecțiile au fost accesibile doar distribuitorilor din regiunile respective. În total, aproximativ 180 de distribuitori au profitat de această

**Vizual  
pentru  
European  
Film Market  
2021**



oportunitate. Organizatorii sunt convingși că EFM devine global, iar întrebarea care revine mereu este: vom păstra oare sălile de cinema doar ca muzee, pentru nostalgici, sau ne vom întoarce iar la bucuria de a ne ascunde într-un fotoliu, pe întuneric, pentru a uita de noi și a ne lăsa furați de industria umbrelor?

### Incertitudine și neliniște, nedreptate și neînțelegere

**P**ână acum obișnuși să monitorizeze numărul de intrări și încasările, de mai bine de un an exploatanții sălilor au ochii ațintiți pe curba infecției virale, pe care o urmăresc săptămânal, pentru a vedea dacă guvernele vor permite sau nu redeschiderea cinematografelor, teatrelor și muzeelor. Pentru a evita însă complicațiile, guvernării preferă să țină totul închis! Situația se schimbă de la o zi la alta, guvernele când relaxează restricțiile, când le intensifică, iar a merge la cinematograful a ajuns o adevărată provocare. Mulți distribuitori din lumea întreagă au preferat să-și lanseze filmele pe platforme sau să amâne lansarea pentru vremuri mai bune. Pe alocuri, sălile s-au deschis, parțial, iar spectatorii nu au lipsit.

Președintele Federației Naționale a Cinematografelor Franceze (FNCF), Richard Patry, a trimis, în numele tuturor exploatanților de film din Franța, o scrisoare deschisă președintelui Macron, publicată și în „Le Figaro”, cerând redeschiderea sălilor, cinematografia fiind considerată o activitate esențială. „Am demonstrat că cinematografele sunt locuri sigure. Distanțarea este respectată, masca purtată, sălile sunt ventilate și privim cu toții în aceeași direcție”, explică Richard Patry.

Pentru unii operatori, dezastrul este aproape. „Cinematograful nostru a fost închis timp de patru luni și jumătate, impactul economic este colosal”, spune Matthias Chouquer, directorul sălii „Eldorado” (Dijon). Sprijinul din partea CNC și măsurile parțiale de șomaj nu mai sunt suficiente: „Ne-au mai rămas niște bani. Dar, dacă închiderea este prelungită, va trebui să ieșim din afaceri în trei luni!”. Managerul din Dijon a cerut ajutor primăriei orașului, dar până acum nu a primit răspuns. Stăruie un sentiment general de nedreptate și neînțelegere. „Păstrând

masca pe toata durata unei proiecții și abținându-se de la popcorn, protocolul a devenit un obicei al spectatorilor, destul de precauți. E un paradox: cinematografele sunt un loc sigur, dar sunt închise! Acesta este argumentul care poate înclina balanța în favoarea noastră”, speră François Aymé, un alt exploatat.

Președintele FNCF este convins: cinematograful rămâne cea mai bună cale de recreere, aducând ușurare prin distragerea atenției de la problemele grave ale omenirii. El este acel „mic bob de nebunie” care poate stimula moralul și da lumii o stare pozitivă. Poate de aceea, din martie, oficialitățile din Los Angeles permit, treptat, redeschiderea cinematografelor, păstrând măsuri stricte. Dar cât timp vor rămâne ele deschise? Mai multe rețele de săli și-au anunțat deschiderea, în timp ce altele preferă să mai aștepte revenirea la normal.

### Adaptare din mers

**L**a rândul lor, mulți coordonatori ai unor posturi de televiziune, dar nu numai, au preferat ca, în timpuri de pandemie, să-și adapteze programele din mers. Astfel, la francezi, ziua de 8 Martie a fost folosită ca pretext pentru a difuza programe cu actrițe care au interpretat roluri puternice în filme, seriale sau documentare artistice. Săptămâna care, anul acesta, s-a deschis cu Ziua Femeii a devenit astfel o săptămână a cinefililor. În fața televizoarelor sau a computerelor, spectatorii s-au pierdut într-o vânătoare de comori ce a reunit actrițe din epoci, continente și genuri diferite. Militante care au jucat, pentru o vreme, un rol de luptătoare pentru o anumită cauză și interprete care au luptat împotriva ideilor prea bine înrădăcinate, dar care apoi s-au contopit cu personajul lor, vedete voluntare, debutante și altele deja puternic implicate, muze și amazoane, cele cu spirit de frondă și cele care sunt oricând în prima linie, toate acestea au ieșit din spațiul strâmt al ecranului TV și nu doar pentru o zi, oricum insuficientă, ci pentru toată săptămâna. Actrițe precum Catherine Deneuve, Sofia Helin sau Joséphine Baker au ocupat spațiile de emisie ale canalelor de televiziune franceze în toată această perioadă, amintind de vremea când cinematograful era rege.

Pentru francezi, Catherine Deneuve



Catherine Deneuve în *Sălbaticul* de Jean-Paul Rappeneau

este, oricum, mai mult decât o actriță. Prin toate ipostazele sale, de la somptuoasa melancolie din *Umbrelele din Cherbourg* și *Domnișoarele din Rochefort* de Jacques Demy, la perversa ferocitate cerută de Luis Buñuel în *Frumoasa de zi* (*Belle de jour*) și *Tristana*, Deneuve este Cinematograful însuși! Ea întruchipează toate femeile la un loc. Cu toată forța acestora, pare că stă la pândă în spatele unei frumuseți ideale, o blondă înșelător de rece. Este o fată mai sălbatică decât rivalul său din *Sălbaticul* (*Le Sauvage*) de Jean-Paul Rappeneau, devenită astfel o eroină de comedie extravagantă. Este o aventurieră, pregătită pentru toate riscurile, toate metamorfozele din filmele lui André Téchiné, François Ozon sau Arnaud Desplechin, dar și pentru filmele multor tineri cineaști. De aceea, ea rămâne, în continuare, cel mai viu dintre miturile cinematografului francez.

### Cine câștigă în pandemie?

**I**ntr-un an zdruncinat de epidemia Covid-19, marele câștigător este, în toată lumea, micul ecran! În zorii anului 2021, ca urmare a crizei sănătății, televiziunea s-a răzbunat. În urmă cu un an, seduși de Netflix, francezii se uitau rar la televizor. Dar pandemia a redistribuit cărțile: telespectatorii au activat și reactivat telecomanda tot mai des (în medie, de



4,4 ori pe zi). Noiembrie 2020 a fost cea de-a doua cea mai bună lună a anului. „Este destul de simplu: mai mult de 44 de milioane de francezi sunt acum fideliilor posturilor TV (cu 7% mai mult într-un an). 2020 arată că nu există nimic mai unificator decât un televizor”, rezumă Alexis Lévrier, lector la Universitatea din Reims.

Dar ce să urmărești la televizor? Ce s-a putut vedea pe micul pe ecran, în 2020-2021, a fost fără precedent! Niciodată nu au apărut la televizor atât de mulți medici, nu au fost atât de multe transmisii din studiouri private, mese gătite în direct... și atât de mulți spectatori în fața transmisiilor de slujbe religioase! Nici atâtea filme pe micul ecran, cu și despre Crăciun, difuzate la mijlocul lunii martie, nici atât de mulți animatori transmitând din sufrageriile lor... Totuși, în această perioadă nu a apărut niciun concept nou sau format revoluționar. Atunci, 2020 a fost un an de revenire a televiziunii sau doar un *trompe-l'œil*?

Odată cu închiderea teatrelor și cinematografele, serialele au fost cele care au invadat viețile oamenilor. Dar acest an cultural trist nu a adus niciun câștig, din punct de vedere artistic, nici serialelor. Dimpotrivă! Când marile ecrane se sting, instrumentele tac, iar cortina cade.

Un calcul economic la rece arată că nu s-au văzut niciodată atât de multe filme și seriale pe micul ecran. *The Queen's*

*Gambit* a doborât toate recordurile pe Netflix, *Ici tout commence*, noua serie de pe TF1, și-a găsit imediat publicul, Disney+ anunță un tsunami de noutăți: *Star Wars* și *Marvel...* Pe scurt, totul este foarte bine în lumea serialelor. Totuși, serialele, în ciuda industrializării lor în creștere, fac și ele parte din lumea artelor și nu trebuie opuse „culturii adevărate”, cum spun unii. De la apariția lor, în urmă cu 70 de ani, realizatorii au menținut un dialog neîncetat cu cinematograful, teatrul și literatura, din care serialele descind. Ele nu reflectă doar frământările actuale, sunt și un ecou al lumii culturale, al evoluțiilor sale stilistice și politice. Sunt consumate în intimitatea casei, dar au nevoie ca noi să le urmărim împreună, să împărtășim, să dezbaterem, să trăim în jurul lor... Bula izolării, la modă acum, în care toată lumea se refugiază, făcând clic, după bunul plac, pe seria recomandată de un algoritm, fără altă perspectivă decât satisfacerea propriilor gusturi, nu ajută serialele. Ele nu câștigă nimic fiind singure, într-o lume culturală în impas.

### Cinematograful, un „hobby interzis”?

**I**n urma ceremoniei Premiilor César 2021, în Franța cineștii încearcă, la cererea exploatanților, să se organizeze pentru a face oamenii să vorbească despre ei și despre faptul că autoritățile publice nu văd cultura ca o prioritate. Revolta exploatanților, distribuitorilor și producătorilor ia amploare; toți sunt indignați de ceea ce consideră a fi disprețul ministrului Culturii față de ei.

În 2020, cele cinci luni de închidere a cinematografele și cele patru luni de funcționare, cu restricții, până la 21, au avut consecințe catastrofale: intrările în săli au scăzut cu 70% față de 2019. În ceea ce privește revenirea, ea va fi foarte aglomerată. Odată cu amănările succesive ale filmelor care urmau să fie lansate în 2020 sau la începutul acestui an, se estimează că sunt în așteptare aproximativ 350 de titluri. Trebuie să ne temem de un blocaj mortal...

Dacă cei din domeniu speră la o posibilă redeschidere la mijlocul lunii aprilie, odată cu sărbătorile de primăvară, oficialitățile refuză cu încăpățănare să dea o dată. În timp ce se înmulțesc studiile care

atestă riscul redus de contagiozitate în cinematografe, iar nerăbdarea francezilor de a se reconecta cu acest „hobby interzis” crește, întreaga industrie cinematografică se întreabă ce ar putea face pentru a merita redeschiderea. În „L'Obs”, distribuitorul Jean Labadie (*Le Pacte*) face apel la Roselyne Bachelot să demisioneze, declarând-o, în treacăt, „total incompetentă” în cinematografie. În „Le Parisien”, distribuitorul Alexandre Mallet-Guy (*Memento*) este cel care spune că se simte sacrificat, în ciuda ajutorului primit de la CNC. FNCF a lansat o campanie masivă, îndemnându-i pe exploatanți să vorbească sub # *open-LesCinemas*. Pe rețelele de socializare, este imposibil să scapi de această operațiune de comunicare bine gândită. La rândul său, grupul Canal+ contestă ordonanța vizând mass-media audiovizuală, care prevede integrarea platformelor americane în finanțarea creației cinematografice și audiovizuale franceze. Canal+ amenință să renunțe la frecvența TNT și să devină o platformă, deși consecințele sunt incerte.

„Concurența platformelor și a marilor studiouri, precum Disney sau Warner, care pot decide oricând să-și mute filmele direct pe internet este foarte dureroasă pentru noi”, spune Benjamin Fourneaux, directorul cinematografului „Eckmühl” din Penmarc'h (Finistère). „Strategia marilor studiouri, precum Warner (care a decis ca *Wonder Woman 1984* și toate filmele sale din 2021 să fie lansate simultan în Statele Unite în cinematografe și pe platforma de streaming HBO Max) va reinvia pirateria”, adaugă Arnaud Vialle, proprietar al sălii „Rex” din Sarlat. El avertizează: „Este urgent nevoie să punem sala de cinema, din nou, în centrul practicilor de difuzare. Am fost deja penalizați enorm prin cele două blocaje. Cred că vom pierde 20% din audiență. Ne vom lupta, timp de trei ani, ca să revenim la normal!” **F**

### Surse:

**Publicațiile:** *Le Film français*, *Ecran total*, *Screen International*, *Variety*, *Boxoffice*  
**Site-urile:** *CNC România*, *CNC Franța*, *Los Angeles Times*, *New York Times*, *The Independent*, *The National*, *New Bay Media*, *AlloCiné*, *France24*, *Télérama*



The  
Script  
Contest

ediția #5

Perioada de înscrieri: 01.03 - 24.04

Detalii: [www.thescriptcontest.com](http://www.thescriptcontest.com)

# rezidență — concurs

martie - iunie 2021

© 2021 The Script Contest. All rights reserved. Design: [unreadable]

PROIECT CO-FINANȚAT DE:



OBSERVATOR  
CULTURAL

FILM



FILMS  
IN FRAME

AaRC

# BABARDEALĂ CU BUCLUC SAU PORNO BALAMUC

## DIN 7 MAI PE ECRANE

cu KATIA PASCARIU · CLAUDIA IEREMIA · OLIMPIA MĂLAI · NICOLIM UNGUREANU · ALEXANDRU POTOCEAN · ANDI VASLUIANU  
DANA VOICU · DANIELA JENIȚĂ MARCU · ILINDA MANDLACHE · TODREL FILIMON · ANA CIONTEA · GABRIEL SPAHIU · ALINA ȘERBAN

regizor: secunda ISABELA VON TENT · machiaj ul și coafura BIANCA BOERDIU · scenariu alia CRISTIAN NICULESCU · costumele CIREȘICA CUCIUC  
muzica JURA FERINA · PAVAO MIROUJEVIĆ · montaj ul CĂTĂLIN CRISTUȚIU · sunetul HRVOJE RADNIC · mixaj ul MICHEL SCHILLINGS · design sunet DANA BUNESCO  
director de imagine MARIUS PANDURU (RSC) · și producător executiv CARLA FOTEA · între producător VALENTIN RUDOLF · coproducător ul PAUL THILTGES · ADRIEN CHEF · JIŘÍ KONEČNÝ · ANKICA JURIĆ TILOČ  
producător ADA SOLOMON · scenariu ul și regia RADU JUDE

o producție MICRO FILM · în coproducție cu PAUL THILTGES DISTRIBUTIONS · ENDORFILM · KINGRAMA  
cu sprijinul CENTRULUI NAȚIONAL AL CINEMATOSRAFIEI · FILM FUND LUXEMBOURG · CZECH FILM FUND · CROATIAN AUDIOVISUAL CENTRE · ARTEKINO INTERNATIONAL  
în asociere cu BORO CADRE FILMS · SOVEREIGN FILMS · susținută de TELEZIUNEA ROMÂNĂ · COVALACT · AQUA CARPATICA

vânzările internaționale HERETIC BOUTEACH · distribuitor de micro MULTILATERAL