

FILM



Revistă trimestrială
de cinema a
Uniunii Cineaștilor
din România

Nr. 1 / 2022 • 9,5 lei

PRIM-PLAN

Alina Grigore

Vali Hotea



DOSAR

**Partea bună
a pandemiei**



FESTIVALURI: BERLIN, CINEMAIUBIT, NOUA CINEMATOGRAFIE ITALIANĂ, ROTTERDAM

TOTUL DESPRE FILMUL ROMÂNESC

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, Mihaela Grancea,
Magda Mihăilescu, Angelo Mitchievici,
Dinu-Ioan Nicula, Andreea Pătru,
Constantin Pârvolescu,
Marian Sorin Rădulescu, Titus Vîjeu

Concepție și realizare grafică

Alexandru Orieian

Foto

Cristian Radu Nema

Corectură

Camelia Potop

Distribuție

Dan Mitroi

Surse foto

Aparte Film, Arhiva Națională de Filme,
Asociația Connections, Atelier de Film,
Axel Film, Bold Film Studio,
DaKINO Production, Filmtett,
Follow Art Distribution,
Forum Film Romania,
HiFilm Productions, Independența Film,
InLight, Institutul Italian de Cultură,
microMULTILATERAL, Mobra Film,
Ro Image 2000, Transilvania Film,
UNATC, Unhappy Thespians, Unifrance,
Vertical Entertainment, Vision PM,
Voodoo Films

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

Alina Grigore

Foto: Radu Chindiriș

Vestimentația: Rhea Costa

Nr. 1 / 2022 (35)

Despre o anume perplexitate

Chiar când decisesem să dedic și mai mult timp cinematografului și să mă bucur de revenirea în mijlocul spectatorilor, în sălile din ce în ce mai pline, incredibila invazie din vecinătatea noastră mă face mai atentă la „stimuli” vieții. Nu voi încerca să descriu imaginile apocaliptice venite pe toate ecranele din spațiul ucrainian. Mi se pare că perplexitatea noastră a fost rezumată perfect de o tânără moldoveancă stabilită recent în România care, discutând cu o prietenă, i-a spus: „Nu-mi vine să cred că vorbim despre asta”.

Chiar așa. Nu-mi vine să cred că scriu despre asta, deși, după doi ani de restricții pandemice, ar fi trebuit să mă bucur că revenim la „uneltele noastre”. Chiar și evenimentele mondene din lumea filmului, cu toată recuzita strălucitoare și semnele de solidaritate cu Ucraina, precum ceremonia Oscarurilor 2022, mi s-au părut mai degrabă contaminate de atitudinea belicoasă impusă de noul război ca semn al masculinității exemplare. Reacția exagerată a premiatului Will Smith față de gluma nesărată a prezentatorului Chris Rock, pedepsit cu o lovitură fulgerătoare în urma urcării intempestive pe scenă, a semănat mai degrabă cu o bătaie în Bronx, nu cu o seară selectă a filmului. Will Smith își pocnea colegul amintindu-și probabil de pumnul aplicat extraterestrului în *Independence Day*. Numai că gestul nu avea nimic autoreflexiv ironic, iar înjurăturile strigate din sală au compromis definitiv ceremonia cu numărul 94 a Oscarurilor. Din nou: nu-mi vine să cred că am văzut asta.

Deși climatul general e mai degrabă întunecat, ne propunem să mergem înainte cu revista și să dăm cititorilor ce așteaptă de la noi: cronici ale filmelor recent lansate, reportaje de la festivaluri relevante, interviuri cu regizori care ne-au reactivat speranțele în cinema românesc (Alina Grigore și Vali Hotea), recenzii ale unor cărți de cinema recente. Nu lipsește dosarul numărului (dedicat, de această dată, noilor practici de consum ale filmelor), nici reflecția asupra unor aspecte mai puțin analizate ale unor filmografii prestigioase (Elisabeta Bostan, Radu Jude) etc. Cred că parcurgerea numărului oferă o tonică senzație de normalitate, pe care ne-o dorim reinstalată solid în viețile noastre. **F**

DANA DUMA



8

DOSAR
PARTEA BUNĂ
A PANDEMIEI



22

PRIM-PLAN
ALINA GRIGORE



36

CRONICA FILMULUI



60

FESTIVALURI

PANORAMIC

- 4 **Cinamaraton la Braşov**
de Marian Sorin Rădulescu
- 5 **Ucraina... despre o țară, despre un popor!**
de Laurențiu Damian

JURNAL

- 6 **De veghe în... câmpul de maci!**
de Laurențiu Damian

DOSAR

PARTEA BUNĂ A PANDEMIEI

- 10 **Noul curatoriat**
de Călin Boto
- 12 **Recuperare cu orice preț**
de Dana Duma
- 14 **Din grozăviile lumii...**
de Marilena Ilieșiu
- 16 **Doliul îi priește Electrei**
de Magda Mihăilescu
- 17 **Partea (ne)bună a pandemiei**
de Angelo Mitchievici
- 18 **Eterna reîntoarcere**
de Dinu-Ioan Nicula
- 20 **Cinema Reloaded**
de Constantin Pârvulescu

PRIM-PLAN

ALINA GRIGORE

- 22 **Obsesia autenticității**
Interviu de Dana Duma

VALI HOTEA

- 28 **Călătorii de vis?**
Interviu de Marilena Ilieșiu

CRONICA FILMULUI

- 36 **Lebensdorf**
de Marilena Ilieșiu
- 38 **Miracol**
de Mihai Fulger
- 40 **Crai nou**
de Dana Duma
- 42 **Căutătorul de vânt**
de Dinu-Ioan Nicula
- 44 **Imaculat**
de Angelo Mitchievici
- 46 **Domnișoara Bovary**
de Dinu-Ioan Nicula
- 48 **Lucruri pentru care merită să plângi / A legjobb dolgokon bőgni kell**
de Ioan-Pavel Azap
- 50 **Străjerii Deltei**
de Dinu-Ioan Nicula

INTERFERENȚE

- 52 **Experimentul Pitești – docudrama ca exercițiu de memorie vie**
de Anca Ioniță

REFLECȚII CRITICE

- 54 **Momentul, nu monumentul**
de Călin Boto
- 56 **Cinema de autor la feminin**
de Marian Sorin Rădulescu

FESTIVALURI

- 60 **Festivalul Internațional de Film de la Berlin – ediția 72**
de Andreea Pătru
- 62 **CineMAiubit 2021**
Întâlnire la vârf germano-arabă
de Dinu-Ioan Nicula
- Arhiva activă la CineMAiubit**
de Ioan-Pavel Azap
- 66 **Noua cinematografie italiană în România**
de Dana Duma
- 68 **Festivalul Internațional de Film de la Rotterdam**
de Andreea Pătru

CARTEA DE CINEMA

- 70 **Studii de film românesc și balcanic de Marian Țuțui**
Recenzie de Ioan-Pavel Azap
- 71 **Întrevederi**
de Călin Stănculescu
Recenzie de Ioan-Pavel Azap

REDESCOPERIRI

- 72 **Năică descoperă lumea**
de Mihaela Grancea

CINEMATECA VORBITĂ

- 76 **O lume în travesti**
de Titus Vișeu

SALA DE CINEMA

- 78 **Unde mergem la cinema când LUMEA scapă de pandemie, dar e paralizată de spaima unui război nuclear?**
de Luminița Comșa

Cinamaraton la Brașov

Marian Sorin Rădulescu

Între 15-17 martie 2022, la Centrul Multicultural al Universității Transilvania din Brașov, s-a desfășurat o nouă ediție a „Întâlnirilor Cinamaraton”. Postul de televiziune „Cinamaraton” este deja cunoscut pentru difuzările de filme și programele dedicate filmului românesc din ultimii 60 de ani. Anul acesta, selecția a inclus lungmetraje de ficțiune: *Pas în doi* (Dan Pița, 1985); *Moromeții* (Stere Gulea, 1987); *Un bulgăre de humă* (Nicolae Mărgineanu, 1990); *Drumeț în calea lupilor* (Constantin Vaeni, 1990), *Cel mai iubit dintre pământeni* (Șerban Marinescu, 1993); *Dincolo de calea ferată* (Cătălin Mitulescu, 2016), *Scara* (Vlad Păunescu, 2021), precum și documentare: *Constantin Brâncuși. Coloana sau lecția despre infinit* (Laurențiu Damian, 2001), *Ce-am făcut 100 de ani* (Viorel Costea, 2018), *Nostalgia dictaturii* (Marius Theodor Barna, 2020). Proiecțiile au fost urmate de câte o sesiune de Q&A la care au participat regizori, scenariști, actori, pictori de costume, producători.

Moromeții și *Cel mai iubit dintre pământeni* se numără printre cele mai izbutite transpuneri cinematografice (prin rafinamentul imaginii, prin distribuție) după scrieri de Marin Preda. *Un bulgăre de humă* reprezintă, până acum, singurul film care (aici, sub forma biografiei romanțate) evocă personalitatea lui Mihai Eminescu. *Drumeț în calea lupilor* (adaptare după romanul lui Nicolae Dragoș) imaginează confruntarea dintre Nicolae Iorga și mișcarea legionară, în noiembrie 1940. Rolul Horia Sima avea să pecetluiască destinul interpretului său, cu ocazia mineriadei din iunie 1990. Delirul acelor zile este reconstituit în *Scara*, film cvasi-biografic ce punctează câteva momente esențiale din transformarea actorului Dragoș Păslaru în cel care avea să devină Părintele Valerian, starețul singurului schit din România al cărui protector este Sfântul Mucenic Filimon, ocrotitorul creatorilor de spectacole. *Dincolo de calea ferată* este al treilea lungmetraj al unui regizor ce se afirmă în chiar zorii Noului Cinema Românesc, prin scurtmetrajul *17 minute întârziere* (2002). *Ce-am făcut 100 de ani* și *Nostalgia*

dictaturii recapitulează câteva momente-cheie din istoria românilor în primul secol de la Marea Unire și, respectiv, din acele momente de istorie recentă definite de regretul despărțirii de anii de dictatură. *Constantin Brâncuși. Coloana sau lecția despre infinit* propune o căutare a necuvintelor stănesciene în formele brâncușiene (și invers) prin vocea inconfundabilă a lui Adrian Pintea. Aportul lui Ion Caramitru (în calitate de Ministru al Culturii) la restaurarea complexului sculptural de la Târgu Jiu avea să fie decisiv.

Poate cea mai relevantă întrebare după proiecția cu *Pas în doi* ar fi fost: „În ce măsură s-a gândit Dan Pița la spectatorul de rând, obișnuit cu narațiuni cinematografice fără zig-zaguri și fără un țesut bogat în semnificații și conotații (audio-vizuale)?”. În ciuda structurii sale bizare, în ciuda câtorva mijloace de expresie „elitiste” care îl califică mai degrabă ca *non-film* sau *anti-film* (așa cum erau altădată filmele lui Mircea Săucan, primele lungmetraje experimentale de Iulian Mișu, Manole Marcus și Lucian Pintilie, documentarele lui Slavomir Popovici), *Pas în doi* își păstrează prospețimea și energia de la premieră. Semnele și construcțiile sale plastice (la care se adaugă arhitectura sonoră) alcătuiesc un bulgăre audio-vizual (director de imagine: Marian Stanciu; decoruri: Călin Papură; sunet: Sotir Caragață) foarte asemenea unui puzzle. Pentru că uzina din film, cum spunea dl Laurențiu Damian în cuvântul de deschidere, „nu e de fapt o uzină, ci o catedrală existențială”, iar muzica originală a lui Adrian Enescu (în care se regăsesc ecouri din oratoriul „Creațiunea” de Joseph Haydn, citat prin câteva fragmente) este o odă adusă devenirii într-o ființă. În *Pas în doi*, Dan Pița și-a desăvârșit un crez artistic (regăsit și în cele trei lungmetraje care îl preced: *Concurs*, *Faleză de nisip*, *Dreptate în lanțuri*) orientat spre un anume tip de cinema pe care, parafrazându-l pe strungarul Ghiță (Petre Nicolae) din film, nu-l poți primi dacă nu e liniște în tine sau dacă încurci reperate. 



Ucraina... despre o țară, despre un popor!

Laurențiu Damian

Am văzut odată un film, unde, într-o secvență, pe un câmp arid, un țăran trăgea de un cal înhămat la o căruță. Nu avea cine știe ce în căruță. După un timp s-a oprit și, ridicând ochii spre cer, a strigat, iar un ecou parcă a învăluit întreaga lume: – Doamne, cât mi s-a urât!

Nu știu de ce am asociat această secvență cu ce se întâmplă astăzi într-o țară liberă care se dovedește demnă și care luptă dincolo de tot ce ne putem noi închipui! Poate pentru că mulți ucrainieni au ridicat privirile spre cer și s-au rugat sau au spus „Gata! ajută-ne și TU!” sau pur și simplu au ieșit cu mâinile goale să oprească tancurile! Orașele acestei țări arată ca după schițele unui scenograf dement care pregătește decorul pentru un film apocaliptic. Oamenii pleacă, prin coridoare, nu cu

sutele, ci cu milioane. Femeile își iau copiii în brațe și mai iau și alte suflete necuvântătoare și speriate, în timp ce bărbații lor rămân pe front să lupte, să spere, să moară!

Bătrânii rămân în cutiile din bloc cu agoniseala lor de o viață, rugându-se să nu cadă o bombă peste ei! Unde să se mai ducă?

Și nu e de ajuns! Nu, filmul ororilor înghite, hulpav, alte secvențe. Maternități bombardate, spitale, aziluri... Nu poți să pui întrebarea „de ce?”. Nu are sens. Nu are logică. Întreaga lume s-a trezit și a început să acționeze. Aceste secvențe nu mai pot continua! Se trimit ajutoare. Unii își fac și calcule... cât se pierde, cât se câștigă! Imaginile cu copii care privesc în camerele de filmat ale reporterilor sunt devastatoare. Cineva îmi spune:

– Dacă un copil, un singur copil, plânge sau este nefericit, atunci lumea trebuie să se oprească și să schimbe ceva!

Îmi spune mie. Eu îl ascult. Îl cred.

În tot acest timp, mame cu copii, ascunse în catacombele metroului, se roagă!

Ucraina a devenit cu fiecare zi un simbol al rezistenței. Iar conducătorii acestei țări au rămas alături de popor să lupte. Cei care socoteau cuvintele: patrie, libertate, demnitate drept sloganuri, ei bine, mulți dintre ei le redefinesc sensul privind la ce se întâmplă într-o țară și cu un popor.

Țăranul care striga, crezând că vocea lui va fi auzită, la Dumnezeu, o făcea pentru că muncise ca un rob, iar pământul nu dăduse rod. Rămăsese sterp!

E un film de văzut. Se numește *Stepa*.

Filmul despre Ucraina pe care l-am prezentat acum trebuie văzut de multe ori, așa, în buclă, cu spectatori care intră și ies, zi-noapte, și mai ales nu trebuie uitat niciodată! **F**

Cannes 2021

Cristian Radu Nema



Echipa *The French Dispatch*

De veghe în... câmpul de maci!

In comentariile vremii, atunci când era analizată capodopera viscontiană *Moarte la Veneția*, se vorbea despre iubirea pentru un ideal, despre frumusețe și tinerețe (e drept, ți se tăia răsuflarea când îl vedeai pe tânărul Björn Andrésen). În subtext toată lumea știa despre ce era vorba și despre dorințele nemărturisite poate ale amândurora, despre iubire și patimă, despre iubirea și spaima de iubire a lui Gustav von Aschenbach față de tânărul Tazio...

Am început cu acest preambul ca să privim fenomenul LGBT în cinematograful autohton.

La început, a fost formula romantică. Nu spun timidă, ci romantică. Personajele din *Legături bolnăvicioase*, filmul realizat de Tudor Giurgiu în 2006, își

**Laurențiu
Damian**

**Legături
bolnăvicioase
(Tudor Giurgiu)**

pun întrebări. Cele două fete, Alex și Kiki, se află nu doar în fața unui sentiment, ci a unei decizii, mai ales Alex. Sigur, nu este nimic răvășitor sau dureros precum în *La Vie d'Adèle*, drama regizată de Abdellatif Kechiche, premiată cu Palme d'Or la Cannes în 2013, dar este un punct de vedere în care se analizează un sentiment, și nu o extravaganță sau o modă sau un impuls spre demonstrativ ca atunci când te urci pe un car alegoric și îți strigi visceral condiția și dorința de a fi înțeles și acceptat.

Alături de Tudor Giurgiu cu *Legături...*, Ivana Mladenović debutează cu *Soldații*. Poveste din Ferentari, după cartea cu același titlu scrisă de Adrian Schiop, de altfel scriitorul fiind și protagonist în film. Se merge mult mai departe. Nu e doar un cuplu masculin, absolut nefericit și aberant (Vasile Pavel, neprofesionist, este absolut fascinant în rolul Alberto), pus sub lupă. Este vorba de o lume a Ferentarilor, a sărăciei, a romilor; unii, cămătari, alții, amărâți, iar Mladenović propune un cinema unde estetica urâtului se manifestă din plin.

Foarte rar asistăm în acest film la intimitate, fiindcă în *Soldații*... rezolvările sunt mai mult la nivelul dialogului, iar vizual, în penumbră, dacă nu chiar în umbră.

Există prudență din partea unor realizatori care au deschis o carte la noi, ani buni, interzisă. Regizori precum Cristian Mungiu (*După dealuri*), Adrian Sitaru (*Ilegitim*), Ruxandra Ghițescu (*Ana se întoarce*), Marius Olteanu (*Monștri.*), Bogdan Theodor Olteanu (*Câteva conversații despre o fată foarte înaltă*), Dan Chișu (*5 minute*), Claudiu Mitcu (*Noi doi*), scurtmetrajele *Patul lui Procust* și *O noapte în Tokoriki*, realizate de Adrian Împărățel și Roxana Stroe, au deschis această carte, au intrat într-o lume de o mare densitate emoțională. Fiecare cu un tip de discurs care se baza nu atât pe o estetică vizuală, ci pe dialog. Nu un discurs la tribună pentru drepturile LGBT, dar ideile și analiza fenomenului au devenit în timp o prioritate. Autorii au încercat, fiecare în felul său, modelarea discursului: în trecut, ca o sugestie (Cristian Mungiu), șoc în familie (Adrian Sitaru), analiză RMN (Ruxandra Ghițescu, Bogdan Olteanu), asumarea partenerului într-o cheie tragicomică (Roxana Stroe), ezitări (Marius Olteanu), măcar să vorbim despre...





cum ar fi (Adrian Împărățel).

Fiecare dintre aceste filme a avut conținut și cantitate de risc în raport cu spectatorul autohton. De multe ori, vizionările la cinematografe s-au lăsat cu scandal și chiar cu puseuri violente. O reporteriță l-a întrebat pe Șerban Pavlu cum a avut curajul să joace în *Monștri*!

Tocmai despre o asemenea proiecție vorbește și filmul lui Eugen Jebeleanu, *Câmp de maci*. Nu știu cât talent are Jebeleanu și nici nu sunt în măsură să am un comentariu în legătură cu zona inefabilă a harului, dar știu, cu siguranță, că este un regizor foarte inteligent și că filmul realizat este de o profunzime care îl detașează net de tot ce s-a întreprins până acum.

Un alt regizor dezvoltă mult mai mult proiecția cinematografică și implicațiile ei. Filma mult scandal și intoleranță. Jebeleanu nu o face. Proiecția devine pretextul și declanșatorul acțiunii și atât. Iar sala de cinema se transformă încet într-o cușcă. Un loc al penitenței. Cum să filmezi într-o sală de 400 de locuri un personaj? Sau cel mult trei. Ce faci cu planul doi? Ei bine, se poate! Iar efectul se citește în planul emoției. Jocul cu emoția este de fapt pariul lui Jebeleanu. Și pariul... este câștigat.

Câmp de maci vorbește despre singurătate (da, prietenul lui Cristi, steward, vine când vine, restul e așteptare), teamă, dublul din el (admirabil, actorul

***Câmp de maci* (Eugen Jebeleanu)**

Conrad Mericoffer) și cum să armonizezi așa ceva, apoi lucrul cel mai emoționant, solidaritatea camarazilor (Cristi este jandarm), nimeni nu pune întrebări, nu sunt ironii sau subtexte... și uite așa, cinematic, în câmpul cu maci sângerii nu curge sânge, e mai degrabă un lan de secară... cu veghe cu tot!

De ce spun și insist că Jebeleanu este un regizor foarte inteligent?! Fiindcă a ocolit, precum un atlet, obstacolele, toate pistele care puteau să fie extrem de atractive: bătaie în toată regula în sala de cinema, întrebările colegilor, dar așa, întrebări fără nuanțe, că nu sunt decât jandarmi, victimizarea lui Cristi, ba chiar tot plutonul întorcându-i acestuia spatele... NIMIC din toate acestea.

Câmp de maci rămâne un film rafinat, subtil, sincer.

Abdellatif Kechiche spunea la Cannes despre filmul său că s-a născut din durere.

Cred că filmul lui Eugen Jebeleanu s-a născut din sinceritate. Cu scuzele de rigoare că îmi asum o licență poetică referitoare la *Câmpul de maci*, el expune încă răni ale neputinței noastre de a înțelege o altă emoție.

Și nu știu dacă tocmai emoția m-a făcut să scriu acest text, dar știu că acum mulți ani, cu emoție și frică, citeam un mare roman al iubirii, cu scrierile lui Jean Marais către iubitul lui, Jean Cocteau. Citeam ce citeam, apoi puneam cartea în rândul doi din raftul bibliotecii. Adică o ascundeam! **F**

Partea bună a pandemiei

Ca cinefili, am traversat al doilea an al pandemiei mai bine decât precedentul. Anul 2021 a adus multe titluri de filme de văzut neapărat, precum și diversificarea locurilor de întâlnire cu cinemaul (și cu cineăștii). Am ieșit din izolare vaccinați și cu mască pe față, am participat la vizionări în aer liber, în săli, la festivaluri, la evenimente cinematografice din ce în ce mai bine curatoriate. Și, desigur, am profitat de accesul pe platformele de streaming (în principal Netflix, devenit între timp producător acceptat în medii selecte), am bifat mai toate filmele premiate în marile festivaluri și candidate la Oscar. Un scriitor spunea că n-ar trebui să regretăm „normalitatea dinainte”, să fim conștienți că pandemiile din trecut au forțat, până la urmă, schimbarea în bine și progresul. Arundhat Roy crede că ne aflăm într-un „portal între lumea noastră și cea viitoare” („Pandemic is a portal”, „Financial times”, 3 aprilie 2020). Ați parcurs experiența de cinefil în 2021 cu acest sentiment? Ce avantaje ați avut în noua situație?

N.B. Am trimis invitația de a colabora la acest grupaj înainte de declanșarea războiului din Ucraina; numai unele răspunsuri, venite mai târziu, se referă la acest nefericit context.



CODA
(Sian Heder)
Oscar, 2022



Pierrot le Fou (Jean-Luc Godard)

Noul curatoriat

Călin Boto



Nu-i vorba de ce se întâmplă altundeva. Mă rog, firește că e vorba și de asta, însă mai important îmi pare că mulți dintre noi, criticii de film, curatorii, mogulii săraci ai industriei, ne-am petrecut ultimii ani în căutarea unei căi către România pentru ce vedeam din primele rânduri ale cinemaului. Fără ea, epifaniile noastre nu ajung la bun sfârșit; adică acasă, unde secretele sunt făcute să circule.

Însă acasă lucrurile sunt departe de ideal, iar urgența vremelnică a noutății nu e de-ajuns pentru mai bine. Multe filme festivaliere vin și pleacă, iar noi nu le putem întâmpina ca atare. Într-o recenzie teribil de entuziastă la *Istoria lui Ha*, noul, grandiosul lungmetraj al lui Lav Diaz, scriam, dintr-un apartament de la periferia Vienei, că nici nu mi-ar trece prin cap să-l proiectez abruptamente în București. Receptarea noastră locală e nepregătită pentru multe asemenea, căci îi lipsesc precedentele, întregi bibliografii și filmografii, rubricile de critică de film, iar mai ales cineastul ca persoană publică. Vitregit, curatorul

se vede nevoit să poarte grija filmului; să-l justifice până la beatificare, să-l traducă, să-i găsească un scop pentru trecut și viitor; în caz contrar, să-l piardă. Totul pentru o proiecție sau două în vreun festival fugace. Noul curatoriat românesc s-a născut din neajunsuri și ambiție. Altfel, teoretic, el nu are nimic nou, doar proaspăt.

Tocmai de aceea m-au entuziasmat mai degrabă retrospectivele meșterite de curatorii locului decât cel mai nou. În fapt, o retrospectivă bună e într-atât de prescriptivă precum e descriptivă. Că cei de la Arhiva Activă au pus la cale o serie de proiecții cu filmele lui Jean-Luc Godard spune – ori va spune, în timp – multe despre forfota din jurul cinemaului lui Radu Jude, cineastul momentului, cât și despre interesul crescând din mica lume a teatrului independent local pentru ideile lui Brecht. Cunoștințe, presimțiri. Un curator ar trebui să aibă la îndemână lucrurile astea. Iată, ne putem bucura de o traducere românească a scriiturii lui Chantal Akerman („Mama râde”, Black Button Books, trad. Aurelia Ulici), cu atât mai mult

cu cât filmele sale au devenit tot mai cunoscute la noi în anii din urmă. Astfel de mici întregiri ar trebui să ne fie adevărata urgență.

Recitindu-mi ideile despre urgență o zi mai târziu, în dimineața invaziei ruse în Ucraina, nu pot decât să simt o oarecare rușine pentru cât de superficial împuterniceam un asemenea cuvânt. Astăzi, urgentul, acum în drepturi depline, e cu totul altul.

Firește, nu suntem numai și numai strategii. Avem capricii, iubiri neîmpărțășite, încredere oarbă, iar în lipsa lor probabil că nici nu ne-am mai ține de cinema. Mă întreb la ce-a folosit proiecția *Équation à un inconnu* (r. Francis Savel, 1980), un porno francez fără seamăn, pe care eu cu mâna mea am programat-o la Eforie. Altfel spus, cărei responsabilități i-am răspuns? Ei bine, curatoriatul nu presupune doar responsabilitate imediată, ci și avânt. Sau responsabilitatea ireponsabilității.

Dintre toți, Andrei Rus îmi pare mai-marele curatoriatului românesc. Încă din zilele sale de cineclubist la „Film Menu” se simțea zăvălul împărțășit – căci Rus a fost întotdeauna înconjurat de oameni dintre cei mai buni – de a crea o tradiție a excepției, alternativei și adăugirii în cinema, iar nu o simplă modă teribilistă. Doar el și oamenii săi ar putea să se arunce înainte și înapoi, în pași de șotron pe Paul Călinescu, Jean-Luc Godard, Ulrike Ottinger, Márta Mészáros, sahiotții și IATC-iștii. „Mi se pare că dintre toate filmele lui [Godard], *Pierrot le Fou* e singurul care merită venerat – atenție, am zis *venerat*”, făcea un adolescent pe sfătosul cu prietenii lui în fața Cinemateciei. În sfârșit, Eforie trăiește pe deplin, iar asta se datorează flerului Ruxandrei Fulger și, în bună parte, energiei lui Rus. Nu-i de mirare că noul proiect al acestuia din urmă, *Să film!*, îl tributează pe regretatul Sorin Botoșeanu; căci, inevitabilă șarmului său solar, erudiției calde și sensibilității tremurânde, Sorin a avut o incredibilă putere asupra gusturilor unor grupuri de tineri, adesea fără voia lui – căci el nu chema, ci avea chemare –, tocmai avangardele studențești. Și era printre puținii oameni care să știe, să fi știut cum să-și folosească puterea; una în aparență mărunță, discretă din cale-afară, însă percutantă, așa cum o va dovedi lunga viață studențească a unui film precum *Jurnalul* lui David Perlov (1983). Iar a da viață unei idei mult-iubite e, la urma urmei, dezideratul nostru, al tuturor cinematografiștilor.

Cu atât mai mult cu cât, dintre toate produsele și purtătoarele ideilor, filmele sunt acelea cărora piața comercială – alta decât aceea festivalieră – nu le acordă o viață, ci o biată bătaie de inimă. Nu că distribuitorii noștri ar fi din cale-afară de interesați; de fapt, dincolo de un film cu adevărat mare, precum *Anette* al lui Leos Carax, de unul interesant, precum *Privește cerul* (Alexandre Koberidze), *Dune*-ul

lui Denis Villeneuve și *Vara lui '85* al lui François Ozon ce au adus de „dincolo” – adesea Cannes și Hollywood, uneori Berlin – a fost, în cele mai ferocitate zile, uitabil. Se simte foarte puternic lipsa unui cinematograful independent în București. Firește, ne mințim că avem sala Elvire Popesco; frumoasă, vie, burgheză, scumpă, e cu adevărat bijuteria sălilor noastre. Însă, atunci când nu găzduiește festivaluri, marea revoluție curatorială a echipei Institutului Francez e să facă loc filmelor de multiplex, mai precis acelora cu pedigree – iată, *House of Gucci* –, în programul tras la indigo pe care-l au Cinema Union și MȚR. Poate sună capricios pentru mărunțișul nostru de săli; însă atunci când n-ai aproape nimic, poți cere totul. Cum ar fi un cinematograful cu adevărat independent? Compromis financiar, fără dar și poate, însă independent intelectual; asemănător cinematografului ARTA din Cluj, doar că mai tupeist. Un loc pentru Hong Sang-soo, Frederick Wiseman, Claire Denis, Frank Beauvais, Lav Diaz, Apichatpong Weerasethakul, pentru Jean-Luc Godard al zilei de mâine, în fine, pentru scurtmetrajele care ne scapă printre degete și filmele de-o zi întreagă. Fie, să nu ruleze cu săptămânile, dar măcar de câteva ori. Să vină criticii. Mai important – să fie o sală primitivă, scandalos de revolută; adică nu dintre acelea multifuncționale, noul alint pentru clădiri fantomă. Se fac mai multe *Pierrot le Fou* ca niciodată; filme descătușate, capodopere. O spune Olivier Assayas în „Cinema-ul la timpul prezent”, un text devenit cult încă din scriere, tradus de Andreea Chiper și Teodora Leu în cel mai recent număr al „Film Menu” (29, 2021). E păcat să nu dăm frâu liber adolescenților la venerat vreunul din ele. Sau să nu ni-l dăm două. Utopia online s-a dovedit a fi ceva intermediar; îi stă mărturie moartea *la loupe*. Pentru săli se duce lupta; ne-o arată viața nesupusă a cinematografului parizian La Clef. **F**

Anette
(Leos Carax)



Recuperare cu orice preț

Dana Duma



Nu aș vrea să mă alătur corului jeluitorilor și să mă plâng de soarta potrivnică a cinemaului din ultimii doi ani. Da, am avut cea mai lungă perioadă de suspendare a proiecțiilor din cinematografe, în 2020 și în 2021. Toată activitatea din lumea filmului a fost încetinită, marginalizată. Dar, cu toate astea, am avut, în nefasta perioadă, participări prestigioase la festivaluri internaționale (am scris deja despre Ursul de aur la Berlin pentru *Babardeală cu bucluc sau sexi balamuc* de Radu Jude, Premiul secțiunii Encounters la același festival pentru *Malmkrog* de Cristi Puiu, Scoica de aur pentru *Crai nou* de Alina Grigore la San Sebastián etc.). Am avut și un dublu nominalizat la Oscar în 2021, documentarul *Colectiv* de Alexander Nanau. Lista filmelor premiate e mai amplă, dar aș remarca perseverența și competența organizatorilor de festivaluri internaționale din România, care au reușit să asigure ediții cu prezență fizică sau mixte (plus online), precum TIFF, One World Romania, Animest, Les Films de Cannes à Bucarest, BIFF, Anonimul, Festivalul Filmului Central European de la Timișoara și altele. Aici s-au lansat, în avanpremieră, și destul de multe producții românești care au fost programate ulterior pe marile ecrane. Cinefilii noștri au apreciat și ocazia de a vedea și producții internaționale recente, în condiții adaptate restricțiilor sanitare.

The House of Gucci
(Ridley Scott)

Despre eforturile de a ține pasul cu nouitatea cu producția cinematografică internațională aș vrea să vorbesc și numărul mare de filme văzute în această perioadă (cel puțin în cazul meu) ne-ar da dreptate să vorbim despre „partea bună a pandemiei”. Aș tranșa mai întâi „chestiunea Netflix”, atât de des invocată de cei care privesc viitorul filmului cu pesimism. De ce să nu recunoaștem că mulți cinefili aveau abonament la platformele de streaming înainte de declanșarea pandemiei și că cei mai tineri dintre noi vedeau de mult filme pe tabletă sau pe ecranele și mai mici de smartphone.

Este un adevăr recunoscut și de mult premiata Jane Campion (un candidat favorit la Oscar 2022 cu *The Power of the Dog*). La masa rotundă organizată de revista „Hollywood Reporter”, la finele anului trecut, spunea că depinde de talentul cineaștilor să readucă publicul în săli: „Cred că trebuie să facem filme fabuloase, despre care publicul să vorbească și pe care să le vadă în sălile mari. Cred că asta e primul lucru la care ar trebui să ne gândim noi regizorii”. La aceeași discuție, un alt multiplu nominalizat la Oscar 2022, Guillermo del Toro (*The Nightmare Alley*), amintea și el de consumul intens pe platforme al filmelor dinainte de pandemie și nuanța: „E greu de calculat dacă e trecător sau generațional. Sau dacă întărește ceea ce e generațional”. Sunt evaluări foarte lucide și



optimismul ne face să credem că în viitor vor coexista cele două moduri de vizionare a filmelor.

Iar dacă e să invoc experiența proprie, am fost foarte plăcut impresionată să constat, încă din noiembrie anul trecut, revenirea publicului în cinematografe. Eu însămi am început să frecventez sălile de cinema din multiplex, să văd și să aud filmele mai bine decât în alte locuri și să bifez satisfacția de a verifica reacțiile mele cu ale celorlați spectatori din sală, necunoscuții care râdeau la aceleași replici ca și mine sau mai comentau ironic aventurile stufoase ale ultimului episod din *James Bond*. N-aș fi ratat ocazia de a vedea ultimul lungmetraj al cineastului-pictor Ridley Scott, *The House of Gucci*, pe marele ecrane, ori biopicul *Spencer* al prestigiosului cineast chilian Pablo Larraín sau noua producție Disney, *Encanto*, înregistrând entuziasmul micilor spectatori din sală.

Dar recunosc, am văzut și cea mai mare parte a nominalizatorilor la Oscar pe ecranul de acasă, savurând și westernul revizionist *The Power of the Dog* de Jane Campion, și rafinatul film cu accente autobiografice *Belfast* de Kenneth Branagh, și fantezistul *The French Dispatch* de Wes Anderson, dar și favoritul și premiatur la categoria „Film internațional”, *Drive My Car* de Ryusuke Hamaguchi. Am văzut și *CODA*, lungmetrajul semnat de cineasta Sian Heder, filmul despre bunele sentimente premiat cu Oscarul 2022. Și, desigur, nu aș părăsi tema Netflix înainte de a remarca nu numai rolul său de a ne ține la curent cu noutatea, dar și de a produce unele dintre aceste titluri prestigioase.

Producțiile acestei platforme nu mai sunt snobate și marginalizate de selecționerii marilor festivaluri internaționale. Din contră. Aici nu m-aș limita la

exemplul cu filmul lui Jane Campion, ci aș aminti pelicula văzută și discutată de toată lumea (unul dintre subiectele fierbinți la reuniunile de familie din perioada sărbătorilor de iarnă), *Don't Look Up* de Adam McKay. Și aceasta este nominalizată la Oscarurile 2021 (mai ales la categoria Scenariu original) și trebuie să recunoaștem capacitatea de anticipare socială a comediei sumbre semnată de Adam McKay. Satira la adresa politicianilor, care țin cont doar de prioritățile personale în situația de dezastru național, a fost considerată foarte actuală de spectatorul mediu atât în contextul războiului, cât și în cel mai grav, al războiului absurd pornit de Rusia împotriva Ucrainei. Mi-am amintit replica relevantă a actriței Cate Blanchett la vremea premierei, care spunea că filmul lui McKay „e un documentar”. Am tot sperat că e o piruetă mediatică.

Invocând experiența personală, dar și pe aceea a unor colegi de breaslă pe care i-am mai întâlnit la festivalurile desfășurate fizic atât în România, cât și în străinătate, am văzut mai multe filme ca altădată. Eu una aș spune că și mai metodic, mai profesionist, ținând un jurnal al vizionărilor, cu informații și observații care ajută la evaluare. Am și citit cărți și reviste de cinema mai mult ca de obicei și n-am să uit bucuria achiziționării dintr-un chioșc bucureștean a celui mai recent număr din „Cahiers du cinema”.

Cred că ar trebui să ducem mai departe această înverșunată încercare de recuperare a normalității cinemafile, văzând filme recente și clasice, participând la evenimente cinematografice unde, uneori, întâlnim echipele de realizare. Și, nu în ultimul rând, să nu uităm că putem ajuta industria cinematografică să meargă înainte achiziționând bilete la cinema. **F**

Belfast
(Kenneth
Branagh)



Din grozăviile lumii...

Marilena Ilieșiu



Am perceput pandemia ca pe balansul între două lumi: cea veche, tradițională, populată de viruși prietenoși (sau cel puțin așa îi idealizez acum), și cea nouă, un teren mâlos, amețitor, din vârtejurile căruia se înălțau forme prelungi, creaturi țepoase, șerpuitoare sau bulbucate. Balansul îmi provoacă un rău organic, a fost o smulgere prea bruscă din liniaritatea existenței, din soliditatea ei zilnică, iar șocul catapultării într-o lume străină mă trimite direct în cercul din *Nightmare Alley* sau într-o variantă derivată din cea a lui Guillermo del Toro.

După vlăguirea ultimei forme de Covid, noua lume nu mai are nimic acvatic, nu mai este virtuala cloacă de microviețuitoare, ci o întindere nisipoasă, pustie, războinică, exact ca cea din *Dune* al lui Denis Villeneuve, deasupra căreia, într-un cer brăzdat de avioane, drone, rachete, proiectile, sateliți, atârână asteroidul din *Don't Look Up* (r. Adam McKay).

Postpandemie trăiesc senzația unei ceți, venită dintr-un plus de luciditate, atât de diferită de cea a trei Rue din *Euforia*, care din ce în ce mai *high* părăsește conturul unei vieți de școlăriță nu prea cuminte și pășește pe scena unui super spectacol

echipat cu sonde de extracție din propria existență. Acum, după ce am depășit scenariul hollywoodian al molimei generalizate, nu mă mai înspăimântă bila țepoasă, terminațiile retractile au degradat-o la categoria de balonaș inofensiv, deocamdată, dar noi senzații îmi ocupă simțurile: zgomotul unui gâlcevi globale, bâzâitul unei voci care ordonă indiferentă, imaginile unei răfuieli cu tancuri și grenade sau a posibilei descărnări nucleare, mirosul pârjolului și al morții. Absorbită în vârtejul breaking news-urilor trăiesc senzația că sunt unul dintre elementele de recuzită ale unui thriller care, după ce a epuizat rezervele de groază ale bio-contaminării, trece la următorul nivel narativ: anihilarea armată. Când propria existență și se desface în atâtea planuri emoționale, spectaculare, când narativul vieții suprapune ploturi a zeci de cine-repere, care sunt filmele în care te retragi, care nu-ți dau răspunsuri prefabricate, cimentate în clișee stilistice și povești anesteziante, ci te neliniștesc la un nivel mult mai profund, filozofic și-ți dereglează suficiența critică?

Există filme care te rup de contextul cotidian, de narativul lui atât de șocant, cu masivitate de blockbuster, iz de melodramă și finalitate de film-catastrofă?

A Hero
(Asghar Farhadi)



Relația cu factorul social-politic, cu tendințele ideologice ale momentului, raporturile atât de complicate cu referentul-realitate, variațiile stilistice, marile teme sunt părți constitutive ale corpusului cinematografic. Dar în profunzimea acestui organism există o zonă de conexiune emoțională cu spectatorul pe care am accesat-o cel mai des în perioada pandemiei. Deși nu sunt capodopere sau opere care au revoluționat expresia sau limbajul cinematografic, sunt filmele mele de conexiune emoțională din 2021.

Drive My Car (r. Ryusuke Hamaguchi) este un film-ghid orientat spre două din punctele cardinale ale vieții: creația și moartea. Spectacolul după „Unchiul Vania” este un plan secund în care se comprimă în forme cehoviene toate stările, emoțiile, eșecurile, compromisurile, slăbiciunile din existența zilnică a unui regizor de teatru. Mașina este un vehicul simbolic în care regizorul călătorește fie însoțit de soție, și atunci străbate mari spații ale imaginației erotice, fie condus de o șoferiță alături de care pătrunde în zona de asumare a morții.

The Worst Person in the World (r. Joachim Trier) este o poveste despre cele câteva ancore prin care o tânără își stabilizează două-trei momente din existență: doi bărbați, ocupații temporare, scrisul, detașarea de familie, fotografia, independența. Suficient de mult pentru a experimenta senzația de independență, suficient de puțin pentru a aluneca spre lucrurile neesențiale ale vieții. Dramatismul acestui film vine din angajarea tuturor personajelor într-o luptă cu un adversar nevăzut, crud, neiertător: timpul.

A Hero (r. Asghar Farhadi) se bazează pe o narațiune complicată, filigranată, precum caligrafia persană. Toate evenimentele în care este implicat eroul, un deținut disperat să obțină eliberarea înainte de termen, se înfășoară strâns, ca niște lațuri, în jurul său, micile minciuni răstoarnă situații favorabile, faptele bune se pierd în dinamica evenimentelor, un destin implacabil, împletit din mici accidente, întâmplări și incidente, îl împinge pe erou în celula închisorii.

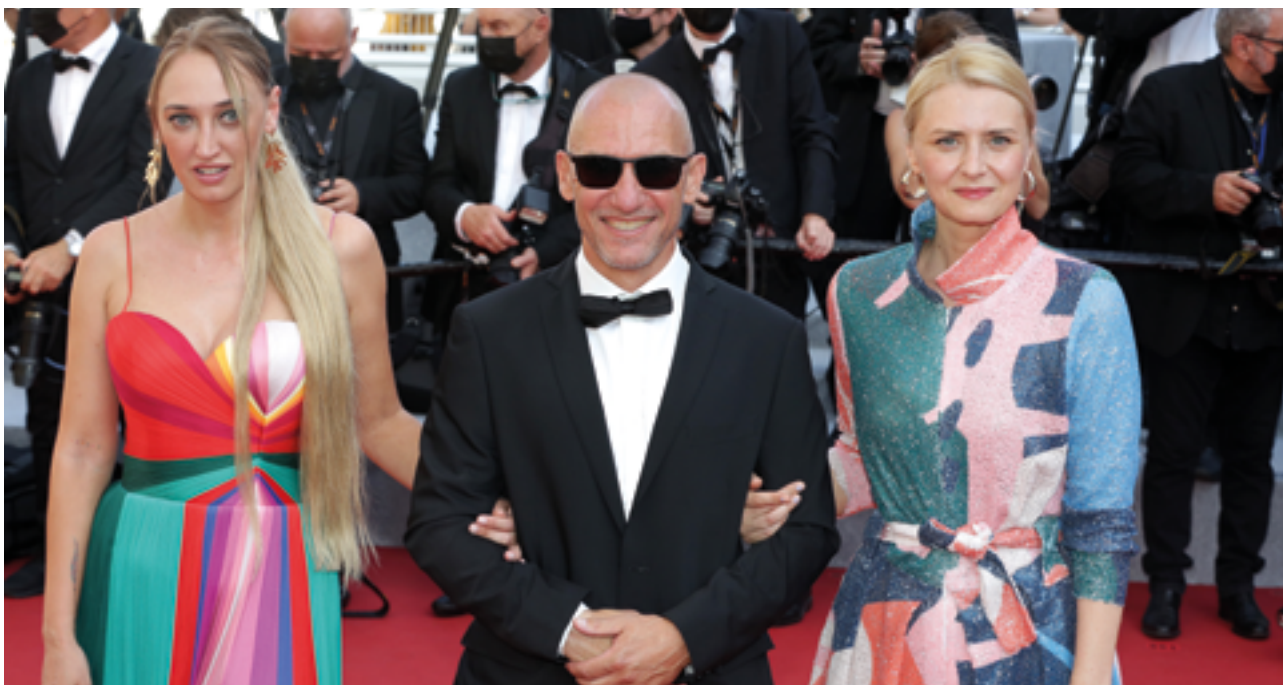
Belfast (r. Keneth Branagh) este un film al timpului nostru, construit pe modelul conflictului frățesc: strada irlandeză a anilor '70 este cuprinsă de convulsiile urii și violenței. Teatralitatea filmului lui Branagh ține de unghiul subiectiv din perspectiva căruia construiește povestea, dar combinația copil, violență, ură este cea mai expresivă cale de a se evidenția reciproc.

Titane (r. Julia Ducournau) este filmul pe care l-am perceput ca pe o lovitură atât în retină, cât și în stomac. Acum câteva luni, bătăioasa cu implantul și pumnul de titan mi-a provocat o greață sartriană. Astăzi o văd drept prototipul furiei metalico-hormonale care mătură Europa de la est la vest.

Power of the Dog continuă obsesia regizoarei Jane Campion din *Top of the Lake* de a pune în discuție forța și autoritatea masculină în raport cu cea feminină, într-un soi de război rece al sexelor. Reamplasată în lumea prăfuită a vestului, cu personaje cu trasee psihologice incerte, *Power of the Dog* se află în această înșiruire doar pentru un singur motiv: dezvăluirea zonei de fragilitate mortală a eroului. **F**

***Power of the Dog*
(Jane Campion)**





Echipa filmului *Întregalde* (Cannes, 2021): Ilona Brezoianu, Radu Muntean, Maria Popistașu

Doliul îi priește Electrei

Magda Mihăilescu



Am extras înțelesul poate cel mai brutal din titlul piesei lui Eugene O'Neill „Mourning Becomes to Electra”, pentru a spune, din capul locului, că pandemia, chiar în primul ei an, cu toate amenințările și ome-neștile spaime, nu am trăit-o, cinefilic vorbind, ca pe o traversare a deșertului. Am fost ruptă, ca atâția alții, de gestul esențial al profesiei noastre, mersul la cinema, dar să nu fim ipocriți: destui s-au desprins, fără mari tulburări, de ideea de sală ori au făcut casă cum nu se poate mai bună cu onlineul, cu streamin-gul, înaintea interdicțiilor. Drept care au fost, îmi imaginez, mai pregătiți pentru o lungă, exclusivă conviețuire cu micile ecrane ale spațiului individual. Pentru mine, critic format în spiritul anilor când cinefilia presupunea un drum misterios, nepândit de seducțiile, dar și de avantajele tehnologiei, pandemia, cu tot cortegiul neliniștilor, al nefericirilor cu care a defilat prin fața noastră, a însemnat și un lung răgaz în care m-am putut instala pentru a lua la întrebări raporturile mele intime cu cinematograful, la capătul unei experiențe de câteva zeci de ani. Faptul că în tot acest răstimp – dincolo de filmele văzute online, pe ici, pe colo – am putut citi enorm, ca și cum cărțile ar fi tras de mine, răzbunându-se pentru prea multele amânări acumulate în ani, mi-a modelat gândurile. „M-am bălăcit în relativ”, dacă îmi este îngăduită

folosirea abuzivă a unei formule a lui Gabriel Liiceanu, pentru a ieși la suprafață în tovărășia unei iubiri mai lucide și mai atent supravegheate pentru arta suport al profesiei. După un timp al purgatoriului, să-i spunem, am trăit cu înțelepciune stoică fluturarea iluziei apropierei de normalitate din anul trecut, cu bucuria fragilă și ciuntită a regăsirii drumului spre sala de cinema, mai împăcată cu cele câteva beneficii ale platformelor care ne-au pătruns în casă. Ca un critic format în plin început de conviețuire cu bau-baul televiziunii („micul ecran va distruge marele ecran”) nu am dramatizat perspectiva unor schimbări în cutumele apropierei de film. Iar imaginea zbate-rilor unor festivaluri de film din 2020, cu deosebire cele mari, de a rezista în lupta cu valurile Covidului, mi-au creat armura necesară pentru a trăi reîntâlnirile anului trecut la o temperatură rezonabilă. A fost, fără doar și poate, o bucurie să le regălesc, dar o bucurie atinsă de umbra tristeții. Cel puțin pentru mine. Am sentimentul că festivalurile, repet, cel puțin cele mari, nu vor mai fi niciodată ceea ce au fost, că treptat vor deveni ceea ce se anunța mai demult, uriașe mașinării de văzut filme într-un spațiu frecventat de o masă de oameni-ziariști din ce în ce mai mare, dar care se văd, se întâlnesc din ce în ce mai puțin. Evident, las la o parte componenta celebrării, cu staruri și tot ce ține de ele. Thierry Frémaux, directorul artistic al

Cannes-ului, a luptat cu ghearele și cu dinții pentru a găsi o alternativă ediției primului an pandemic, una care să nu fie în niciun caz online, dar cum altfel, din moment ce de public nu mai putea fi vorba? A născocit, cum bine știm, formula unei selecții fantomatice, conform căreia filmele alese urmau să circule în lume cu *label*-ul Cannes 2020, formulă „nici cal, nici măgar”, cum avea să scrie „Le Monde”. Poate de aceea, 2021 a fost așteptat cu mai multă nerăbdare. Din păcate, teama apropierei oamenilor își înfipsea gheara.

După 25 de ani, am intrat într-un Cannes al cărui Palat abia acum își merita porecla de buncăr. Practic, viziunile pentru presă au fost desființate, ziariștilor fiindu-le rezervate locuri în diferite alte proiecții. Accesul – dematerializat, pe bază de rezervare a biletelor online, practică bună în esență, dacă s-ar fi respectat, totuși, prioritatea teoretic garantată de gradul acreditării. Tradiționala sală a calculatoarelor puse la dispoziție de festival celor în pană de laptop – desființată și ea.

M-am gândit cu duioșie ce ar fi făcut bunul nostru coleg Caranfil, care nu a avut niciodată cu el un laptop sau o tabletă. Mai departe. Căsuțele poștale unde producătorii, distribuitorii lăsau ziariștilor diferite materiale, vai, tipărite, unde festivalul însuși ne mai anunța schimbările de program sau alte noutăți, cu deosebire Secțiunile paralele, mai puțin vizibile publicitar – desființate. Cum nu se poate mai dezolant să intri din haosul euforic de afară, atât de specific Cannes-ului, în pustietatea Palatului, unde timp de două săptămâni nu am văzut un capăt de hârtie. Nu este de mirare că în tot acest timp cu unii colegi nu m-am întâlnit deloc. Veneția a mers mai departe cu dematerializarea accesului în săli, rezervarea biletelor impunând intervale orare prestabilite și obligativitatea alegerii rândului și locului în sală, în funcție de disponibilități, desigur. Un prim rezultat: ziariștii prezenți au solicitat trei întâlniri cu conducerea festivalului, pentru a se plânge de fatala imposibilitate de a vedea unele filme. Spaima apropiierii umane indusă de pandemie va trece, poate, cu timpul. Poate ne vom reactiva gestul străngerii mâinilor, al îmbrățișărilor. Nu știu, însă, dacă marile festivaluri (cele mai mici sunt, deocamdată, mai conservatoare), odată descoperit avantajul vieții aseptice, descărnate, nu vor opta în continuare pentru exilarea contactelor umane. Mai mult ca sigur că generațiile viitorului vor frecventa altfel de festivaluri, în care amabilele voci ale doamnelor de la Birourile de presă nu vor mai avea nume proprii, omenești, Christine, Michela. Vor dialoga, firesc, cu roboții. S-ar putea ca noi, cei de acum, să evocăm trecutul parafrazându-l pe Talleyrand, să mormăim: „Cine nu a trăit înainte de pandemie nu cunoaște dulcele balamuc al marilor festivaluri”. **F**

Partea (ne)bună a pandemiei

Angelo Mitchievici

Ideea de *home cinema* este deja „veche”, dar în contextul restricțiilor impuse de pandemia de Covid-19 și prin accesul la platformele de streaming, cu precădere Netflix-ul, ea a deveni o practică curentă și o posibilitate de a lucra „de acasă”. Filmele premiate au devenit accesibile pe aceste platforme, cumva în sensul unei popularizări cu mult mai extinse. A corespuns aceasta unei „interiorizări” a publicului iubitor de cinema? Dacă nu pot să merg la cinema, să vină cinemaul la mine? În amintesc că pe vremuri, nu foarte îndepărtate, organizam la un prieten o *movie night* unde alegeam din start câteva filme pe care să le vizionăm împreună într-un grup de prieteni, cu gustările dispuse strategic în jurul nostru ca și sticlele de vin sau de bere (după gust!). Era în meniu și un film de artă, dar nu mai mult de unul, în rest filme ale unui consumerism superior, agreabile, descărcate de pe platformele de streaming, cu o rezoluție foarte bună, pe ecran mare. Pentru blockbuster contează. Cei care se plectiseau puteau merge în bucătărie la o discuție. Însă și aceasta era tot un mod de socializare ca și proiecția într-un cinematograful, pe vremuri, unde se realiza o complicitate febricitată a celor care „sufereau” împreună cu personajele de pe ecran. În noile condiții am devenit un spectator solitar, închis în mica mea monadă virtuală, răsfoind lumi fără a le explora pe toate până la capăt. Singurul avantaj net este accesibilitatea tot mai mare a acestor lumi, posibilitatea de a scotoci într-o videotecă virtuală tot mai extinsă. Au fost situații când am putut viziona un



The Good Fight



film înainte ca acesta să fie anunțat în cinematografele românești, când ele s-au deschis publicului. Nu în aceleași condiții pe care le oferă marele ecran, desigur, dar în mod decent. În mod evident, lumea noastră s-a schimbat, iar schimbările se cuvin a fi cercetate cu un optimism/scepticism moderat în aceea că ele nu sunt nici radical negative, nici radical pozitive. În ce mă privește, ele nu mai exprimă „progresul”, ci o schimbare de care ești obligat să iei act, pe care să o integrezi cu discernământ în existența ta pentru că nu o poți ocoli fără un efort considerabil. Dacă trebuie să menționez o schimbare de „comportament”, pot spune că am acordat o atenție mai mare ca de obicei serialelor de tot felul, unele simple opere de bricolaj, un fel de LEGO-uri cinematografice, altele chiar inteligent realizate. Numărul ridicat de filme îți permite să discerți patternuri, să vezi cum ele sunt utilizate în funcție de o cultură cinematografică sau alta, dar, în același timp, departe de zona mediocrității consumeriste, să vezi numitorul comun și faptul că ceea ce se află în rețea tinde spre o uniformizare, ce-i drept, una la un nivel superior. Un exemplu: rar un film în care personajul preot catolic să nu fie un exorcist, un specialist în lupta corp la corp cu demonul la care răcnește din toți bojocii în timp ce acesta își schimonosește victima în fel și chip, aceasta în situațiile pozitive, oricum o persoană cu un trecut nebulos! Altfel avem o abundență de filme cu conclavuri de vrăjitoare, cu (înalte) societăți secrete robite unui demon, cu diverse forme de cult, cu conjurări magice ale unor forțe superioare, unele dintre ele

extraterestre, dacă filmul este măcar puțin SF, cu deținători de superputeri care se descoperă garanți ai liniștii mondiale la ieșirea din clasă, birou etc., un adevărat pandemoniu cinematografic. Altfel, o crimă sau o dispariție tulbură o întregă comunitate și scoate la iveală trecutul încărcat al cetățenilor ei fiecare cu trauma sa, cu morocănoși și suspicioși, cu adolescenți frustrați, cu tot felul de secrete de familie. Ceea ce este bizar și semnificativ, am văzut mai multe filme în perioada de pandemie decât în alte perioade „normale”, am fost mai puțin selectiv, mai tentat să leg un serial de continuarea lui sau de un altul, mai interesat de filmele documentare în genul celor realizate de BBC, îngrijite, cu un story bine organizat, fără discontinuități, pe teme istorice și am putut sesiza în ce măsură ele au fost populate cu personaje precum filmele de ficțiune. Și aici, o altă constatare, nu doar noi ne-am adaptat unei cinematografii de streaming, ci și filmele au fost adaptate nevoilor noastre de a fi în acest flux, fobiilor actuale, cu scenarii tensionale posibil ghidate de schimbare, dintre care cele pe teme virale sau postapocaliptice au devenit predominante. Încă odată, oferta pe care o vehiculează platformele de streaming este extrem de generoasă, dar cheștiunea discernământului, ca în orice domeniu al artei, rămâne esențială. Îmi lipsesc festivalurile de film pentru că în ele pulsează viața, pentru că filmele vizionate sunt inegale, în afara aceluia algoritmul al reușitei care și nivelează, pentru discuțiile la un pahar după, pentru opiniile dintre cele mai diverse pe care le aud, pentru că mă aud vorbind despre filme. **F**

Eterna reîntoarcere

Dinu-Ioan Nicula



Dacă în timpul pandemiei găsierea unei „părți bune” a ei putea avea un aspect sentimental-consolatoriu, după retragerea acesteia din prim-planul halucinației contemporane descoperirea unor „avantaje” capătă o nuanță compensator-realistă, mare parte din ceea ce părea provizorat (la nivel obiectual, dar și al turbionului psihic) căpătând caracter de permanență.

Din unghiul de vedere al formatului de creație, vicisitudinile anului 2021 (ca și ale precedentului) au aclimatizat genul *desktop documentary*, care nu e o noutate, pe latura filmului de montaj realizat din materiale preexistente, însă aduce un suflu inedit prin uzul *videocam*-ului, adesea depozitar al unei prețioase memorii dialogale (grație softurilor de interconectare). Tonică a fost și reacția inversă, de pildă regăsierea

aparaturii de 16 mm în *Quattro strade*, turnat de Alice Rohrwacher în 2020 (dar ajuns la dispoziția marelui public anul trecut), un rar portret cristalin al unui oraș italian din timpul Covid-19.

Documentarismul a câștigat în această perioadă teren și pe teritoriul Netflix, în *pole-position* valoric aflându-se *My Octopus Teacher* (r. Pippa Ehrlich, James Reed), vizionarea alegorie a omului care trebuie să se refugieze sub apă spre a-și găsi prieteni fiind distinsă cu un Oscar care, ca *hosting* al ceremoniei în gara din Los Angeles, a reconfirmat că semnul tutelă al actualei epoci este rătăcirea. O festivitate la care *Colectiv* (r. Alexander Nanau) a avut și clipa sa de glorie (melanj de merit și conjunctură), printr-o (dublă) nominalizare, greu repetabilă la nivel de palmares al cinematografiei românești. După cum



se constată, marile premii câștigate de către filmele autohtone la festivalurile europene nu înseamnă defel un pașaport către *short-list*-ul oscarizabilelor, acesta fiind și cazul lui *Babardeală cu bucluc sau pornobalamuc*, Urs de Aur pentru Radu Jude în 2021. Amestecul deconcertant de maniere à la Godard, Morrissey sau Buñuel i-a exaltat pe admiratorii lui (mai numeroși, parcă, peste hotare) și i-a îndârjit pe contestatarii acestui cineașt proteic, care a revenit autumnal cu dublă frondă în format de scurtmetraj animat: *Caricaturana* și *Plastic Semiotic*.

Pentru cei care nu se dau desprinși de lângă ecranul calculatorului sau al tabletei, o surpriză plăcută au constituit-o lansările online ale unor filme românești care nu avut premiera la sală: *Investitorii* (r. Iura Luncașu) și *SNUPD: Să nu uiți până diseară* (r. Camelia Popa). Este însă vorba de o reșapare a scenariului unui film polonez (*Wkręcenie*, 2014, r. Piotr Weresniak) în cunoscuta linie MediaPro, respectiv de recidiva unei regizoare care s-ar putea să realizeze și *Pup-o, mă!* 3... Așadar, două producții fără vreo pretenție estetică, însă e de remarcat și contrariul: la scurt timp după premieră, Netflix a preluat difuzarea online a lui *Întregalde*, filmul prin care Radu Muntean încearcă un nou drum, printr-o *selva oscura*, după mai puțin inspiratul *Alice T*. Ambiția calitativă demonstrată de Netflix anul trecut a fost vădită și la nivelul propriilor producții, de cea mai largă apreciere bucurându-se *The Power of the Dog*, în care Jane Campion se dovedește o maestră a inserării inteligente a ponciferilor comenzii sociale actuale, pentru care a găsit în mereu versatilul Benedict Cumberbatch o *ancilla* ideală.

Din punct de vedere actoricesc, a fost anul Léei Seydoux, cu patru roluri magistrale în filmele unor cineaști tot atât de diferiți: *The Story of My Wife* (r. Ildikó Enyedi), *The French Dispatch* (r. Wes

Anderson), *Deception* (r. Arnaud Desplechin) și *France* (r. Bruno Dumont). Dacă primul e o operă inegală a unei mari cineaște, celelalte s-au dovedit împliniri certe, cu precădere cele din Hexagon, în care artista ajunsă la apogeu dă viață eroinei lui Philip Roth, pentru ca apoi să încarneze perfect mirajul televiziv în abracadrabanta realizare a unui cineașt pe care îl descoperim mereu a fi altul. Toate aceste filme au putut fi văzute și pe ecranele festivalurilor românești, într-o cursă de recuperare – cu măștile pe față – a proiecțiilor pierdute în timpul închiderii sălilor în anul 2020. Desigur, manifestări care nu s-au întrerupt niciodată, precum TIFF, Anonimul sau Les Films de Cannes à Bucarest au continuat să performeze, neașteptat fiind însă formatul redus (doar patru titluri) al Festivalului Filmului European de la București, din care o impresie specială a lăsat *Walchensee Forever*, saga a patru generații feminine, ereditatea văzută ca un drog fiind o contribuție artistică majoră a regizoarei Janna Ji Wonders.

Dacă, în opinia multora, Asia a fost izvorul nefericirii acestor doi ani, tot de acolo continuă să vină și leacul cinematografic, prin filme precum *Drive My Car*, ecranizarea romanului lui Haruki Murakami fiind realizată de Ryusuke Hamaguchi (la scurt timp după *Wheel of Fortune and Fantasy*), sau *Memoria*, de Apichatpong Weerasethakul. Turnat în Columbia, filmul cineaștului thailandez este centrat în jurul angoasei unei expatriate, căreia Tilda Swinton îi conferă o semnificație existențială universală.

Depozitară a amintirilor pandemice, omenirea pășește cadentat, cu pantoful sau cu bocancul, iar cronica se scrie și se rescrie sub ochii noștri. Istoria, însă, e părelnică precum banda lui Möbius: avansăm și chiar ne schimbăm poziția cu 180 de grade, dar rămânem mereu pe aceeași unică parte. **F**

Drive My Car
(Ryusuke Hamaguchi)



Don't Look Up (Adam McKay)

Cinema Reloaded

Constantin Pârvolescu



In prima etapă a pandemiei, guvernul german a lansat două videoclipuri destinate prevenirii răspândirii bolii. Clipurile au dobândit notorietate deoarece defineau original și cu umor ideea eroismului anti-COVID. Eroii pandemiei erau acei cetățeni rămași închiși în casă, ce au ales să comande pizza, să se lupte cu plictiseala și să bată noi recorduri de rezistență în fața ecranelor, jucând jocuri sau vizionând filme și seriale. Clipurile nu transmiteau mesajul că acest mod de a-ți petrece timpul era în general acceptabil, ci doar că un astfel de consum intens de conținut audiovizual se preta situației excepționale a pandemiei.

Mulți cetățeni ai lumii au practicat această formă de eroism. Printre ei, și eu. Dacă nu aveam, și-au făcut abonamente la Netflix și la HBO și poate și la unele platforme locale. Au dat play, nu neapărat căutând un titlu anume, ci mai degrabă pentru a-și umple orele de sechestrare. Statisticile arată că veniturile și prestigiul platformelor digitale a crescut în acea perioadă.

După trecerea fazei de izolare dură la care se refereau aceste clipuri, au urmat varii dezghețuri. S-a reluat prăjirea popcornului la Cinema City și s-au scos festivalurile de pe net. Cu masca corect pusă pe față și certificat verde, aspectele principale ale

eroismului celei de-a doua etape, am luat și eu calea cinematografului, curios să aflu ce simt. Trebuie precizat că lumea filmului, a celei de-a doua jumătăți a anului 2020 și a unei mari părți a lui 2021, nu contenea să nu dezbată viitorului cinemaului în pandemie și postpandemie – adeseori în cheie minoră, uneori cu aspecte de jelanie. Nu exista săptămână să nu aibă loc o masă rotundă pe Zoom în care un panel de experți să nu se întrebe dacă experiența noastră de vizionare nu a fost iremediabil schimbată, dacă filmul european de artă va supraviețui, dacă avântul economic luat de platforme va mai putea fi stăvilit, dacă festivalurile așa cum le-am știut se vor mai organiza și dacă se vor demola cinematografele.

Tot acest tir mediatic, intensificat de imobilitatea pandemiei și de neputința mea în fața ei, m-a influențat. De asemenea, a conferit primelor mele incursiuni la cinema o aură exploratorie. Sincopa de aproape un an, accentuată de măsurile de precauție, a avut virtutea de mă inspira să acord atenție multor automatisme și detalii ale mersului la film pe care le considerasem până atunci garantate și, important, să le judec menirea. Da, citisem în presa generală sau de specialitate luări de poziție menite să ne reamintească de importanța cinematografelor atât pentru public,

cât și pentru profesie. Adeseori, însă aceste luări de poziție, care mergeau mână în mână cu solicitări de finanțare, nu mi se păreau convingătoare după un an de Netflix. Când discuția intra în detalii și trebuia susținut de ce cinemaurile sunt atât de necesare, argumentele nu depășeau nivelul platitudinii, dând impresia că pandemia doar a acutizat o maladie de mult cronică. Într-o măsură, greșeam.

Cu aceste dezbateri în minte, am pornit să văd un film de nișă într-un cinema de artă și un blockbuster la mall. Mă interesa desigur și ce se arăta, nu doar mersul în sine. Însă, în ciuda faptului că am vizionat premiere mult așteptate, aceste incursiuni s-au transformat rapid în cercetări menite să testeze, cu subsemnatul în rol de cobai, ceea ce citisem sau ascultasem despre rostul cinematografului. Incursiunile au reprezentat explorări de sine, destinate, pe de-o parte, să ofere răspunsuri identității cinefilului meu interior, iar pe de alta, să probeze valoarea culturală și socială a mersului la film și a instituției cinematografului. Experiența a fost pozitivă și mi-am dat rapid seama că cinematograful e necesar. S-a dovedit pozitivă nu doar pentru mine. Statisticile arată că europenii se întorc încet-încet la cinema; mai mult, că Netflix-ul nu-l poate înlocui atât de lesne, acțiunile sale la bursă scăzând recent cu 20%.

Pentru că la vremea primelor vizionări nu luam mijloace de transport în comun, am observat, de când am ieșit pe pe poarta blocului, că la Netflix nu se merge și nici nu se spune că *se merge*, ca la film. Pe Netflix doar te uiți sau *te dai*, ca eroii pandemiei, consumând adeseori indiscriminat sau acceptând ce-ți sugerează algoritmul. Faptul că eroul pandemiei – imobilizat, plictisit și pasiv – servește drept spectator ideal al platformei spune deja multe despre interfața și practicile de marketing ale companiei, considerate revoluționare, printre altele, pentru modul ultrafîn în care au împletit vizionarea și existența și pentru că au reușit să schimbe produsul pe care îl vând din catalog de titluri în flux de conținut.

Pe drum mi-am mai dat seama că, scăpat din camera de zi, am remarcat mai lesne virtuțile actului de mă deplasa până la locul de vizionare și ale celui de a mă întoarce acasă de acolo. Deplasarea îmi coagula o identitate de spectator. Legat de dus, acest spectator a ales și se pregătește de vizionare, pe care o înțelege ca pe un eveniment. La întors, el sau ea beneficiază de un interval de spațiu și timp în care să judece ceea ce a absorbit și de a se autocunoaște prin impresiile trăite.

Ajuns acolo, și tot în contrast cu imaterialitatea și automatizarea serviciilor digitale, am reflectat asupra ideii de clădire consacrată vizionării, asupra rolului social al tânărului amabil care vindea bilet, asupra importanței materialității biletului și a influenței benefice a acesteia și a altor materialități asupra veniturilor

și prestigiului unui film. După ce biletul a fost rupt și certificatul controlat, ochiul nu contenea să nu scruteze topologia sălii și a locului meu în ea (inclusiv distanța față de colegii de vizionare); să nu analizeze calitatea imaginii, și rostul, și veridicitatea trailerelor, și să nu aprecieze plusvaloarea camerei întunecate, a imaginii mari și a statutului meu de consumator pentru care un film nu se oprește dacă îi vine la toaletă.

Urechea a fost poate mai analitică, dând atenție nu numai meritelor unor boxe mai mari și a unui volum mai ridicat, dar și diverselor sunete generate de cei cu care împărțeam sala, unele sunete servind vizionarea, altele periclitanđ-o. Nici simțul tactil nu a înregistrat stimuli pasiv, contribuind și el la deja existentul cumulul de impresii, evidențianđ acele diferențe, adeseori trecute neobservate, dintre vizionarea acasă și într-o instituție, singur sau în colectiv, pe un scaun-tip sau în varii poziții pe sofa.

Nu este spațiu aici să continui să inventariez aceste impresii interzise eroului pandemiei. E important însă să subliniez că acestea mi-au semnalat ceea ce se pierde dacă preferăm să rămânem astfel de eroi. Cum sugerau cu umor clipurile, vizionatul de Netflix poate fi valoros, dar poate deveni normă doar într-o stare de excepție. Oricât de late s-ar face ecranele în living și oricât de sofisticate sistemele de sunet, platforma nu poate genera serviciul cultural oferit de vizionarea la film. Acest serviciu începe, cum am arătat, cu însuși actul de a mă deplasa acolo, de a desprinde vizionarea de cotidianul de apartament și de a mă constitui pe mine, pe drum, în spectator, și pe obiectul curiozității mele, filmul, într-un conținut autonom.

Netflix nu poate oferi nici drumul de întoarcere, în care revii la real cu senzațiile alterate și ești aruncat într-un timp mort în care vei judeca ce ai perceput și cum te-a afectat, transformând astfel vizionarea într-o experiență mai clar contrastabilă altor experiențe și mai aproape de a fi memorabilă, povestibilă și unică. Netflix oferă conectare și deconectare la conținuturi, care, indiferent de calitate, au un statut episodic, ca intratul pe Instagram. Filozofia Netflix e să medieze întâlnirea cu senzații și experiențe care să placă și care, ca pe stimulii unui drog, să vrei să le retrăiești. Importă mai puțin mediul care oferă aceste senzații (filmul, serialul) sau cei care l-au produs (regizorii, actorii) și cum (stilul, epoca). Netflix lucrează cu categorii mai ample, mai abstracte: cu fluxuri, trăiri și organizarea cotidianului. De aceea ritualul mersului la film contează. Nu doar pentru că rupe o continuitate, ci și pentru că prezervă o față (un portret) al produsului pe care îl consumi. Vizionarea nu e o conectare printr-un mediu ce tinde să devină tot mai transparent, ci o întâlnire, un „față în față”, care păstrează mai clar distanța dintre subiect și obiect, spre beneficiul amândurora. **F**

PRIM-PLAN

Alina Grigore

Obsesia autenticității

INTERVIU DE DANA DUMA

FOTO: RADU CHINDIRIȘ

VESTIMENTAȚIA: RHEA COSTA

Premiul cel mare, „Scoica de aur”, obținut de Alina Grigore la Festivalul de la San Sebastián, a fost una dintre surprizele plăcute ale anului 2021. A fost o surpriză pentru că titlul *Crai nou* nu figura pe lista proiectelor cinematografice finanțate de CNC în urma concursurilor. A fost cu adevărat o producție independentă, pentru care s-au găsit cu ingeniozitate resurse diferite de finanțare. Dar numele autoarei nu era necunoscut în mediile cinematografice internaționale. Absolventă a UNATC secția Actorie de film în 2007, ea era cunoscută din filmele unor faimoși regizori ai Noului Cinema Românesc, Cristi Puiu (*Aurora*, 2010) și Adrian Sitaru (*Din dragoste, cu cele mai bune intenții* – 2011 și *Ilegitim* – 2016). La *Ilegitim* Alina Grigore este și semnatara scenariului, premiat la Berlin în secțiunea „Forum” și apoi la Namur.

Paralel cu parcursul cinematografic, Alina Grigore a continuat studiile sale în actorie (cursuri în SUA, la Chicago, și acum doctoratul la UNATC, unde este și asistent universitar la clasa profesorului Mircea Gheorghiu). Calitățile de pedagog în actorie s-au afirmat și în școala de teatru și film InLight, fondată de ea, unde a fost recrutată și pregătită cea mai mare parte a distribuției din *Crai nou*. Din convorbirea cu ea înțelegem mai bine de ce filmul ei de debut e atât de viguros și de solid construit.



SSIFF

International Film Festival
of the East
2022



Propun să începem cu evenimentul care te-a propulsat în atenția cinefililor din România și nu numai, după ce ai câștigat, la Festivalul de la San Sebastián, Marele Premiu „Scoica de aur” pentru *Crai nou*, filmul lansat abia în 2022 pe ecranele noastre. Un ziar spaniol scria, la ora anunțului, că „palmaresul are voce de femeie”. Cât de mult a contat, după părerea ta, genul cineastei care a semnat lungmetrajul câștigător? Cât de mult sprijin ai primit pentru a demonstra că nu a fost un tratament dictat de „moda feministă”?

După citirea palmaresului, la recepția de după, am vorbit cu președinta jurului, Dea Kulumbegashvili (câștigătoarea Marelui Premiu în 2020), și m-a asigurat că, în prima reuniune a membrilor, le-a sugerat să nu se intereseze de genul cineastului care semnează filmul concurent, nici dacă e debutant sau afirmat deja. Eu, la San Sebastián, am dat multe interviuri, am vorbit despre cât de important este să ieșim din rețelele scenaristice, am vorbit mult despre lucrul cu actorii. Am insistat cât de importantă cred că este „bucătăria” personajului și cât de mult prețuiesc autenticitatea.

Ai putea să detaliezi puțin?

Sigur că da. Lucrez mult cu actorii înainte de a filma. Țin mult să participăm împreună la căutarea

Alina Grigore cu producătoarea Gabi Suci, cu trofeul „Scoica de aur”

personajului, la reconstituirea trecutului său, nu neapărat pentru a-l arăta, ci pentru a ajuta mecanismul de procesare al actorului. Am lucrat, apoi, împreună cu actorii încă un an și jumătate la motivarea acțiunilor personajelor. Probabil că au contat și ideile mele expuse în timpul festivalului. Și da, cred că a fost apreciat filmul meu, cât și premiul. A existat o singură excepție, din păcate un bărbat român al cărui nume prefer să nu-l pronunț.

Premiul acordat unei cineaste e cu atât mai valoros, cu cât el a fost primit într-o țară cu o cultură machistă încă foarte puternică. Sigur că San Sebastián e un festival recunoscut pentru strategia sa antiprejudică și stereotipuri, dar există încă multe prejudecăți misogine unde te aștepți mai puțin. Ai simțit cumva acest lucru?

Am simțit și ceva rezerve machiste, desigur. Au venit unele întrebări din partea unor bărbați care conțineau niște păreri-stereotip privind femeile. Da, am simțit că întrebările erau diferite, venind de la femei și de la bărbați, de la bătrâni sau de la tineri. Am încercat să explic că filmul este despre cineva care are nevoie de stabilitate în familie, întâmplător femeie. Și, desigur, este vorba despre o femeie care încearcă să supraviețuiască.

Am citit că filmul a fost invitat, după San Sebastián, și la un festival spaniol mai mic, la Madrid, la San Sebastián de Los Reyes, cu locuitori aparținând în majoritate clasei medii. Sunt curioasă cum a fost recepția filmului în acest spațiu.

Din păcate, nu am ajuns acolo, am avut și eu Covid. Dar am participat la sesiunea de întrebări și răspunsuri online. M-a impresionat mai ales o întrebare despre cât de greu mi-a fost să fac acest film. Cea care a pus-o a simțit că mi-a fost cu adevărat foarte greu. Da, filmul a fost bine primit și acolo.

Ajungem, desigur, la conținutul propriu-zis al filmului, o dramă de familie ce are în centru o tânără care nu poate evada din mediul familial pentru a pleca la studii, tocmai pentru că e „programată” să muncească nonstop la pensiunea deținută într-o zonă muntoasă, o afacere pe care bărbații din fruntea clanului o văd ca pe o sursă de îmbogățire. Supunerea femeilor din familie pare, după ei, o așteptare justificată. Am putea citi aici un statement feminist?

Sigur că da. De fapt, filmul este despre zona rurală unde „e multă carne de tocat” pe această temă. Deși m-am născut în București, am avut norocul să trăiesc niște ani și în Neamț, într-o zonă asemănătoare cu cea din film. Am fost șocată de multe ori să văd, din partea femeilor, o supunere generală, nativă,

considerată normală. Mi-am dorit la început să fie o poveste despre un tată și o fiică sau o soție și un soț, dar mi-a fost teamă să nu lovim într-o temă pe care nu sunt pregătită să o abordez – violența domestică, așa că am ajuns la concluzia că e mai bine să fie vorba despre rude apropiate – mai ales verii eroinei, al cărei tată trăiește în Anglia. Femeia este exclusă de la orice act decizional în aceste zone. În momentul când eu creșteam, vedeam cum prima generație de femei, care erau primele pe clasă, se confruntau deja cu prejudecățile patriarhale. Am avut o colegă cu rezultate foarte bune la învățătură care n-a fost primită la olimpiadă pentru că era fată. Mama ei ne-a spus atunci că, deși cu mulți ani în urmă absolvise cu note foarte bune Petrol și Gaze, a fost foarte greu angajată din cauza faptului că era femeie. M-am inspirat și din povestea ei. În filmul meu este vorba despre aceste fete care nu mai pot pleca nicăieri din cauza tipului de manipulare exercitat asupra lor pentru că, de exemplu, li se spune: „Eu la bătrânețe cu cine mă ajut?”.

S-a vorbit destul de mult, după San Sebastián și după buna primire a filmului și în alte festivaluri (Cork, São Paulo, Salonic, Sofia), despre eficiența metodă de lucru cu actorii, probabil în legătură cu școala de actorie InLight pe care ai fondat-o. Au existat și păreri care au apreciat că modul de lucru asupra rolurilor are legătură și cu prezența în distribuția unor filme de Cristi Puiu (*Aurora*) sau Adrian Sitaru (*Din dragoste, cu cele mai bune intenții și Ilegitim*). Cât de mult adevăr e aici?

Am avut norocul de a-l avea doi ani profesor pe Cristi Puiu, la UNATC, la disciplina Actorie de film. E un profesor foarte generos, de la el am învățat importanța autenticității. El insistă că și atunci când vorbim despre roluri de compoziție trebuie căutată autenticitatea. A fost, într-adevăr, o șansă să-l am profesor pe Cristi Puiu. De la Adrian Sitaru, în filmele cărui am jucat și cu care am colaborat la *Ilegitim* în calitate de scenarist, am învățat că e necesar să aplic metoda mea de a mă exprima așa cum simt, cum cred.

Eu mă număr printre cei care tind să creadă că filmul *Crai nou* este unul dintre noile lungmetraje românești care au de profitat din relația cu teatrul (ca și *Câmp de maci* de Eugen Jebeleanu sau *Mia își ratează răzbunarea* de Bogdan Theodor Olteanu). Trasarea precisă a profilului fiecărui personaj, îndelung discutată cu fiecare dintre interpreți vine din experiența teatrală din România sau din SUA (unde ai studiat un timp)?

Cred că mai degrabă din experiența mea din România. În SUA am studiat mai ales improvizație, dar am învățat și că pot combina arta reprezentării cu arta trăirii, cum le numește Stanislavski. Am avut norocul



să studiez la UNATC cu profesori foarte buni, ca de exemplu Ion Cojar, Adrian Titieni, Mircea Gheorghiu și Mihai Brătilă. Am învățat multe de la ei despre lucrul cu actorul. E un proces intim și mă interesează să urmărim un traseu emoțional.

Cred că e important să ai povești la bază, și în teatru, și în film. Știu că e complicat să apelezi la autenticitate tot timpul, în fiecare scenă. E nevoie și de compoziție. Actori precum Adrian Titieni sau Vlad Ivanov pot fi autentici în fiecare seară. E nevoie de o personalitate puternică să reușești asta. E nevoie, și în teatru, și în film, de un actor inteligent. Și, trebuie să adaug, modestia e un semn de inteligență.

Crezi că există o metodă infailibilă de lucru cu actorii pentru a obține mult dorita autenticitate? Și atunci când lucrez la teatru, dar și la film, exersăm conceptul de adevăr în tradiția Stanislavski, dar mai puțin Meyerhold sau Michael Chekov (aceștia doi nu urmăresc autenticitatea, sunt opusul). Dar nu-mi plac unele abordări ale celebrei *acting method* (exersată mai ales la Actors Studio – n.n.), ca unelte terapeutice. *Method acting* devine periculoasă doar atunci când nu e bine gestionată și când lucrează mai mult cu unelte terapeutice, în loc să lucreze cu unelte creative atunci când efectiv accesează o altă



parte a creierului. Nu cred că trebuie să folosești teatrul ca terapie, nu e nevoie, pentru că e dovedit că actoria (ca formă a creativității) lucrează pe altă parte a creierului. Nu cred că e nevoie ca actorul să trăiască 24 de ore pe zi în condițiile personajului pe care-l joacă. Nu aş recurge la actoria care apelează la experiența personală.

Există mai multe pericole. Atunci când actorul se teme de afectarea sa emoțională poate deveni cabotin. Sau e dispus să parcurgă experiențe extreme (vezi consumul de droguri) pentru a deveni mai „intens”. Nu încurajez disconfortul sau relele tratamente aplicate actorului pentru a-i stimula creativitatea. Nu aş vrea să descopăr, după ani de la interpretarea unui rol, că actorul despre care s-a crezut că-și vindecă o traumă acumulează, de fapt, una, devenind alcoolic sau dependent de droguri.

Dacă tot am ajuns să vorbim despre teatru, eu am fost foarte atentă la personajul regizorului-actor (jucat de Emil Măndănac), care apare în viața Irinei într-un moment destul de sordid (*one night stand* în urma unei beții, la un party). S-a scris despre „ambiguitatea relației lor”, care se ameliorează după nefericitul eveniment și cei doi ajung să vorbească despre teatru, despre relația dintre viață și artă într-un mod neașteptat. Este cumva personajul un fel de alter ego al tău?

Toate personajele sunt într-o măsură sau alta alter egouri de-ale mele. Cred că a fost cea mai frumoasă relație pe care am construit-o, cea dintre el și Irina.

Ioana Chițu cu Emil Măndănac în *Crai nou*

A fost modul meu de a reflecta la ideea de abuzator. E foarte important că acest personaj îi arată Irinei o altă perspectivă asupra vieții ei. Prezența lui mă ajută să sugerez că Irina echivalează dragostea cu violența, confundă afecțiunea cu violența.

Filmul a fost comentat și ca unul foarte personal, marcat de experiențe asemănătoare trăite în adolescență. Dacă vrei să aduci câteva precizări în legătură cu aceste comentarii. Cât de mult te apropii de personajul Irinei, victimă a unui apăsător mediu patriarhal, dominat de lăcomie și de dispreț față de femei?

Relatarea mea nu este autobiografică decât indirect. Eu o relatez ca observator. După cum am mai spus, am aflat de o poveste asemănătoare cu cea a Irinei de la o fostă colegă de școală. Dacă ar fi fost personal, nu aş comenta asta în film. Am ținut să depun mărturie despre această practică a manipulării psihologice pentru a determina fiii și fiicele să rămână pe loc și să preia gestiunea afacerilor familiale în viitor. Și, cu acest film, am vrut să îndemn la solidarizare contra agresorilor. E o problemă socială foarte serioasă, cea a zonelor rurale. Cunoscând acest mediu, am putut să urmăresc mai bine procesul manipulării Irinei, care își refuză în final șansa de a pleca din locul unde e abuzată și de a evolua liber.

Ai avut și sprijinul directorului de imagine pentru a marca această traiectorie? Care a fost strategia comună?



Am vorbit mult cu directorul de imagine Adrian Pădurețu despre metoda cea mai bună de a filma, punând în valoare autenticitatea. Am avut o mare șansă cu el, pentru că a fost foarte empatic față de personaje și de poveste. A fost el însuși un fel de coregraf și dansator când a filmat-o pe Irina, transmițând empatia față de ea. Adrian e foarte instinctiv, dar și disciplinat. A înțeles că e important să filmăm cadre lungi, să nu le tăiem la montaj, a înțeles că un cadru-secvență combinat cu profunzime de câmp arată dacă a funcționat colaborarea dintre regizor și actor. Am lucrat mult cu directorul de imagine, a înțeles că trebuie să favorizăm călătoria psihologică a personajului, mai degrabă decât faptele. A înțeles că trebuie să comunicăm publicului emoțiile Irinei. Și, nu în ultimul rând, a înțeles foarte bine că eu am vrut să sugerez violențele la care e supusă Irina, fără a produce violență în imagini. Am repetat foarte mult cu actorii pozițiile camerei de filmat, fără să limitez libertatea lor, nici pe cea a directorului de imagine. Am filmat cam cinci-șase duble pentru fiecare scenă, nu mai multe.

Distribuția filmului aduce laolaltă actori începători (mai ales Ioana Chițu, interpreta Irinei, Mircea Silaghi, Emil Măndănac) și consacrați (Vlad Ivanov, Ioana Flora). Cum a funcționat relația dintre ei?

Având obsesia relației dintre actori, vorbesc mult cu fiecare dintre ei. La *Crai nou* s-a creat de la început o atmosferă bună. Am avut noroc cu prezența actorilor

mai experimentați în film. Atât Vlad Ivanov, cât și Ioana Flora sunt oameni foarte generoși, dar au și o disciplină aparte. Îmi place să lucrez cu oameni buni, dar, în primul rând, buni coechipieri, oameni generoși și comunicativi. Cred că actorii din distribuția acestui film au învățat unii de la alții.

Cu Ioana Flora am lucrat mult și a ieșit bine. Am colaborat bine și pentru că ea are școala lui Sitaru.

Vlad Ivanov e foarte strict cu el însuși, în același timp fiind foarte pasionat. Eu știu că a refuzat proiecte foarte atractive, pentru că nu credea în ele. El este genul de actor care arată că nu ai nevoie de noroc pentru a reuși.

Și, desigur, o întrebare legată de perspectivă. În ce măsură premiul de la San Sebastián și buna recepție în mediile cinematografice internaționale au stimulat apariția altor proiecte? Dacă ne poți spune ceva despre anunțatul film cu Melissa Leo. După premiul de la San Sebastián am primit multe încurajări și mult suport verbal. Adevăratul ajutor a venit de la Gabi Suciuc, producătoarea de la *Crai nou*, alături de care am mers mai departe. Ea găsește mereu resurse, așa se face că în vară am mai lucrat un film, cu Vlad Ivanov și cu Ioana Flora, *Între ape*, la a cărui post-producție lucrez acum intensiv. Deși amânat din cauza pandemiei, proiectul având-o în centru pe Melissa Leo merge mai departe, putem spune că ne aflăm cu el în pre-producție. Proiectul cu Melissa Leo, Vlad Ivanov și Ioana Flora urmează să fie filmat. **F**

PRIM-PLAN

Vali Hotea

Călătorii de vis?

INTERVIU DE MARILENA ILIEȘIU

FOTO: VLAD BÂSCĂ

Cele două lungmetraje ale lui Vali Hotea definesc poveștile a doi bărbați de vârstă medie în propriul lor trecut. Ce caută, ce descoperă? Cum schimbă prezentul evenimentele aparent neînsemnate, consemnate într-un document CNSAS sau pierdute prin fișierele memoriei afective? *Roxanne*, filmul din 2013, combină obsesia generală a trecutului strict supravegheat de Securitate cu meandrele neîmplinirii personale. *Lebensdorf* globalizează problematica familială și eșecul individual și le transferă din Bucureștiul balcanic în Berlinul cosmopolit. Scurtmetrajul său, *Călătorie de vis* (2004), propunea ironic o temă, cele două lungmetraje o lansează în zona dintre coșmar și vis.



Cum a început relația tânărului Vali Hotea cu regia? Care au fost resorturile acestei relații?

Aoleu, mă faci să mă întorc foarte mult în timp. O să încep cu o glumă: primul curs pe care l-am avut în facultate, în '90, era unul comun, ținut de regretatul Lucian Bratu. Comun înseamnă că era pentru cei intrați în anul acela la regie, scenaristică și imagine. Eu am întârziat puțin și mi-am găsit loc undeva, în fundul sălii, și a trebuit să ascult, până mi-a venit rândul, multe răspunsuri la întrebarea: „Ce v-a făcut să veniți în această facultate?”. Mai mult sau mai puțin, răspunsurile erau cam la fel. Toți cu pasiunea, dar și cu „încă de mic am dorit...” și tot așa. Nu mai puteam să aud același lucru și a ajuns la mine. „Am fost la o petrecere cu niște prieteni și am pus pariu pe o vodcă că eu dau examen la regie și intru.”

Era o minciună sau un adevăr?

Minciună 90%. M-a întrebât dacă eram sub influența alcoolului. „Bineînțeles!” am răspuns. Nu era chiar așa, dar după ce auzisem 40 de răspunsuri la fel, deja începusem să le iau cu lămâie.

Aceeași întrebare o pui acum, ca profesor la UNATC, studenților?

Nu, nu. Nu pun asta, pentru că răspunsurile pot fi construite astfel încât să-ți faci ție pe plac. Or nu cred că este un singur răspuns, cred că e o acumulare. La mine de fapt așa a fost.

Să trecem la acumulare. Ce a fost?

A fost, să zicem, o curiozitate pur și simplu, o plăcere pe care o aveam privind filme. Eram foarte influențabil, mă marcau toate filmele: lungi, scurte, alb-negru, color, străine, românești.

Influență la ce nivel?

Mintea și sufletul meu. Mă transpuneam foarte ușor în aproape orice situație. Am avut și norocul unui frate mai mare care mă îndruma, îmi arăta niște direcții, îmi vorbea despre niște filme care erau cunoscute atunci. Plus că aveam un vecin care avea o rudă în străinătate și primea casete video cu sute de filme.

Deja sună ca un posibil scenariu.

Adolescent fiind, mă întrebam despre sensul vieții, dar îmi plăcea și muzica și cochetam și cu filozofia. Spuneam că într-un film poți să le întâlnești pe toate: are și acțiune, are și muzică, poți induce și niște idei filozofice, cumva asta ar fi arta completă. Aveam gândul asta în cap, dar nu am mers până acolo încât să spun „regizor vreau să fiu”. Dar atracția era destul de mare pentru imagine și m-am apucat de fotografie la un moment dat. Cochetam cu zona! Îmi plăcea imaginea și ce exprimă ea. Iată că a venit

și momentul Revoluției, dar nici măcar atunci nu am avut îndrăzneala să încerc la regie, încă simțeam că mai am multe de acumulat și de cunoscut. Plăcându-mi imaginea, gândul meu era să încerc să dau la secția de imagine. „Mai învăț ceva și poate o să încerc la Regie.” Acuma ghinionul sau norocul a fost că se cerea examen la fizică. Eu eram dezastru. Eram mai rău decât Cernobălul... „Hai să încerc la Regie.” Din rigoarea cumva.

Am auzit despre filmele tale studențești. Prin ce se remarcă sau care au fost, să zicem, punctele lor forte?

Până la urmă, obiectiv vorbind, ar putea rămâne în discuție doar vreo două. Au fost patru ani de studiu și trebuia să facem câte un film în fiecare an, dar doar două din cele patru ar fi de menționat, dacă e să fie. Pentru că primul a fost doar un exercițiu filmat de mine pe camera video, am preluat acea glumă spusă la primul curs și am încercat să fac un fel de autoparodie despre examen. Al doilea film, cel din anul doi, a fost un documentar, pe peliculă de 16 mm, numai că nu prea aveam eu apetență pentru zona aceea.

Dar ai făcut două documentare până la urmă.

Da, după facultate. Între timp m-am mai așezat și eu, știam pe ce terenuri calc. În anul doi încă testam. Tema fiind documentar, am făcut un fel de hibrid, mai degrabă un film-eseu. Cumva am vrut să vorbesc despre futilitatea vieții: degeaba te chinui tu să faci nu știi ce, că până la urmă tot acolo ajungi. De aceea am și ales titlul *Și ce dacă?* ce apărea la finalul celor șase-șapte minute cât avea filmul, fără text, doar cu muzică, o trecere prin artele vizuale. Dar lucrul care a făcut oarece vâlvă în anul acela a fost că am inserat în montaj niște cadre dintr-un act sexual și niște organe destul de expuse. Oricum, a făcut vâlvă. Și ar mai fi filmul de diplomă – *Marea aventură*. De fapt, o mică aventură a unui cuplu de tineri care încearcă, într-o noapte, să-și găsească un loc în care să facă amor, într-o scară de bloc. Într-un final reușesc, pe terasa blocului, în zorii zilei, dar asta nu le aduce vreo mare satisfacție (cumva urma filonul din *Și ce dacă?*). Filmul a luat premiu la Festivalul de la Costinești, la ceea ce a fost prima ediție internațională după Revoluție, dar și ultima... A luat și premiul Arte TV la Poitiers și a fost difuzat pe canalul lor. A fost un fel plăcut de a-mi termina facultatea.

Acum, ca profesor la UNATC, cum ar arăta un film studențesc de nota 10? Ce ar trebui să conțină?

Nu pot să spun ce, nimic obligatoriu. Orice. Te exprimi într-un fel și, cu instrumentele de care dispui, îți expui o părere. Iar oamenii sunt diferiți, fiecare student e diferit. Pedagogic, din punct de vedere artistic nu este



niciun câștig dacă-ți impui ideile tale profesionale. Mă gândesc la o alegere adecvată a mijloacelor prin care ei se exprimă, a profesionalismului cu care utilizează tehnica perfect adaptabilă pe exprimarea lor, pe gândul lor, pe ceea ce vor să exprime, pe povestea lor. La asta mă refeream. Păi dacă studentul reușește să își adevăzeze tehnica la un discurs și îl face coerent, îl pune bine în pagină și te convinge indiferent dacă tu ești atras mai mult sau mai puțin de o formă de expresie, trebuie să îi recunoști intențiile și valoarea demersului. Dar peste toate acestea se mai adaugă un aspect. Cu cât trece timpul, cu atât studenții de la regie sunt din ce în ce mai tineri, să zicem. Mulți vin la facultate imediat după terminarea liceului, mai au încă mult de acumulat. Normal că la vârsta aceea lucrurile sunt în sedimentare, dezvoltare, căutare. Nu poți să-mi spui că ești un autor și vrei să îmi arăți ceva de pus în ramă. Consider că ei sunt în mare parte într-un proces de autocăutare, de descoperire, de încercare. Mie îmi place să le spun că pot încerca orice atâta timp cât ne conving sau mă conving că au de ce să facă. Cu adevărat. De obicei sunt întrebați: „Ce vrei să faci și cum?”. Eu prefer să întreb: „De ce?”. „De

Echipa filmului *Lebensdorf*

ce vrei să faci tocmai povestea asta?” „De ce ai ales tocmai zona asta?” E foarte important acest lucru. Trebuie bătătorit terenul pe care încerci să îți faci o casă care să poată sta, în final, în picioare.

Știu că după Institut ai făcut câteva scurtmetraje. E un stadiu necesar pentru un regizor să treacă și prin experiența scurtmetrajului?

Un regizor trebuie să treacă prin orice experiență.

Ce aduce scurtmetrajul unui regizor?

Acum nu că vreau eu să simplific lucrurile prea mult, dar scurtmetrajul este ca un lungmetraj numai că e mai scurt. Aduce exact aceeași implicare, exact același efort, exact aceleași chinuri. Diferă, din punctul meu de vedere, doar perioada alocată.

Poate diferă puțin și ca mijloace?

Nu neapărat. Până la urmă ai aceeași actori, aceeași cameră, locațiile pe care le poți închiria, totul ține de timp. Povestea trebuie spusă în 15 minute și este un scurtmetraj, dar dacă ai actorii, camera, echipa, iar povestea nu poate încăpea în 15 minute, și îți



trebuie 90 de minute, și ai producția necesară, atunci este lungmetraj. Din punctul meu de vedere nu e nicio diferență. Nu e nicio diferență între a lucra un videoclip sau o reclamă. Folosești aceleași mijloace.

Dar în scurtmetraje sunt rădăcini ale viitoarelor lungmetraje?

Pot fi sau pot să nu fie.

În cazul tău.

În cazul meu, nu. Nu pot să zic asta pentru că au fost destul de diferite, în zone diferite. Nu căutam să cercetez ceva anume cu ele pentru a ajunge mai departe să dezvolt o anumită idee pe care am testat-o. Nu am avut așa ceva în gând. Cu toate că poate fi și asta o tehnică: scurtmetrajul să fie de fapt o secvență destul de elaborată a unui proiect de lungmetraj. Le sugerez asta și studenților, dacă au așa ceva în vedere. Să folosească scurtmetrajul ca un soi de trailer, un fel de tester de parfumerie. În ceea ce mă privește, am avut niște experiențe la TVR Cinema; domnul Necșulea și-a propus să facă o serie de scurtmetraje pe care le-a oferit tinerilor absolvenți, eu am făcut două. Terminând facultatea și neavând de lucru cum ar veni, dar încercând să mă exprim într-un fel sau altul, am trecut pe la FAV (Fundatia Arte Vizuale) care oferea atunci cameră și spațiu de montaj pentru cine dorea să facă scurtmetraje, documentare. Am continuat și colaborarea cu TVR, unde am mai făcut și niște filme ceva mai lungi, și ceva mai târziu o miniserie la care am ținut foarte mult, dar care din păcate nu s-a definitivat, *Serviciul omoruri*. Din șase episoade nu s-au făcut decât patru, dar nu mi-e rușine cu ele.

E importantă și trecerea prin școala documentarului, nu?

E esențial să poți să extragi din realitate o poveste pe care să o expui. E un exercițiu foarte bun și, mai mult decât atât, e un demers care poate deveni chiar personal. Și aici iarăși mă întorc la ce spuneam mai înainte: îți activează foarte mult răspunsul la întrebarea „de ce”. „De ce”-ul acela la care trebuie răspuns. De ce aleg zona aia? În documentar într-adevăr se justifică această întrebare, pentru că nu e ușor de făcut un documentar. Trebuie să filmezi niște oameni, poate neobișnuiți cu camera, să deranjezi cât mai puțin. Să vorbești despre o lume fără a o altera. Fără manipulări. Pentru că asta ar dereglă niște atitudini, cum ar veni. Iar tu trebuie să te autoreglezi.

Experiența de documentar se vede în zona Berlin din ultimul film. Am remarcat lejeritatea de a lucra și pe zona asta.

Da, acest mod de abordare apare în câteva secvențe. Pe de altă parte, cumva era anticipat din faza de scriitură

că va fi necesar de abordat și că vom intra stilistic în această zonă. Cumva ne obliga realitatea în care am ales sau realitățile în care am ales noi să ne ducem personajul. Știam că va urma să filmăm în acest stil pe alocuri și pur și simplu ne-am mulțumit pe acest aspect.

Da, e interesant și că contrastează cu zona asta onirică, e un contrast între abordări. Și mai ales contrastează Bucureștiul cu Berlinul datorită abordărilor diferite. Da. E evident, și nu am de ce să ascund asta, am mizat exact pe acest factor al contrastului, al diferențelor, al lumilor opuse. Știam că e riscant. Pentru că pe hârtie poți să scrii, hai să zicem, aproape orice, dar încercând să vizualizez, numai la final am reușit să-mi dau seama dacă acest melanj între realism oniric și documentar poate fi înglobat în ceva să zicem coerent. A fost o propunere riscantă. Nu am putut să nu mă gândesc că voi fi acuzat de inconsistență sau că nu mi-am ales tonul, genul sau stilul cel mai potrivit pentru această poveste. Pe de altă parte, am susținut tot timpul că asta este propunerea mea.

Care e rolul evadărilor onirice ale lui Ducu? Chiar și apariția Berlinului în poveste se face tot printr-o formulă onirică, nu?

Râd acum pentru că mi-am amintit un gând pe care l-am avut după ce am terminat montajul: ce-ar fi să continuăm filmul și să îl trezim din vis pe om și să începem și noi un film normal? Eu pot să zic că filmul poate fi văzut și din perspectivă onirică din momentul balansului ăla din avion, al turbulențelor. Scenariul a trecut prin multe faze, prin multe etape și nu a existat de la început această zonă onirică, cumva treptat am ajuns la ea, am tot schimbat și meseria eroului. Inițial era regizor, după aceea l-am făcut scriitor ca să nu fie o trimitere prea directă autobiografică. Am adunat de ici-colo și din experiențele noastre, dar ce am pus în poveste, totuși, nu e autobiografic, deși ar putea fi. Am avut această idee cu zona onirică pentru că am realizat că realism peste realism peste realism, chiar dacă e colorat, ar merge din când în când combinat cu altă zonă, cea onirică, pe care n-o prea văzusem. Nu că nu ar exista, dar e mai rar vizitată în filmele autohtone. Pe de altă parte, Ducu vrea să nu aibă probleme, vrea să fie lăsat în pace; nu prea are noroc în lumea reală și atunci își folosește aceste himere ca să-și mai regleze tensiunile. Știu că e o distanță între cele două planuri. M-am gândit că e distanță, dar ne-au ajutat mult cei de la efectele speciale.

Și Roxanne, și Lebensdorf propune cam același tip de dramă. Individul în criză care se agață de un cârlig din trecut. Nu ți se pare că e o continuare? Că la un moment dat poți chiar să întregesti un triptic cu un nou film despre criza individului în alt context?



Deci se vede deja. Nu ascund faptul că, da, cochetez acum cu o idee, cu același tip de personaj, ușor în alt context, dar e așa, o pală de vânt, de gând.

De ce titlul ăsta? Până la urmă, care e importanța segmentului narativ cu satul ecologic în economia poveștii? Ce-mi indică, mie, spectatorului, titlul?

Dacă ar fi să o iau de la început, mi-am adus aminte că inițial nu a fost acest titlu. Titlul inițial a fost *I Hate Berlin*, o expresie ce mi-a ieșit pe gură la un moment dat, dar eu aveam alte probleme cu mine însumi, orașul neavând nicio vină. El era mai întunecat, eu eram în starea nepotrivită. M-am autoascultat, m-am autoironizat și am început să adun niște elemente care speram că se vor constitui într-o poveste despre un bărbat împărțit între două femei. Și de aici două stări, în două orașe. Voiam ca personajul să fie implicat într-o mișcare politică anarhistă în Berlin. Numai că aici, pe de o parte a intervenit, din fericire, Ileana Muntean, iar pe de altă parte am realizat că nu cunoșteam această zonă a anarhiștilor berlinezi și ca să scriem despre așa ceva trebuia să ne documentăm serios. Gândindu-mă mai mult la lucrul ăsta, la contextul european, la mișcările de protest, am abandonat

**Vali Hotea,
Ada Solomon
și o parte din
echipa filmului
*Lebensdorf***

ideea, dar nu am vrut să renunț de tot. Măcar așa, ici-colo, așa, aruncat.

Da, se simte.

Aici a ajutat Ileana, introducând zona ei de interes, intersectând-o cu a mea: problemele sentimentale ale personajului masculin cu cele două femei din viața lui. Zona de interes a Ileanei era cea ecologică, stilul de viață sănătos, cu toate cele ce decurg de aici. A căutat și a găsit pe internet existența acestui sat, un sat real, numit Sieben Linden. Mi-a propus zona care cumva venea să îi complice și mai mult existența personajului, în sensul că el nu trebuia să facă doar drumul București-Berlin pentru a-și regăsi o fostă iubită, ci de la Berlin trebuia să se ducă și mai departe pentru a o regăsi. Și acest și mai departe nu era nici măcar un oraș, era un sat. Nu era nici măcar un sat normal, ci unul cu niște reguli destul de stricte impuse de stilul de viață ecologic și cu o comunitate aflată într-o relație specială cu natura. Nu am avut cum să nu accept această provocare. Dar iarăși, apropo de documentar, a trebuit să ne documentăm cu adevărat. Am fost acolo împreună cu Ileana, câștigând o bursă de dezvoltare, și am mers pentru o săptămână,





să stăm, să ne documentăm, să vedem cum trăiesc cu adevărat acei oameni. Să putem plasa personajul nostru trecând într-o vizită pe acolo.

Prezența lui în satul ecologic se leagă foarte bine cu finalul care devine un fel de ironie a întregii aventuri ecologice cu o variantă românească.

Da, ea culege struguri și, cumva, o face și pe ea, femeia din satul german, să știe că are și acolo, și aici ceva verde, că are locul unde își poate duce viața așa cum s-a obișnuit.

Până la urmă, pentru ea e o continuitate.

Da, doar că îl trage și pe acest Ducu după ea. Iarăși a fost o intenție riscantă ca eroul nostru să fie mai mult un antierou. Iarăși am riscat. Aș putea spune că antagonistul principal al protagonistului nostru este el însuși. Numai că el s-a pus în situațiile astea și atunci merită să i se întâmple tot ce i se întâmplă. Atunci am văzut, compozițional vorbind, structural vorbind, ca un soi de evoluție a lui, ca o spirală. Numai că nu e o spirală ascendentă, ci descendentă. Începe destul de rău pentru el, dar se termină și mai rău. Mi-ar fi plăcut de multe ori să spun: „Asta nu se face”.

Vali Hotea, între Ioana Flora și Ana Covalciuc

El, de fapt, își termină romanul în filmul tău?

Nu cred că mai are importanță. Dacă ni se va cere sau vor fi semnale că ar merita continuată povestea, atunci voi răspunde la această întrebare.

De ce ai opus personajului masculin atâtea variante de feminitate? Ți se pare că îi dădeau lui un contur special, îl formau?

Nu am terminat răspunsul de dinainte cu Lebensdorf. *I hate Berlin* nu a mai putut rămâne *I hate Berlin* deoarece ponderea Berlinului în mod concret nu mai era atât de mare în poveste. Berlinul devenea doar ca un soi de loc de tranziție între București și sat. Bine, cu specificul său și cu culoarea locală. Și faptul că finalul îl leagă de sat, că e o variantă pseudoecologică, ne-a condus la acest titlu. Fiind vorba despre natură, despre o femeie cu un copil, despre un mod de a trăi, despre viață, am venit cu această idee, am dat un nume efectiv satului, folosind cuvântul *leben* care înseamnă viață. Adică satul vieții. În fine, poți să extragi de aici mai multe dacă vrei.

De ce atâtea prototipuri feminine?

Pentru că există. Până la urmă, e un contrast între

viitoarea fostă soție, aparent foarte hotărâtă într-o direcție, chiar dacă după aceea tot la fel de hotărâtă o schimbă, și tipologia unei femei mai blânde, mai înțelegătoare, care a trecut și ea prin destule greutăți și vrea o viață bună și așezată, curată, deschisă.

Și o mamă care vrea și ea cam același lucru.

Oameni suntem, imperfecti suntem. Nu e nimeni alb sau negru, toți suntem gri.

Am remarcat similitudinea problematică a individului în criză între Roxanne și Lebensdorf. În ultimul apare o schimbare clară de ton, de abordare. De unde a venit schimbarea asta?

Ține și de felul în care sunt eu. Am perioade când sunt trist și deprimat și perioade în care sunt foarte vesel. Am vrut să încerc și zona asta. Am vrut să mai zburăm și în alte direcții. A fost și un pariu cu mine însumi, dar mie îmi place să glumesc.

Cum ați stabilit modalitatea de a filma? Pe Duceu îl filmați într-un mod special, îl izolați de multe ori.

Dincolo de ce știam că va include sau ce știam că va oferi ca aspect vizual filmul, combinația între documentar, oniric și realism, am căutat și am stabilit cu Alexandru (Solomon) următorul aspect: să inducem această stare a orizontului închis de care se lovește. Uși închise sau spații care pot la un moment dat părea că sunt deschise, brusc i se închid.

Acum mai incurcă și el cheile de multe ori.

Ca un soi de laitmotiv. Când vede ceva mai mult și un orizont mai amplu, se întâmplă ceva care într-un fel sau altul îl intrigă. Am căutat aceste lucruri, cumva chinându-l. Când pare că lucrurile s-au așezat, intervine ceva care îi oprește avântul. Mici detalii sau uși închise, perspective blocate trec prin fața ochilor lui. Ne-am mai ajutat și de tăieturi de montaj sau de false eliberări.

Rolul a fost scris special pentru Mimi Brănescu?

Nu, nu am pornit cu un actor în cap, am pornit cu un personaj. Apoi am ajuns la Mimi și nu din prima. Dacă-ți cunoști personajul sau personajele destul de bine, știi și unde să cauți. Dată fiind vârsta, felul de a fi, ce transmite, nu a trebuit să caut într-o paletă foarte largă de actori sau actrițe. Cumva povestea personajelor te direcționa spre actori.

La fel a fost și cu personajele feminine?

Iar niște intenții, pe care cred că orice regizor le are, dar până la urmă la probe te decizi. De aceea castin-gul mi se pare extrem de important. Măcar dintr-un simplu motiv: obiectiv vorbind, când stai să scrii, împreună cu altcineva sau singur, nu contează, tu

ești toate personajele, tu îți spui toate replicile în cap, eventual și prin casă încerci să faci niște acțiuni, să vezi dacă funcționează sau nu. Dar pentru prima oară, eroii tăi capătă voce și îi vezi în fața ta la probe. Atunci și numai atunci, altcineva dă glas personajului, cineva are carne de personaj, aer de personaj. Chiar dacă ai pornit cu o anumită idee, abia la probă, când glăsuiește altcineva vorbele personajului, poți să te recalibrezi, cum ar veni. Sunt niște lucruri la care nu te-ai gândit.

Acum pot să iau de bună ideea că lucrezi la un film care să întregască un triptic al crizei bărbatului de vârstă medie?

E ca în viață. Dat fiind că, din motive obiective, a durat destul de mult până când a ieșit pe ecrane *Lebensdorf*, am avut totuși timp să mă gândesc și la altă poveste. Până acum, și la primul, și la al doilea film am luat totul pas cu pas: un rezumat pe care l-am depus la CNC, am câștigat prima de dezvoltare, pentru ca după aia să treacă timpul până când e scris scenariul, și după aceea iarăși participarea la următorul concurs, vezi dacă câștigi, nu câștigi, mai încerci o dată și tot așa. De data asta am zis că o să o iau altfel și am deja un scenariu, măcar poate economisesc o parte din timp. Și am reușit împreună cu un scriitor să scriu o poveste. Avem un scenariu care își caută acum un producător. Dar este de altă factură. Am de data asta un personaj principal feminin care încearcă să se lupte cu toate prejudecățile.


Schimbare totală de perspectivă.

Da. E o dramă de altă factură, alt ton. Caut o tentă oarecum ușor feministă să zic, dar vine tot din viață. O poveste începută sau inspirată de un articol de ziar despre o femeie abuzată care încearcă să lupte contra prejudecăților și alege să-și refacă viața, nu renunță la ea din cauza abuzurilor, din contră îi place să le controleze. E o luptă cu prejudecățile și cu timpul care trece. La fel ca abuzurile, și timpul își lasă amprenta sau amenință la fel de mult acest personaj feminin.

Acum, dacă ar fi să te autoevaluezi, cam unde te-ai plasa în portretul de grup al filmului românesc?

Nu știu ce să zic eu despre mine. Sunt încă în zona căutărilor, încă în zona propunerilor. Până la urmă, de la film trebuie să accept cumva realitatea. Alți colegi de-ai mei au făcut mai multe filme, mai bine cotate, și e meritul lor. Eu am făcut abia al doilea lungmetraj, dincolo de alte lucrări despre care am amintit. Dar pe alocuri văd că trecerea mea prin televiziune mi se agață de fiecare film pe care îl propun, ceea ce cred că este o exagerare. Una e una, alta e alta.

Cred că îți impune o anumită disciplină măcar.

A fost o etapă. Haideți să trecem mai departe. Lupta continuă! 



Mimi Brănescu și Ana Covalciuc

Lebensdorf

Unde mergi tu, Ducule?

Marilena Ilieșiu

Ducu Dobrescu, un scriitor în pană de inspirație, traversează o criză familială: soția, o avocată care asigură bunăstarea căminului, intenționează să divorțeze. De la statutul comod de soț al unei femei de succes (financiar, Ioana Flora), Ducu (Mimi Brănescu) trece prin diferite etape ale noii libertăți forțate: mutarea în locuința mamei (Victoria Cociaș) împreună cu pisica, martor impasibil al instabilității conjugale, acceptarea unei rezidențe temporare la Berlin și plecarea spre noua destinație. În timpul zborului, Ducu evadează din chinga centurii de siguranță și pornește înaripat, sau pe aripile unui coșmar aviatic, spre orașul menit să-i

reechilibreze creația, dar și starea pre-divorț. Descoperă Berlinul eclectic cu nișele sale de creativitate urbană, cu o mulțime de tentații, dar și pe fosta sa iubită, Giulia (Ana Covalciuc), adepta unei vieți eco în sătucul Lebensdorf. Aflat între două lumi, între două femei (dacă nu o introducem în ecuație și pe mama grijulie), între impulsul creativ și cel autodistructiv, Ducu parcurge etapele divorțului, ale ruperii de legăturile materne, experimentează lucruri interzise unui familist și, în final, intră într-o neaoșă eco-combinație reciclată. Plasat în zona de interacțiune a femeilor din viața sa, Ducu, mascul între două vârste condamnat la o existență femino-dependentă, are un substrat tragic, mascat de o imaginație vizuală care deturneză dramatismul spre un comic amar, cu accente grotești.

Situațiile tensionate trăite de soțul rejecat din burghezul confort conjugal sunt vizualizate, rezumate sau rezolvate prin câteva compoziții onirice: zborul lui Ducu, sugarul alintat de cele trei femei, care la rândul lor preiau caricatural trăsături semnificative. În *Lebensdorf*, secvențele onirice sunt zona de libertate imaginativă a lui Ducu prins între un București schematic, căruia îi percepem un centru luxos și o mahala îndepărtată, și un Berlin prezentat în două variante: diurnă și nocturnă, fiecare cu atracțiile și capcanele sale. Dincolo de Berlin, în sătucul eco se reechilibrează sentimental, deși este destul de bulversat de libertățile (puține) și de interdicții (multiple), nebănuite de moralistul estic, încurcat în reguli și avid de experiențe. Încercând să evite schematismul poveștii

de amor târziu prin legarea firelor narrative de trei personaje tipice (soțul, soția și fosta iubită), realizatorii încearcă să extindă povestea și în cele două medii de viață, opunând imaginea contrastantă a două orașe: Bucureștiul văzut din fuga mașinii, dar legat prin plecările și venirile lui Ducu de imaginea Aeroportului Otopeni, locul plecărilor și uneori al revenirilor, și Berlinul amplu, divers, misterios. Dacă în plină zi strada berlineză oferă o varietate comportamentală sau de asociere (parada Zug der Liebe, filmată în stil documentarist), noaptea pare o dezlănțuire de ispite (simbolizate de monștrii teleghidați ai unui show și exemplificate de spectacolul care combină tarotul cu erotismul de ambele sexe). Al treilea mediu, rezervat relației lui Ducu cu Giulia și cu membrii comunității naturiste, este sătucul improvizat din materiale reciclabile (precum relația celor doi). Fiecare dintre aceste spații pare destinat să-i declanșeze lui Ducu reacții clare, legate de viața sentimentală trăită în zona respectivă, să-i creioneze un portret trifățat, în care accentul dramatic românesc e completat de degajarea sau de încordarea din cele germane. Speriați parcă de liniaritatea realismului angajat în cursa Est-Vest, realizatorii introduc planul oniric pentru a proiecta într-un registru mai lax aventura matrimonială a lui Ducu. Visul introduce o simbolistică pe care Ducu o aplică fiecărui personaj feminin și chiar sie însuși, proiectând întreaga intrigă într-un registru ironic-grotesc, indicându-ne și direcția spre care se orientează imaginația sa scriitoricească: mici șarje caricaturale construite în jurul partenerelor sale. Planul oniric intervine și în dezvoltarea narativă: călătoria aviativă spre Berlin trece din planarea în realitate în plutirea spre noua destinație sentimentală. Au fost necesare evadările prin fantele viselor? Se deschide rezervorul unui comic de situație eliberată de logica realismului? Răspunsurile lui Vali Hotea le găsiți în interviul de la pag. 28. Eroul din *Lebensdorf* este ruda nu prea îndepărtată a lui Tavi Ionescu, eroul filmului de debut al lui Vali Hotea, *Roxanne*. După consultarea dosarului de la CNSAS, Tavi descoperă, dincolo de informații, delațiuni și rapoarte colegiale, existența unui copil. Legat atât de dramatic de propriul său trecut, Tavi ratează

prezentul. Același proces de îndepărtare de prezent prin pârghiile trecutului îl experimentează și Ducu, căruia îi scapă printre degete stabilitatea financiară, familială și profesională. Prins în vârtejul unui trist *carpe diem* berlinez mixat cu câteva sesiuni de viață curată trăită la sânul cam secăuit al naturii, eroul este blocat în varianta eco bucureșteană, meșterind într-o gospodărie modestă, ascunsă sub tradiționala viță-de-vie, dar și într-o buclă din țesătura cam dezlănătată a propriului trecut. Patrulaterul actoricesc are o mobilitate imprimată de instabilul Ducu, actorii asumându-și pasajele dramatice sau caricaturale ale poveștii. Punctul forte al filmului este modalitatea vizuală prin care se trece de la obiectivitatea documentarului (filmarea paradei berlineze) la formulele de compunere a spațiului filmic. Dincolo de blocarea eroului în fața unor uși, de crearea senzației că este închis în diverse incinte (transparente sau opace), spațiul cinematografic este construit cu abilitate în adâncime (blocați sau nu), mizează pe accente cromatice și pe elemente subtil simbolice. Nu întâmplător, un film despre două lumi mizează atât de mult pe spațiu. Restul este doar dramă și comedie amară! **F**

LEBENS DORF

România, 2021

Regia: Vali Hotea

Scenariul: Vali Hotea, Ileana Muntean

Imaginea: Alexandru Solomon

Scenografia: Mălina Ionescu

Costumele: Ciresica Cuciuc

Montajul: Dana Bunescu

Coloana sonoră: Radu Mihalache

Cu: Mimi Brănescu, Ioana Flora, Victoria Cociaş, Ana Covalciuc, Constantin Cojocar, Marius Gertken

Producători: Ada Solomon, Diana Păroiu, Valentino Rudolf, Anke Hartwig

Producție: HiFilm Production, în asociere cu nomada.solo, Visual Walkabout

Coproducători: Chainsaw Europe Studio, Abis Studio, Production XMG Media, Scharf Film Production

Durata: 97 min.

Premiera: 11 februarie 2022



Mimi Brănescu și Ana Covalciuc



Emanuel Pârvu și Ioana Bugarin

Miracol

A doua șansă și miraculosul mizanscenei

Mihai Fulger

„**V**iața nu-ți mai dă a doua șansă”, îi spune un taximetrist, debordând de păreri și sfaturi nesolicitate, protagonistei din prima jumătate a celui de-al treilea lungmetraj semnat de Bogdan George Apetri. Totuși, în următoarea parte a filmului, viața – sau, s-ar putea argumenta, moartea – le mai acordă o a doua șansă personajelor lui Apetri.

Ca și în *Periferic* și *Neidentificat*, lungmetrajele anterioare ale regizorului, protagoniștii din *Miracol* au de îndeplinit

o misiune contracronometru. Debutul primei părți amintește de *Periferic*: într-o dimineață, Cristina Tofan (interpretată de Ioana Bugarin), asemenea Matildei Lazăr (Ana Ularu), părăsește, pentru o perioadă ce ar trebui să fie scurtă, un spațiu închis, rupt de existența urbană și guvernat de legi proprii (acolo era vorba de o închisoare, aici – de o mănăstire), cu ajutorul unui șofer recomandat de una din colegele sale. De această dată, însoțitorul (deloc întâmplător numit „Virgil” în vechiul film) este fratele unei maici. El stabilește o întâlnire cu tânăra novice pentru revenirea acesteia în universul monahal, însă Cristina va rata

convocarea.

Partea a doua este înrudită cu *Neidentificat*, protagonist fiind din nou un polițist. Inspectorul Marius Preda (Emanuel Pârvu) e chiar coleg de secție cu Florin Iespas (Bogdan Farcaș), Apetri gândind cele două filme ca volete într-o trilogie cu univers comun (fiecare dintre cei doi polițiști se numără printre personajele episodice din povestea celuilalt). Precum în *Neidentificat*, întrebarea la care trebuie să răspundă spectatorii (căci cineastul mizează pe un public activ) nu este cea obișnuită din filmele cu detectivi și crime, „cine a făcut-o?” (de altfel, făptașul

fusese deja dezvăluit), ci „ce știe mai mult investigatorul decât persoanele pe care le interoghează?”. Iar Marius, la fel ca Florin, ascunde o mare taină.

Miracol este plasat la granița dintre misterul hitchcockian și miraculosul dreyerian. Ca și în *Neidentificat*, tensiunea este menținută la cote înalte până la final, dar de data aceasta cineastul depășește nivelul evenimential, pentru a aborda și o problematică metafizică. Pe lângă inevitabilele conexiuni cu spiritualitatea generate de mediul și *backstory*-ul protagonistei, Apetri sugerează gradual că asupra traseelor personajelor operează forțe mai presus de zbatere și puterea lor de înțelegere. De exemplu, animalele au valențe simbolice, cum se întâmplă și în filmele precedente ale regizorului. În *Miracol* au apariții recurente oile, câinele sau calul, cu rol psihopomp (ne amintim că, în *Periferic*, coliziunea cu un cal alb provoacă accidentul ce-i va fi probabil fatal antagonistului Paul). „Ceea ce îi lipsește cinematografului modern este frumusețea vântului prin copaci”, declara cândva Griffith (citat de Jean-Marie Straub), iar Apetri îi face dreptate ilustrului precursor: într-o scenă-cheie, cea dintâi din locul în jurul căruia gravitează personajele, foșnetul vântului printre ramuri, care acaparează atenția aparatului de filmat în defavoarea protagonistei urmărite până atunci, capătă valoare de epifanie (în general, designul de sunet, cu obsedantele zgomote anunțând furtuna, contribuie decisiv la atmosfera filmului).

Maestru al rimelor și simetriilor, Apetri plantează ici-colo detalii care se vor dovedi ulterior semnificative. Un bun exemplu este fetița din spital, bandajată la cap și purtând după ea un urs de pluș, care apare atât în prima parte – când putem presupune că o influențează pe protagonistă –, cât și în a doua – prilej pentru Marius de a o folosi drept argument în fața Cristinei. Alături de decizia protagonistei revelată în timpul investigației și anticlimactica secvență concludivă, prezența acestei fetițe alături de Cristina m-a dus cu gândul la *Cuvântul/Ordet*, unde inocența, precum nebunia, nu-și pierde încrederea în miracol, atunci când rațiunea a depus armele. În studiul său dedicat capodoperei lui Dreyer (inclus în volumul „Goodbye Cinema,

Hello Cinephilia”), Jonathan Rosenbaum emite o ipoteză de reținut: „Capacitatea personajelor de a crede în miracole poate fi legată de capacitatea publicului care urmărește *Cuvântul* de a crede, la rândul său, în asemenea lucruri”. Filmul lui Apetri poate fi ușor respins pentru „misticism” (totuși, nu cred că cineva ar putea vedea în el vreo formă de prozelitism), mai greu este să treci de aparentă (laitmotivul apei de pe ecran) pentru a ajunge la esență.

Cineastul a conceput și realizat *Miracol* integral în plan-secvență (nu există tăietură de montaj în interiorul niciunei scene), ceea ce a ridicat mari probleme deopotrivă pentru regizor, actori (Ioana Bugarin, Emanuel Pârveu și Cezar Antal fac aici cele mai bune roluri de cinema de până acum) și director de imagine (mereu excelentul Oleg Mutu, același ca la *Neidentificat*). În interviul pe care mi l-a acordat, cineastul afirmă că această opțiune crucială a fost motivată narativ: „Asta mi-a cerut povestea să fac, nu am impus eu nimic din afară” („Film”, nr. 3/2021, p. 25). Iar decizia sa se dovedește inspirată mai ales în secvența-climax, de aproximativ 15 minute, potențată de senzația de continuitate. Parafrazând titlul textului amintit al lui Rosenbaum, aș spune că miraculosul rezidă în mizanscenă. Iar mizanscena lui Apetri este atât de meșteșugită, încât miracolul devine credibil.

Dacă în *Neidentificat* oscila între muzica diegetică (având sursa în cadru sau implicită) și cea extradiegetică (ilustrativă), cu Chopin în prim-plan, de data aceasta regizorul utilizează doar diegetic (venind de la aparatele de radio ale mașinilor) șlagăre autohtone, cum bine o fac, începând cu Cristi Puiu, reprezentanții Noului Cinema Românesc (totuși, după cum observă Doru Pop, în momentul culminant al filmului coloana muzicală este în extradiegetică, radioul auzindu-se din duba de poliție până pe malul râului unde se află protagonistul). Este relevant faptul că în *soundtrack* își fac loc, separat și în duet, Mihaela Runceanu și Ioan Luchian Mihalea, amândoi morți în circumstanțe tragice (după cum este menționat și într-un fragment de emisiune ales de Apetri, care și în lungmetrajul anterior integra asemenea înregistrări în narațiune).

MIRACOL

România-Cehia-Letonia, 2021

Scenariul, regia și montajul: Bogdan George Apetri

Imaginea: Oleg Mutu

Sunetul: Mărtiș Rozentals, Jiří Klenka, Karel Zámečnik

Scenografia: Mihaela Poenaru

Costumele: Liene Dobrāja

Machiajul: Bianca Boerou

Cu: Ioana Bugarin, Emanuel Pârveu, Cezar Antal, Ovidiu Crișan, Valeriu Andriuță, Ana Ularu, Valentin Popescu, Marian Râlea, Nora Covali, Natalia Călin, Cătălina Moga, Mircea Postelnicu

Producție: The East Company Productions, în coproducție cu Cineart TV Prague și Tasse Film

Producători: Oana Iancu, Bogdan George Apetri

Coproducători: Aija Bērziņa, Viktor Schwarcz


Producător executiv: Minodora Șerban

Distribuitor: Bold Films Studio

Durata: 118 minute

Premiera: 4 februarie 2022

Modul în care *Neidentificat* și *Miracol* au fost receptate în țară mi se pare simpatomatic pentru inabilitatea criticilor români de a evalua un film de gen. De pildă, Andrei Rus deplânge „eliminarea oricăror nuanțe specifice locale” din primul film (cu scopul, intuit de cronicar, de a accentua perspectiva protagonistului), iar Ionuț Mareș îi impută celui de al doilea că este „extrem de cerebral și lustruit” (în condițiile în care cele mai multe producții de gen băștinașe sunt decerebrate). *Toute proportion gardée*, cred că „marele Hitch” ar fi fost amuzat de asemenea „reproșuri”.

Prin cele două filme, produse *back-to-back* și lansate în sălile noastre într-un interval de nici patru luni, Bogdan George Apetri se impune printre cei mai valoroși cinești de gen români, astfel încât episodul final al trilogiei sale se anunță de neratat. 

Crai nou

Feminismul, furia și feminitatea

Dana Duma

Filmul de debut al Alinei Grigore este, în peisajul cinematografic actual, o apariție de tip OZN.

Are o energie și o vibrație emoțională rareori ajunse pe ecran, corelate cu o rară forță de a stăpâni un mare ansamblu actoricesc. O mare voință de a categorisi, cu autoritate, i-a făcut pe unii comentatori, încă de la Marele Premiu obținut de *Crai nou* în septembrie, la San Sebastián, să sugereze că lungmetrajul s-a pliat bine pe moda filmului feminist, agreată acum de agenda juriilor internaționale. Raționamentul era simplu: avem o regi-zoare-femeie și o poveste având în centru o femeie care se războiește cu opresiunea patriarhală situată la cote insuportabile. Deci avem cheia succesului.

Ar fi o explicație simplistă, ca să nu mai vorbim despre accentele ei misogine. Să nu uităm că Alina Grigore este o actriță din distribuția filmului *Ilegitim* de Adrian Sitaru, dar și autoarea scenariului acestuia,

premiat la Berlin în secțiunea „Forum”, în 2016. Era un scenariu curajos, abordând tema sensibilă a incestului. În plus, filmul propunea portretul unei familii disfuncționale, ale cărei „secrete și minciuni” sunt revelate cu simțul suspansului. *Crai nou*, lungmetrajul de debut în regie al actriței, reia formula scenariului articulat din relațiile dintr-o familie disfuncțională, de data aceasta cu legături și motivații mai greu de sesizat decât în pelicula regizată de Sitaru.

Din frânturi de dialog și din interacțiunile unor adulți care administrează o pensiune montană dintr-o zonă rurală înțelegem că ei sunt rude de sânge și că personajul central, Irina, tânăra de 22 de ani care muncește cel mai mult și de la care toată lumea așteaptă să rezolve problemele complicate (pentru că „o duce capul”), ar dori să părăsească acest loc pentru a pleca la studii, la București. Această dorință mărturisită tuturor generează momente tensionate mai ales în relație cu verii puțin mai mari, principalii gestionari ai pensiunii, care nu se pot lipsi

de munca ei neplătită pentru a face rapid profituri consistente. În jurul acestei relații toxice, traversată de recurente crize de autoritate și de nervi, se definește (parțial) identitatea frustrată a Irinei, dar și a celorlați membri ai clanului, care pun și ei umărul la descurajarea inițiativelor ei de independență. Prin acumularea unor detalii care se înlanțuie mai ales cu ocazia unor mese unde se vorbește mult și răstit, aflăm și despre tatăl stabilit în Anglia, al Irinei și al surorii ei, (părinte care își face și o meteorică apariție în care oferă bani) sau despre mama abulică (Ioana Flora), îngrozită de inițiativele de independență ale fiicelor. O criză de isterie a surorii mai mici (Ioana Ilinca Neacșu, cam liniar și zgomotos furioasă) adaugă și mai multe informații despre familia făcută țândări și despre integrarea fetelor în clanul cu pensiune care le pune serios la muncă.

Unii comentatori străini au comparat familia disfuncțională a Irinei cu una mafiotă, deși ceea ce fac cei doi veri mai mari – frați între ei, încercând să eludeze



legile, se încadrează mai degrabă în categoria delictelor-găinării, nu în cea a crimelor. Există și un fatalism mioritic printre rude, dacă ne uităm mai ales la unchiul jucat de Vlad Ivanov, care încearcă s-o convingă pe Irina mai degrabă apelând ipocrit la bunele sentimente (vezi scena cu puilul de găină, pentru care apelează la milă). Dar pe agenda scenaristei-regizor Alina Grigore nu se află numai teme recunoscute universal drept feministe (discriminarea de gen, abuzul fizic și verbal, interdicția de a lua decizii), ci și abordarea frontală a unei probleme, din păcate, foarte actuale în România de azi: degradarea prestigiului școlii, a învățământului în general. Una dintre mătuși îi spune apăsător Irinei: „Și eu am facultate, și la ce-mi folosește?”.

Dacă membrii familiei-clan au trăsături comune (precum graba de a se îmbogăți, prejudecăți patriarhale și rasiale), fiecare dintre aceștia e particularizat și de alte trăsături, puse în valoare fie de talentul și profunzimea compoziției actricești, fie de mizanscenă și imagine. În prima categorie ar fi de semnalat mai ales efortul portretistic al Ioanei Chițu, care lasă loc unor motivații opace pentru acțiunile Irinei, când victimă cu ieșiri furioase, când imaginativ perversă când se răzbună pe vărul Liviu, cel mai abuziv din clan, dar și ușor întârziat mintal, după declarațiile

mamei sale. În acest rol se distinge Mircea Postelnicu (remarcat deja în *Ana, mon amour* de Călin Peter Netzer), când amenințător, când perplex în fața strategiilor Irinei de a-l expune amenzilor pentru nereguli în firmă. În afară de interpretarea remarcabilă a lui Vlad Ivanov, de neuitat într-un rol mic, mai merită amintită și cea a lui Emil Măndănac (actorul venit de la București, pe care Irina pare dispusă să-l ierte pentru partida de sex, și care profită de starea ei de beție).

Iar despre momentele reușite de mizanscenă, mi se pare necesar să amintesc felul cum e sugerat raportul de putere dintre fratele mai deștept (Mircea Silaghi) și cel tembel, deja menționatul Liviu, prin felul cum ei sunt dispuși în cadru și în decor. Și, desigur, un mare merit în reușita generală îl are contribuția directorului de imagine Adrian Pădurețu, a cărui cameră ne apropie permanent de chipurile actorilor și de gesturile lor relevante, demonstrând eficacitatea cadrului lung, uneori filmat din spate. Deși unii comentatori s-au străduit să demonstreze că el duce mai departe tradiția Noului Cinema Românesc în combinarea cadrului lung cu *deep focus*, aș remarca folosirea imaginativă a cinematiscopului pentru a reuni, în același plan, un portret bine focalizat cu un detaliu defocalizat. Pentru o mai bună înțelegere

CRAI NOU

România, 2021

Regia și Scenariul: Alina Grigore

Imaginea: Adrian Pădurețu

Montajul: Mircea Olteanu

Sunetul: Ioan Filip, Dan Ștefan Rucăreanu

Scenografia: Anastasia Ionescu

Cu: Ioana Chițu, Mircea Postelnicu, Mircea Silaghi, Emil Măndănac, Vlad Ivanov, Ioana Flora, Ioana Ilinca Neacșu

Producători: Gabriela Suci, Robi Urs

Producția: InLight Center, Atelier de Film, Forest Film, Unfortunate Thespians, Smart Sound Studio, Avanpost

Distribuitor: Follow Art Distribution

Durata: 85 de minute

Premiera românească: 28 februarie 2022

a strategiei regizorale a Alinei Grigore recomand citirea interviului de la pagina 22, din lectura căruia cititorii noștri pot remarca personalitatea foarte conturată a regizoarei cu un stil de lucru foarte bine motivat, cineastă despre care, cu siguranță, vom mai auzi. **F**





Căutătorul de vânt

Solitudine fluidă

Dinu-Ioan Nicula

Anticipată printr-un *flash-forward* marin, drama eroului din filmul lui Mihai Sofronea este una a luptei contra curgerii timpului, elementul imuabil sub al cărui semn stă dipticul din textul Ecleziaștului: „Deșertăciune și vânăre de vânt”. Dacă pentru restul lumii, damnarea biblică se răsfrânge într-o așteptare neconținută, pentru Radu, un inginer încă tânăr, ea capătă nuanța de *final countdown*: în cursul unei investigații de rutină la un cabinet de medicina muncii, premergătoare angajării, el află că e măcinat de o maladie în stadiu terminal. Sentința îi este dată de către marșalul medic (Doru Ana) din afara cadrului, la modul transcendent, după cum, în secvența precedentă, tentanta ofertă de angajare îi venise tot din off, prin colocviala voce a directorului de

antrepriză (Adrian Păduraru). Dumnezeu și Diavolul par a și-l disputa pe Radu, dar este Dan Bordeianu suficient de puternic pentru această încleștare?

Aflat la primul rol principal în lungmetraj (cel din *Lacrimi de iubire – mai mult decât o poveste*, 2006, fiind o reducere pentru cinema a telenovelei regizată de Lura Luncașu), actorul Teatrului Nottara pune în valoare preponderent o experiență scenică apreciabilă, pe cartea sa de vizită găsindu-se și un titlu cu profunde rezonanțe cinematografice a Dogmei 95: „Aniversarea”, de Thomas Vinterberg și Morgen Rukov, spectacol regizat în anul 2009 de către Vlad Massaci. Forța sa de sinteză la prim-plan a unei întregi biografii nu este maximă (neconcludentă despărțirea telefonică definitivă de cea care îi era deja o „ex”), în schimb postularea ca atitudine, dar și ca relație dialogală, a unei existențe discontinue are darul de

a convinge. Năframa neagră a destinului (în ton cu cromatica vestimentară a personajelor) nu este pusă subit pe umărul unui om pe care „viața îl trăiește”, ci pare a fi semnul alegerii unui om rupt deja de o *axis mundi*, așa cum era eroul din scurtmetrajul *Copacul* (2013), rol încredințat de Mihai Sofronea lui Adrian Văncică.

Evadarea lui Radu Frâncu din Capitală lasă în urmă și Calea Victoriei (denumire ce devine tot mai mult antifrastrică), și „orașul văzut de sus” (cu macarale care de decenii nu conțin să edifice un „om nou” tot mai precar); în acest siaj, cetățeanul este o emblemă a funestului, ca odinioară în *Cleo de 5 à 7* (1962, r. Agnès Varda). Tendința ar glisa chiar către sămănătorism, dacă eroul ar găsi refugiul edenic în zona dobrogeană, după tentativa suicidară de pe barajul Paltinu. Acolo, însă, restriștea pare a fi la fel de intensă, sub siluetele eolienele (un ecou, totuși, pășunist?), căci



în sate au rămas doar bătrânii, femeile și copiii, cu toții aflați în așteptarea celor plecați la muncă în străinătate; mirajul care îi distruge viața eroului din scurtmetrajul de debut al lui Mihai Sofronea (*Cutia de viteze*, 2010) este reiterat acum în altă cheie. Depopularea universului rural își are ecoul în cea a sufletelor, în care a intervenit blazarea: moș Pavel, care-l găzduiește pe Radu, nu crede că fiul său se va mai întoarce să-și termine casa, iar Ana, cea care îi dă hrană (în primul rând sufletească) rătăcitorului, are deja aerul de văduvă. Lipsa de orizont contrastează cu vastitatea peisajelor, paradox exploatat cu inteligență de regizor, inclusiv în cea mai frumoasă secvență a filmului (e tulburătoare marea la Ezeretz!), în care pescarul bulgar (un luntraș Caron *à rebours*, interpretat de Valeri Yordanov) îi arată lui Radu că viața merită trăită, atâta câtă e.

Tensiunea acestei secvențe de cinematograf poetic nu se regăsește decât pe alocuri în nucleul sentimental al filmului, girat prin îndrăgostirea de orașean a țărăncii. Inima Anei joacă în tremolourile vocii Olimpiei Melinte, care stăpânește excelent rolurile de ispită. Glisând între ipostaza de mamă singură și cea de potențială iubită,

eroina se lovește de incomunicabilitatea lui Radu (care nu-i mărturisește greua taină), reiterând la modul subtil zădărnicia unei vieți care l-a făcut pe bărbat să nu mai dea curs chemării vitale de lângă el. Această calitate cinematografică își găsește reversul într-o anume retractilitate a regizorului de a da o turnură decisivă, curaj care nu i-a lipsit în inspiratul scurtmetraj *Așteptând zorile* (2011), chiar dacă acolo dispunea de o actriță mai puțin eminentă (Elena Popa).

Ca element de siguranță, Mihai Sofronea a apelat la omniprezentul Adrian Titieni, care și aici e la înălțime, având nu doar un aer patriarhal, ci și atemporal. Bătrânul a intuit povara inavuabilă a lui Radu, pe care îl încarcă și cu propriile sale destăinuirii, camera de luat vederi a lui Toni Cartu descoperindu-le fațetele suferinței reciproce în secvențe marcate de adevăr uman, pe fundalul unei scenografii altminteri destul de anoste. Aproape ca un bunic pentru copilul Anei (cel care-l acceptă cam iute pe Radu în preajma sa), moș Pavel construiește și locul, și atmosfera, pentru ca dragostea înfiripată să se și împlinescă. Refuzul lui Radu, care-i spune încă tinerei femei că „nu poate fi tată pentru Tudu”, are aerul unui verdict immanent, lovitură a

CĂUTĂTORUL DE VÂNT

România-Bulgaria-Serbia, 2021

Regia și scenariul: Mihai Sofronea

Imaginea: Toni Cartu

Scenografia: Marian Pîrvu

Costumele: Ana Cântăbine

Montajul: Corina Stavilă

Muzica: Massimiliano Nardelli

Sunetul: Marius Leftărache, Marius Obretin

Cu: Dan Bordeianu, Olimpia Melinte, Adrian Titieni, Doru Ana, Adrian Păduraru, Liana Mărgineanu, Sebastian Pintile, Valeri Yordanov, Dorian Boguță, Ana Maria Bucura, Zane Jarcu, Corina Borș

Producție: Libra Film, Chouchkov Brothers (Bulgaria), Living Pictures (Serbia), cu sprijinul C.N.C. România, C.N.C. Bulgaria, C.N.C. Serbia

Producători: Tudor Giurgiu, Bogdan Crăciun, Adina Dulcu

Producător executiv: Bogdan Crăciun

Distribuitor: Transilvania Film

Durata: 95 minute

Premiera: 11 martie 2022

cărei primire denotă în Olimpia Melinte o artistă ajunsă la maturitate. În disperarea sa redată prin puține cuvinte, ea rămâne cel mai împlinit rol al filmului, iar rochițele sale albastre (un plus pentru autoarea costumelor, Ana Cântăbine) par un ecou al mării, căreia Radu i se oferă mai mult decât Anei.

Deadline-ul macabru e cu mult depășit, iar eroul revine de pe Dunăre pe tărâmul natal, precum fiul risipitor al unui tată care l-a așteptat de mult sau ca un Ulise aproape uitat de Penelopa: e propriul lui supraviețuitor. Construcția lui Mihai Sofronea se încheie rotund, cu o notă elegiacă discretă, punctând finalul unei meritorii *opera prima*, în care masculinul, mai ușor de strunit, dar fatalmente mai liniar, a fost privilegiat în fața dragostei, a cărei neînfrânare poate duce pe culmile ratării sau ale capodoperei. **F**

Curat Imaculat

Angelo Mitchievici

Imaculat în regia Monicăi Stan și a lui George Chiper-Lillemark, după scenariul Monicăi Stan, este un film care explorează o periferie urbană specială, colonia de *junkies* intrați într-un program de reabilitare-tratament. În această lume intrăm cu un personaj feminin, Daria (Ana Dumitrașcu), adusă de mama ei, interpretată de Ozana Oancea, personaj pasager care dispare imediat de pe radarul preocupărilor ficei, existând mai degrabă ca un reper îndepărtat. Daria acuză o fragilitate constitutivă, la care, în mod evident consumul de heroină a adăugat ceva. Interogatoriul instituțional pe care o voce ostentativ blazată, non-empativă, fără chip, îl derulează surprinde momentul unei ezitări care are de-a face mai puțin cu vinovăția, cât cu viața personală, cu prietenul care i-a provocat adicția și pe care încearcă să-l exonereze și să-l protejeze. Altfel, fata de 18 ani, care nu și-a finalizat studiile și ar dori să-și dea bacalaureatul, afișează o vulnerabilitate prezentă și în atitudinea timorată, covârșită, de animal încolțit. Mediul în care este inserată este unul ostil și cel puțin bizar, și asupra acestui fapt vom reveni, preponderent masculin, cu o excepție, o fată bărbătoasă, Chanel (Ilona Brezoianu), cuplată cu unul dintre băieții intrați la dezintoxicare. Băieții, o mare parte dintre ei de etnie romă, o iau în primire, de la iubitul lui Chanel care o prelucrează brutal în ceea ce privește discreția și prezența sa în camera fetelor, la cel care reprezintă șeful neoficial al coloniei, jupânul, Spartac (Vasile Pavel). Băieții se îngheșuie în jurul nou-venitei, îi fac avansuri în limbajul macho-șmecheresc al băieților de cartier, „vrăjeala” cu aplomb, iar Daria se ghemuiește, se strânge în mijlocul cetei de potențiali violatori. La rândul lui, Spartac află, cum – nu este clar, că fata are nevoie de un telefon și o invită la un „interviu” printr-unul dintre băieții aflați în subordine. Daria ascultă supusă,

iar atitudinea ei submisivă rămâne aceeași pe tot parcursul filmului, creând impresia unei accesibilități pe care doar masculul alfa o interzice. Abordarea este aceeași, cu prezentarea sa ca șef de trib, apoi cu o încercare de a forța un act sexual care se blochează nu atât în refuzul fetei care susține că are un prieten, izbucnind în plâns, cât probabil în aceea că o acuză de viol l-ar fi predat pe jupân pușcăriei. Astfel că Spartac se erijează în protector oficial și tată surogat al fetei cu chibriturile, elogiind frumusețea dragostei adevărate într-o scenă de mare intensitate polemică și de un relativ grotesc. O primă observație, ceea ce reprezintă o clinică de dezintoxicare arată mai degrabă a colonie penitenciară, mai ales că o parte dintre „pacienți” provin dintr-un autentic mediu infracțional sau au tangență cu unul. Ne aflăm departe de microsocietatea artistică, de tineri blazați și bovarici, *artsy-farcy* din *Trip* (2008) al Florinei Titz, tineri care-și construiesc livresc paradisurile artificiale. Nu este loc aici pentru lume bună, ci o colcăială de cocalari care nu proiectează nicidecum un viitor al reabilitării lor. Aproape toți, iarăși o caracteristică a acestui underground mizerabilist de cartier relocat într-o clinică, poartă porecle în loc de nume: Pistică (Florin Hrițcu), Ciocolată (Ionuț Niculae), Radu Nebunu (Bogdan Farcaș), Buze (Ninel Petrache) etc. Însă ceea ce-i definește cu mici excepții este limbajul, unul al bandelor de cartier, la mișto, la caterincă, a cărui expresie culturală o constituie manelele. „Valoarea” vine din bani, femeia de care dispui și prestigiul pumnului greu bazat însă și pe „frații” de pușcărie la nevoie. În mod cert, Spartac este veteranul grupului și liderul incontestabil, iar forma de organizare a acestei microsocietăți este una de penitenciar. Spartac controlează întregul salon, are un ascendent nu numai asupra pacienților, dar și al asistentelor. Poate aduce alimente din exterior pe care nu se sfiște să le etaleze și nimeni din personalul medical

nu-l deranjează cu ceva. Or aici apar primele fisuri în filmul Monicăi Stan și al lui George Chiper-Lillemark. Ne aflăm într-o convenție a unui realism la firul ierbii în spiritul Noului Cinematograf Românesc, cu evitarea oricărui artificii, a stilizării cu o direcție care privilegiază expresia crudă și explorarea mediilor defavorizate, sublinare ca în *Soldații. Poveste din Ferentari* (2017) al Ivanei Mladenović de la care-l împrumută pe Vasile Pavel, alias Spartac. Nu este clar însă: 1. Cum într-o clinică de dezintoxicare pentru dependenții de droguri de mare risc (heroină, amfetamine etc.) sunt puși la grămadă fete și băieți, mai ales că aceia care vin pentru un tratament acuză o vulnerabilitate sporită, cu perioade de sevraj sever, cu alte cuvinte, o parte dintre ei sunt extrem de fragilizați și instabili; 2. Admițând că acest lucru ar fi posibil, iarăși nu este clar de ce nu există un control strict al pacienților, aproape că nu vedem asistente în tot filmul și nici vorbă de supraveghere pe timpul zilei sau al nopții, în afară de apariția directoarei (Diana Dumbravă), altfel un fel de *deus otiosus*, în mijlocul unui scandal, are ceva de hocus-pocus. Există aici sugestia corupției din mediul spitalicesc, dar acest fapt nu explică de ce nu vedem nicio sesiune de terapie de grup, nici picior de psiholog, deși, în mod evident, tratamentul medicamentos nu poate suplini o pregătire psihologică a pacientului menită să ajute reinserției sociale care să prevină reluarea adicției; 3. În orice caz, este total inexplicabil cum pacienți cu cazier și chiar cu un palmares în acest sens, precum Spartac, sunt puși laolaltă cu cei care nu posedă unul, fără o supraveghere sistematică. De aceea, clinica dobândește aspectul unei școli de corecție, a unui penitenciar care dincolo de regulamentul propriu-zis dispune de un regulament nescris făcut de cei puternici pentru cei slabi și unde abuzul se află la el acasă. În această microsocietate cu profil infracțional este aruncată Daria, singura ei legătură cu acest mediu fiind

iubitul care a ajuns în pușcărie din cauza drogurilor, probabil ca dealer. I se spune că este „specială”, pentru toată această lume care mișună de borfași prezența ei sare în ochi. Toate jocurile cu vădită tentă sexuală o au în centrul lor. În joacă este percheziționată pentru a vedea unde a ascuns „marfa”, prilej de pipăieli delectabile, de grohăieli virile. Un alt joc de-a prinselea cu un cordon format din ceilalți pacienți instituie simbolic raportul dintre prădătorul (sexual) de haită și victimă, așa cum, la o petrecere cu manele și dans din buric, Daria se află la mijloc, înghesuită de dansatorii înfierbântați. În mod evident, prezența ei îi ațâță pe acești tineri care doresc să obțină de la ea un gest de afecțiune, pe care-l încarcă cu conotații erotice. O situație diferită aveam în *Eu când vreau să fluier, fluier* (2010) al lui Florin Șerban, unde frumoasa studentă la sociologie de care se îndrăgostește jupânul penitenciarului de minori și pe care o ia ostatică își păstrează ascendențul asupra lui și asupra celorlalți infractori. Daria este în mod evident naivă, dar cu un instinct bun de supraviețuire, adaptându-se, dar fără a deveni la fel cu ceilalți.

Două personaje dinamizează instalarea în monotonie a filmului. Manu (Rareș Andrici) este pacientul intelectual, care a cochetat cu ideea de a urma facultatea de filozofie și care nu intenționează să-și rezolve adicția. Este printre pușinii care oferă replici memorabile, „Când nu știi, mergi la filozofie”, care nu se integrează unui tipar, care prezintă acel iregular al unei individualități autentice, care afișează o detașare ironic-sceptică, care este realmente interesant pentru că nu pare interesat de sex precum ceilalți și o tratează pe Daria ca pe o persoană. Numai că regizorii nu-l păstrează așa, ci îl topesc în masa celor care cedează atracției față de Daria, care alunecă în derizoriu strigându-i numele de după ziduri și primind batjocura internștilor. Celălalt personaj introdus în scenă, Costea (Cezar Grumăzescu), are profilul unui dur, trimis de iubitul Dariai aflat în penitenciar pentru a o proteja. Este cel care îi oferă telefonul pentru a purta conversații și care afișează scepticismul, jemanfișismul brutal, dar onest, al unui bărbat experimentat fără fasoane sentimentale în fața căruia Spartac bate în retragere cu o prudență nu o



lipsită de viclenie. Scena este memorabilă pentru ceea ce comunică limbajul trupului, esențial în această lume de dominatori și dominați. Ca și Spartac în numeroase împrejurări, Costea stă întins pe spate în pat, fără a se sinchisi de celălalt, cu o indiferență marcată față de poziția vulnerabilă pe care o are în cazul unui atac. Îi arată celui-lalt că se simte confortabil și că nu-i pasă, iar Spartac înțelege numai că limbajul de forță și pentru prima oară este politicoș, nu se avântă în polemică, e rezervat. Abia când celălalt își va face cunoscute sentimentele pentru Daria și gelozia, dar și slăbiciunea vor motiva un atac. Și aici personajul nu-și păstrează anvergura, atras în același joc al atracției sexuale de către Daria pe care toți se simt datori să o „protejeze” în speranța de a o putea avea. Rivalitatea dintre Costea și Spartac este tranșată în favoarea primului după un scandal care conduce la expulzarea lui Spartac din acest paradis al reabilitării. În aceste condiții, Daria suferă oprobiul tribului și, într-un final neclar, cedează unuia dintre ei. Felul în care se încheie filmul este interesant, cel care face dragoste cu Daria nu ne este arătat, poate fi oricare dintre pacienți, iar Daria își comunică plăcerea, dar fără a sublima nicidecum relația. Ea este acest pasiv erotic în care își rup dinții durii și filozofii deopotrivă, fata după care plâng în cântece de inimă albastră Don Juanii de mahala, dar și domnișorii de la oraș, cea care mai nu vrea, mai se lasă, nu o

victimă, ci acea feminitate care se învăluie permanent, se disimulează, se strecoară imaculată din mizeria lumii. Sau cel puțin dă impresia aceasta.

Filmul poartă cu sine mutatis mutandis ecoul abordărilor.

Imaculat a câștigat în 2021, la Festivalul de la Veneția, premiul pentru debut „Leone del futuro”, Premiul pentru cel mai bun film și Cel mai bun scenariu al secțiunii paralele „Giornate degli autori”. **F**

IMACULAT

România, 2021

Regia: Monica Stan, George Chiper-Lillemark

Scenariul: Monica Stan

Imaginea: George Chiper-Lillemark

Montajul: Delia Oniga

Sunetul: Filip Mureșan

Scenografia: Ana Gabriela Lemnar

Costumele: Anca Miron

Cu: Ana Dumitrașcu, Vasile Pavel, Bogdan Farcaș, Ilona Brezoianu, Ozana Oancea, Cezar Grumăzescu, Diana Dumbravă, Rareș Andrici

Producție: Axel Film

Producător: Marcian Lazăr

Durata: 114 minute

Premiera: 25 martie 2022



Ioana Barbu

Domnișoara Bovary

Pe urmele uteciștilor de ieri

Dinu-Ioan Nicula

H *abent sua fata libelli...* dar și referințele livrești! Alegerea unui stindard precum cel al romanului flaubertian este riscantă, căci textura are dublă față: pe o parte e lucioasă și atractivă pentru marele public, pe cealaltă este cămașă a lui Nessus, care-l consumă iremediabil pe autor. Pornind de la *trouvaille*-ul scenaristic al lui Ioan Groșan (probabil nu original, fiindcă în 2011 scriitoarea română Sabina de Rochefort a publicat romanul „Domnișoara Bovary la New York”), regizorul Dinu Tănase vrea să facă prestidigitatie cu un concept – „bovarismul” – care

pe solul mioritic nu-și găsește ecou decât în „tânjeală”.

Din prologul filmului, cu prim-planul eroului – scriitorul cu păr înspicat Augustin Pop – pe fundalul peisajelor ce se perindă din goana trenului spre litoral, am putea o clipă crede că el însuși răspunde ideii din titlu (...nu neapărat în rimă cu bisexualitatea lui Flaubert), dar contra-planul din compartimentul de vagon, cu o femeie trecută de 30 de ani, citind „Doamna Bovary” (în vechea traducere a lui Demostene Botez), îndreaptă atenția sugestiei către aceasta. Ne vom lămuri însă că ea are o intenție pragmatică, firească pentru un copil din flori: să-și caute tatăl! Ajunși la locul faptei cinematografice – un

hotel din Costineștiul anilor '80 – ne puteam gândi la un „bovarism” extrapolat la scara societății antedecembriste, însă curând aflăm că avem de-a face cu o „distopie”, însemnele partinice fiind înlocuite cu o flamură neagră pe care se află un simbol amintind vag de seceră&ciocan. Dacă escamotarea timpului istoric dorește să cauționeze eventualele inexactități de reconstituire (precauție excesivă, dat fiind că filmul se desfășoară preponderent în interioare și pe o terasă de hotel, așadar zone mai lesne de ținut sub control), atunci ecartul luat față de personajele din acea vreme trebuia să fie mai accentuat.

Așa însă, suntem aruncați direct într-o ședință a activului de partid și UTC (fauna

e convingător întrupată de actorii conștanțeni), aflat în pregătirea „Serbărilor Mării”, pe care un activist tomnatic și lasciv le vrea desfășurate în cerc restrâns. În mod previzibil, este un duplicitar: dogmatic la interfața cu subalternii, libertin cu amicii, mai ales când aceștia îl pot duce pe pista dorită de un *coureur* ca el. Fața și reversul caracterizează și alegerea lui Dan Condurache pentru acest rol-cheie: histrionismul bine temperat din *La capătul liniei* (1983) este lăsat nestrunit în recentul film al aceluiași regizor, iar personajul alunecă imediat în poncif. Salvarea pare a veni de la prietenul său, scriitorul, care îi propune (efect al unui *coup de foudre* față de tânăra din tren?) un concurs tematic (prezentat de el însuși) în locul celui tradițional de miss: „Domnișoara Bovary”. Ideea ar fi fost în perfect record comic cu vizita unor tovarăși de la Partidul Comunist Francez (cărora li se pregătesc „vestalele” aferente), dar posibila asociere nu este în niciun fel exploatată scenaristic.

Nucleul filmului – concursul propriu-zis – nu debordează de inventivitate, partea de preselecție axându-se pe satirizarea inculturii tineretului (atemporal...) de către scriitorul iute vărsător de *shot-uri* cu Havana Club. Figură nouă a ecranului românesc, Vlad Corbeanu (actor la Teatrul Mic) pare conectat sufletește la încărcătura rolului, condiție necesară, dar nu și suficientă, pentru că evantaiul trăirilor care i-au fost conferite este destul de precar. Nu prea-l ajută nici tripleta finalistelor: laboranta de la Borzești (Cornelia Pandele) este matricea provincialei cu fumuri, medicinista bucureșteană (Natalia Mateuț) deține eticheta-brand a tupeului copilului de securist, iar filoloaga clujeană Ioana – o studentă întârziată? – are procentul de serafic cântărit cât să contrabalanseze leștul celorlalte două: un joc cu sumă zero!

Dublul rateu al concursului (atât fiasco din story, cu visul clamat al beizadelei de a fugi în RFG, cât și căderea în derizoriu din cauza narațiunii deloc abile) duce filmul spre degingoladă. Scriitorul-comper este supus la o anchetă soft de către Securitate, după care, salvat fiind de o descindere a unui înalt personaj nevăzut (trimitere transparentă către Nicu Ceaușescu), trece la o acțiune nechibzuită: vrea să ducă până la capăt seducerea

Ioanei, despre care fuseserăm deja puși în temă, prin flashbackuri străvezii, că e fructul unei aventuri a lui din tinerețe, pe plaiuri transilvane. Aici experiența actriței Ioana Barbu menține conflictul pe o relativă linie de plutire, cursa pe care i-o întinde tatălui ei fiind credibilă din punct de vedere uman.

Supralicitând un paralelism cu romanul-far, regizorul își trimite eroina la moarte în apele mării, sub privirile părintelui său, incapabil să intervină dintre stabilopozii unde a rămas blocat. Scena tragică se consumă prin efecte de solarizare, care amintesc că Dinu Tănase este un maestru al operatoriei românești.

Conchidem, astfel, că singurul „bovarism” din acest film este cel auctorial: tentația de a creiona o dramă abisală, în locul recursului la elementele sigure ale comediei, vorbește de la sine în acest sens. Cercul vicios se poate, însă, închide la modul benefic: dacă spectatorul intrigat de inegalitățile filmului se va îndrepta către o (re)lectură a romanului, în tălmăcirea inegalabilă a neuitatei Irina Mavrodin, atunci câștigul cultural (fie chiar *à rebours*) va fi cert. **F**

DOMNIȘOARA BOVARY

România, 2021

Regia: Dinu Tănase

Scenariul: Ioan Groșan

Imaginea: Silviu Stavilă

Scenografia: Mihnea Tăutu

Montajul: Ioan-Petru Tănase

Muzica: Vlady Cnejevici, Mircea Florian

Supervizor muzical: Dinu Tănase

Sunetul: Răzvan Ionescu, Mihai Cristea, Florian Stoica

Cu: Vlad Corbeanu, Dan Condurache, Ioana Barbu, Cornelia Pandele, Natalia Mateuț, Geo Dobre, Florentina Tănase, Mihai Sorin Vasilescu, Cosmin Mihale, Ana Maria Ștefan, Tani Ștefu, Mircea Siromascenco, Iulian Ene, Aura Mircea

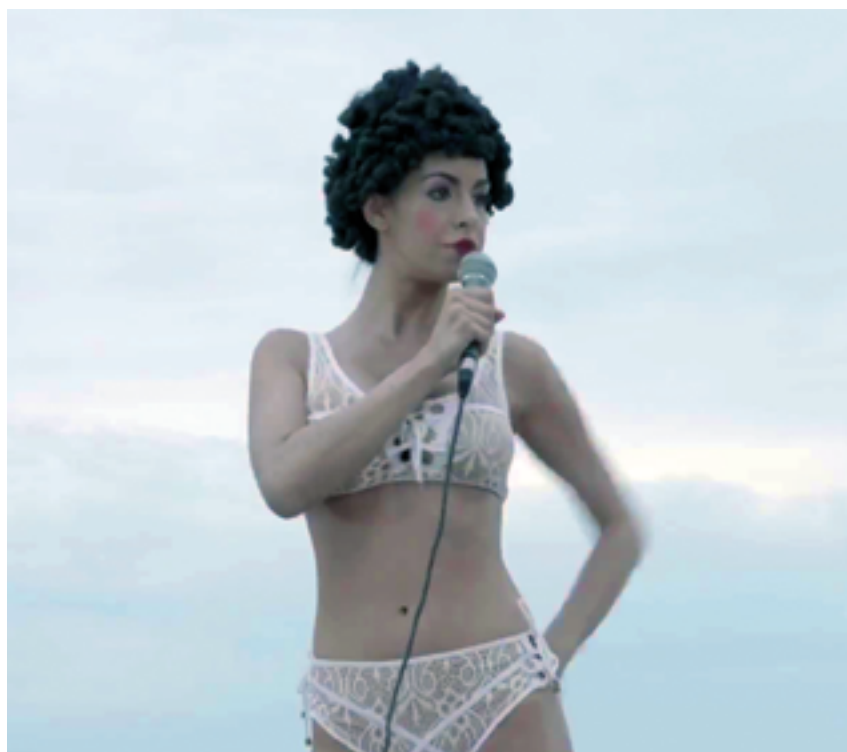
Producție: Global Film, Vision PM, cu sprijinul C.N.C.

Producător: Adrian Popovici

Producător executiv: Ion Ionescu

Durata: 91 minute

Premiera: 29 decembrie 2021



Natalia Mateuț

O metaforă transparentă

Ioan-Pavel Azap

După absolvirea Facultății de Teatru și Film a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj, Cristina Groșan a urmat un Masterat de Media Design la Școala de Arte din Budapesta, oraș în care s-a și stabilit. Scurtmetrajele sale, realizate pe parcursul ultimului deceniu, au fost selecționate și premiate la numeroase festivaluri internaționale: Palm Springs, Clermont-Ferrand, Sarajevo, Londra, Helsinki, Tirana, Sankt Petersburg, Salonic ș.a. Primul său lungmetraj de ficțiune, *A legjobb dolgokon bögni kell* / *Lucruri pentru care merită să plângi*, este realizat în Ungaria, singurul nume românesc

de pe generic fiind cel al regizoarei, care semnează și scenariul alături de interpreta principală, Nőra Rainer-Micsinyei. Faptul că, pe de o parte, prin formație aparține unei cinematografii care s-a impus internațional în ultimele două decenii, iar, pe de altă parte, filmul este realizat într-o țară cu o tradiție cinematografică nu de ignorat, este benefic pentru tână debutantă.

Lucruri pentru care merită să plângi este o comedie dulce-amară cu nuanțe dramatice, de un realism care nu respinge minimalismul, dar nici nu îl elogiază, de o tandrețe lipsită de dulcegărie, cu o extrem de discretă tușă suprarealistă. Este de remarcat unitatea de loc, timp, acțiune – într-o formulă aproape clasică –, povestea derulându-se pe parcursul a douăzeci și

patru de ore, în mare parte într-un spațiu închis. Maja (Nőra Rainer-Micsinyei) se află în ajunul unei schimbări de viață importante: împreună cu logodnicul ei, Bence (Barna Bánai Kelemen), urmează să se mute din chirie în apartamentul pe care l-au arvunit. Cum proprietarii îi constrâng să părăsească locuința la o dată anume, cei doi trebuie să se descurce pentru o noapte, noul apartament având nevoie de ultimele amenajări. Bence este medic și intră seara în gardă, iar Maja ajunge, printr-un concurs de împrejurări, la o rudă îndepărtată, care locuiește singură într-o casă de la periferia Budapestei. Dar își descoperă mătușa moartă și, după constatarea cauzelor naturale ale decesului, urmează o noapte de așteptare până când corpul



bătrânei va fi ridicat. Ceea ce se petrece în această noapte albă este, în fapt, un priveghi neconvențional, nu atât de evocare a celei trecute în neființă, despre care Maja știe puține lucruri, cât de reevaluare a propriei vieți. Majei i se alătură o prietenă din copilărie, Sára (Júlia Huzella), actriță aspirantă aflată în concediu de maternitate, care ar fi vrut să petreacă o seară liberă alături de protagonistă. Și o petrece, dar cu totul altfel decât și-ar fi dorit.

Lunga noapte a așteptării este un prilej de confesiuni, din replicile uneori trunchiate ale celor două prietene construindu-se treptat biografia fiecăreia, dar și o imagine a contextului social al momentului. La 30 de ani, Maja simte că viața ei devine tot mai previzibilă, că orizontul ei de așteptare se va limita tot mai mult la achitarea creditului pentru apartament, iar realizarea cea mai importantă ar putea să fie nașterea unui copil. Nici Sára nu este într-o situație mult diferită, în ciuda aparențelor pe care se străduiește să le cosmetizeze. Ea își maschează de fapt eșecul profesional – o

actriță care așteaptă de ani de zile telefonul de la regizorul sau producătorul de film providențial – în împlinirea ca mamă. La rândul ei, Maja încearcă fără succes să se angajeze ca profesoară, aspirațiile ei fiind mai puțin ambițioase decât cele ale prietenei sale, dar la fel de sortite eșecului. Nu se poate spune că cele două prietene sunt victime ale societății, însă nici răsfățate nu sunt. Dar Cristina Groșan nu propune o dezbateră politică, nici o investigație sociologică – ceea ce ar fi însemnat o contextualizare păguboasă –, ci mai degrabă o dramă intimistă ce reverberează în social. *Lucruri pentru care merită să plângi* este în primul rând un film despre căutarea propriei identități și, mai ales, despre incomunicabilitate. Semnificativă în acest sens este secvența finală dintre Maja și Bence, cea a clarificării relației lor. Aflați în apartamentul ce ar fi trebuit să fie casa lor comună, cei doi poartă un dialog printr-un geam, ceea ce face imposibilă comunicarea între ei. Nu cuvintele sunt importante aici, nu acestea sunt esența comuniunii dintre doi

oameni, ci compatibilitatea – de la afecțiunea împărtășită, la idealurile, preocupările comune care fac posibilă conviețuirea. De altfel, echilibrul precar al relației celor doi ne este sugerat chiar de la început – dar semnificația secvenței respective se va dezvălui abia în final –, când un om al străzii constată cu oarecare surprindere: „Sunteți împreună... aparent”.

Demersul cinematografic al Cristinei Groșan sugerează că incomunicabilitatea, alienarea nu este un caz particular, nu este doar a cuplului Maja-Bence, ci este un „dat” al lumii contemporane: cu cât oamenii sunt mai apropiați fizic unii de alții, cu cât aglomerațiile urbane sporesc, cu atât ei comunică mai puțin, distanța afectivă dintre ei crește exponențial. *Lucruri pentru care merită să plângi* nu reprezintă un debut de excepție, dar – fapt deloc lipsit de importanță – este filmul unei regizoare de vocație, stăpână pe „instrumentarul” profesional, un debut care impune un orizont de așteptare mai mult decât promițător. **F**



LUCRURI PENTRU CARE MERITĂ SĂ PLÂNGI / A LEGJOBB DOLGOKON BŐGNI KELL

Ungaria, 2021

Regia: Cristina Groșan

Scenariul: Cristina Groșan, Nóra Rainer-Micsinyei

Imaginea: Márk Györi

Sunetul: János Herold

Muzica: Iamyank

Montajul: Anna Meller

Scenografia: Panni Lutter

Costumele: Ágnes Bobor

Cu: Nóra Rainer-Micsinyei, Júlia Huzella, Judit Hernádi, Barna Bányai Kelemen, Marton Patkós

Distribuitor: Filmtett

Producător: Judit Stalter

Producție: Laokoon Filgroup, Magyar Filmlaboratorium, Studio Spájz

Durata: 83 minute

Premiera în România: 28 ianuarie 2022

Pățanii de cinematecă

Dinu-Ioan Nicula

Plin de intenții bune, Liviu Mărghidan a ținut să continue experiența lucrului cu micii interpreți din *Străjerii*, film pe care l-a realizat în 2018, dar nu l-a semnat pe generic ca regizor. Agreeabilele pățanii soft ale montaniarzilor au adus o anumită popularitate producției, prezența în film a multor copii de cineaști i-a sensibilizat pe părinții-colegi, așa încât consacratul director de imagine s-a decis să „debuteze” sub nume propriu prin *Străjerii Deltei*, „lansarea la apă” având loc odată cu ediția 2021 a TIFF.

Filmul din 2018 respira o anumită bucurie a naturii – în ea reverberându-se prima vocație a lui Liviu Mărghidan, care l-a făcut să urmeze Facultatea de Geologie –, ca și un sentiment indicibil de eliberare față de tutela regizorală, cineastul colaborând cu nume de prim-plan precum Călin Peter Netzer (*Medalia de onoare*) sau Cătălin Mitulescu (*Dincolo de calea ferată*). De asemenea, se făcea simțită o atmosferă de teambuilding a trupei de actori-copii, în jurul Florentinei Țilea (artistă cu o carieră teatrală notabilă) și a lui Vasile Calofir (un histriion al micului ecran, mai ales), călăuze ale lor prin frumoasele peisaje ipostaziate (în ambele filme) de către Andrei Butică. În schimb, persista un caracter tenant al storyului, doar în partea a doua petrecându-se o dispariție temporară a unui personaj, dar și aceea rezolvată plat.

Iată de ce a apărut ca firească implicarea unui scenarist cu o anumită experiență, Alexandru Popa, în realizarea *Străjerilor Deltei*. Filmele sale de până acum – *Secretul fericirii* (2018, de Vlad Zamfirescu), *Început* (2021, de Răzvan Săvescu) și *Mikado/Marocco* (2021, de Emanuel Părvu), ultimele două cu premiere festivaliere – l-au acreditat ca pe un promotor rutinat al analizei psihologice, cu o stăpânire a dialogurilor (pe care le-a

realizat și la *Străjerii*), ce l-a adus și în repertoriul mai multor teatre. Scriitura lui Popa nu se conjugă, însă, cu cerințele de la *Străjerii Deltei*, bazat pe un plot conflictual, în care micii căutători de PET-uri aruncate în apă se confruntă cu un grup de braconieri, condus de un „naș” (interpretat de Viorel Păunescu) pe care doar Vasile (trainerii copiilor joacă sub propriul prenume) și părinții naivi îl pot lua drept *good boy*, când toate aparențele duc spre ideea contrară. Ne întoarcem, subit, spre antagonismul unor filme pentru copiii din perioada comunistă, gen *Prieteni fără grai* (1969, r. Gheorghe Turcu și Paul Fritz Nemeth) ori *Aventurile lui Babușcă* (1973, r. Gheorghe Naghi și Geta Doina Tarnavski), producții precare, în care alura luptei tindea să fie împotriva unor „dușmani ai poporului”. Chiar și serialul TV *Cireșarii* (1974, r. Andrei Blaier), după romanul (supraevaluat) scris de Constantin Chiriță, avea asemenea hibe.

Nu mult diferit stă situația în *Străjerii Deltei*, căci ecologismul este un must al epocii contemporane, cu o Greta Thunberg bătând cu pumnul în masa ONU mai ceva decât Hrușciov odinioară cu tocul de la pantof. Pe de altă parte, braconajul (cu sau fără cablu electric) este o activitate mereu condamnată; important în film era să existe un echilibru între cele două tabere, dar scenaristul nu reușește acest lucru. Copiii (cei mai mari fiind de vârstă gimnazială) îi înfricoșează inexplicabil pe răufăcători (nelipsitul Elias Ferkin și ineditul Ionuț Achivoaie), care trec la acțiuni în forță asupra lor, sechestrându-i și luându-le device-urile. Nu toate însă, așa că, la momentul adevărului, când braconierii se vor da prinși, micuții vor demonstra (film în film!) adulților orbiți de duhul blândeții cu cine au de-a face.

Așa albă a subiectului pare împrumutată din recuzita unor filme recente, cu mare succes printre adolescenți, precum *5Gang: un altfel de Crăciun* (2019, r. Matei Dima) sau *Tabăra* (2021, r. Vali Dobrogeanu), dar

să sperăm că nu acest gen va fi targetul de perspectivă al spectatorilor care acum urmăresc *Străjerii Deltei*. Și, de asemenea, poate că prezența copiilor unor cineaști va însemna pentru ei un îndemn spre a continua pe drumul celei de-a șaptea arte. Numele părinților, cunoscuți ca fiind dedicați cauzelor juste, au ferit dipticul filmelor de interpretări tendențioase, asocierea titlului cu organizația carlistă „Straja Țării” (și cu binecunoscutul ei salut...) fiind la îndemâna celor care caută cu obstinație asemenea puncte sensibile din trecutul istoric nu foarte îndepărtat. **F**

STRĂJERII DELTEI

România, 2021

Regia: Liviu Mărghidan

Scenariul: Liviu Mărghidan, Alexandru Popa

Imaginea: Andrei Butică

Muzica: Dani Ionescu

Costumele: Elena Butică

Montajul: Silviu George Lazăr

Cu: Vasile Calofir, Florentina Țilea, Viorel Păunescu, Elias Ferkin, Ionuț Achivoaie, Cristian Păpușoiu, Adela Mărghidan, Radu Mărghidan, Filip Solomon, Ștefan Giurgiu, Petre Butică, Paul Butică, Clara Păpușoiu, Andru Achivoaie, Filip Ilinca

Producător: Ruxandra Flonta

Producător executiv: Bogdan Luca

Producție: Scharf Film Production, cu sprijinul C.N.C. România și TVR, în colaborare cu Publicis Media

Distribuitor: Follow Art Distribution

Durata: 83 minute

Premiera: 1 aprilie 2022



Experimentul Pitești – docudrama ca exercițiu de memorie vie

Anca Ioniță

Filmul regizoarei Victoria Baltag rămâne în memoria spectato-rului, deși nu este, din punct de vedere artistic, o reușită. Subiectul însuși – experimentul de reeducare prin tortură a deținuților aflați în închisoarea de la Pitești, din perioada 1948-1950 – este atât de puternic, încât, în ciuda stângăciilor, filmul are impact. Soljenițin numește Experimentul Pitești „cea mai cumplită barbarie a lumii contemporane”, în timp ce pentru istoricul François Furet este „una dintre cele mai cumplite experiențe de dezumanizare pe care le-a cunoscut epoca noastră”.

Tortura fizică și psihologică era aplicată chiar de către deținuți colegilor de celulă – idee diabolică pe care deținu-tul-torționar Eugen Țurcanu o pune în aplicare pentru prima oară la penitenciarul din Suceava, apoi la Pitești. Subiecții – tineri studenți și legionari, care ajung să se tortureze reciproc cu scopul a se

autodemasca. Le sunt distruse astfel bazele structurii umane: compasiunea, credința, încrederea în celălalt.

Vladimir Tismăneanu numește fenomenul „o barbarie cu motivații și aspirații ideologice”. Așa-numita pedagogie de la Pitești „a fost una menită să șteargă distincția dintre victimă și călău, să răpească victimei orice urmă de onoare și auto-respect. Nu a fost doar un exercițiu de un sadism ce deside reprezentarea, ci o acțiune sistematică de anihilare a demnității umane, de distrugere a omului interior și de condiționare totală a gândirii, de subjugare definitivă și înjosire până la ultima treaptă, gradul zero al umilirii. Niciodată nu vom condamna și deplânge îndeajuns acea oroare fără egal întru mișelie și perversitate”.

Cărțile și filmele documentare nenumărate ce au adus la suprafață, după 1990, infernul experimentului Pitești sunt pline de mărturii îngrozitoare ale foștilor deținuți politici și ale rudelor lor. De aceea, decizia producătoarei și regizoarei Victoria

Baltag, care este și autoarea scenariului alături de Lexa Axinte, de a realiza un lungmetraj de ficțiune pe această temă, și nu un documentar, deschide o perspectivă interesantă asupra modalităților prin care o experiență umană ce „deside reprezentarea”, așa cum bine observa Tismăneanu, poate fi actualizată. Scopul unei astfel de întreprinderi artistice nu poate fi decât unul moral-educativ. Cunoașterea adevărului, chiar dacă traumatizantă, apără generațiile următoare de greșelile monstruoase ale părinților.

Pregătirea regizoarei Victoria Baltag este de documentarist. Absolventă a facultăților de Jurnalism și de Sociologie din cadrul Universității București în anul 2008, „s-a specializat în realizarea filmelor documentare și reportaje social-antropologice”, așa cum aflăm din CV-ul ei. Urmează apoi cursurile de regie de film și TV ale Universității din Birmingham, producând peste 20 de scurtmetraje. Documentarul său, *Faith of Flame*, este selectat în 2014 pentru videoteca Festivalului Internațional



de Filme Documentare de la Sheffield, după ce primește premiul de popularitate la LSE Research Festival London.

Pentru realizarea acestui lungmetraj, Victoria Baltag a dedicat documentării mai mult de trei ani, timp în care a cercetat arhivele Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria exilului Românesc (ICCMER) și a realizat interviuri cu familiile celor care au fost torturați la Pitești, adunând mărturii vii, care s-au adăugat celor cuprinse în dosarele Securității.

Prin decizia de a realiza o docudramă bazată pe un scenariu articulat în jurul deținutului-torționar Eugen Țurcanu, student la Universitatea din Iași, Victoria Baltag transformă cantitatea imensă de informații la care are acces într-un lungmetraj care surprinde așteptările spectatorului, pregătit la nivel subliminal să vadă pe ecran povestea victimelor reeducării de la Pitești. Eroul principal este, însă, tânărul Herman, varianta ficționalizată a lui Țurcanu, băiat de la țară pe care unchiul Cornel (interpretat de Ion Caramitru), profesor de matematică la liceul din oraș și comunist ilegalist, îl cumpără efectiv de la sora sa, văduvă, pentru a-i oferi șansa unei educații la oraș. Inteligent, ambițios și oportunist, Herman ajunge să se căsătorească cu fiica uneia dintre notabilitățile legionare ale orașului, cochetează cu organizația tinerilor legionari și devine, după schimbarea de regim, cu ajutorul unchiului Cornel, unul dintre tinerii membrii ai Partidului Comunist din oraș. Ajunge, cu toate acestea, în închisoare, în anul 1948, acuzat fiind de colaborare cu legionarii. În penitenciarul din Suceava îi vine ideea „reeducării”, inspirat de scrierile sovieticului Anton Makarenko referitoare la principiile reabilitării. Le propune colegilor de celulă să înființeze Organizația Deținuților cu Convingeri Comuniste (O.D.C.C.), un organism intern prin care deținuții înșiși aplică principiile lui Makarenko.

Urmărindu-i parcursul, spectatorul ajunge, în partea a doua a filmului, să fie martorul infernului aplicat cu talent diabolic colegilor săi de celulă din penitenciarul Pitești. Chinurile îndurate de mai mulți deținuți, torturile la care au fost supuși, pentru a le distruge și ultimul stâlp al rezistenței interioare, reprezintă substanța

părții a doua a filmului. Tinerii supuși experimentului de reeducare ne apar atât colectiv, cât și individual, în scene care ne dau „o versiune în imagini a infernului, care altfel este extrem de greu de imaginat”, după cum mărturisește Anca Chivulescu, nepoata lui George Chivulescu, care a fost închis trei ani la Pitești. „Am plâns când am citit declarațiile pe care el le-a făcut în timpul interogatoriilor din 1955, și poveștile altor deținuți”, adaugă ea, într-un testimonial pus la dispoziție de realizatorii filmului.

Prin dramatizare, arhivele ICCMER capătă viață. „Mărturisesc că am recunoscut în scenele torturii picăturii chinezești relațiile tatei și am realizat cât de cumplite au fost chinurile prin care au trecut studenții de la acea vreme”, spune profesorul și istoricul Marius-Andi Dașchievici.

Victoria Baltag evită astfel ca filmul ei să se piardă în lista lungă a documentarelor dedicate cumplitului fenomen, pentru a ajunge la spectatorii de azi, în special cei tineri, pe calea cinematografului. Realizarea filmului a durat nu mai puțin de zece ani, timp în care producătoarea și regizoarea a reușit să își țină aproape echipa tânără și să ducă la capăt „un proiect realizat cu suflet, pentru suflet”. În marea lor majoritate absolvenți ai Facultății de Teatru din cadrul Universității de Artă „George Enescu” din Iași, tinerii actori care fac parte din distribuție au crezut și ei, cu tărie, în proiect.

În rolul principal al lui Herman, tânărul Sergiu Moraru încearcă să materializeze pe ecran confuzia de valori pe care educația rigidă și obtuză a mamei, în opoziție cu cea deschisă a unchiului Cornel, simpatizant al idelilor comuniste, o naște în el. Din păcate, decupajul regizoral și realizarea artistică, care ne duc mai degrabă către o docudramă decât către un film artistic, nu-i dau posibilitatea de a arăta pe ecran resaturile profunde ale bestialității lui Herman.

În rolul unchiului Cornel, mentorul lui Herman, Ion Caramitru schițează portretul unui om cu convingeri clare, conștient de faptul că în fiecare om există deopotrivă și binele și răul. Rămâne la alegerea fiecăruia ce parte vrea să hrănească. Acest ultim rol într-un film, realizat înainte de plecarea sa dintre noi acum mai puțin de un an, este mai mult decât o simplă realizare

EXPERIMENTUL PITEȘTI

România, 2021

Regia: Victoria Baltag

Scenariul: Lexa Axinte și Victoria Baltag

Director de imagine: Marius Donici

Montaj: Sam Woodcock

Echipament de sunet și priză

directă: Vlad Voinescu, Călin Aftanasiu, Cristi Călinescu și Mălin Stana

Ingineri de sunet: Maian Cazacu, Liviu Gavriileț, Ștefan Matei

Editare sunet: Miguel Ortiz

Muzica: Miguel Ortiz

Producător: Victoria Baltag

Cu: Sergiu Moraru, Ion Caramitru, Doru Aftanasiu, Marius Nanau, Emil Coșeru, Nicolae Ionescu, Sonia Teodoriu, Sergiu Fleșner, Rareș Lucaci, Axel Moustache, Georgeta Burdujan, Radu Ghilaș, Codrin Dănilă, Alex Popescu, Bogdan Amariștei, Adrian Gabureac, Ioan Gînju, Alin Stan, Valentin Bolat, Cătălin Cucu, Laura Bilic, Haruna Condurache, Dan Altan Safta Zecheria, Daniel Petrilă, Claudiu Oprea, Bogdan Cantauz, Emilian Andrei, Viorel Varlan, Bogdan Daradan, Veronica Gheorghe

Premiera: 14 martie 2021

actoricească, Ion Caramitru fiind una dintre conștiințele artistice al României postcomuniste, care a condamnat ororile închisorilor comuniste și a participat direct la toate eforturile de a aduce la suprafață adevărul. De aceea, apariția lui pe ecran, în acest context, este învaluită de nostalgie. Un exercițiu de memorie vie făcut din perspectiva unei profesii de credință.

Deși realizarea filmului produs de tenacea regizoare Victoria Baltag nu este la înălțimea subiectului, el are un impact real asupra spectatorului. Realizat în principal cu tineri, *Experimentul Pitești* este un film al cărui scop moral-educativ este atins, așa după cum subliniază profesorul Dașchievici: „Fenomenul Pitești este un episod tragic și sângeros din istoria foarte recentă a României ce trebuie povestită celor tineri pentru a nu se mai repeta ororile acestei jumătăți de secol funest”. **F**

Momentul, nu monumentul

Etot mai greu să-l ții pe Radu Jude în loc cu o idee anume despre cinema. Crezul și vorba conform căroră, dintre toți cineaștii români de-acum, el ar fi cel mai mare sunt întrucâtva nedrepte; căci măreția, purtând și o formă în idee, amintește de lentoarea monumentului, pe când Jude are agerimea momentului.

În febra aurului, despre *Babardeală* s-au spus multe, aici și aiurea. Nimic mai just pentru așa un film providențial, însă astfel de heirupuri vremelnice îi sărăcesc voit cinemaul, care nu înseamnă doar *Aferim!* și altele premiate, ci tot ce-i între ele, documentare radicale și scurtmetraje ludice, idei de-o clipă și lungi filozofii. În speță, de la Berlinala anului trecut și până astăzi mai putem număra alte trei scurtmetraje, *Caricaturana* de la Locarno, *Plastic semiotic* de la Veneția și, închizând cercul, *Amintiri de pe Frontul de Est* (realizat alături de istoricul Adrian Cioflâncă), din nou la Berlin, toate tributare unui cinema anterior invenției cinemaului. Prin ele, mai mult ca oricând, Jude ne arată că cinemaul său se preocupă cu felurile în care oamenii pun imaginile în mișcare.

Călin Boto

Plastic semiotic
(Radu Jude, 2021)

Ce-i drept, mi-e neclară ideea lui Eisenstein în folosul căreia *Caricaturana* reorganizează o parte a seriei eponime de litografii a pictorului Honoré Daumier. Conform rusului, interesul său pentru munca lui Daumier vine din faptul că-l ilustrează pe Robert Macaire, protagonistul șarlatan al seriei, în așa fel încât gesturile par a fi decalate, cu picioarele într-un moment, mâinile într-altul și chipul așijderea. Filmul înșiruie asemenea momente, studiind gestică din aproape în aproape, după înălțimea mâinii, ridicată la început și coborând tot mai mult până la picioare, apoi picioarele și tot așa. Cum spuneam, nu văd cele trei momente într-unul, însă nici nu contează; de fapt, găsesc plăcere în a urmări astfel de deliruri hermeneutice, îmi plac hipersensibilitatea și îndrăzneala de care dau dovadă, iar atunci când scrierile lui Eisenstein nu sunt brilante ele tot rămân notițele unui drogat de cinema. Umoristul din Jude a ținut să dea glas unora dintre scheciurile care acompaniau litografiile, dar mult mai valoros îmi pare altceva, anume experimentul Kuleșov pe care îl încearcă. Folosindu-se de o știre comică despre un presupus accident provocat



de lumânările lui Gwyneth Paltrow care ar trebui să emane mirosul vaginului acesteia, filmul se plimbă dintr-o reacție stărnită prin montaj într-alta, arătând o oarecare apropiere de fenomenul online al memelor, noile noastre satire șic.

Anul trecut, atunci când a prezentat *Tratatul despre noroi și eternitate* (1951) al lui Isidore Isou la Festivalul Filmului Francez, Jude a ținut să menționeze ceva rareori adus în discuțiile din jurul provocatorului film letrist, anume că-i teribil de amuzant. La fel cum, de-a lungul campaniei de promovare a *Babardelii*, cineastul s-a arătat surprins de faptul că puțini ar fi aceia dispuși să recunoască vulgaritatea lui James Joyce. Reticența sa la ascetizarea marilor artiști de către istorie se traduce cel mai bine într-un film precum *Plastic semiotic*, încercare manifestă de a sfida așa-zisul bun simț. Fără succes; văzându-l la Festivalul Internațional de Film Experimental din București, n-am putut să nu remarc cât de bisericos se păstrează publicul nostru în astfel de împrejurări înalt-culturale. Și e păcat să nu auzi nici păs la un asemenea film, poate cea mai reușită comedie a cinemaului românesc. Folosindu-se exclusiv de jucării pentru a crea imaginile vieții unui oarecare în lumea asta, de la copilărie și până la moarte, Jude se apropie foarte mult de un film pe care se întâmplă să știu că-l admiră, *Infanteria stelară / Starship Troopers* al lui Paul Verhoeven (1997). Căci și olandezul s-a folosit de jucării pentru a ilustra cele mai bolnăvicioase afaceri ale lumii asteia; numai că jucăriile lui erau vii, *made in Hollywood*. Infanteriștii stelari, în fapt niște adolescenți de reverie, sunt tot plastic semiotic – cum îi punem în filme, așa stau: în trop hollywoodian, drept, țațoș, culcat, șpagat, crăcit etc. Astfel încât poziția, postura, alura lor vorbesc pentru și despre păpușarii din spate. Cineăștii, amândoi, și-au dorit fals-infantilizarea unor gravități tocmai pentru a le esențializa însemnătatea. *Plastic semiotic* e de nestăpănit pentru privitor, frate cu momentele înscenate ale dicționarului de idei din *Babardeală*. Barbie îl înșală pe Ken, Elsa din *Frozen* îl curtează pe Hulk, toată lumea face sex de toate felurile, gimnastele noastre iau încă o dată aurul, în fine, soldațiiucid și vârstnicele își dau ultima suflare-n pat cu Peter Pan. Dincolo de aceste banchete ale creaturilor înflăcărate din coșul de jucării, filmul se distrează citând memoria cinefilă, baruri din Vestul Sălbatic, pantofiori roșii, scările Odesei, cuțitul din duș și altele, la fel cum pastișează scene biblice ori tablouri. Asta folosind figuri și forme pe care se prea poate să le recunoaștem, păstrate în colecția Asociației Muzeul Jucăriilor și mai ales în amintirea colțului de joacă al copilăriei noastre. Jucăria ta preferată ți se sinucide în față; Jude n-are limite.

Ba are – multe și de-o înaltă morală. Printr-un film ca *Amintiri de pe Frontul de Est* se înțelege că



Plastic semiotic
(Radu Jude, 2021)

plasticul semiotic n-a fost decât o provocare adusă limitelor sensibilității spectatoriiale, pentru care recepțarea obiectului personificat rămâne încă nedeslușită. Când vine vorba de oameni, Jude are printre cele mai solemne abordări posibile ale cinemaului documentar. Acum, în noul său foto-eseu, s-a renunțat la obișnuita voce din off testimonială pentru tăcere deplină – un minut de liniște pentru victimele războiului contra bolșevismului; sau jumătate de oră. Un anume locotenent, Cicolau C. Joan Constantin, nu doar că a fotografiat puțin din toate, ci le-a compilat într-un album foto copertat voios și dăruit unui colonel. Nu faptul că fotografiile cu prizonieri și familii evreiești au ajuns domestice e tulburător, ci cum ele stau alături de micile momente înfiorător de umane ale soldaților pe front, peisaje colonizate afectiv și exerciții militare, poze de grup și băi în soare la bustul gol. E printre foarte puținele documentare ale regizorului care să aibă ca subiect distrugătorii. De fapt, e al doilea, cel dintâi fiind un alt scurtmetraj, *A pedepsi, a supraveghea* (2019), născut din însemnările colonelului Grigore Lăcusteanu și imaginile unui șef de post. Intervenția regizorală asupra albumului locotenentului vine ca o demistificare nemiloasă a războiului. Uneori se arată prin citate din diverse surse, testimoniale sau de uz oficial, în încercarea de a nu lăsa fotografiile camaraderești și împrejurimile solare să decepționeze. Astfel, aflăm despre nelegiurile militarilor români, dar și despre micile lor orgolii, lărghețea cu care se decorau unul pe altul, dezamăgirile lui Antonescu și altele care nu se pot citi pe chipurile lor. Alteori e de-ajuns un simplu zoom pe chipul cuiva. Jude nu uită asta nicicând. **F**

Cinema de autor la feminin

Filmele de autor realizate de câteva cineaste de referință, precum Věra Chytilová, Larisa Șepitko, Maria Saakian, Ralitz Petrova, sunt cunoscute mai ales publicului familiarizat cu repertoriul festivalier. Creațiile multipremiate ale lui Ildikó Enyedi, Maren Ade, Nora Fingscheidt sau Chloé Zhao au ajuns, în ultimii ani, și pe marile ecrane din România.

Cu doi ani înainte de sfârșitul înșelătoarei primăveri de la Praga, Věra Chytilová scrie (în colaborare cu Pavel Juráček) și regizează unul din cele mai iconoclaste experimente audiovizuale. *Sedmikrásky / Margarete* (1966) este un „anti-film”, un exploziv și savuros poem cinematografic amoral-nihilist pe tema indiferenței apărute într-o lume hedonistă. Larisa Șepitko avea să debuteze în 1963 cu o adaptare a unei povestiri de Cinghiz Aitmatov: *Znoy / Căldura*. Filmul ei din 1977 (*Voskhozhdenie / Prețul vieții*) – la fel ca apolojul maghiarului Zoltán Fábri apărut în anul anterior (*Az ötödik pecsét / A cincea pecete*), ambele difuzate și în România la sfârșitul anilor '70 – interoghează felurite atitudini umane (groază, refuz, lamentare, compromis, acceptare, jertfire) în fața

**Marian Sorin
Rădulescu**

Bezbog
(Ralitz Petrova,
2016)

morții. Prezența morții e simțită pretutindeni și în tarkovskiana elegie a Mariei Saakian din 2006, *Mayak / Farul* – o explorare a unui sat caucazian devastat de războiul civil din timpul destrămării fostei URSS.

Bezbog (2016)

Un bărbat răstignit într-o grotă de munte cere să bea apă, dar e sleit de puteri și, înțelegem, își dă duhul. Nu apucă să spună nimic, însă ghicim ecoul ultimelor cuvinte rostite de Hristos pe cruce („Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit?”). De aici și posibila semnificație a titlului ce evocă o anume stare de spirit – fără de lege, fără frică de Dumnezeu – pe care se așază întreaga lume postcomunistă din Europa de Est, nu doar din spațiul bulgar. Stricto sensu, titlul trimite la numele muntelui din sud-vestul Bulgariei, a cărui legendă e povestită la final.

Ceea ce se vede și se aude în filmul Ralitzei Petrova este mult mai mult decât ar putea cuprinde un synopsis. Gana, o soră medicală plătită (și) de mafia locală (condusă de capii poliției și ai justiției) dintr-un orașel aflat la limita subdezvoltării, sustrage cărțile de identitate ale bătrânilor asistați social (și ajunși în faze avansate de senilitate) pentru care lucrează, documente pe baza cărora profitorii înființează o serie de firme dubioase. Cu totul aparte în *Bezbog* este atmosfera minimalist-austeră orchestrată foarte cinematografic de Petrova, în triplă calitate de regizor, scenarist și producător asociat. În ciuda tușelor neorealiste ce surprind cenușiul material și moral al existenței, filmul nu are nimic în comun cu mizerabilismul decorativ din atâtea producții insignifiante realizate, mai cu seamă în anii '90, în țările foste comuniste. Imaginea este, ca și muzica, un instrument profund angajat în construcția dramaturgică. Spectatorul este invitat să ducă mai departe starea de „absență a zeului” căreia filmul îi propune o expresie asemenea haikuului japonez. Fragmentele muzicale din câteva cântece bulgare bisericesti au funcția de „refren poetic” și deschid posibilitatea unor noi emoții (artistice, nu pur psihologice) transformate calitativ. Ecoul solemn și triumfător al corului bisericesc mi-amintit de evocarea muzicii ecleziale bulgare din



romanul lui Cinghiz Aitmatov, „Eșafodul”. Acolo, personajul central cu destin de martir este copleșit de emoție și, transfigurat, remarcă la coriștii bulgari simțământul filial al datoriei față de străbunii ce se apropiaseră, prin suferință, de Hristos „cel inaccesibil și nedespărțit de spirit”. Doar așa, comentează el, puteau da naștere unei cântări „inefabile, pline de dăruire”. Imnurile cântate, izvorâte parcă din propriile imbolduri, dureri, griji și vinovății ale Ganei, abia acum își află ieșirea, eliberând-o și umplând-o totodată de o nesperată lumină și inspirație. Este momentul nașterii „omenescului în om”. Abia acum Gana conștientizează răul pe care – sustrăgându-i actul de identitate – l-a pricinuit bătrânului Ioan, fostul deținut politic (din perioada stalinistă) despre care află că a ajuns instructor de cor și de la care ar vrea să învețe să cânte muzică bisericească („Nu e târziu?” – îl întreabă; „Niciodată nu e prea târziu!” – îi răspunde acesta). Conștiința muștrătoare o îndeamnă să-și învingă frica și să dea la iveală abuzurile justiției, fără să știe (sau fără să-i mai pese) că drumul pe care tocmai a pornit duce la eșafod.

Imaginea din *Bezdog*, ce invită la contemplare și introspecție, este percepută în contextul noii sale integrități, în care muzica, folosită minimalist, devine parte organică. Dimensiunea adusă de coloana sonoră conferă o nouă dimensiune imaginii. Ce contează este expresivitatea sonoră a momentului. Când un microbuz iese dintr-o parcare subterană și se pierde în lumina zilei (cadrul amintește de *Călăuza* lui Tarkovski), auzim nu muzică propriu-zisă, ci un conglomerat de sunete electronice asemenea unei voci nedefinite a naturii, a unor sentimente neclare, inexplicabile, dar adevărate. Sunetele dispar progresiv, rămânând o vreme la limita auzului, iar din clipa în care începem să le sesizăm (ca în secvența hiper-realistă a orgiei), ne întrebăm dacă nu cumva doar ni s-a părut și, de fapt, n-am auzit nimic, pentru ca apoi să ne întrebăm de câtă vreme le auzim.

Prețul trezirii (sau „în-omenirii”) este scump. Dar la fel de scump este și prețul plătit de profitorii cinici care au înțeles mersul vremurilor: unul din „rechinii supraviețuitori” mărturisește că viața i se pare de nesuportat, iar fiecare dimineață vine ca un coșmar; pe fiul mult iubit al altuia îl înghite pământul într-o văgăună foarte asemenea celei în care au pierit victimele care încercau să-și facă dreptate.

Tony Erdmann (2016)

In filmul lui Maren Ade, un tată iubitor și poznaș încearcă zadarnic – prin amuzante, repetate și psihanalizabile deghizări – să-și trezească fiica din atâtea părelnicii, s-o reînvețe să se bucure de viață. O întreabă dacă nu i se pare că se robotizează, dacă găsește, cât de cât, plăcere în ceea ce face. „Unde ai

văzut tu oameni care să se bucure, să fie fericiți sau să trăiască cu adevărat?”, îi răspunde ea. Spre final, după mai multe peripeții și încurcături, într-un parc bucureștean unde zărim o măreață cruce de piatră, fiica își îmbrățișează tatăl (care poartă acum o mască păroasă despre care aflăm că, în tradiția bulgară, aduce noroc și alungă spiritele rele). Cu puțină vreme în urmă vizitaseră o familie de români care încondeiau ouă de Paști. Ca în *La dolce vita* sau *Călăuza* ori, din cinematografia românească, la fel ca în *Concurs*, *Sieranevada* sau *O umbră de nor*, semnele crucii și ale învierii sunt mult prea ușor trecute cu vederea (sau politizate) și, oarecum, înghițite de ritmurile civilizației. La urmă, fiica va abandona jobul de la multinaționala bucureșteană, însă nu pentru a lua o pauză din ceea ce englezii numesc *a rat race*, ci pentru a schimba decorul: pleacă să lucreze – tot în domeniul corporatist, tot la nivel înalt – în Singapore.

Teströl és lélekröl / Despre trup și suflet (2017)

A tipica poveste de dragoste regizată de Ildikó Enyedi transmite o stranie emoție, ca o însinuare a unei stări de asceză (în sensul de exercițiu spiritual, de pregătire) fără de care nu poți primi întreaga bucurie a întâlnirii cu „sufletul-pereche”. Drumul spre isihie e presărat cu capcane pe care unii le-ar numi „frumusețe străină” (o fostă iubită – în cazul lui; felurite fantasmе – în cazul ei). Tot capcană e și gândul că ai putea fi stăpân absolut pe propriul trup, că sufletul nu există, că-ți poți face felul atunci când ceea ce ți se-ntâmplă nu-ți vine la socoteală. La final, cei doi îndrăgostiți trăiesc pentru întâia oară serenitatea pe care, fiecare dintre ei, o cunoscuse în vis doar. Același vis, aveau să descopere, în care el e

*Teströl és lélekröl /
Despre trup și
suflet
(Ildikó Enyedi,
2017)*





un cerb, iar ea, o căprioară ce se adapă din apa unui pârau, într-o zi geroasă de iarnă. La final, o tandră simetrie: el, cu brațul stâng paralizat, este ocrotit de ea, cu brațul stâng bandajat după tentativa (eșuată) de sinucidere. Din prea multă dragoste, firește. Poate prea în pripă condus către un final fericit, *Despre trup și suflet* evocă mirarea și necuvintele versurilor lui Nichita Stănescu: „Dacă te trezești, / iată până unde se poate ajunge: / Deodată ochiul devine gol pe dinăuntru / ca un tunel, privirea / se face una cu tine. / Iată până unde se poate ajunge / privirea, dacă se trezește: / Deodată devine goală, aidoma / unei țevi de plumb prin care / numai albastrul călătorește. / Iată până unde poate ajunge / albastrul treaz: / Deodată devine gol pe dinăuntru / ca o arteră fără sânge / prin care peisajele curgătoare ale somnului / se văd”.

Systemsprenger (2019)

Benni este un „copil-problemă”. La cei aproape zece ani ai săi, e recalcitrantă și de necontrolat, are crize de furie și nu lasă pe nimeni – cu excepția mamei – să-i atingă fața. Chipul ei amintește de fiica adoptivă a lui Tarkovski, pe care a distribuit-o în *Solaris* și *Oglinda*. Secvențele onirice sparg canoanele realismului de tip ciné-vérité și trimit mai degrabă spre Hitchcock, Lars von Trier și Michael Haneke, iar scena în care Benni urmează câinele în pădure, pentru a se refugia de frig în cușca acestuia, amintește

Systemsprenger,
(Nora Fingscheidt,
2019)

de strigătul lui Domenico din *Nostalghia*: „Libertatea nu e bună la nimic dacă nu aveți curajul să ne priviți în ochi, să stați la masă cu noi, să dormiți cu noi!”. Cu noi, adică cu cei de la care societatea așteaptă să se poarte normal, deși – ca în *Joker* – condiția lor e departe de „normalitate”. Aici, din cauza unor traume grave suferite în prima copilărie.

Filmul scris și regizat de Nora Fingscheidt este un poem tragic, un comentariu-eseu pe tema îmblânzirii răutății unui „copil-problemă”. În ciuda unor aparente semne de compasiune din partea mamei, a personalului angajat de la Protecția Copilului, a mamei adoptive, dragostea aceea necondiționată (care – cum se spune în cunoscuta pericopă apostolică – „nu cade niciodată, nu caută la ale sale, nu se trufește” ș.a.m.d.) e substituită de o „omenească, prea omenească” amabilitate. Ori Benni de o astfel de dragoste avea nevoie, nu de încurajări de felul „Ține-ți fruntea sus, știi că poți!”. Mai mult decât oricine altcineva „fără probleme”, ea poate distinge numaidecât gestul artificial, vorba prefăcută, îndărătul cărora se află însă nepăsarea și un bine mascat dispreț. Chiar atunci când gesturile și vorbele sunt ale mamei ei. La fel cum *Oglinda* lui Tarkovski este un (implicit) omagiu adus unui tată absent, *Systemsprenger* e o (implicită) declarație de dragoste adresată unei mame absente. Titlul original sugerează mai potrivit decât versiunea în limba română (*Copilul-problemă*) reflectarea „sistemului”, a



conveniențelor sociale, instituționale – familia, școala, căminele de refugiu pentru orfani sau pentru copii cu probleme în familie.

Filmul – susținut de o coloană sonoră extrem de puternică și dinamică (muzica lui John Gurtler a fost premiată de Academia Europeană de Film) ce amintește, pe alocuri, de *Lola Rennt* – e pe cât de anevoios de urmărit, pe atât de captivant ca experiment cinematografic. Pare o descindere (ce nu se mai termină) în infern, cu final deschis. Dar această copleșitoare experiență a iadului e pavată cu câteva colțuri de rai (și de liniște, o liniște aproape asurzitoare, în contrast cu frecvențele sonorități stridente și țipete din film): clipele când studiază fața și craniul însoțitorului școlar care o ia cu el într-o cabană de munte, ca „metodă educativă”; clipele când se joacă – pe furiș – cu bebelușul acestuia, căruia – în mod excepțional – îi îngăduie s-o atingă pe față; clipele când se visează purtată în brațe de mama ei, care-i șoptește un cântec de leagăn; mai sus pomenita secvență a refugiului în cușca câinelui. Sistemul înfrânt din titlu amintește de filmul lui Tony Kaye din 2011, *Detachment*, printr-o implicită referire la aceeași detașare (ca formă de autoapărare) de „copiii-problemă”.

Nomadland (2020)

Filmul lui Chloé Zhao trimite, prin subiect, la un film realizat acum 50 de ani de Akira Kurosawa:

***Nomadland*,
(Chloé Zhao,
2020)**

Dodeskaden – o poveste despre un grup de „umiliți și obidiți” care trăiesc în mizerie undeva într-o periferie a orașului Tokyo.

Fără comentariul muzical al lui Ludovico Einaudi, *Nomadland* ar părea o ciudățenie minimalistă, „observațională”, cvasi-documentară. Toate „picanteriile” (sau „intrigile”) referitoare la un grup de oameni singuri ce locuiesc în rulote și muncesc pe unde apucă sunt străine de orice „zgomot și furie”, de orice clișeu ideologic. Ceea ce rămâne este numai implozia, geamătul mut al durerii pricinuite de o mare pierdere: un soț și un fiu. Și unul, și altul, unici. Care, printr-o necurmată amintire, sunt o vie prezență în absență. Poate că aici este însuși miezul acestui *Nomadland*: credința în veșnicie, în reîntâlnirea – „undeva, pe drum” – cu cei dragi și pierduți cândva. Și pregătirea, clipă de clipă, pentru ceasul revederii, în duhul poetului: „Curăță câmpul ca să aibă unde ateriza îngerii!” (Nichita Stănescu). Toate aceste semne din filmul lui Zhao ne îndreptătesc să-l socotim un moment de sărbătoare, o străfulgerare ca de cometă în repertoriul actual al sălilor de cinema, unde a ajuns – nu în ultimul rând – și datorită celor peste 200 de premii obținute (pe lângă cele 137 de nominalizări), inclusiv la categoria Oscar (Cel Mai Bun Film, Cea Mai Bună Regie, Cea mai Bună Actriță – Frances McDormand, al cărei chip amintește de Giulietta Masina) și Globul de Aur. **F**

Festivalul Internațional de Film de la Berlin – ediția 72

Sinceritate

Andreea Pătru

După o ediție online care a dat unele dintre cele mai bune titluri recente ale cinemaului de autor, cu Ursul de Aur câștigat de Radu Jude pentru *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* și Ursul de Argint pentru Ryusuke Hamaguchi, anul acesta Berlinale a revenit în săli în plin val de Covid-19. Cu restricțiile de rigoare, printre ele și reducerea capacității sălilor la 50% și un angajament de testare periodică a profesioniștilor acreditați, numărul filmelor și posibilitățile publicistice s-au redus pentru a acomoda această nouă realitate. Sigur, suspexii de serviciu nu au lipsit din program: autori precum Claire Denis, Ulrich Seidl, Hong Sang-soo, Rithy Panh, Denis Côté sau François Ozon prezentându-și cele mai recente producții în premieră mondială.

Însă consecința a pandemiei sau viziune artistică asupra conținutului, Berlinale se îndepărtează tot mai mult de marile studiouri și blockbustere atrase de covorul roșu, în favoarea unor festivaluri precum Veneția și Cannes, și începe să se asemene tot mai mult cu Locarno, festivalul de origine al directorului artistic Carlo Chatrian. În afară de înființarea secțiunii „Encounters” în cadrul noului format al Festivalului Internațional de Film de la Berlin, continuatoarea defunctei „Signs of Life” de la Locarno, asemănarea nu constă numai în indiferența față de star-sistemul american, ci și cedarea protagonismului filmelor de artă, indiferent de pedigreeul regizorului. În acest sens, Berlinale a echilibrat așteptările reduse cu redefinirea noii sale identități prin unele filme care s-au aplecat asupra valorilor umane și familiei, indiferent ce înseamnă aceasta în accepțiunea regizorilor. Sigur, subiectele politice nu puteau lipsi, însă agenda dominantă a festivalului s-a axat pe revenirea la normalitate și privirea cu optimism către viitor, orice ar însemna asta.

În acest sens, Berlinul nu putea rămâne indiferent la *Coma*, cea mai recentă producție a lui Bertrand Bonello și una dintre cele mai originale abordări a pandemiei din perspectiva unei adolescente care tocmai a împlinit 18 ani. Ca în cazul *Nocturama*, Bonello a dedicat filmul fiicei sale, cu mențiunea că aici i se adresează direct printr-o scrisoare atât la începutul, cât și la finalul metrajului. Bonello adresează prin intermediul vocii din off preocupările sale legate de lumea pe care o lăsăm generațiilor următoare și angoasele legate de multitudinea de voci care se manifestă într-o astfel de situație de impotență globală. Indiferent de mecanismele metanarative și estetice implicate, demersul regizorului francez trădează o reacție umană cât se poate de sinceră, anume aceea de a înțelege, a procesa situația nemaiîntâlnită prin care trecem. Onestitatea declarației de intenții este baza universului specific lui Bonello, de unde nu lipsesc artificiile fantastice, pe alocuri halucinogene, ale panicii. Tânăra protagonistă care amintește de fiica regizorului își petrece ziua interacționând cu exteriorul prin intermediul ecranelor, fie ele de Youtube sau de Zoom, atunci când socializează cu prietenele. Jocurile lor includ chestionare despre cei mai mari criminali în serie din istoria umanității, trădând inexplicabila fascinație pentru morbid specifică adolescenților. Însă, printre conținuturile cu teme diverse, consumate cu predilecție de tânără, se află videourile unei influencer numită Patricia Coma, care pare să abordeze un *lifestyle* apocaliptic în care prezintă condiții meteo incompatibile cu viața până la filosofia libertății și telemarketing. O reminiscență a copilăriei prelungite de confinare sunt păpușile Barbie și Ken, pentru care adolescenta a construit un fel de platou TV. Printre artificiile lui Bonello se află animarea acestor obiecte, inclusiv a protagonistei, dar mai ales transformarea unei păduri din visurile adolescente într-o mizanscenă a

tenebrosului, produs al subconștientului afectat de senzația că suntem niște hamsteri care se rotesc în cerc.

Tot dintr-o perspectivă tânără este abordată pandemia și în *La edad media*, coregizat de cineastul argentinian Alejo Moguillansky și coregraful Luciana Acuña, prezentat în secțiunea „Forum”. Însă autentică protagonistă este Cleo, fiica de opt ani a celor doi regizori, din al cărei punct de vedere este prezentată trama prin intermediul vocii din off. Contrar abordării lui Bonello, *La edad media* prezintă pandemia în cheie ludică, cu membrii familiei încercând să se adapteze schimbărilor din viața lor. În timp ce Luciana încearcă să facă repetiții online ca urmare a închiderii teatrului în care lucra, iar Alejo devine obsedat cu filmarea de la distanță pentru a-și putea plăti facturile, Cleo vinde clandestin tot felul de obiecte de prin casă. Odată cu plictiseala și dificultatea de a se concentra asupra studiilor, fetița primește o timpurie și comică lecție despre dificultățile capitalismului. Părinții ei sunt într-atât de absorbiți și obsedați de propriile proiecte încât nici un observă lipsa camerelor de filmat și a bijuteriilor sustrase, la început discret, apoi tot mai vizibil. Protagonista încearcă să strângă banii pentru a-și cumpăra (online, desigur) un telescop, însă prețurile cresc în fiecare zi și nu reușește să ajungă niciodată la suma publicată. Absurdul atinge cote înalte când Moguillansky regizează de la distanță o versiune filmată a piesei lui Samuel Beckett, „Rockaby”, cu pianista Margarita Fernandez, dând indicații online nu numai interpretei, ci și cameramanului, care din cauza confinării nu este nimeni alta decât angajata domestică a Margaritei. O astfel de abordare a carantinării reușește mai ales prin doza de umor *slapstick* care vine la pachet cu acceptarea iritabilității unei astfel de situații. Regizorul argentinian nu se dedă distopiei, ci continuă să vorbească cu luciditate despre ceea ce îl preocupa și în anteriorul *Por el dinero*, și anume

condiția artistului într-o lume condusă de economic, schimbând doar contextul și adaptându-se la circumstanțele în care este forțat să lucreze.

Financiarul este cel care preocupă un alt cap de familie și în *Les passagers de la nuit*, titlu din Competiția Oficială regizat de Mikhaël Hers. Situat în anii '80, filmul urmărește „independizarea” lui Elisabeth, portretizată de Charlotte Gainsbourg, o mamă singură a doi adolescenți. După ce a suferit o mastectomie și un divorț, Elisabeth trebuie să abandoneze un trecut de casnică și să se pună pe picioare într-o societate schimbată, care nu îi recunoaște abilitățile. Cu toate datele pentru a fi o melodramă, *Les passagers de la nuit* nu cade în capcana sentimentalismului, ci construiește un personaj prin acumulare, din episoade cotidiene aparent neînsemnate. Elisabeth dă curs imboldului de a-i scrie prezentatoarei unei emisiuni de radio pe care o urmărea în nopțile de insomnie, iar asta îi aduce primul ei job, în echipa tehnică a programului. Protagonista întoarce favoarea ajutând alți ascultători insomniaci și tulburați, precum Talulah, interpretată de tânăra speranță a cinemaului francez, Noée Abita. Istoria secundară a adolescentei, care nu are unde să locuiască și a abandonat studiile, e un contraplan de o vulnerabilitate și dezorientare similară protagonistei, făcând apropierea dintre ele nu numai specială, ci și într-un fel karmic. Elisabeth evoluează într-o femeie puternică și datorită responsabilității pe care și-o ia adăpostind-o pe această fată și ajutând-o să își găsească locul, primind-o în familia netraditională, dar plină de afecțiune, de care se îngrijește. Un film discret, compus din mici victorii și eșecuri, lipsit de stridență, *Les passagers de la nuit* pare un album de familie privit cu nostalgie. Introducerea repetată a imaginilor de arhivă și a celor filmate în format 4:3 filmate cu camere analogice neprofesioniste contribuie la senzația de celebrare a micilor momente ale vieții, succesiunii clipelor care dau formă întregului.


O altă prezență luminoasă în programul acestei ediții este și *Return to Dust*, regizat de Li Ruijun. Un titlu nonconformist în peisajul cinemaului chinezesc recent, filmul aduce în prim plan două personaje incomode, chiar dispensabile în



Charlotte Gainsbourg în *Les passagers de la nuit* (Mikhaël Hers)

societatea pragmatică actuală. Disprețuiți de propriile familii, Youtie Ma și Guiying Cao sunt împinși într-o căsătorie aranjată. Uniunea dintre un țăran exploatat de rudele mai înstărite și o femeie semi-invalidă, afectată de incontinență urinară și sterilitate, nu se încadrează în stereotipurile unei căsnicii obișnuite, însă din această uniune improbabilă apare poate cea mai pură relație. Acești doi paria au fost împiși să formeze o familie pentru a servi intereselor altora, însă bunătatea și empatia reciprocă depășesc circumstanțele negative ale uniunii lor. Unul dintre cele mai interesante aspecte ale acestui film de factură neorealistă este acela că Ma are un sânge special, fiind singurul care poate să facă transfuzii pentru a menține în viață un bogătan local. Asuprirea de către cei puternici, care nu ezită să atenteze inclusiv la integritatea corporală a săracilor pe care îi asupresc, amintește de un alt recent titlu chinez, *The Donor* (2016), regizat de Xichuan Zang. Urbanizarea galopantă a Chinei aduce cu industrializarea forțată a României din timpul regimului ceaușist,

consecința fiind dezrădăcinarea unor oameni care nu se simt în largul lor în mediul urban. Într-o comică scenă în care cuplul vizitează un apartament dintr-un complex rezidențial construit în mijlocul nicăierului, Ma se întreabă unde ar sta măgarul, găinile și porcul său într-o astfel de locuință. O poveste elegiacă scrisă ca metaforă umanistă pentru o lume pe cale de dispariție, *Return to Dust* excelează prin naturalismul și umanismul scenariului, susținut de o imagine pe măsură, care favorizează ciclul vieții. Acest proces, în lentoarea lui, aduce mai degrabă cu forma și tempoul documentar, permițând riturilor de îngrijire a pământului, precum semănatul, udatul și aratul, să redea demnitatea celor doi protagoniști.

Conștient că sentimentele sincere și autentice dintre personaje nu pot produce complicitate decât în timp, regizorul Li Ruijun face același lucru pe care îl propune și programul festivalului: dă timp personajelor sale să respire, plantează semințele să crească în direcții dătătoare de speranță. 

Întâlnire la vârf germano-arabă

Dinu-Ioan Nicula

Pentru a sărbători ediția cu numărul 25, festivalul CineMAiubit a pregătit la sala Eforie o galerie cu afișe aniversare, realizate de studenții de la UNARTE, câștigătoare fiind desemnată Maria Toma, precum și o expoziție-concurs foto, la care Elisa Lungu a obținut premiul „Sorin Botoșeneanu”, profesorul a cărui amintire a dominat întregul festival. Tot un remember l-a constituit și noul grupaj (proiecție și Blu-ray) „Arhiva activă” cu opt filme studențești, unele dintre ele binecunoscute (*Ciné-vérité*, de Laurențiu Damian; *Cântă cucul și pe ploaie*, de Ioan Cărmăzan; *Solo pentru sax*, de Radu Nicoară; *Aur cât un nasture pe piept*, de Mihai Diaconescu), dar și altele mai puțin circulante (*Vineri 35 martie*, de Anita Gârbea; *Singur și nesilit de nimeni*, de

George Știucă) ori chiar inedite (*To be*, al cineastului grec Petros Minopetros și mai vechiul film-reclamă *Athénée Palace*, de Leonard Suciuc). Relansarea acestor filme, în variantă remasterizată, constituie nu doar o reușită tehnică, ci și culturală a echipei coordonate de către Andrei Rus.

Ca de obicei, participarea școlilor de cinema de peste hotare a stârnit un interes deosebit pentru public și, ca aproape întotdeauna, filmele VGİK – vizionabile pe atunci fără preumțiozitate – s-au regăsit în palmares. Documentarul *Al 91-lea* (r. Olesia Epișina), răsplătit cu Premiul „Victor Iliu”, este o trimitere dezeroizantă către celebrul film *Al 41-lea* (1956), de Grigori Ciuhrai: lumea ex-sovietică a devenit una a experimentelor făcute pe oamenii lipsiți de ideal, cu consecințe ireversibile. Cu o nuanță mai intimistă, explorând ambiguul univers

al relațiilor interadolescentine la nivel feminin, *Deasupra orașului* (r. Malika Muhamedjan) a impus-o pentru Premiul de interpretare pe Aleksandra Devaeva. La masculin, premiul similar a revenit lui Marc Titieni, rolul din *Fotbal* (r. Bogdan Alexandru) fiind o schiță de efect, într-un film bidimensional, mai curând un vehicul pentru apreciatul protagonist din *Otto barbarul*, debutul în lungmetraj al Ruxandrei Ghițescu.

Academia de Film din Baden-Württemberg a adus o piesă de excepție, *Sommerregen* (r. Julia Skala și Oskar Jacobson), poem ironic, dar și învăliitor, despre fluiditatea ființei și a sentimentelor, distins cu Premiul pentru cel mai bun film de animație, categorie la care același institut s-a mai remarcat prin *Avant Card* (r. Stella Raith), pe ideea (devenită topos) a mecanismului transcendent al tehnicii.



Fragmentări (Miruna Minculescu)

Înscrisă la această ediție numai cu filme de animație, Școala de Film, Televiziune și Teatru din Łódź nu a obținut premii, dar a punctat la capitolul „impresie artistică” prin *Once Upon a Time in Israel* (r. Weronika Szyma), linia simplă a desenului fiind canavaa unui subiect de aculturație mereu delicat. Premiul pentru cel mai bun film românesc de animație a revenit lui *Winged Fish* (r. Zsombor Vig), producție a Universității clujene Sapientia care confirmă reușitele didactice în acest gen ale instituției.

Venită la București cu documentarul *The Nest* (r. Boika Stefanova) și ficțiunea *One Elevator Apart* (r. Kris Zahariev), Academia Națională de Teatru și Film de la Sofia a obținut premiul „Cătălin Cocriș” pentru scenariu prin cea de-a doua producție, o comedie cu polițiști, savuroasă ca galerie umană, dar deficitară tocmai la nivelul twistului. Mai bine legate din punct de vedere al storyului au părut filmul italian *La vedova più bella del paese* (r. Mino Capuano), cel sloven *Maks* (r. Martin Drakslar), precum și autohtonul *Locuri ascunse* (r. Teona Galgoțiu), rămasă însă în afara palmaresului. Ambițios s-a dovedit *Maria T.*, dar incursiunea în viața divei care „și-a pus busuioc în păr” a depășit puterile regizorale ale Mariei Drăgoi, ca și pe cele actricești ale Mădălinei Anea.

Muzica – în speță cea orientală – își are locul ei însemnat în *Maybe there is no distance / A Tale of Separation*, distins cu premiul pentru cel mai bun documentar românesc, regizoarea Letiția Popa recurgând la o inspirată formulă mixtă, eminemamente sonoră; aceeași promițătoare cineastă a obținut Premiul „Nina Behar” pentru *Sărută-mă ca luna*, fantasmă erotică în alb-negru. Cel mai bun documentar – pe ansamblul întregii competiții – a fost considerat *Apropieri*, de Ioana Grigore, care a primit Premiul „Paul Călinescu”. Priceperea de a circumscrie sufletului dimensiunea alpină a impresionat de fiecare dată când filmul a fost prezentat în țară și peste hotare, el fiind nominalizat și la Premiile Gopo pe anul 2020. Un cert simț al ipostazierii naturii îl au și câștigătorii ex-aequo ai Premiului de imagine RSC, Alin Ciuchi (*Valuri se sparg de stânci*, r. Mara Cohn, cu mult distribuita în filme studențești Nicoleta Lefter) și Vladimir



Tala'vision (Murad Abu Eisheh)

Gurgu Naum (*Mihail și Achim*, r. Theodor Ioniță). În cu totul alt registru – alegorie pansexuală – s-a situat *Kermes Vermilio* (r. Tudor Dobrescu), care i-a adus Beatricei Păun Premiul de imagine pentru film românesc, dar o bună sintonie cu directorul de imagine Mihai Șchiopu, mai ales la nivelul portretisticii, au demonstrat și filmele Andreei Parfenov (*Față în față*, *Gherghina de pe Salcânilor 5*).

Disoluția familiei a stat în centrul a două dintre cele mai importante filme din a 25-a ediție a Cinemaiubit. *Planuri de vacanță* (r. Alexandru Mironescu), distins cu Premiul Criticii (oferit de către Uniunea Cineaștilor), pune în scenă un captivant duel actoricesc Iulia Lumânare - Mihai Smarandache, a cărui tensiune permite utilizarea de către regizor a unui final *safety*. *Fragmentări*, de Miruna Minculescu (prezentă în selecție și cu *Com.plot*), reușește performanța de a conjuga latura *de coming-of-age* (interpretă: Alexia Preda) cu cea de căpătare a conștiinței de sine de către o fetiță, întrupată de un remarcabil actor-copil: Cătălina Romanuț. Layoutul narativ al plecării părinților la muncă peste hotare este exploatat discret, într-un ansamblu care a binemeritat premiul „Cristian Nemescu” pentru regie și Premiul Președintelui Uniunii Cineaștilor.

Conform așteptărilor, dată fiind distincția de la Cannes, Premiul „Lucian Pintilie” pentru cel mai bun film românesc

s-a îndreptat către *Prin oraș circulă scurte povești de dragoste*, de Carina-Gabriela Dașoveanu. Recurgând la una dintre actrițele aflate în trend – Ilinca Hărnuț – și la ultra-experimentatul Andi Vasluiuanu, regizoarea și-a asigurat premisele unui cuplu al cărui eșec se oglindește (trecut, prezent și viitor) în pasagerii celor trei curse de taxi făcute de eroină (notabil fiind mai ales personajul lui Ion Gheorghe-Arcudeanu). Nu a constituit o surpriză nici atribuirea Marelui Premiu, de către juriul condus de britanica Suzy Gillett, filmului *Tala'vision*, coproducție germano-iordaniană regizată de Murad Abu Eisheh, student la Academia de Film din Baden-Württemberg. O lume fără televiziune (așa cum impusese ISIS în Siria) este una coșmarescă, iar când aceasta se reflectă prin ochii unui copil ea devine un avertisment și un manifest pe care autorul a reușit să le conjuge fără a cădea într-un aproape inevitabil tezism.

Neîndoielnic, această ediție cu caracter festiv, coordonată de Doru Nițescu și sprijinită pentru difuzarea paralelă online de cinepub.ro, a fost pentru fiecare un moment de reflecție, în raport cu anul de start 1996: unde eram noi, unde era UNATC (pe atunci Academia de Teatru și Film), unde era lumea în ansamblul ei. Și, mai ales, a fost terenul propice de a rememora parcursul unei manifestări care, în bună parte, ține pasul cu istoria filmului românesc contemporan. **F**



Ciné-vérité (Laurențiu Damian, 1980)

Arhiva activă la CineMAiubit

Ioan-Pavel Azap

Arhiva activă este un proiect inițiat de Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București în colaborare cu Arhiva Națională de Filme și Cinemateca Română și are ca obiectiv restaurarea și digitalizarea, în primul rând a filmelor studențești din arhiva Universității. Un prim program, Arhiva activă – Filme UNATC (1966-1971), a fost lansat în 2020, la cea de-a 19-a ediție a Festivalului Internațional de Film

Transilvania (TIFF) și a cuprins un număr de nouă filme: *Cadențe* (Radu Gabrea), *Dictatorul și supusul său* (Ada Pistiner), *Patru întrebări* (Ștefan Traian Roman), *Piscicultura* (Tudor Eliad), *Cântec* (Felicia Cernăianu), *Febra* (Dorin Moldovan), *Vânătoarea* (Timotei Ursu), *Ritmuri* (Andrei Vidrașcu), *Negostina* (Nicolae Oprețescu). Cel de-al doilea program a fost lansat la sfârșitul anului precedent, în cadrul Festivalului Internațional de Film Studențesc CineMAiubit, ajuns la ediția a 25-a, organizat de Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” și Fundația CineMaiubit

și cuprinde filme realizate între 1978 și 1983, cu excepția *Athenée Palace* (1969), probabil o „restanță” din primul program. Scris și regizat de Leonard Suci, filmul este în fapt un clip de prezentare a barului celebrului hotel bucureștean, realizat cu dezinvoltură și în spirit occidental, cu influențe evidente din cultura pop. Este de reținut și pentru că dezvăluie un mod de viață al acelor ani la care „masele populare” nu aveau acces.

Cântă cucul și pe ploaie (1978), pe un scenariu de și în regia lui Ioan Cărmăzan, este turnat în Bocșa, orașul natal al cineastului, și pornește de la fapte reale: abuzurile

comise de un director de școală la începutul anilor '60, de la favoruri sexuale la mită, sunt ignorate de autoritățile locale care îl girează tacit. Filmul depășește conjunctura prin al doilea nivel al „lecturii”, o trimitere de fapt la anii „obsedantului deceniu”. Lucrat cu amatori, *Cântă cucul și pe ploaie* se situează la limita documentarului și a ficțiunii, un film (și) de atmosferă care anunță, în partea lui „nerealistă”, *Țăpınarii* și *Lișca*.

Singur și nesilit de nimeni (1979, sc. și r. George Știucă) este un studiu despre ceea ce numim violență domestică. Un tânăr proaspăt eliberat din închisoare, condamnat fiind pentru că și-a bătut tatăl vitreg, se integrează în viața de uzină și de cămin muncitoresc. Dar rănilor din trecut nu s-au cicatrizat. Rețineră în fața viselor idilice ale iubitei sale are drept cauză experiența din copilărie și adolescență: aceea de a fi o piedică în calea fericirii mamei și o povară pentru tatăl vitreg. Pentru acei ani, o astfel de abordare a mediului familial muncitoresc, în tonuri nu sumbre, dar realiste, era greu de acceptat oficial. Filmul are și un dramatism autentic, tușant și azi.

Ciné-vérité (1980), practic debutul lui Laurențiu Damian, autor și al scenariului, este un film despre căutarea adevărului, dar și despre manipulare. Unei tinere angajate a televiziunii îi sunt respinse rând pe rând reportajele care, prin veridicitatea lor, nu se încadrează în tiparele procustiene oficiale. În final, aceasta se resemnează și suprapune imaginilor un comentariu în cel mai pur limbaj de lemn al epocii. Interpretabil ca subversiv la data premierei, *Ciné-vérité* este azi, când puterea manipuloare a mass-mediei a atins cote nebănuite, mai relevant – și mai înspăimântător – decât în contextul în care a fost realizat.

Vineri 35 martie (1982, r. Anita Gîrbea, sc. Adrian Dohotaru) este o parabolă distopică. Într-un război neprecizat, doi tineri aleargă, într-o fugă aparent fără sfârșit, printre ruine, bombardamente, incendii, cadavre – un coșmar apocaliptic. În final, protagonistul continuă să alerge și după ce află că a fost „eroul” unei filmări. Revoltă sau resemnare? Final deschis. Filmul are și valoare strict documentară, cartierul în care s-a filmat intrând în faza ultimă a demolării a doua zi după încheierea turnajului.

To be (Petros Minopetros, 1982) este o combinație de film experimental și exercițiu de stil. Un grup de tineri urmăresc un film într-o sală de cinema, spectatorului lui *To be* fiindu-i prezentate ambele filme. Tinerii discută, se amuză, fumează într-o atmosferă hippie, iar unul dintre ei are o revelație aproape mistică. *To be* inspiră și respiră libertate, este atemporal, o evadare lipsită de lașitate din realitatea cotidiană a epocii.

În *Solo pentru sax* (1983, sc. și r. Radu Nicoară) un tânăr instrumentist își pune mari speranțe în înregistrarea la care este invitat. Odată ajuns în studio, constată că totul este un pretext pentru promovarea unei interprete lipsite de talent. Resemnat inițial de postura ingrătă, umiltoare în care este pus, tânărul răbufnește la un moment dat într-un solo de mare virtuozitate, depășind obediența, revoltă care îi aduce excluderea din „combinație”. Trimiterile sociale sunt evidente – promovarea mediocrității, relațiile necesare pentru a răzbi etc., dar nu este de ignorat nici structura narativă, modul de cinematografiere: accentul pe imagine, nu pe dialog, atenția la detalii, înlănțuite în planuri strânse sau prim-planurile, altfel greu de gestionat de către un „ucenic”, denotă o certă vocație regizorală.

Aur cât un nasture pe piept (1983, sc. și r. Mihai Diaconescu aka Anghel Mora) este o parabolă cu trimiteri evidente la conflictul dintre cei doi poli ai puterii, SUA și URSS, transpus într-o confruntare sportivă. Finalul este conciliant-optimist: combatanții ajung să se respecte și să se ajute, depășind conflictul politic, surmontând cortina de fier.

Surprinzătoare, dar numai la prima vedere, este marea libertate de exprimare din majoritatea acestor filme, de regăsit doar parțial și foarte rar pe deplin în lungmetrajele de ficțiune ale epocii. Explicația constă nu doar în energia tinereții, ci, mai banal poate, în faptul că aceste filme studențești nu erau destinate circuitului public, impactul lor fiind minim, de nișă, într-un mediu care în ansamblu împărtășea aceleași valori și avea aceleași repere. Cu atât mai relevante sunt astăzi, când mesajul mării majorități a rămas nealterat. Este, de asemenea, emoționant să-i vezi la început de drum, ca studenți sau proaspăt absolvenți, și într-un fel a te simți contemporan cu tinerețea lor, pe: Toma Caragiu, Mitică Popescu, Cornel Coman, Mircea Diaconu, Victoria Cociaș, Ecaterina Nazare, Magda Catone, Adrian Pinte, Florian Pittiș, Tamara Crețulescu, Andrei Finți sau Marcel Iureș. **F**



Vineri 35 martie (Anita Gîrbea, 1982)



Le sorelle Macaluso (Emma Dante)

Noua cinematografie italiană în România

O recuperare cinefilă necesară și agreabilă

Dana Duma

Rareori prezent în repertoriul cinematografic obișnuit din România, filmul italian era cunoscut mai ales cinefililor care frecventau festivalurile internaționale. Spectatorul român tresare doar la câteva nume recent afirmate, printre care Paolo Sorrentino, grație Oscarului câștigat cu *La Grande bellezza* (2014) și, desigur, a nominalizării din acest an cu *La Mano di Dio*. Așa că cele nouă filme prezentate în mini-festivalul „Noua cinematografie italiană în România” au fost urmărite cu tot interesul de cinefilii dornici să-și aducă la zi cunoștințele despre

această cinematografie, respectată mai ales pentru că a dat nume de referință ale culturii filmice, precum Rossellini, Fellini, Antonioni. Manifestarea bucureșteană programată la Muzeul Național al Țăranului Român (9-13 martie) a adunat săli pline, fiindu-i recunoscută calitatea curatoriatului, care a completat proiecțiile cu întâlniri cu cinești (Daniele Luchetti) și critici (Mario Sesti și Angela Prudenzi). În plus, parteneriatul cu principala instituție academică în domeniu, Universitatea Națională de Teatru și Film „I.L. Caragiale” a asigurat un masterclass cu Daniele Luchetti, desfășurat la sediul acesteia, ca și conferința „Colaborarea în sectorul audiovizual între Italia și România:

oportunități de dezvoltare și coproducție, avantaje reciproce și beneficii”.

Organizată de Ambasada Italiei la București, Institutul Italian de Cultură și Agenția ICE, cu sprijinul Cinecittà, manifestarea, prefațată de discursul ambasadorului Italiei în România – E.S. Alfredo Durante Mangoni, a fost doar începutul unor inițiative menite să susțină o ofertă culturală destinată publicului local și să redea o imagine mai autentică a Italiei contemporane, după cum am fost asigurați.

Mini-festivalul și-a îndeplinit cu succes, la standarde superioare, misiunea de recuperare a peisajului actual al cinematografului italian. Cele nouă titluri alese au girul participării în selecția unor prestigioase

festivaluri internaționale și ilustrează tendințe diferite de ceea ce asociem de obicei ca trăsături marcante ale filmelor *made in Italy*: peisaje neorealiste, povești despre mafioți sau comedii cu accente sentimentale.

Am reperat tendințe înnoitoare în opera unor cineaști tineri, precum Emma Dante (*Surorile Macaluso / Le sorelle Macaluso*), regizoare venită din teatru, al cărei film adaptează o piesă proprie jucată cu succes pe scenă. Plasat în decolul unui cartier sărac din Palermo, filmul urmărește cele cinci surori protagoniste pe parcursul a trei decenii, revelând cu suspans sentimentul de vinovăție care le-a marcat relația, generat de moartea celei mai mici dintre ele, într-o zi de vacanță. În alt registru, Pietro Castellitto folosește și el o structură narativă fragmentară, în *Prădătorii / I Predatori*, pentru a descrie surprinzătoarele relații cauză-efect din comportamentul unor membri a două familii prietene, a căror relație e minată de ipocrizie. Incertitudinile fațadei onorabile a familiei împlinite sunt tratate, uneori, în cheie de thriller, în *America Latina*, semnat de promițătorii tineri cineaști Damiano și Fabio D'Innocenzo, unde interpretarea lui Elio Germano asigură momente acaparante, ca și în *Ascuns / Volevo nascondermi* de Giorgio Diritti, un film inspirat din biografia pictorului Antonio Ligabue, despre dificilul drum spre recunoaștere al unui artist nevrotic. Pentru acest rol Germani a fost recompensat cu un Urs de Argint la Festivalul de la Berlin în 2020. Un interpret binecunoscut și în România, Toni Servillo, domină distribuția lungmetrajului *În afara timpului / Aria ferma* de Leonardo Di Constanzo, care descrie din unghiuri insolite mediul carceral.

Concentrat în principal asupra creației cineaștilor nou afirmați, programul zilelor italiene nu a ignorat numele celebre, incluzând documentarul *Marx poate aștepta / Marx puo aspettare*, dedicat de Marco Belocchio fratelui său afectat din copilărie de o boală gravă, și două filme recente de Daniele Luchetti, *Momente de fericire neînsemnată / Momenti di trascurabile felicità* și *Noduri / Lacci*. Prezent la festival și premiat cu un trofeu onorific pentru întreaga activitate, cineastul a fost și protagonistul unui masterclass

la UNATC. Dedicată relației dintre film și literatură, expunerea lui Luchetti, precum și răspunsurile sale la întrebările venite din sală au contribuit realmente la reliefaarea unor strategii proprii de tratare a relației dintre carte și ecran. Cum ambele filme prezentate la București sunt inspirate din surse literare (moderne, nu clasice), ele au asigurat exemplificări relevante în discuția pe tema aleasă.

Momente de fericire neînsemnată este adaptare liberă a cărții cu același titlu a lui Francesco Piccolo și – lucru notabil – pornește de la o formă literară neobișnuită, o colecție de aforisme. Luchetti a remodelat materialul literar, configurând o dramediă cu inserții fantastice despre ultima oră și jumătate din viața unui tânăr tată de familie care suferă un grav accident conducând motoreta. Ironizând tendința lumii moderne de a apăsa excesiv pe pedala de accelerație, lungmetrajul construiește situații de un umor extravagant, care nu se dovedesc incompatibile cu un anume sentimentalism în elogierea rolului familiei. Luchetti recurge la narațiunea fragmentară pentru a alterna episoade din prezent și din trecut, formulă scenaristică abordată și în *Noduri*, inspirat din romanul lui Domenico Starnone, între timp tradus și în România. Scriitorul e un colaborator constant al regizorului (a cosemnat scenariul pentru *Școala / La Scuola*) și a propus o narațiune imaginativă și în forma literară, asamblând patru perspective diferite asupra narațiunii care ilustrează degradarea unei iubiri și consecințele ei destabilizatoare în viața de familie. Dacă în *Momente de fericire*

neînsemnată timpul narațiunii acoperea o oră și jumătate din viața eroului, acum urmărim evenimente derulate pe parcursul a trei decenii din relația unui cuplu marcat de infidelitățile repetate ale soțului și de acumularea de frustrări și resentimente care o transformă pe soție (admirabilă, Alba Rohrwacher) într-un personaj vindicativ, suspicios și dominator. Luchetti ocolește cu grijă rețetele scenaristice care ținesc adeziunea publicului, după cum a insistat adesea în discursul său cu referiri ironice la „infailibilele” formule americane propuse în manuale, ca de pildă, cea a lui Syd Field. Cred că observațiile lui Daniele Luchetti rămân un ghid cu sugestii valoroase pentru cei care au asistat la masterclass, mai ales în abordarea etică a dilemei trădare-ilustrare. Referințele numeroase la titluri cunoscute din istoria filmului au înnobit discursul acestui cineașt cu vastă cultură cinematografică și voință de afirmare a universului personal.

Și, nu în ultimul rând, publicul bucu-reștean a apreciat omagiul dedicat recent dispărutei actriței Monica Vitti, muza lui Michelangelo Antonioni, dar și protagonista unor comedii care au reliefat alte dimensiuni ale talentului său uriaș, precum *Supermartora / La Supertestimone* (1971), de Franco Giraldi, prezentat în gala de deschidere. Impecabil curatoriat, mini-festivalul filmului italian a redeschis apetitul cinefililor noștri pentru acest cinema puțin distribuit pe ecranele noastre și va rămâne o amintire plăcută și grație atmosferei cordiale constante, datorată și prezenței madrinei și moderatoarei discuțiilor, actrița Kristina Cefruga. **F**



Programul și circumstanțele lui

Andreea Pătru

Majoritatea festivalurilor de film au fost nevoite să facă unele ajustări motivate de pandemie, însă puține din evenimentele de mare anvergură, care găzduiesc premiere mondiale sau internaționale, au fost atât de afectate precum Rotterdam. Pentru al doilea an consecutiv, premiile s-au acordat de la distanță, prin videoconferință. Cu o poziție îngrată în peisajul festivalier, marcată de presiunea calendaristică a Berlinului și a Festivalului de Film de la Sundance, Rotterdam a prezentat o selecție de producții minimaliste, de buget redus, adesea din sfera docu-ficțiunii.

În categoria conceptuală se înscrie și *The Cathedral*, regizat de Ricky D'Ambrose și prezentat în premieră mondială la Festivalul de Film de la Veneția,

în Biennale College. Exponent al cinemaului american independent, cel de-al doilea film al lui D'Ambrose după *Notes on an Appearance* (2018) se construiește sub forma unui album de familie: ca un colaj de planuri fixe care funcționează ca niște tablouri vivante asemeni lui Terence Davies în *Distant Voices, Still Lives* (1988), în care personajele intră și ies, se ceartă și se împacă cu trecerea timpului. O falsă autobiografie, bazată pe copilăria regizorului și filmată inclusiv în casa în care a crescut, *The Cathedral* folosește minim de mijloace, mizanscena domestică oscilând între câteva interioare austere și o grădină. Formatul similar unui *Bildungsroman* trimite invariabil la *Boyhood*-ul lui Linklater, cu un protagonist urmărit încă din copilărie, din anii '80 până spre începutul secolului XXI, însă D'Ambrose golește conținutul de afect, transformându-și protagonistul, Jesse, jucat de trei actori

remarcabil de similari, într-un spectator al propriei vieți. Cu un stil glacial distinctiv de a încadra, similar poate lui Rick Alverson în *The Mountain* (2018), scenele lui D'Ambrose pleacă uneori de la detalii specifice, conversații inaudibile, pentru ca apoi să se deschidă sau să se închidă progresiv cu travellings înainte și înapoi. Fără să pună accentul pe *coming-of-age*-ul protagonistului, ci mai degrabă film saga, *The Cathedral* este compus din personaje conflictive, dar care se exprimă declamativ, în stil bressonian. Însă aceeași impene-trabilitate a personajelor e punctul forte al filmului, lăsând loc încadrării istorice a intrigii într-o perioadă plină de schimbări societale semnificative, care plasează trauma familială cu detașare în contextul mai larg al mandatului lui Clinton.

Probabil cel mai ofertant titlu din cea de-a 51-a ediție a Festivalului Internațional de Film de la Rotterdam a fost *The Plains*,



The Plains (David Eastal)

regizat de australianul David Eastel. Un alt film care lucrează cu minim de mijloace, *The Plains* are loc aproape în totalitate înăuntrul unei mașini. Întinzându-se pe durata a trei ore, camera este fixată pe locul din spate și îndreptată înspre parbriz, șofer și pasager, permițând spectatorului să vadă drumul și să ia parte la călătorie. Timp de câteva zile, protagonistul Andrew, un avocat din Adelaide, este urmărit când se întoarce acasă de la serviciu, uneori singur sau acompaniat de un coleg. Eastel semnează nu numai regia și scenariul, ci și montajul și scenografia filmului împărțit în 11 secvențe lungi, filmate de-a lungul unor anotimpuri diferite, în jumătate din acestea jucând inclusiv rolul copilotului. Rutina și complicitatea cu spectatorul, martor la conversațiile telefonice ale protagonistului, fac din *The Plains* o docu-ficțiune a alienării, în care viața pare doar încă un efort de a te trezi, a merge la muncă și a te întoarce acasă. Deși protagonistul întoarce spatele publicului și nu i se vede fața decât în oglinda retrovizoare, pare o persoană apropiată, pe care o cunoaștem de-o viață. Deși ideea nu e nouă, *Taxi-ul* lui Jafar Panahi fiind unul dintre cele mai recente referințe cinematografice filmate într-o mașină, succesul lui *The Plains* constă fix în lipsa lui de excepționalitate. *The Plains* e un film care nu se străduiește neapăsător să surprindă, să caute anecdote cu orice preț pentru a capta, ci atrage prin familiaritate și naturalețe. Conversațiile sunt normale, lipsite de înfloriri filosofice, revelând grijiile și preocupările mundane ale protagonistului. Andrew poate fi oricare dintre noi, iar asta provoacă atașament.

În buna tradiție a festivalului olandez, din cea de-a 51-a ediție nu au lipsit titlurile asiatiche, adesea câștigătoare ale Tigriului pentru cel mai bun film în ultimii ani. Printre titlurile care merită menționate se află și coreeanul *Kim Min-young of the Report Card*, regizat de duoul Lim Jisun și Lee Jae-eun. Acest debut prezintă un trio de prietene care merg pe căi diferite odată ce termină școala. Membre ale unui club de poezie creat de ele, una dintre cele trei emigrează în Statele Unite pentru a studia la Harvard, Min-young decide să studieze într-un alt oraș din Coreea de Sud și ultima, Jeonghee, o adolescentă



Insula (Anca Damian)

timidă, dar imaginativă, se angajează cu jumătate de normă la un club de tenis. În ciuda oprobiului prietenelor, Jeonghee nu se grăbește să ia o decizie cu privire la viitorul său, ci este mai degrabă absorbită de un trecut în care încă mai copilărește. Tehnologia are un rol central în film, cu întâlniri constante pe Zoom și pe telefon sau la calculator, într-o încercare de a elimina distanța fizică dintre cele trei. Doar Jeonghee se eliberează de tirania dispozitivelor, concentrându-se pe desen și pe lumea sa interioară, fiind singura care întreprinde o călătorie la Seul pentru a se reuni cu Min-young. Un *coming-of-age* discret, similar stilistic producțiilor intime ale lui Hong Sang-soo, filmul vorbește despre presiunile societății coreene, elitismul și necesitatea de conformism pentru a reuși. Preocupată de notele sale și de imaginea exterioară pe care o proiectează, Min-young își ignoră prietena și o judecă în termenii aceleiași societăți care îi exclude pe cei diferiți. Jeonghee îi răspunde însă cu sinceritate, punctând-o după standardele ei, acelea ale umanității care nu se încadrează în norme cuantificabile. Această mică bijuterie mi-a amintit mai degrabă de o referință bibliografică, aceea a romanului lui J. D. Salinger, „De veghe în lanul de seacă”, protagonistul Jeonghee asemănându-se cu Holden Caulfield, care-și dorește să prindă copiii

înainte să cadă într-o prăpastie, păstrând același spirit tânăr și refuzând cu obstinație superficialitatea societății.

Prezența românească la festival a fost redusă, cu două titluri în secțiunea de scurt și mediumtraj (*Nicolae* de Mihai Grecu și *When Clouds Grow Towards Each Other* de Iulian Daniel Popa) și, cel mai important, cu premiera internațională a celei mai recente animații semnate de Anca Damian, *Insula*, în secțiunea competitivă dedicată filmelor de public, „Big Screen”. Cu un stil poetic și ludic, amestecând musicalul cu imagini suprarealiste, *Insula* nu este un model de convenție narativă, ci o încântare a simțurilor, explozivă vizual și muzical, cu o bandă sonoră semnată de Alexander Bălănescu.

La polul opus față de filmele minimaliste anterior menționate, tehnicile de animație sunt variate, de la elemente viu colorate lucrate în 3D la desen și imprimări textile. Cu intenția de a rescrie narativul colonialist al lui Robinson Crusoe, personajele lui Damian sunt caracterizate de umorul absurd al versurilor Adevi Milea și cinismul contemporan. În *Insula*, deși Crusoe e salvatorul alb și Friday un refugiat în Mediterana, nu e clar cine salvează pe cine, logica narativă făcând loc unei critici sociale disperse, plecând de la poluare până la excesiva imixtiune a tehnologiei în viațile noastre. **F**

Studii de film românesc și balcanic de Marian Țuțui

O lectură obligatorie

Ioan-Pavel Azap

Marian Țuțui este, fără îndoială, unul dintre cei mai avizați istorici ai filmului din Balcani, cu multitudinea sa de cinematografii, mărturie fiind cele două monumentale volume dedicate acestuia/acestora, respectiv „Orient Express. Filmul românesc și filmul balcanic” (2008) și „Frații Manakia și imaginea balcanilor” (2009), cărora li se alătură recentul „Studii de film românesc și balcanic” (2021), toate apărute la editura Noi Media Print. Cele trei volume, cărora sperăm că le vor urma și altele, ilustrează o consecvență și meticulozitate a cercetării poate mai puțin specifice Balcanilor, dar cu atât mai bine-venite: „În mijlocul tuturor tulburărilor prin care au trecut cinematografiile balcanice și studiile filmologice balcanice în ultimele trei decenii, opera lui Marian Țuțui se numără printre cele rare care au izbutit să-și păstreze focalizarea și continuitatea. Cariera sa îndeplinește toate standardele cercetătorului multilateral, cu activitate de arhivist și de universitar specializat în studii filmologice, care publică în context local și internațional și care este, mai presus de toate, o figură distinctă și fermecătoare a studiilor filmologice balcanice” (am citat din prefața semnată de Nevena Daković, profesor la Facultatea de Studii de Film și Media a Universității de Arte Dramatice din Belgrad).

Într-un „Argument” menit să explice care este rostul acestui demers editorial, autorul precizează: „În cartea de față adun 16 articole și studii, majoritatea publicate timp de 15 ani, între 2006-2021, mai ales în ultimii ani, pe majoritatea fiind necesar să le traduc din limba engleză căci au apărut în diverse periodice științifice și volume colective în SUA, Marea Britanie, Germania, Suedia, China, Turcia, Serbia și Bulgaria. Câteva au apărut în periodice românești sau urmează a fi publicate în Australia și Belgia. Acum am aspirații mai

modeste căci doresc ca aceste studii să fie citite măcar de către unii din studenții și confracții mei” (p. 15).

Cartea este structurată în două părți, „Studii de film românesc” și „Studii de film balcanic”, filmul românesc fiind implicit asimilat (și) celui balcanic. Deși scrise potrivit rigorilor științifice ale unor astfel de texte, Marian Țuțui nu-și refuză nici tonul colocvial, menținându-se într-un dialog amical cu cititorul chiar și atunci când formulările sau afirmațiile aparțin în mod evident limbajului de specialitate. Și aici intervine talentul de scriitor al autorului, care știe să „povestească” informația istorică și să transpună judecățile de valoare într-un limbaj atractiv. Nu atât formulările memorabile, cât cele care incită, care provoacă spectatorul sunt frecvente. Scriind despre *Pădurea spânzuraților*, capodopera lui Liviu Ciulei din 1964, Marian Țuțui afirmă: „Este interesant că toată lumea are dreptate în acest film. Doar Apostol Bologa face greșeli, dar camarazii săi Klapka și Varga, ca și publicul, țin cel mai mult la el pentru că este uman și aproape inocent” (p. 27). Chiar dacă autorul exemplifică, nu epuizează argumentarea, cititorul având posibilitatea să dezvolte pe cont propriu această sugestie. De asemenea, referindu-se la un film anume, autorul surprinde în doar câteva fraze esența unei epoci: „Spre deosebire de regizori români consacrați precum Dan Pița și Șerban Marinescu care în acea vreme au redat epoca comunistă cu ajutorul parabolei sau al realismului crud în filme precum *Hotel de lux* (r. Dan Pița, 1992), respectiv *Cel mai iubit dintre pământeni* (r. Șerban Marinescu, 1993), debutantul Nae Caranfil a decis să facă, după cum mărturisește într-un interviu din 2011, «un film nostalgic, fermecător și oarecum trist despre viața



generației mele, în condițiile în care, teleportându-mă înapoi, îmi dădeam seama că tinerețea noastră nu a fost una călcată pe grumaz de bocancii comunismului; găseam cu toții căi de a ne bucura de viață, fentând sistemul [...] Mi-am spus, așadar,

că *E pericoloso sporgersi* va fi primul film nostalgic la adresa Epocii de Aur». După Leul de Argint la Veneția în 1992 obținut de Dan Pița cu *Hotel de lux*, criticii occidentali se pare că se săturaseră de viziunea sumbră a filmelor românești despre epoca comunistă. Selecția filmului *E pericoloso sporgersi* la Quinzaine des réalisateurs de la Cannes în 1993 a confirmat justetea viziunii lui Nae Caranfil ca și valoarea intrinsecă a lungmetrajului său de debut” (p. 31-32). Această primă parte, dedicată cinematografeii românești, mai conține studii despre filmul documentar, despre Noul val și despre westernul românesc, despre *O vară de neuitat*, memorabilul film al lui Lucian Pintilie din 1994 sau despre evreii români distinși cu ori nominalizați la premiul Oscar.

Cea de a doua parte a cărții, „Studii de film balcanic”, se deschide cu un text oarecum „programatic” despre ce înseamnă cinematograful balcanic. Sunt prezentate conceptul geografic și cel geopolitic, dar și concepția occidentală privind balcanismul sau clișeele acestuia, pentru a ajunge la filmul balcanic: „Noțiunea film balcanic a apărut în anii '80, odată cu succesele lui Theo Angelopoulos și în special ale lui Emir Kusturica la marile festivaluri. Acesta din urmă a impus genul «etno», un cinematograful cu elemente exotice, care atrag și reușesc să redefinească treptat canonul occidental. Cu toate acestea, deși sintagma «cinema balcanic» a fost utilizată din ce în ce mai mult precum unele anterioare, cum ar fi «filmul scandinav»

sau «cinematograful latino-american», rareori au existat încercări de definire a acestuia. În mod logic, «cinematograful balcanic» este o componentă a unei culturi comune. Pe de altă parte, cinematografia a fost și rămâne, cu excepția începutului filmelor sonore, un fenomen mai puțin național. Am simțit că încercarea de a defini cinematograful balcanic a devenit mai necesară și mai urgentă, deoarece unii

critici de film consideră deja că este vorba despre un fenomen aproape epuizat” (p. 115). Evident, demersul este mai complex și de amploare, am apelat la citatul de mai sus doar pentru a stârni curiozitatea cititorului. Urmează, după această introducere, studii despre genurile filmului balcanic, primul dintre acestea fiind filmele cu haiduci, despre melodramă ca specific asimilat sau – într-un capitol sugestiv intitulat

„Aristocrați și ticăloși balcanici în filmul occidental” – despre reprezentarea personajelor din Balcani în cinematografia occidentală.

Bine documentată și argumentată, „Studii de film românesc și balcanic” este o lectură obligatorie pentru oricine este interesat de film în general și, în particular, de acest „arhipelag” cinematografic din care și România face, cu sau fără voie, parte. **F**

Întrevederi de Călin Stănculescu

Jurnalul de bord al unui spectator de cursă lungă 3

Ioan-Pavel Azap

Intrevederi”, recentul volum al lui Călin Stănculescu, încheie o trilogie începută cu „Cronici” și continuată cu „Hebdomadare”, cărți apărute într-un ritm susținut, pe parcursul a doi ani calendaristici, 2020-2021, în fapt în mai puțin de 24 de luni, la editura bucureșteană Rawex Coms. Cele aproape 1500 de pagini de text – cronici, interviuri, eseuri tematice ș.a.m.d. – sunt rodul unei intense activități publicistice desfășurate pe parcursul mai multor decenii, pagini care legitimează pe deplin statutul de prim-plan al criticului și istoricului de film Călin Stănculescu. În „Cronici” sunt reunite articole apărute în revistele „Lucefărul” și „România liberă” între 1991-2013, respectiv în „Viața Românească” între 2008-2019; în „Hebdomadare” – articole publicate în „Lucefărul” între 2008-2017; „Întrevederi” – așa cum precizează autorul în rândurile de încheiere – „adună o parte dintre interviurile publicate în cotidianul «România liberă» între anii 1991 și 2005. Volumul este completat de cronicile apărute în revista «Bucureștiul literar și artistic» între anii 2011 și 2019”. Este vorba, așadar, de o „panoramare” a aproape treizeci de ani de cinema, practic o istorie a filmului acestor decenii construită ca un

puzzle din cronici, comentarii, interviuri cu personalități ale celei de-a șaptea arte.

Prima parte a cărții de față, intitulată ca și volumul – „Întrevederi”, reunește interviuri cu nume de referință ale cinematografului românesc și mondiale – regizori, actori, scenariști, critici de film, producători –, o listă impresionantă, care poate să-l facă invidios pe orice iubitor al filmului, dintre care amintim aici, în ordinea din carte, pe: Savel Stîpîl, Bujor T. Rîpeanu, Mircea Daneliuc, Dan Pița, Stere Gulea, Laurențiu Damian, Bernardo Bertolucci, Geo Saizescu, Antoine de Clermont-Tonnerre, Ion Caramitru, Horia Pătrașcu, Anca Damian, Costa-Gavras, Emil Loteanu, Krzysztof Zanussi, Raul Ruiz, Mihai Orășanu, Nicolae Mărgineanu, Lucian Pintilie, Maia Morgenstern, Szabó István, Theo Angelopoulos, Vivi Drăgan Vasile. Interviurile sunt prietenoase fără a fi encomiastice, dialogul (de)curge firesc, întrebările sunt pertinente, răspunsurile pe măsura întrebărilor incitante.

Cea de a doua parte – intitulată hâtru și, deopotrivă, la modul cel mai serios cu putință: „Între vederi” – pune laolaltă cronici de film, „radiografii” ale unor festivaluri de film naționale și internaționale, comentarii pe marginea laureaților de la



Oscar sau Globul de Aur, alte însemnări despre lumea magică a cinematografului. De reținut și recenziile la cărți de film – critică de film, istoria filmului, memorialistică – semnate de: Marian Țuțui, Constantin Pivniceru, Nicolae Cabel, Dumitru Carabăț, Ion Truică, Aurelia Vasile, Marilena Ilieșiu,

Adriana Dumitrașcu, Viorel Domenico ș.a. Toate aceste texte, dar și cele din volumele precedente, reflectă cu fidelitate portretul criticului și istoricului de film Călin Stănculescu, așa cum este el surprins, în coordonatele sale esențiale, de către Antoniu Vasile Berenyi, în paginile ce prefațază „Întrevederile”: „În scrierile sale, Călin aduce un permanent omagiu creatorilor de cinema (nu chiar pentru toți), de care se apropie cu o înfinită delicatete, înțelegere și iubire, fiecare pagină scrisă de el aruncând o lumină caldă asupra operei pe care o abordează, niciodată strident, niciodată agresiv, niciodată acuzator”. Putem bănuși că „sertarele” lui Călin Stănculescu „ascund” posibile pagini de memorialistică, file ce ar merita să vadă lumina tiparului.

Volumul de față se deschide cu o dedicație emoționantă: „Memoriei soției mele, Nadejda, care a părăsit această lume cu puțină vreme înainte ca «Întrevederile» să ia calea tiparului”. **F**

Năică descoperă lumea

Mihaela Grancea

Fără nicio îndoială, Elisabeta Bostan a fost cea mai creativă și mai longevivă scenaristă și regizoare de filme pentru copii. Pentru mulți adulți din generația mea, filmele din ciclul *Aventurile istețului Năică* au fost, la vremea primelor vizionări, evenimente fericite. Acum sunt, cu certitudine, prilejuri de reimaginare a timpului copilăriei trăite.

Cine cercetează produsele culturale ale comunismului, în particular ale cinematografiei, are tendința de a se autocenzura și de a se conforma cronologiilor consacrate de studiile specialiștilor istoriei recente. Această asumare pseudo-dogmatică a clișeelelor de analiză este contraproductivă, deoarece obturează posibilitatea de a observa evoluțiile specifice, fenomenele pozitive, inovațiile, eludarea parțială a comenzii politice. Schimbările care survin în ideologia și în propaganda puterii determină schimbări în natura regimului, dar ele nu provoacă întotdeauna transformări similare în evoluțiile culturii, implicit în aceea a genurilor cinematografice. În cazul filmului pentru copii, indiferent de directivele politico-ideologice ale regimului comunist din România, această producție culturală, cel puțin în anii '60-'70, a fost mai puțin afectată de politicizare. „Datele” și contextele cu referire la școală și educație sunt minimale la „instituționalizarea copilăriei”, ele fiind realizate doar ca să dea substanță cadrelor în care evoluează copiii.

În anii comunismului, filmele de aventuri respectă parțial rețeta de gen. De altfel, în perioada relativei liberalizări a comunismului, mai ales la mijlocul anilor '60, se realizează coproducții, ecranizări, printre care *Amintiri din copilărie* și popularul *Aventurile lui Tom Sawyer*¹.

Personajul principal din ciclul de filme *Aventurile istețului Năică* este urmărit cum crește și cum descoperă, pe rând, din aproape în aproape, universul gospodăriei părințești și cel al vetrei satului, pădurea și lacul, orașul. Deși acest ciclu de

scurtmetraje este povestea evoluției copilului Năică, narațiunile despre întâlnirea lui cu Lumea sunt discursuri pentru o categorie largă de cinefili: copii, adolescenți, adulți. Dacă pe copii aceste filme îi fac să mediteze și să imite (dacă au la îndemână „ingredientele” necesare), adulții își reamintesc propriile lor experiențe cognitive², timpul propriei copilării care cunoaște astfel încă un proces de reimaginare.

La vârsta preșcolară copilul distinge diferența dintre lucruri și ființe, înțelege mișcarea, datorită explicației părinților și a observațiilor nemijlocite. Năică, după cum observăm din acest ciclu filmic, învâța mai mult din propria-i experiență. În această peliculă despre copilărie prezența părinților nu se manifestă, copilul nu este dependent de aceștia, ci se afirmă precum un spirit independent, curios, inovativ. Adesea, părinții creează tabuurile, funcționând precum un factor inhibitor. Norma tradițională și sistemul excesiv de protectiv create de către adulți ar împiedica intrarea lui Năică în universul ființelor tăcute și prea puțin știute, univers fascinant care îl urmărește, îl provoacă și îl ține, într-o manieră magică, captiv. Astfel, Năică este încredințat că barza aduce copiii chiar și după ce vede un bebeluș în casa părintească. Sau tocmai de aceea, deoarece exista o legătură de tip cauză-efect, legătură determinată de relația specială dintre copil și barza miraculoasă. Înainte de apariția nou-născutului, Năică i-a construit berzei un cadru confortabil. El dorea cu ardoare un frate, deoarece toți ceilalți copii de pe uliță aveau câte unul. La vederea bebelușului apărut în casa părintească, Năică este convins că pasărea a fost mulțumită de străduințele sale și i-a îndeplinit dorința. Astfel, cel puțin pentru un timp, copilul rămâne în lumea magică a candorii, a legăturii intime cu ființele mărunte și necuvântătoare. Cu toate că psihologii spun că la șase ani copiii încep să se îndoiască de anumite idei și concepții, Năică o să mai creadă un timp în puterea peștișorului fermecat și în bunăvoința berzei. Chiar dacă sunt fanteziste,

achizițiile cognitive realizate în această perioadă vor fi esențiale pentru construirea interacțiunilor și pentru dezvoltarea empatiei.

La cinci ani, cel mult șase, vârsta pe care o are Năică în primul scurtmetraj artistic, în *Năică și peștele* (scenariul și regia: Elisabeta Bostan; actor: Bogdan Untaru; 1963), copilul se manifestă independent, este stăpân pe mișcările, pe acțiunile lui. Mai mult chiar, acesta începe să-și construiască o imagine despre lumea în care trăiește și să înțeleagă conexiunile, dar și diferențele dintre lucruri, fenomene și valori. Totodată, în jurul vârstei de cinci sau șase ani, copilului îi place norma, și-o asumă, deoarece îi plac certitudinile și controlul. Altfel, lumea din jur este prea complicată, plină de diferențe și nuanțe pe care acesta nu și le poate explica. Lui Năică îi plac culorile și ordinea lumii. În același timp, el devine conștient de faptul că realitatea este o provocare și, în conformitate cu această constatare, Năică devine temerar fără să vrea și fără să o știe. El dorește doar să cunoască. Excesiv de curios, mai ales când este sigur pe abilitățile lui fizice, Năică se aventurează în prospectarea microruniversurilor din jur. În plus, spre deosebire de copiii din mediul urban (oricum, în România de atunci, populația locuia, cu prioritate, în mediul rural), Năică este avantajat de faptul că, trăind într-un sat, este integrat în natura primordială. Încercând să o cunoască, copiii, în general, devin empatici și temerari. Și totuși, calendarul creșterii lui Năică este unic. El întruchipează ingeniozitatea precoce, perseverența, mila și blândețea. Năică este încă nedesprins de lumea basmelor, căci basmul înseamnă etică, observație morală și altruism. În basm, eroul comunică și colaborează cu ființele mărunte. La rândul lor, acestea comunică cu omul candid. Copilul Năică are de trecut piedicile/probele necesare inițierii în viață, necesare creșterii sale. De aceea, finalurile filmelor sunt optimiste, ca în orice poveste. Spre deosebire de încercările prin care trece eroul din lumea basmului, în acest ciclu



filmic nu există personaje negative, doar răutăți umane. În schimb, în unele animale (vezi prădători precum pisica și vulpea) copilul Năică nu are încredere. Însă, în general, totul este recuperabil, îndreptat și, uneori, îmbunat. Astfel, în *Năică și peștele*, personajul principal este un puști de vreo cinci sau șase ani, care se duce la scădat cu un grup de copii. Dar Năică, un copil contemplativ, preferă să pescuiască și să se odihnească la malul apei. Pe drumul spre casă, copilul constată că în undița lui se zbate un peștișor. Spontan, plin de compasiune, Năică se grăbește să găsească o soluție pentru supraviețuirea acestuia. Însă acasă, apetitul pisicii îl convinge să ducă peștișorul, pe care Năică îl percepe ca pe o ființă miraculoasă, la râu. După ce străbate un câmp cu maci și o cărare prin pădure, copilul, în sfârșit, ajunge la apă și

eliberează peștele (simbol arhetipal – aici, peștele este manifestare a forței vitale). Dintr-o dată, valorile sunt iluminate din adâncuri, iar apoi apusul coboară lin. Se pare că natura îi mulțumește copilului, comunică cu binefăcătorul Năică. Astfel, pelicula se încheie cu un happy-end ecologic, educativ. În film nu se vorbește, iar muzica „acompaniază” sincopat sau armonios toate scenele semnificative, se îmbină cu zgomotele universului domestic sau natural. Acest limbaj cinematografic are rolul de a face perceptibile universul copilăriei, drumurile ei inițiatice și prietenia cu ființele mărunte specifică copiilor empatici³.

Într-un alt scurtmetraj din ciclul, Năică se confruntă cu noi provocări, dar și cu unul dintre misterele vieții, cu nașterea. Prin *Năică și barza* (1965) reintrăm în

universul rural. Eroul a mai crescut un pic, nu se mai teme de unele ființe necuvântătoare. Ba mai mult, puștiul se hotărăște să negocieze cu barza pentru a avea un frate. Demersul este dificil („le cântă din cimpoi” berzelor aflate pe o baltă mirific pigmentată cu fluorescențele nufurilor). Năică este în căutarea unui limbaj comun care să-i faciliteze comunicarea cu aceste ființe. Una dintre păsări ascultă fermecat și puștiul reușește să o sechestreze. Acasă, el începe să improvizeze un cuib pe acoperișul casei pentru barza care s-a lăsat capturată cu blândețe. Indestructibila și originala logică a copilăriei îl face pe copil să câpțușească cuibul berzei cu pene de găscă scoase dintr-o pernă, să depună niște ouă de găină și, în fine, să „domesticească” pasărea prin iubirea manifestată. Barza părea că acceptă acel cuib construit de Năică. Cum

copilul este, în același timp, perseverent și grăbit, el are de gând să păzească barza care, totuși, zburase din cuibul perfect de pe acoperișul casei tradiționale; o readuce în gospodărie, în grajd, și își face culcuș în paie lângă aceasta, apoi scoate măgarul din grajd pentru a-i asigura pășării liniște și confort; tot acolo, duce și un leagăn din lemn pregătit pentru venirea copilului. Barza îl privește intrigată, dar apoi, deodată, se ridică deasupra leagănului dând puternic din aripi. Lumini colorate și lumini sidefii o înconjoară, precum pe peștișorul din filmul anterior. O entitate miraculoasă și-a făcut simțită prezența în grajdul care trebuia să fie un altfel de loc al nativității. Dintr-o dată însă, barza dispare, se face dimineată și Năică aude un scrâncet de bebeluș. Atunci, copilul iese plin de speranță din grajd și fuge în tinda casei, loc unde găsește, în pat, un nou-născut înfășat, frumos și zămbitor. Fericit, Năică mângâie pruncul ca să vadă dacă acesta este aieva. După aceea, copilul iese în curtea casei și chiuipe, își strigă bucuria. În mod cu totul surprinzător, măgărița avea și ea un pui. De pe acoperișul casei, privește barza care și-a îndeplinit misiunea și pare că veghează viața ființelor nou-venite pe pământ. Simbol al energiei feminine, fiind legat de reînnoire și creație, pasărea simboliza, în religiile precreștine, pânțelele matern, anunța nașterea, noul. Toate aceste corelații au fost fericit realizate de scenarista Elisabeta Bostan.

Cele două episoade din ciclul *Aventurile istețului Năică* surprind momentele inițierii în viață, timpul copilăriei trăite între realitate și reverie. Năică trece prin aventuri individuale, cunoaște nemijlocit lumea înconjurătoare și are o legătură tainică și personală cu natura, cu misterele ancestrale. Copilul este un singuratic care descoperă temeiurile lumii. Le descoperă cu duioșie, inteligență și intuiție. Niciun adult nu se amestecă în aventura lui Năică. Și se întâmplă ca mulți dintre cinefilii generațiilor care au copilărit în mediul rural să retrăiască ceva din descoperirea magică a Lumii, descoperire prin care au trecut în primii lor ani de viață.

În pelicula *Năică și veverița* (1967), din miniseria *Aventurile istețului Năică*, copilul și vecina lui, Maricica, fac orice ca să salveze, cred ei, o veveriță pândită de

vulpe. Cu acest episod, Năică descoperă, cu adevărat, pădurea prin care trecuse adesea, precum și sociabilitatea (copilul nu participa la jocurile celorlalți și fusese, cu un episod în urmă, pe punctul de a fi implicat într-o trântă în pulberea uliței). Filmul debutează cu o scenă stereotipă vizavi de copilăria rurală la vreme de iarnă. Năică și Maricica sunt la săniuș alături de alți copii și contribuie la realizarea unui om de zăpadă urias; dar, pe când erau fericiți în toitul jocurilor, ei aud strigătele unei femei disperate de invazia vulpii hulpave în cotețul păsărilor. După ce Năică vede urmele sângeroase ale prezenței vulpii în gospodărie, împreună cu vecina Maricica merge în pădure, care până atunci a funcționat doar ca pasaj de trecere, și vede, mai întâi în vârful unui copac, o veveriță frumoasă și jucăușă. Grijiului, el ascunde veverița într-un adăpost din pădure. O ia în grijă, o hrănește cu nuci, alune, mere. Copilul este fascinat de ființa care i se plimbă pe trup și care se lasă alintată. Noua prietenă îl face să simtă că are o responsabilitate majoră, că trebuie să protejeze veverița de prădătorul care băntuia prin împrejurimi. Când în zonă apare și vulpea pe care o considera dușman autentic, copilul se confruntă cu aceasta. El scoate, de pe undeva, o flintă nefuncțională, inaptă pentru vânatoare, o amenință cu ea, dar, în acest timp, veverița pleacă în pădure. Drept urmare, cei doi copii încep o căutare disperată printre copaci și o regăsesc în vârful unui brad falnic, într-o poziție intangibilă. Replica finală exprimă certitudine și bucurie: „Ți-am spus eu, că veverițele nu mor niciodată!”. Este sfârșitul unei stări de tensiune, căci răul (vezi aici începutul percepției maniheiste a lumii, percepție specifică vârstei) a dispărut.

Dacă peștișorul a fost salvat din milă, dacă de la barză aștepta un beneficiu, veverița este o ființă care dăruiește drăgălășenii, recunoștință. Pentru Năică, Lumea reintră în ritmul miraculoasei vieți simple, în candoarea începuturilor mereu reînnoite.

În *Năică pleacă la București* (1967), copilul (jucat de același actor minor), acum școlar, este hotărât să iasă din universul copilăriei rurale. Lecția despre Capitala țării declanșează mirajul geografiei extrarurale și decizia călătoriei la București. Astfel, „instituționalizarea” lui

Năică îi deschide acestuia interesul pentru lumea largă. Această aventură este solitară și foarte îndrăzneată (din satul moldovean al lui Năică până în capitală erau cam 400 de km). După ce eșuează în câteva încercări de deplasare spre țintă (autotopul, asamblarea unei biciclete șchioape, improvizarea unui căruț cu două roți și claxon), Năică se strecoară într-un camion care transportă niște cuști cu păsări. Din ascunzătoare, el vede bulevarde, tramvaie, mașini mici, oameni îmbrăcați „ca la oraș”, statuia lui Mihai Viteazul din Piața Universității, mănâncă un pepene, trece printr-un târg unde se desfășura un bâlci. Este fascinat, extaziat! El va fi descoperit și confundat cu un hoț de găini; dar, după o cursă comică de capturare a sa, băiatul isteț reușește să iasă din situație, lăsând în urma sa un depozit haotic. Năică se reîntoarce acasă cu același camion, salutând orașul cu pălăria de paie care îi este luată de vânt.

Acest ultim film din ciclul presupune o anumită simetrie. Primele secvențe îl surprind pe Năică într-o clasă de școală, locul în care elevul află despre comunitatea exemplară, despre capitala României. La finalul peliculei, Năică se strecoară hoțeste în banca lui, ca și când absența nu i-a fost observată. Maricica, prietena și colega lui de bancă, nu crede că Năică a călătorit în București, însă, pe ușa lăsată deschisă, în clasă intră un găscan, partenerul de călătorie al lui Năică.

Cu acest nou film aflăm câteva lucruri noi care țin de creșterea lui Năică, dar și despre modernizarea socialistă. În satul tradițional, școala era principalul emițător de modernitate, iar orașul, marea comunitate. De altfel, în politica Partidului Comunist Român prioritar deveniseră dezvoltarea orașelor ca centre ale industriei și creșterea demografică. Acest film, ultima peliculă a ciclului, se înscrie printre acele produse cinematografice care construiesc mirajul urbanității. Această ultimă aventură a copilului Năică poate fi considerată drept o expediție de recunoaștere.

Filmele din acest ciclu rămân și astăzi o referință cinematografică. Regizoarea nu va mai atinge, în opinia mea, după seria Năică, precum și după ecranizarea *Amintiri din copilărie* (1964), un astfel de nivel de profesionalism. Filmele pentru copii realizate în deceniile următoare vor

fi fantezii și compilații extrase din basme, comedii și feerii muzicale, ecranizări corecte⁴. Chiar și asamblarea episoadelor ciclului în lungmetrajul *Unde ești copilărie* (1988) este doar o operație de rememorare a experienței din perioada filmărilor.

Și naturalețea copiilor-actori, filmările în cadrele specifice mediilor în care se petreceau narațiunile cinematografice, armonizarea muzicii cu zgomotele mundane, absența abordării etnografice sau a peisajului ca obiectiv turistic fac din filmele mai înainte menționate referințe în arta filmului pentru copii. Astfel de realizări nu au mai fost posibile în anii următori. Copilăria, pentru culturnicii național-comunismului, „prima copilărie” nu mai era interesantă, nu putea fi trucată. Copiii sunt dependenți de opiniile părinților, îi consideră pe aceștia autoritatea care le asigură un mediu securizant, afecțiune și îndrumare. Totodată, ca autoritate, părinții impun regulile/norma prin intermediul dialogului, al poveștii și povestirii, prin joc; astfel, copilul este pregătit pentru integrarea socială. Copilul este învățat de părinți, apoi și de școală, să se supună altor autorități. Școala normativă și cultura comunistă încep să fie eficiente, din perspectiva îndoctrinării, doar din adolescență, zona „cronologică” cea mai vulnerabilă fiind pragul celor de șaisprezece ani. Pentru preadolescenți și adolescenți s-au preferat ca formă de divertisment filmele de aventuri și de acțiune, în care sunt introduse – mai mult sau mai puțin subliminal – mesaje cu caracter ideologic. Copilul nu este receptiv la mesajul ideologic. În schimb, adolescentul este un teren favorabil îndoctrinării. Succesul ciclului analizat, precum și cel al ecranizării narațiunilor lui Creangă a fost asigurat, în rândurile adulților, de animaarea clișeele tradiționale despre copilărie. Copiii, în schimb, au fost atrași de faptul că narațiunea cinematografică este construită în jurul atitudinii, gesturilor personajului cu care aceștia se identifică. **F**

Note

1. *Aventurile lui Tom Sawyer* (coproducție franco-română; ecranizare a romanului cu același nume scris de Mark Twain; scenariul: Petru Sălcudeanu



Elisabeta Bostan

și Walter Ulbrich; regia: Mihai Iacob, Wolfgang Liebeneiner; 1968); o ecranizare fidelă textului, elogiu al copilăriei buclucașe, al prieteniei, al victoriei justiției umane. Alte filme apreciate de publicul preșcolar și adolescentin din epocă, inspirate din romanele de aventuri ale lui Jules Verne, precum *Ukradená vzducholod / Doi ani de vacanță* (Karel Zeman, 1967), distribuite la noi, au fost succese asigurate de apelul la arhetipurile copilăriei și la clișeele culturii tradiționale. În această perioadă fecundă pentru genul filmului pentru copii s-a afirmat și Elisabeta Bostan prin *Puștiul* (1962), precum și prin capodoperele sale *Amintiri din copilărie* (1964) și *Pupăza din tei* (1965), ecranizări după scrierea memorialistică „Amintiri din copilărie” de Ion Creangă.

2. Jayne Blakemore și Uta Frith, „The Learning Brain: Lessons for

Education” în „Developmental Science”, 8:6, 2005, pp 459-471; Emilia Albu, „Psihologia vârștelor”, Ed. Univ. „Petru Maior”, Târgu Mureș, 2007, pp. 50-52.

3. Tendința reprezentării acestui univers apărea încă din manualele pentru clasele primare, cu texte din Emil Gârleanu, „Din lumea celor care nu cuvântă” (1910), care a prezentat fragmente din viața găzelor, păsărilor, animalelor și plantelor. Operele sale sunt reeditate în ani '50-'60 (vezi „Opere alese”, îngrijite de I. Negoiescu, 1955; „Scrieri alese”, îngrijite de T. Vârgolici, 1964).
4. Vezi, îndeosebi: *Tinerețe fără bătrânețe* (1969), *Veronica* (1972), *Veronica se întoarce* (1973), *Mama* (1976). Acestor comedii muzicale li se mai adaugă și *Un zâmbet în soare* (1987), *Saltimbacii* (1981), *Un saltimbac la Polul Nord* (1982).

O lume în travesti

Titus Vijeu

Il văzusem pe Tamasaburo în filmul *Nastazja* al lui Andrzej Wajda. Bun cunoscător al teatrului clasic japonez, regizorul polonez a lansat una din cele mai mari provocări artistice ale sfârșitului de secol XX: filmarea cu acest

actor kabuki a unei opere literare rusești, una dintre cele mai cunoscute în lume. Este vorba de finalul romanului dostoievskian „Idiotul”. Încă în 1977, Wajda înfățișa publicului, la Teatrul Vechi din Cracovia, adaptarea „Nastasia Filippovna”. Era aceeași scenă prestigioasă unde montase „Demonii” (în 1971) și unde va pune

în scenă, în 1984, „Crimă și pedeapsă”. Nastasia Filippovna Barashkova este – alături de Sonia Marmeladova – cea mai vestită eroină a marelui prozator rus. Dar, cum observa Valeriu Cristea în „Dicționarul personajelor lui Dostoievski”, „spre deosebire de Sonia, care se definește în raport cu divinitatea, Nastasia Filippovna e determinată de relația cu destinul”. Dostoievski însuși sugerează înrudirea sa cu personaje celebre, de la biblica Maria din Magdala la Margareta din „Faust”. Alături de ea suferă Mișkin, prințul ce nu-și are alte proximități „decât pe Crist în istorie și pe Don Quijote în literatură”. Andrzej Wajda a avut așadar senzația „apocalipsei umane” când a izolat ultimul capitol din „Idiotul” pentru a-l oferi, în remarcabila sa lectură, cinematografului.

Nastazja a fost turnat la Varșovia, în doar două săptămâni, în saloanele lui Pac Palace. Marele *onnagata* (interpret masculin al rolurilor feminine) Tamasaburo Bando interpretează rolul Nastasiei Filippovna, dar și pe cel al prințului Mișkin – performanță actricească greu de conceput pentru europeni.

Filmul lui Wajda se desfășoară în două din încăperile palatului amintit. Într-una se poartă dialogul dintre prințul meditativ, socotit de cei din jur „idiot”, și rivalul său, Rogojin, întruchipare a omului de acțiune, viril și plesnind de sănătate. În cealaltă încăpere – Nastasia Filippovna, trecută în lumea de dincolo. Ea este obiectul pasiunii celor doi bărbați, obsesia lor comună. Tamasaburo Bando interpretează aproape incredibil cele două roluri, creând – cum observa cineva – misterioasa ambiguitate pe care Wajda și-a conceput filmul.

Obsesia regizorului polonez pentru teatrul elin (textele sale despre Antigona sunt eminente) și-a găsit rezolvarea în acest text modern, unde un mare actor japonez semnalizează parcă în univers refuzul omului de a se lăsa programat de Destin. Văzându-l pe Tamasaburo pe scena de-acasă, lui Georges Banu i s-a părut că distinge „mlădierea unei sălcii”. Actorul îmbrăcat nu în *yuka* (veșmânt



Tamasaburo Bando pe scenă

lejer masculin), ci în chimonoul destinat femeilor, arată publicului un trup în care „verticala este acceptată numai pentru a aduce aminte de bărbatul ascuns în spatele femeii, corp fluid, corp oblic, corp ce se curbează sau se rotește fără a se îndepărta de criteriile frumosului. Corp de artă”. Corp ce resuscită „acel ideal de femeie pe care îl port în mine”, spune el, „și căruia încerc să-i captez expresia supremă”. El vrea să realizeze *disegno*-ul lăuntric, obsesie a pictorului manierist.

Să ne mirăm că Yukio Mishima îl identifica pe Tamasaburo cu „o statuie de porțelan”? Că noi înșine l-am putea compara cu o ceașcă de ceai din cea mai frumoasă ceramică, precum în proza lui Kawabata, scriitorul în a cărui operă personajele se pot îndrăgosti nebunește nu de chipul uman visat și dorit, ci de măștile Noh ce le înfățișează pe acelea, atrase fiind, cum observa cineva, „de senzualitatea potențială a măștii suprasenzuale”?

În Europa, Tamasaburo Bando a devenit cunoscut mai cu seamă datorită cărții pe care a consacrat-o teatrului japonez compatriotul nostru George Banu. Fostul meu coleg de la Academia de Teatru și Film din București, care a emigrat în anii '70 la Paris, unde a făcut o carieră excepțională ca profesor universitar la Sorbonne și ca președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru. Autoritate continentală în materie, el îl consideră pe Bando „o Giocondă a Kabuki-ului”.

Marele scriitor Yukio Mishima – autor al „Templului de aur”, dispărut tragic dintre cei vii prin propria-i voință, într-o încercare de a readuce glorie codului *bushido* – a scris chiar o piesă, special pentru acest mare actor.

„Dacă alți *onnagata* citează femeia, cu tot ce presupune aceasta în raport cu realitatea, Tamasaburo o încarnează în însăși esența ei.”

Reiau aceste cuvinte ale lui George (devenit între timp Georges) Banu, eruditul meu coleg, cu câțiva ani mai vârstnic, dintr-o discuție purtată cu un confrate nipon la Café de Cinéma, barul tokiot de la parterul Centrului Național al Filmului pe care gazdele l-au botezat ca atare, probabil, în onoarea priorității cinematografice franțuzești a fraților Lumière. Ceea ce mă face să mă simt la fel de bine ca în sala de

lectură a Institutului Polonez de Cultură din Paris unde, cândva, mă documentasem cu folos asupra aceluiași subiect: Andrzej Wajda...

Revin însă la confratele ce ascultă cu interes cuvintele pe care Georges Banu le-a închinat lui Tamasaburo Bando, actorul adorat de milioanele de spectatori japonezi. Gândul îmi zboară dintr-o dată la romanul lui Bulat Okudjava, „Călătoria diletanților”, unde Lavinia, îndrăgostită de prințul Miatiev, îmbracă haine bărbățești pentru a nu se deconspira, obținând astfel

dreptul de a se afla mereu în preajma aristocratului pe care-l adoră și de care o separă de fapt o viață și o lume. Ea joacă – invers decât Tamasaburo Bando – rolul menit în fapt să asigure refacerea Androgenului lui Platon, un filosof ca și necunoscut aici, în Japonia, dar ale cărui învățături par a fi cuprinse în „Banchetele” autohtone purtând chipul unor piese de teatru ori al unor simple sentințe. Și, dintr-o dată, mi se face un dor colosal de năzdrăvana Lavinie, dansând în zăpadă sub privirea nedumerită a prințului rus... **F**



Tamasaburo Bando în viața mondenă



Sediul Companiei Walt Disney din Burbank, California

Unde mergem la cinema când LUMEA scapă de pandemie, dar e paralizată de spaima unui război nuclear?

Luminița Comșa

Experiența primei proiecții, dar și cum se străduiesc adulții să convingă copiii și tinerii să (re)vină la cinema-tograful

In zilele noastre, unii exploatanți se întrec în ingeniozitate pentru a face din primele filme pe care le văd copiii și adolescenții într-o sală de cinema, pe marele ecran, experiențe de neuitat. Iluminare slabă pentru a evita întunericul total,

nivel sonor adaptat, cinema cu gust (!) sau cinema cu dans (!) par extravagante, dar au ca scop să-i adune pe tineri în săli. Pe holurile cinematografelor, în Franța, mai ales, în timpul sărbătorilor sau după-amiaza devreme, în zilele de miercuri, sâmbătă și duminică dimineața, adeseori în grupuri, făcând destulă agitație, publicul tânăr pare o prezență activă. Și totuși... În timp ce oferta de filme pentru publicul tânăr a crescut considerabil în ultimii douăzeci de ani, proporția tinerilor sub 15 ani, care merge la cinema, reprezintă, încă, doar 14,4% din prezența generală.

Pentru a atrage acest public cu adevărat special, format din spectatori între 3 și 14 ani, exploatanții ar trebui să fie, prin urmare, mai ingenioși. Experiența primei proiecții cinematografice din viața unui om este, de cele mai multe ori, crucială, lasă o amintire pentru tot restul vieții. Fie că prima întâlnire cinematografică este cu un film de Chaplin, de Miyazaki sau semnat de Disney, toată lumea își aminteste de ea! Pentru prima întâlnire cu marele ecran, exploatanții specializați în programare pentru publicul tânăr par să-i țină pe cei mici de mână. „De la vârsta de

3 ani, pregătim spectatorul pentru ritualul cinematografic. Facem toate eforturile pentru a ne asigura că vizionarea este o ceremonie”, explică William Benedetto, director experimentat al sălii cu ecran unic L’Alhambra, din cartierele de nord ale Marsiliei. „Le arătăm și cum se stinge lumina în timpul proiecției!” Unii proprietari de săli duc confortul la extrem, ca la Studio des Ursulines, o sală mică din Cartierul Latin din Paris, dedicată numai publicului tânăr. Aici, copiii sunt așezați la înălțimea potrivită pe catifeaua de plus a scaunelor înălțate cu spumă, mult mai confortabile decât plasticul rigid al scaunelor multicolore din alte cinematografe. Pe hârtie, aceste sfaturi și trucuri nu înseamnă prea mult. Dar, în realitate, pentru a găsi o dimensiune mini, pe măsura celor mici, de multe ori exploatații trebuie să întoarcă spatele marilor grupuri de proprietari de săli și să aleagă cinematografele de cartier independente sau sălile dedicate filmelor de artă și structurile asociative. De obicei acești exploatanți nu acordă mare atenție standurilor cu dulciuri din holurile cinematografelor și nici așa-ziselor proiecții de film hibrid, cu accent pe recreere – specifice sălilor de *cinemakids*, din rețelele Pathé Gaumont sau din complexe cinematografice, cum ar fi: La Villette (Pathé) din Paris sau La Joliette (EuropaCorp) din Marsilia. Toate sunt pline de Lego, de locuri de joacă cu dispozitive de cățărare și sacoșe gigantice fluorescente, numai bune pentru copiii care se agită!

Sunt acei șefi de săli care, așa cum spune William Benedetto, propun „ideea unui cinematografoarecum «uscă», unde nu există nimic care să te atragă și unde nu se ronțăie floricele. Compensăm însă prin calitatea programării și prezența mediatorilor adulți care participă la proiecții”. Gustarea-cinema, și din cauza restricțiilor sanitare, e anulată temporar de formula „la pachet”: duminica, la cinematograful Studio din Tours, de exemplu, copiii pleacă acasă cu o gustare strecurată într-o geantă și un mic *flip book* de construit. „Funcționează mai puțin bine, dar interesul va crește!”, ne liniștește Jérémie Monmarché, directorul adjunct al cinematografului. Asociate cu lansări recente sau filme de patrimoniu, atelierelor în care copiii își pot murdări mâinile – unde sunt

inițiați în tehnicile de dublaj de voci, editare sau chiar de transformare a consolei lor într-un erou, pe durata unui film, așa cum oferă la Paris, Forum des images – rămân valori sigure. salutate de copii și de părinți! Acțiunile de mediere au fost întărite. „Publicul tânăr nu este independent, el are nevoie de un consultant! Aceștia pot fi adulți, profesori, centre de recreere sau familiile”, consideră Laurent Coët, regizor și director al cinematografului Le Regency, din Pas-de-Calais.

„Cel mai rău lucru este să încerci să cumperi un film japonez”

Inter-o perioadă în care platformele de streaming domnesc, cei care conduc Bíó Paradís, un cinematograful de artă nonprofit, se străduiesc să perpetueze experiența colectivă în sălile obscure. „Este ultimul cinematograful din centrul Reykjavíkului”, susține cu mândrie șefa sa. Din 2011, Hrönn Sveinsdóttir conduce această instituție unică în Islanda, deținută de o asociație de realizatori, producători și tehnicieni și subvenționată atât de stat, cât și de oraș. Islanda, care arată ca o insuliță sau ca un sat galic, este o țară (mică) cu 350.000 de locuitori, cu șapte cinematografe și în jur de treizeci de ecrane, aproape toate situate în capitală și în jurul ei. „Când am început noi, producția americană reprezenta 96% din filmele lansate în Islanda!” Pornind de la zero, în cazul ei, un vechi cinematograful din anii ’70 cu proiectoare vechi de 35 mm, Hrönn Sveinsdóttir a renovat și digitalizat trei din cinci săli (200 de locuri, 130 de locuri și 50 de locuri). „La început nu aveam echipament, dar nici filme!”, își amintește ea. „Cei care cumpără lungmetraje, în Islanda, au propriul circuit de cinema și se ocupă doar de producțiile studiourilor americane: un circuit ia Disney, altul Fox, al treilea Universal... E ca un cartel. Dacă dau peste un Lars von Trier sau un film de autor viabil din punct de vedere comercial, uneori îl cumpără, dar refuză să-l dea și sălilor mici; vor să-și vândă propriile floricele de porumb, acolo sunt banii!” „Primul lucru pe care l-am făcut a fost să mergem la Cannes, să-i convingem pe distribuitori să ne vândă lucrări pentru care nu aveam nici bani, nici public!” Acum distribuie

aproximativ douăzeci de lungmetraje pe an. „Cel mai rău lucru este să încerci să cumperi un film japonez. Când îți spun la telefon: «Ce? Zece mii de euro?», iar tu le răspunzi «Nu, cinci sute!», îți închid telefonul!” Totuși, a reușit! Ea a fost, de exemplu, cea care a luat drepturile, în Islanda, pentru *Parasite*, Palme d’Or-ul coreeanului Bong Joon-ho. „Când a triumfat la premiile Oscar, a fost prima dată când alți exploatanți și-au dorit unul dintre filmele noastre. Și s-a întâmplat din nou cu *Another round*, de Thomas Vinterberg. Regizorilor naționali le este foarte greu să se facă cunoscuți; sunt festivaluri din când în când, dar, în afară de asta, accesul în repertoriul cinematografelor le este restricționat.” „La Bíó Paradís, dimpotrivă, difuzăm orice film... cu excepția recentelor producții hollywoodiene.”

Cu alte cuvinte: *Godfather* este bine-venit, dar *Spider Man*, nu! Ea însăși regizoare, Hrönn Sveinsdóttir își îndeplinește „misiunea” cu pasiune și imaginație fără margini. „Avem două obiective, să promovăm cultura și să oferim educație gratuită copiilor. Majoritatea informațiilor noastre de astăzi trec prin imagini. Dacă nu cunoști istoria și limbajul filmelor, ești analfabet, incapabil să recunoști propaganda, stereotipurile... Este foarte important să-i înveți și pe tineri cum să o facă.”

„Industria se schimbă chiar acum!”

European Film Market, de la Berlin, s-a desfășurat în acest an, pentru a doua oară, tot online. Noul director, Dennis Ruh, susține că „cea mai mare provocare a fost trecerea de la un eveniment hibrid la un eveniment online”. Cu Germania și o mare parte din Europa lovite de atacul Omicron în decembrie și ianuarie, un eveniment fizic nu mai era fezabil. „Trebuia să luăm această decizie până la începutul lunii ianuarie și nu a fost una ușoară.” Decizia ca EFM să devină virtuală, pentru a doua oară, a fost întâmpinată cu o reacție mixtă din partea celor din industrie, notează Ruh. „Majoritatea expozanților și participanților noștri au înțeles decizia, dar, în același timp, a fost diferită de anul trecut, când am avut un blocaj în Germania și festivalul nu a avut loc în același timp cu piața.” Anul acesta, festivalul



s-a desfășurat la fața locului, cu oaspeți din industrie și regizori pregătiți să participe, cu măsuri stricte de siguranță. Acest lucru a permis EFM-ului să găzduiască câțiva distribuitori locali de film și reprezentanți ai industriei, oferindu-le proiecții limitate, pentru că numărul de locuri a fost redus cu 50% din cauza restricțiilor COVID-19. Din fericire, noile tehnologii transformă rapid producția și distribuția și modul în care conținutul este consumat de public. Cele mai recente evoluții, dar și evoluția sectorului au fost examinate la sesiunile din acest an pentru industrie, din cadrul EFM, intitulate generic „Shaping Change” și concentrate pe trei teme principale: viitor, dezvoltare durabilă și, nu în ultimul rând, diversitate și incluziune. „Este evident și indiscutabil că industria se schimbă chiar acum! Cum putem acționa, ca industrie, pentru a modela în mod activ această schimbare?” Subiectele legate de provocările actuale cu care se confruntă distribuitorii și exploatanții de săli: întârzierile lansărilor de filme, impactul continuu al pandemiei, reticența de a reveni la cinematografe, felul în care criza a accelerat tendințele care deja remodelau sectorul distribuției au fost discutate cu prioritate în cadrul sesiunilor EFM 2022, la care au participat, declară cu mândrie Dennis Ruh, 600 de companii de distribuție și exploatare (în 2021 au fost doar 504, iar în 2020 – 564).



Mai mergem la cinema, când însăși viața pe Pământ e sub semnul întrebării...?

Potrivit datelor publicate de CNC-ul francez, în 2021, prezența spectatorilor la cinema, în Franța, a înregistrat o creștere de 47%, față de anul catastrofal 2020, totalizând 96 de milioane de intrări, care au depins, în mare măsură, de menținerea restricțiilor de sănătate. „Sunt cifre încurajatoare”, susține Magali Valente, director de cinematograf, deși există o scădere reală a prezenței, din cauza crizei sanitare. Scăderea este limitată la 23,2% față de 2019, care a fost un an excepțional din punct de vedere al prezenței (cel mai bun an din 1966). Această scădere se referă doar la perioada de deschidere (de la 1 iunie până la 31 decembrie). „Ar fi putut fi și mai rău, totuși. Între 30 iunie, când s-a ridicat restricțiile, și 21 iulie, când s-a instituit certificat de vaccinare, cinematografele nu au beneficiat, practic, decât de trei săptămâni de deschidere fără restricții; din 21 iulie, doar spectatorii cu certificat de vaccinare au putut intra în săli. Această scurtă perioadă a fost una dintre cele mai bune ale anului 2021, pentru cinematografe, cu 4 milioane de intrări doar în săptămâna Festivalului de film de la Cannes. Odată cu obligativitatea certificatului de vaccinare, prezența a scăzut cu 40% față de săptămâna precedentă și au avut de suferit filmele deja lansate, precum *Kaamelott: Premier Volez*, după un început foarte bun.” „Putem spune că fără certificatul de vaccinare, filmul lui Alexandre Astier (cel mai mare succes francez al anului cu 2,7 milioane de intrări) ar fi avut încasări și mai mari”, explică tot Magali Valente.

Sunt greu de cuantificat și pierderile pentru alte filme. Dacă un film nu a realizat încasările dorite este pentru că nu a plăcut suficient sau din cauza restricțiilor? *Titane*, de ex., Palme d'Or la Festivalul de Film de la Cannes, la trei zile după lansarea în cinematografe, a înregistrat doar 300.000 de intrări. Totuși, cota de piață a filmelor franceze a ajuns, pe piața internă, la 40,8%, cu 39,2 milioane de intrări, în total. *Bac Nord*, de Cédric Jimenez (2,2 milioane de intrări), *Black Box*, cu Pierre Niney (aproape 1,2 milioane de intrări) sau *Aline*, de Valérie Lemerrier (aproape 1,3 milioane

de intrări) sunt adevărate surprize.

Un rezultat datorat unei oferte bune de producții naționale; filme diverse și de calitate, susțin reprezentanții CNC-ului francez, dar cu un dezavantaj serios: au avut de suferit filmele de artă, oferite de distribuitorii independenți. Peliculele americane, cu 42,4% din totalul intrărilor, au obținut o cotă de piață mai mare decât în 2020, datorită revenirii blockbusterelor așteptate de la Hollywood.

Cel mai recent Marvel a contribuit mult la asta: *Spider-Man: No Way Home* a reunit 5 milioane de spectatori, în Franța, după debutul său stratosferic pe 8 decembrie. El preia astfel conducerea în clasament, înaintea lui *James Bond, Dying can wait*, cu doar 4 milioane de intrări, în mai puțin de două săptămâni. Franța s-a descurcat mai bine decât celelalte țări europene, în 2021, mai bine chiar și față de americani! Dar ce surprize ne așteaptă, pe toți, în 2022? „Este posibil să regăsim standardele pre-pandemiei”, asigură Magali Valente. „Este foarte încurajator să ai o lună de decembrie 2021, cum a fost aceasta. De doi ani gestionăm această criză”, concluzionează, de curând, Magali Valente. „Cu toții suntem capabili să ne adaptăm. Rămâne doar să sperăm că evoluția crizei sanitare nu va veni să zădărnicească acest optimism.” Oare? Tocmai când întreaga Lume era bucurasă, visând la apropiatul moment când se va putea renunța la mască, restricții, certificat..., nebunia lui Putin și războiul dus de el împotriva Ucrainei răscolesc din nou Planeta și transpun într-o realitate cruntă cele mai dramatice scenarii posibile despre război!

Mai putem vorbi doar de descurajarea fanilor celei de-a 7-a arte de a merge la cinematograf, când însăși viața pe Pământ e sub semnul întrebării...? **F**

Surse:

Publicațiile: *Le Film français, Ecran total, Screen International, Variety, Boxoffice*
Site-uri: *CNC România, CNC Franța, Unifrance, Los Angeles Times, New York Times, The Independent, Unifrance.org newsletter, AlloCiné, France24, Télérama, New York Times, RazmigBedirian / The National*

CINEPUB

pentru toată lumea, nu pentru oricine

Cinepub este una dintre cele mai importante arhive de film online, una dintre foarte puținele FVOD din lume, accesibilă 24/24, în regim gratuit, în live streaming, dedicată cinefililor, iubitorilor și creatorilor de film românesc - și nu numai...

Ne poți susține cu o simplă abonare la newsletter pe cinepub.ro!

Cu: FLORENTINA ȚILEA

VASILE CALOFIR

VIOREL PĂUNESCU

ELIAS FERKIN

IONUȚ ACHIVORIE

STRĂJERII

Regia LIVIU MĂRGHIDAN
DELTEI



Cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei, TVR.

susținut de PUBLICIS GROUPE MEDIA BUCUREȘTI.

Și copiii: FILIP ILINCA, ADELA MĂRGHIDAN, CLARA PĂPUȘOIU, ANA CIOCHIA, RADU MĂRGHIDAN, PETRE BUTICĂ, PAUL BUTICĂ, ANDRU ACHIVORIE, FILIP SOLOMON, MATEI MĂLUREANU, ȘTEFAN GIURGIU, ANASTASIA GHENGHEA, RAISA MOROIANU, ROBERT SBĂRNĂ, IRINA POPA, VLAD ROȘU, VALENTIN DUMITRU, ANA MUNTEANU, DARIA RUCĂREANU, MARIA LUCA, MEDEEA MARIA, ILINCA CIOCHIA, IACOB PĂPUȘOIU

Scenariul: ALEXANDRU POPA, LIVIU MĂRGHIDAN; Muzica: DANI IONESCU; Producător: RUXANDRA FLONTA; Producător executiv: BOGDAN LUCA; Director de imagine: ANDREI BUTICĂ; Montaj: SILVIU GEORGE LAZĂR; Sunet: BOGDAN IVANOVICI; Asistent regie: ELENA BUTICĂ; Costume: ELENA BUTICĂ; Machiaj/Coafură: RAMONA GERMAN; Studio postproducție: CHAINSAW EUROPE; Postproduction Supervisor: VIOREL CIESARU

O producție: SCHARF FILM PRODUCTION