

FILM



Revistă trimestrială
de cinema a
Uniunii Cineaștilor
din România

Nr. 2 / 2020 • 9,5 lei

PRIM-PLAN

Julieta Szönyi

Teodor Corban

DOSAR

Ecranul de acasă

Cartea de cinema



FESTIVALURI: GoEast Wiesbaden, Ankara, WonderFest, Festivalul Filmului European

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, Laurențiu Damian,
Mihaela Grancea, Angelo Mitchievici,
Georgiana Mușat, Dinu-Ioan
Nicula, Marian Sorin Rădulescu,
Călin Stănculescu, Irina Trocan,
Titus Vîjeu

Concepție și realizare grafică
Alexandru Orieian

Foto
Cristian Radu Nema

Corectură
Camelia Potop

Distribuție
Dan Mitroi

Surse foto
42 Km Film, Abis Studio, Adrian
Țofei, Ager Film, Alexander Nanau
Production, Arhiva Națională de
Filme, Artificial Horizon, Bad Unicorn,
Chantiers Nomades, DaKINO
Production, deFilm, Festivalul
Filmului European, Frecea Ion Octavian,
Hai Hui Entertainment, HBO Europe,
HiFilm Productions, Iadasarecasa,
Institutul Cultural Român, Keep Moving,
kinema ikon, Mandragora, Micro Film,
Parada Film, Paradox Film, Ro De Film,
Ro Image 2000, Saga Film, Studio Indie
Productions, TIFF, Timișoara Film
Society, Transilvania Film, TVR, UCIN,
UNATC, Vertical Entertainment,
Viva la Vidra, Watchme Productions,
wearebasca

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
Julieta Szönyi
în *La Gomera*
(Corneliu Porumboiu, 2019)
Foto: Vlad Cioplea

Nr. 2 / 2020 (28)

E pur si muove

Am împrumutat titlul unui scurtmetraj de Ion Popescu Gopo din două motive: ca gest omagial, referindu-mă la centenarul animației românești, ce ar fi trebuit să fie sărbătorit în aprilie, când eram în plin *lockdown*, dar și pentru a sugera că cinemaul merge înainte, în pofida vremurilor potrivnice. Poate că nicio altă artă nu a fost lovită atât de violent de criza generată de noul coronavirus. Creatorii nu au avut voie să filmeze ori să iasă din casă pentru prospecții, distribuitorii nu au mai putut programa filmele noi în săli, organizatorii și curatorii de festivaluri au fost nevoiți să caute variante – legale, dar și atractive – pentru mutarea evenimentelor online. Unele dintre textele incluse în număr se referă la aceste schimbări, inclusiv la participarea noastră în jurii FIPRESCI ale unor festivaluri mutate online (vezi paginile despre festivalurile de la Ankara și Wiesbaden).

Unele dintre cele mai influente festivaluri din lume, care marchează canonul estetic, dar și șansele de circulație internațională ale filmelor, au decis să-și suspende edițiile pe anul acesta. „Un festival online nu e un festival”, declara sentențios Thierry Frémaux, directorul celui mai influent festival din lume, cel de la Cannes. Dacă, până nu cu mult timp în urmă, cinefilii socializau pariind cine va câștiga Palme d’Or-ul sau Oscarul, acum aceiași fini cunoscători pariază anticipând ce mare festival va rămâne să se desfășoare *live* sau online. Cineaștii noștri continuă să speră că vor ajunge în atenția marilor evenimente internaționale, au propus proiecte la recentul concurs CNC, au răspuns invitațiilor de a realiza filme în izolare sau de a susține *masterclass*-uri pentru festivaluri online (vezi Festivalul Filmului European) etc. Au continuat, în mare parte online, cursurile facultăților de film și nimeni nu a părut dispus să se predea în fața catastrofașelor efecte ale pandemiei. Premiile Gopo au fost programate în aer liber, la finele lunii iunie, iar Premiile UCIN urmează să se sărbătorească în septembrie. Cineaștii români din generații diferite par decizi să meargă înainte, sperând că „noua normalitate” va readuce cinefilii în cinematografe. E pur si muove. **F**

DANA DUMA



08

DOSAR
ECRANUL DE ACASĂ



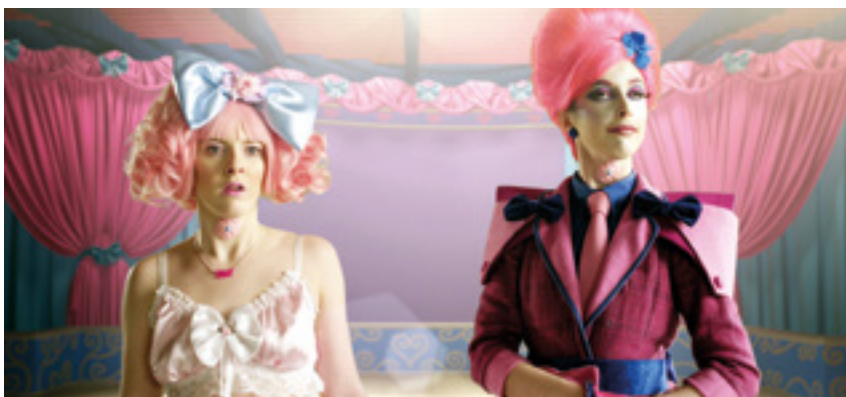
30

PRIM-PLAN
TEODOR CORBAN



64

CRONICA FILMULUI



70

FESTIVALURI

PANORAMIC

- 4 Ceremonii amânate
- 4 Cineaști români celebrați în pandemie
- 4 Un site pentru viitorii cineaști
- 5 TIFF revine!

JURNAL

- 6 Nu credeam să-nvăț a muri vreodată...
de Laurențiu Damian

DOSAR

ECRANUL DE ACASĂ

- 8 Epidemic
de Dana Duma
- 10 Între Simion Stâlpnicul și Nelu Tătaru...
Titus Vîjeu
- 12 Possible Sounds of Early Cinema: un meritoriu experiment audiovizual
de Mihai Fulger
- 14 Cristi Puiu și chemarea mistică de nezdruncinat
de Marian Sorin Rădulescu
- 17 Cinemateca Online – șase filme dintr-un deceniu și jumătate
de Marian Sorin Rădulescu

PRIM-PLAN

JULIETA SZÖNYI

- 20 Enigmele Julietei
Interviu de Marilena Ilieșiu

TEODOR CORBAN

- 30 Spre un etaj mai sus
Interviu de Marilena Ilieșiu

REFLECȚII CRITICE

- 40 Geometrii și polifonii tarkovskiene în cinemaul românesc
de Marian Sorin Rădulescu
- 46 Parfum de horror românesc
de Angelo Mitchievici
- 50 Moartea tradițională în filmul românesc
de Mihaela Grancea

DOSAR

CARTEA DE CINEMA

- 54 F – de la Film. Dumitru Radu Popescu
recenzie de Dana Duma
- 55 Romanian Cinema Inside Out
recenzie de Mihai Fulger
- 57 Lecția de cinemeză
recenzie de Dana Duma
- 58 Istoria filmului românesc de animație
recenzie de Mihai Fulger
- 60 Cronici
recenzie de Ioan-Pavel Azap
- 62 Arcanele Strigonei
recenzie de Dinu-Ioan Nicula
- 63 Balkan Cinema and the Great Wars
recenzie de Mihai Fulger

CRONICA FILMULUI

- 64 Omul care a vrut să fie liber; Emigrant Blues: un road movie în 2 ½ capitole
de Dinu-Ioan Nicula
- 66 Colectiv
de Angelo Mitchievici
- 68 5Gang: Un altfel de Crăciun; Miami Bici
de Dinu-Ioan Nicula

FESTIVALURI

- 70 Sezonul COVID al festivalurilor de film
de Irina Trocan
- 71 GoEast Wiesbaden
de Angelo Mitchievici
- 74 Ankara
de Dana Duma
- 76 WonderFest 2020
de Călin Stănculescu
- 78 Festivalul Filmului European
de Georgiana Mușat

REDESCOPERIRI

- 80 Mai presus de orice
Titus Vîjeu
- 82 kinema ikon
de Călin Boto

SALA DE CINEMA

- 86 Totul va fi altfel?
de Luminița Comșa

Ceremonii amânate

Toți cei interesați de mediul cinematografului românesc așteptăm „noua normalitate” ca pe o ocazie de re-pornire a activității de creație, dar și de promovare a producției naționale.

Recuperarea evenimentelor care adună laolaltă toată „sufierea” breslelor cinematografice era una dintre țintele gândite probabil de toată lumea. La ora la care trimitem la tipar acest număr al revistei,

știm doar că ediția 2020 a Premiilor Gopo va avea loc, în aer liber, pe 29 iunie și că, în septembrie, vom asista și la o Gală a Premiilor UCIN.

Vor concura, în aceste două principale competiții anuale, cam aceleași filme. Suntem, desigur, curioși să aflăm rezultatele. Indiferent de cine va ieși câștigător, însăși reluarea acestor importante evenimente anuale ale cinematografe noastre poate fi considerată o victorie. **F**



Cinești români celebrați în pandemie

Printre victimele pandemiei am putea include și acele evenimente planificate internațional pentru celebrarea cineștilor români de prim-plan.

De exemplu, pe 17 martie ar fi trebuit să debuteze manifestarea „Maestri ai cinematografului românesc”, organizată de Institutul Cultural Român la Madrid, în colaborare cu Cinemateca din Madrid și ECAM (Școala de Cinema și Audiovizual din același oraș). Manifestarea îl avea ca protagonist pe Corneliu Porumboiu, care ar fi luat parte la evenimente legate de

lansarea filmului său *La Gomera* (filmă în bună măsură în Spania). El ar fi trebuit să susțină un masterclass la Cinemateca locală și să aibă întâlniri cu studenții ECAM.

Organizatorii regretă că „măsurile preventive i-au împiedicat să acopere evenimentele planificate” și speră să recupereze după ce se va reveni la normalitate. Până atunci, articolele foarte elogioase din revista „Caimán Cuadernos de Cine” ne dau o idee asupra enormului prestigiu de care se bucură Corneliu Porumboiu în Spania. **F**



Un site pentru viitorii cinești

Departamentul Scenaristică-Filmologie al UNATC „I. L. Caragiale” și-a lansat un nou site. El oferă informații detaliate celor care se pregătesc pentru a deveni scenariști sau critici de film, oferind date despre examenul de admitere, profilul disciplinelor din programele de licență și de master, CV-uri ale profesorilor. Adresa site-ului este www.scenaristicafilmologie.ro. **F**



Echipa *La Gomera* la Festivalul de la Cannes



TIFF revine!

Cea de-a 19-a ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania va avea loc între 31 iulie și 9 august 2020. Amânat din cauza măsurilor de restricție adoptate de autorități în această primăvară, TIFF propune o ediție de vară cu multe proiecții în aer liber, atmosferă de vacanță și un program adaptat contextului. Atât deschiderea oficială, cât și gala de închidere vor avea loc în Piața Unirii din Cluj-Napoca, în inima orașului.

Printre primele surprize anunțate de organizatori se numără un „Focus Italia” și, legat de acesta, un program menit a celebra unul dintre cei mai influenți cinești din istorie, Federico Fellini, la 100 de ani de la nașterea sa. „Close-up Federico Fellini” prezintă opt dintre bijuteriile sale cinematografice, multe dintre ele restaurate digital: *I Vitelloni*, *La Dolce Vita*, *8 ½*, *Giulietta degli spiriti*, *Roma*, *Amarcord*, *E la nave va* și *La Voce della luna*. La TIFF 2020, proiecțiile în aer liber vor

fi organizate în spații clar delimitate, iar scaunele vor fi poziționate la distanță unele de altele.

Accesul se va face prin culoare care să permită triajul. Spectatorii se vor bucura de seri cu filme în Piața Unirii Open Air, Iulius Mall Open Air, Arkhai Sculpture Park de la Vlaha, Castelul Banffy de la

Bonțida sau în curtea Institutului Francez. Proiecțiile de interior vor fi planificate după ce autoritățile vor adopta măsurile care se impun în cazul sălilor de cinema, direcția urmată de majoritatea țărilor europene fiind de a permite ocuparea spațiilor în proporție de până la 50% din capacitate. [E](#)



Nu credeam să-nvăț a muri vreodată...

Este spusa eminesciană. „Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi, / Ochii mei nălțam visători la steaua Singurățății...”

Sau, după spusa lui Cărtărescu... înfășurat în pixeli!

Dacă ar trebui să dau un examen în fața unui profesor de anatomie, aș obține calificativul nesatisfăcător. Profesorul m-ar privi buimac atunci când aș începe să descriu alcătuirea corpului uman. Doar un Poet ar înțelege ce vorbesc:

Corpul uman este alcătuit din gânduri, din gesturi, din amintiri... Inima mai are 21 de grame în plus,

**Laurențiu
Damian**

**Carmen Galin în
Faleze de nisip,
regia Dan Pița**



adică 21 de grame de suflet, așa am înțeles eu dintr-un film de Înărritu. Măinile nu sunt alcătuite nici din mușchi, nici din oase, nu știu ce sunt carpienele și nici metacarpenele, mâinile sunt alcătuite din mângâiere și iubire... Iar, atunci când cineva pleacă de lângă noi, pleacă cu tot ce spun eu acum.

Poetul ar înțelege. Și ar cere și câteva exemple.

Monica Ghiuță, Carmen Galin, Alice Mănoiu, Eva Sirbu, Mircea Mureșan, Mircea Moldovan.

Când pleacă acești artiști, este ca în experimentul lui Mircea Popescu din filmul *Sensibilitatea plantelor*. El a pus niște senzori pe mai multe plante. Și, când o floare era chinată, când i se tăia o frunză sau i se ardea o petală, celelalte țipau! Nu auzisem până atunci cum țipă florile.

Monica Ghiuță a adunat, cu fiecare rol, sensibilitate, candoare, suferință, resemnare... De la *Decolarea* lui Timotei Ursu, din 1971, până la *Carmen*, filmul lui Doru Nițescu din 2012. Privirea ei era unică. În doar două minute, chiar două minute, privirea ei din *Dincolo de pod* îți va rămâne întipărită multă vreme în minte.

Carmen Galin ar fi putut fi o actriță-fetiș pentru Noul Val Francez. Alături de Anna Karina, Anouk Aimée, Stéphane Audran... De ce nu? Inteligentă, cu un chip special, elegantă în gesturi, profundă în priviri... Trecând dezinvolt prin *Diminețile unui băiat cuminte*, prin *Ilustre cu flori de câmp*, apărând ca o promisiune în viața unui medic, în *Mere roșii*, apoi în compoziții în filmele lui Dan Pița (*Tănase Scatiu*, *Bietul Ioanide*, *Faleze de nisip*), jucându-se dezinvolt în *Ana și hoțul*, filmul lui Virgil Calotescu, ca mai apoi să devină aproape un partener de drum pentru Elisabeta Bostan în *Saltimbancii*, *Un saltimbanc la Polul Nord*, *Fram*, *Zâmbet de soare*, *Campioana*, *Telefonul*.

Redacția revistei „Cinema” nu mai există demult. În două camere de redacție au trudit și Eva, și Alice.

Sute de cronici. De multe ori, de condeiul lor depindea soarta unui film. Și chiar a unui autor. Și, de fiecare dată, condeiul celor două era înmuiat într-un fel de tandrețe. Eva și Alice citeau autorul și dincolo de film.

Au rămas zeci de pagini cu interviuri luate unor actori și regizori importanți. Alte zeci de pagini cu



gândurile celor aflați la început de drum. Și încă altele dedicate unor creatori uitați...

Am uitat să precizez, pentru Poet: există și uitarea în corpul uman.

Dar, până la uitare, vor rămâne imagini din filme. Chipurile actorilor și imagini din filmele unor autori care, deși au plecat... nu au plecat!

Îmi amintesc de tulburătorul film *Vifornița* și de sacrificiul făcut de haiducii deveniți păsări într-o secvență memorabilă din *Pintea*. Autor: Mircea Moldovan.

Așa cum regizorul Mircea Mureșan a lăsat multe pagini de antologie cinematografică, în filmele *Răscoala*, *Baltașul*, *Bariera*, *Ion: Blestemul pământului*, *blestemul iubirii*, *Horea*...

El a văzut-o primul pe Maia Morgenstern, oferindu-i un rol principal în *Maria și marea*, în 1988.

Tot el a lansat un tânăr actor care a jucat apoi în multe producții naționale: Romeo Pop, în *Porțile albastre ale orașului*. Serialul TV *Toate pânzele sus* este și astăzi difuzat și se bucură de o mare audiență. Șerban Ionescu nu va avea niciodată egal după rolul din *Ion*.

A oferit partituri generoase pentru: Rodica Mureșan, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ilarion Ciobanu,

1. Răscoala, regia Mircea Mureșan

2. Pintea, regia Mircea Moldovan

3. Monica Ghiuță în Decolarea, regia Timotei Ursu

Octavian Cotescu, Mircea Diaconu, Radu Beligan, Amza Pellea, Dan Nuțu... Zeci de actori, zeci de roluri, sub privirea atentă a unui maestru.

În timp ce spun toate aceste lucruri, Poetul mă privește curios. Profesorul de anatomie a plecat demult, lămurit. Din punctul lui de vedere, nu am nicio legătură cu cunoașterea corpului uman.

Așa cum, poate, nu am nicio legătură cu ce înseamnă, tradițional, un articol într-o revistă de film. Dar, fiindcă Poetul încă mă mai ascultă, am să-i povestesc cum mi-a trimis un critic de film, de la Paris, câteva minute cu un material filmat de frații Lumière și găsit recent. Nu sunt filmele tradiționale cu trenul, zidul și dejunul copilului... Nu, sunt imagini filmate pe o plajă. Refăcute, fotogramă cu fotogramă. Juri că sunt filmate astăzi, cu cea mai performantă tehnologie digitală!

Ei bine, corpul uman conține și recunoștință. Nu știu dacă 21 de game. Poate mai mult.

Imaginile din sutele de filme trebuie să rămână intacte. Chipurile unor mari actori, la fel!

Nu știu de ce Caragiale a considerat că povestea esențială pentru români este „Cănuță, om sucit”.

Eminescu, cel pururi tânăr, înfășurat în mantie ne-ar trimite către basmul „Tinerete fără bătrânețe”... **F**

Ecranul de acasă



Epidemic

Tie-ți arde de film în perioada asta?” Am citat o replică din filmul *Nouă povești de dragoste și ură în izolare*, realizat de Dan Chișu în zilele pandemiei (mai precis, între 15-23 aprilie) și distribuit apoi gratuit online. Eu îl văd ca pe un exercițiu de supraviețuire, un proiect care a reactivat reflexele unor profesioniști de primă linie (printre care directorul de imagine Adrian Silișteanu și actorii Alex Bogdan, Adrian Titieni, Tudor Aaron Istodor, Diana Cavallioti, Emanuel Pârvu, Raluca Aprodu, Judith State și alții).

Lungmetrajul lui Chișu nu a fost singura inițiativă de producție tip *guerilla* în zilele izolării impuse de ravagiile virusului agresiv. Scurtmetrajele realizate în secțiunea cinema@casa a Festivalului Filmului European (prima ediție online) au reprezentat o șansă, pentru cineaști mai consacrați (Radu Jude, Alexandru Solomon) sau mai tineri (Paul Negoescu, Marius Olteanu, Bogdan Theodor Olteanu, Bogdan Mureșanu, Matei Branea, Laura Pop, Matei Monoranu, Teona Galgoțiu, Vlad Petri, Andra Tarara și alții), de a-și dovedi creativitatea nu numai în plan estetic, ci și în cel al tratării unor teme sociale sensibile, precum

Dana Duma

și – nu în ultimul rând – de a se adapta unor restricții bugetare majore.

Ajunși aici cu observațiile privind supraviețuirea cinemaului în vremuri ostile, aș face legătura cu filmul lui Lars von Trier, *Epidemic* (1987), descoperit de mine în zilele izolării, realizat cu un buget minuscul, în urma unui pariu, singurul din creația autorului care respectă, de fapt, principiile manifestului Dogma '95, pe care l-a lansat opt ani mai târziu. E o poveste autoreflexivă despre doi cineaști debutanți, un regizor (jucat de Lars von Trier însuși) și un scenarist care realizează un film despre o epidemie misterioasă și devastatoare, remodelând mereu proiectul, până când bariera dintre ficțiune și realitate se rupe. Nu vreau să risc un *spoiler* devalând deznodământul. Ceea ce vreau să remarc, dincolo de posibilele interpretări privind capacitatea de anticipare a cinematografului, este fermitatea cineaștilui danez de a lucra în condiții de austeritate și de a compensa – cu inventivitate estetică și, uneori, cu umor negru – absența unor momente de seducere a spectatorului, pe care le-ar fi putut realiza cu un buget mai generos.

Acesta este numai unul dintre filmele descoperite



în zilele izolării, când și eu – și, presupun, mulți alții – am petrecut multe ore în fața ecranelor accesibile, profitând de oferta, foarte diversificată, a posturilor de televiziune și platformelor online, internaționale și naționale.

Probabil că mulți dintre noi au văzut și revăzut filme românești programate de Cinemaraton, post cu o listă din ce în ce mai amplă de producții (mai ales) de dinainte de 1989, dar și de după. Unele dintre programări au fost de neratat, precum *Trei exerciții de interpretare* de Cristi Puiu sau unele documentare, foarte bune, din secțiunea „DocuMaraton”, prezentată, în mod bizar, ca una „destinată insomniacilor”. Capodopere sau titluri de umplutură, filmele acestui post ar putea fi puse mai bine în valoare de un curatoriat mai competent și de dezbateri care să explice, pe înțelesul publicului mediu, locul acestor producții în istoria cinematografului nostru.

În absența accesului în sălile de cinema, alți programatori/distribuitori au oferit acces gratuit la unele titluri din portofoliul deținut, precum și la dezbateri, sesiuni de masterclass sau de Q&A. Desigur, aceasta în scopul fidelizării unui public abonat. Rămâne de

Nouă povești de dragoste și ură în izolare

văzut (și de discutat, poate într-un număr viitor) cât de frecventate au fost filmele oferite de TIFF Unlimited sau de One World Romania, festivalul amânat în luna august, care oferă programe atractive de documentare și dezbateri în programul KineDoc. Merită apreciate și inițiativele Cinematecii Online, care a dus mai departe misiunea de educare cinefilă a publicului, prin programe dedicate filmului românesc. Despre filmele prezentate astfel și despre colaborările cu alte instituții culturale, puteți descoperi mai multe detalii în textele din acest grupaj semnate de Mihai Fulger și Marian Sorin Rădulescu.

Șansa recuperării sau reevaluării unor filme, apărută în lunga izolare la domiciliu (descrisă și în textul semnat de Titus Vîjieu), nu poate însă suplini plăcerea mersului la cinema, a privitului unui film pe un mare ecran, nici urmele adânci lăsate în memorie de vizionarea „în acea stare anormală de receptivitate” (Gilbert Cohen-Séat), adică o receptivitate amplificată de reacțiile celorlalți privitori și de izolarea noastră de zgomotele „lumii dezlănțuite”. Să sperăm că, după vara în care vom vedea filmele în grădini sau piețe publice, vom mai avea parte de aceste plăceri cinefile. **F**

Între Simion Stâlpnicul și Nelu Tătaru...

Și eu am văzut și revăzut filme. Din obișnuință ori din disperare. Din când în când, puneam deoparte telecomanda și mă gândeam la sfântul acela din Capadocia care-a viețuit ani buni într-o fântână secată, pentru a se muta mai târziu în vârful unei coloane rămase în deșert de la o civilizație precreștină. Simion Stâlpnicul a trăit aproape patru decenii în chilia amenajată la capătul ei, meditănd la lumea noastră trecătoare.

Buñuel l-a luat drept personaj al celui de-al cincilea veac, dar și ca unul al vremurilor noastre neliniștite. Și câtă dreptate a avut! Coccoțați în apartamentele noastre, din care n-aveam voie să ieșim decât atunci când unul din cei patru cavaleri ai apocalipsei apărea la televizor spre a ne spune când avem voie să ne furișăm, cu declarația pe proprie răspundere completată, în curtea din spatele blocului, ne întrebam cum a rezistat Sfântul timp de 39 de ani și câteva luni (perioada exactă!) fără stare de urgență și ordonanțe militare precise...

Când nu mă gândeam la eroul lui Buñuel, mă gândeam la François. Truffaut, *évidemment*, care n-a apucat din fericire *le confinement* (surghiunirea, îndepărtarea de ceilalți). Apucase însă, copil fiind, războiul năpraznic. *La deuxième guerre mondiale* (în franțuzește „războiul” e de gen feminin, cum se știe, iar el iubea – vorba Magdei Mihăilescu –, încă de atunci, femeile...). Era deci război, Parisul fusese ocupat de marele inamic teuton (astăzi prieten pe viață!). Orașul Lumină trăia în privațiune, dar sălile de cinema funcționau! Lucru de mare importanță pentru toate generațiile, inclusiv pentru cea mai tânără dintre ele. Vă amintiți mărturia cu care începe „À quoi rêvent les critiques?": „*Un jour de 1942, très impatient de voir le film de Marcel Carné Les visiteurs du soir*”... Deci: „Într-o zi a anului 1942, foarte nerăbdător să văd filmul lui Marcel Carné *Trubadurii diavolului*, care ajunsese în sfârșit în cartierul meu, la Cinema Pigalle, m-am hotărât să chiulesc de la școală. Filmul mi-a plăcut mult și, în aceeași seară, mătușa mea, care studia vioara la Conservator, a trecut pe acasă ca să mă ia cu ea la cinematograful; alese filmul *Trubadurii diavolului* și, cum nu se punea problema că l-aș fi văzut deja, a trebuit să-l revăd, prefăcându-mă că-l văd prima oară”. Au urmat și alte viziuni ale capodoperei lui Carné, dar și a atâtor alte filme pe care puștiul, de doar zece ani, avea să le vadă în sala de la

Titus Vișeu

Pigalle ori în alte spații publice în care rulau filme. Afară lumea era terorizată de conflagrație, înăuntru filmul vindeca rănile...

Nouă, sălile de cinema ne-au fost luate. Strigătul din '68, atât de drag generației lui Truffaut (*interdit d'interdire*), n-a mai fost ascultat. Peste tot în lume sălile au fost închise, iar mie mi s-a făcut dor de scaunele delabrate de cândva de la „Viitorul”, de podelele date cu petrosin de la „Cotroceni” (pe vremea când nu fusese înzestrat cu sunet Dolby), ba chiar și de solemnele „cavouri-video” ce au umplut mallurile și în care elanul publicitar îți sparge timpanele.

Atunci iau în mâini cartea de poeme a lui Yvan Goll, dragul nostru alsacian germano-francez, și o deschid la „Directorul de cinematograful”:

„Pentru un ban necăjit vi se deschid porțile Raiului. Aici se află unicul rai de pe lume: strada Chemnitz 136. Literele aurite luminează sonor la intrare. (...) A voastră e lumea! (...) Numai aici există ființe cu adevărat fericite. O, fraților, pentru doar un bănuț și voi veți afla fericirea (...) Vă dăruiesc dumnezeiasca alcătuire: raiul fără de șarpe și măr. Blestemat fie necredinciosul ce lovește ecranul și spune: E o pânză albă, atât! Blestemat fie cel care minte: căci aceasta e viață, viața fără minciuni.”

Probabil că în sala de cinema din strada Chemnitz, pe care ne-o descrie poetul, lucrurile să fi stat chiar așa, ca-n poem, dacă va fi existat cândva la numărul 136 al străzii o astfel de încăpere, cu portar „îmbrăcat în frac roșu” și casierită purtând pe degete „inele cu

Trubadurii diavolului (Marcel Carné)





briliante autentice”, la fel de amabilă cu spectatorii, fie ei oameni cu dare de mână ori simpli muritori, soldați și hamali asudați...

Într-un alt capăt de Europa, în Basarabia redevenită pentru scurt timp românească, Geo Bogza descoperă, cam în aceeași vreme cu Yvan Goll, „fascinația cinematografului”. Scriitorul român – ce închinase memorabile pagini *Câinelui andaluz*, al lui Buñuel – descoperea, la jumătatea anilor '30, că la Hotin existau de fapt două cinematografe, drept care avea să-l aleagă pe cel mai bun. Dar cum i se va dezvoltă această „primă scenă” a urbei ne-o spune, nemilos, Geo Bogza:

„O magazie. Literalmente o magazie. Pereții erau umezi, coșcoviți, roși de lepră. Câteva ferestre erau înfundate cu scânduri peste care se dăduse cu var. La Hotin nu e tren, n-a fost niciodată tren. Prin ce miracol câteva șine de cale ferată se aflau în interiorul cinematografului ieșind din zid și avansând în aer, peste capetele spectatorilor? (...) Pânza de proiecție? E atât de ciuruită, încât n-am reușit să-i număr toate găurile. Dar ceea ce e mai interesant sunt băncile. După toate probabilitățile s-au făcut dintr-o bancă - două... (...) Pe banca din față erau doi lăutari. Un viorist și un țambalagiu scârțâiau cântece vechi de acum zece, cincisprezece ani. (...) Fiindcă filmul e sonor, dar cinematograful nu are aparatele necesare. Așa că spectatorii nu percep decât versiunea mută (...) Sunt lucruri care nu se pot petrece decât la Hotin.”

Fără-ndoială, nimic nu seamănă între sala de cinema descrisă de Yvan Goll și cea înfățișată de Geo Bogza. Dar, în ultimă instanță, important nu este acest topos cinematografic, ci adeziunea – uneori până la incandescență – a publicului, indiferent de starea sa materială, la o artă seducătoare. Așa s-a făcut că în noua civilizație audiovizuală cineastul a devenit un semn de recunoaștere. Ca și cinefilul, de altfel.

Generația „noului val” francez s-a născut în sălile

***Cele 400 de lovituri* (François Truffaut)**

de cinema din vremea războiului, când puștii aceia de zece-doisprezece ani mâncau filme pe pâine. Căci, așa cum militarii se trag din civili, și cineștii se nasc întotdeauna din cinefili...

Ce se întâmplă însă în Pandemie? Generațiile vârstnice stau grupate în jurul Cinemaronului, în timp ce frumoșii *teenagers* s-au grupat sub umbrela Netflix. Toată speranța ne este la ei. Totul depinde însă de veștile pe care ni le transmite domnul Nelu Tătaru, medicul din Huși promovat ditamai ministru la București. Cred că, dacă ar fi aflat despre Simion Stălpnicul, n-ar fi ezitat să ni-l propună drept primul caz de autoizolare din istoria umanității, încurajându-ne să urmăm pilda Sfântului.

De acest domn fără zâmbet sub masca protectoare depinde redeschiderea sălilor de cinema în România pandemistă. E important ca tinerii să iasă din țarcul Netflix și să ia cunoștință de filme cu chip felurit. Poate chiar cu înfățișare de capodoperă. Și atunci vor descoperi poate și ei că „filmele se sfârșesc totdeauna, dar cinematograful nu se va sfârși niciodată”... **F**

***Simion din deșert* (Luis Buñuel)**



Possible Sounds of Early Cinema: un meritoriu experiment audiovizual

In ultimele luni, organizatorii mai multor evenimente abordând filmul românesc, planificate să se desfășoare în săli de cinema, au fost nevoiți să le mute în mediul online. Cel mai important asemenea proiect a fost „Possible Sounds of Early Cinema” („Sunete posibile ale cinematografului timpuriu”), al ONG-ului „Centrul Cultural pentru Imagine și Sunet” (sau, mai concis, în engleză, „Image and Sound”), axat – după cum se prezintă singur – pe „explorarea practică și teoretică a artelor vizuale și sonore contemporane”. Această manifestare, cofinanțată de Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) și sprijinită de Arhiva Națională de Filme (ANF), a fost găzduită de site-ul asociației, Imageandsound.ro, în trei week-end-uri consecutive din perioada 15-30 mai 2020. Importanța acestui proiect inovator rezidă în redescoperirea și reinterpretarea sonoră a unor titluri semnificative ale cinematografului românesc „mut” (presonor, mai exact, deoarece, și până la introducerea sunetului, proiecțiile filmelor beneficiau de un acompaniament muzical ce facilita imersiunea spectatorilor în universul de pe ecran).

Deși înființat recent, Centrul Cultural pentru Imagine și Sunet (CCIS) nu este la prima ispravă de acest fel. Pe 3 noiembrie 2018, asociația a organizat, la Sala Union a Cinematecii Române din București, un eveniment intitulat „Seară de filme interbelice”.

Mihai Fulger

Sărbătorile Unirii

Programul de atunci, însoțit muzical de *light & sound designer*-ul Dragoș Mărgineanu, a inclus un lungmetraj (*Manasse* de Jean Mihail, 1925), un mediu-metraj (*Visul lui Tănase* de Bernd Aldor și Constantin Tănase, 1932) și primul scurtmetraj de animație românesc care a supraviețuit (*Haplea* de Marin Iorda, 1927), precum și o serie de șase scurtmetraje documentare din perioada 1924-1940, reunite sub genericul „Reportaj retro”. Apoi, pe 6 aprilie 2019, Sala Eforie a Cinematecii (în care ar fi trebuit să se desfășoare, în primăvara acestui an, și „Possible Sounds of Early Cinema”) a găzduit, sub egida „Retrospecții”, o nouă proiecție a capodoperei lui Jean Mihail, *Manasse*, cu ambianța sonoră asigurată *live* de același artist, Dragoș Mărgineanu. Ambele activități menționate, cu intrarea liberă, erau asociate cu un proiect mai amplu al CCIS, de asemenea cofinanțat de AFCN și sprijinit de ANF, „100 la 100: Memorie și prospecție +/- un secol”.

Revenind la cel mai nou proiect al asociației, „Possible Sounds of Early Cinema” a fost conceput ca un „experiment audiovizual” având drept obiectiv difuzarea, online și gratuită, a unei serii de șase filme de referință ale cinematografului românesc presonor, „însoțită de compoziții sonore semnate de artiști activi pe scena muzicii experimentale contemporane”. Trebuie spus că majoritatea proiecțiilor cu filme presonore de azi (cum sunt, de pildă, cele din programul festivalurilor de film de arhivă) au un acompaniament muzical minimal (cel mai des la pian), care, în lipsa partiturilor originale, încearcă să potenteze momentele narațiunii cinematografice în spiritul epocii în care au fost realizate filmele prezentate. Altfel spus, în general muzicienii se străduiesc să recreeze contextul sonor în care, acum vreun secol, spectatorii se întâlneau cu peliculele respective. Însă CCIS a revizitat arhiva de filme presonore autohtone cu scopul de a stabili un dialog viu cu trecutul, „ca strategie artistică de reactivare a interesului, de revalorizare, cât și schimbarea paradigmei de «acompaniament muzical»”. Cu alte cuvinte, ambiantele sonore imaginate de artiștii ce au răspuns invitației organizatorilor sunt adaptate la gustul și sensibilitatea publicului de azi (mai precis, un public care este interesat nu doar de cinema, ci și de muzica



experimentală, necomercială). Mai citez din conceptul acestui proiect înnoitor: „Compoziția concepută de fiecare artist invitat reprezintă reflexul sensibilității acestuia față de conținutul afectiv, narativ și cultural al imaginii de film, în acord cu stilul și tehnicile proprii. De asemenea, este rezultatul unui proces intim de adaptare la contextul astfel creat, ce poate trasa direcții inedite de interpretare și evoluție a vocabularului muzicii experimentale”.

„Possible Sounds of Early Cinema” s-a deschis, pe 15 mai, cu *free live streaming*-ul mediu-metrajului *Drăguș – viața unui sat românesc* (1929), în regia lui Paul Sterian și Nicolae Argintescu-Amza. Primul film realizat de Seminarul de sociologie înființat de Dimitrie Gusti la Universitatea din București este considerat de istorici și primul film documentar sociologic și etnografic pe plan mondial. *Drăguș* a putut fi văzut în inedita ambianță sonoră propusă de Simina Oprescu, *sound artist*, artistă video și *mixed media*, o prezență vizibilă pe scena românească alternativă de muzică electronică. Al doilea titlu din program a fost lungmetrajul comic *Maiorul Mura* (1928), regizat de avocatul Ion Timuș cu sprijinul viitorului mare regizor Jean Georgescu, creditat aici doar ca scenarist și actor. De data asta, ambianța sonoră a fost asigurată de Sillyconductor, pseudonim sub care activează *sound artist*-ul polyvalent Cătălin Matei, remarcat și el, la fel ca Simina Oprescu, prin „obiectele sonore” originale la care își interpretează compozițiile.

Al doilea week-end al proiectului a debutat cu un alt mediu-metraj, *Sărbătorile Unirii* (întâlnit și ca *Serbările Unirii*) de Tudor Posmantir. Acest documentar – de fapt, un reportaj aniversar –, recent restaurat de ANF, tratează serbările oficiale, manifestațiile populare și sportive desfășurate, cu participarea Familiei Regale, în mai 1929 la București, Mărăști și Alba Iulia, pentru a marca primul deceniu scurs de la Marea Unire din 1918. Vizionarea a fost acompaniată de Somnoroase Păsărele, proiectul lui Gili Mocanu (artist vizual, poet și muzician), plasat între instrumente *live* și *sampling*, *free jazz* și *sound* avangardist. A urmat drama *Leiba Zibal* (Al. Ștefănescu și Ion Niclescu-Brună, 1930), o adaptare foarte liberă – tributară narativ antisemitismului epocii, iar stilistic expresionismului german – după nuvela „O făclie de Paște” de I. L. Caragiale. Filmul a fost însoțit de sonoritățile ambientale experimentale ale lui Miron Ghiu (*sound artist*, *sound designer*, DJ și jurnalist specializat în muzică și *new media*).

Al cincilea film din program (și, totodată, ultimul nou) a fost lungmetrajul de aventuri *Haiducii* (1929), care, în filmografia regizorului său, Horia Igiroșanu, reprezintă episodul median al unei trilogii ce anticipează cu aproape patru decenii populara serie a lui Dinu Cocea; din nefericire, celelalte două filme

Maiorul Mura



din trilogie, *Iancu Jianu* și *Ciocoi*, nu s-au păstrat. *Haiducii* lui Igiroșanu este primul – și, deocamdată, unicul – lungmetraj românesc inclus în programul celui mai important festival de film de arhivă din lume, „Il Cinema Ritrovato” de la Bologna (1996). *Sound artist*-ul ce a asigurat ultima ambianță sonoră originală a proiectului a fost Dragoș Mărgineanu, interesat de explorarea relațiilor dintre planul sonor și cel vizual, prin diverse tehnici și instrumente, de la compoziție clasică la improvizație electronică, fotografie și bricolaj. Același artist a închis sonor proiectul „Possible Sounds of Early Cinema”, căci *Manasse*, al lui Jean Mihail, prezentat acum online, a completat, pe 30 mai, cele cinci filme noi din program. Un proiect excelent, prin care șase filme românești presonore au căpătat din nou sunet, în consonanță cu vremurile pe care le trăim, pentru un public interesat deopotrivă de istoria cinematografului și de explorările muzicale contemporane. Un proiect care, fără doar și poate, trebuie continuat. **F**

Haiducii





Marian Sorin Rădulescu

Cristi Puiu și chemarea mistică de nezdruincinat

Eugen Ionescu a intuit că – dincolo de aparentele preocupări mondene – toți autorii (deci, și creatorii de filme) ascund în străfundul conștiinței lor o „chemare mistică de nezdruincinat”. Cum se împacă această chemare cu poetica așa-zis „minimalistă” a Noului Val de după 2000? În ce măsură poate „conștiința mistică” să-și găsească loc în cinema direct, de tip realist, observațional? Posibile (și surprinzătoare) răspunsuri putem afla în scurtmetrajele *Maica Domnului de la parter* (2010, regia Andrei Cohn) și *O umbră de nor* (2013, regia Radu Jude), în lungmetrajele *După dealuri* (2012, regia Cristian Mungiu) și *Ultima zi* (2016, regia Gabriel Achim), în filmele lui Cristi Puiu.

Filmografia lui Cristi Puiu de până acum este un caz cu totul special de cinema poetic în care gestionarea narațiunii, de la prima la ultima fotogramă, îi vizează în primul rând – așa cum afirma autorul – nu pe cei care frecventează repertoriul de *mainstream*, ci pe „spectatorii care iubesc cinematograful, nu *entertainment-ul*”¹. *Marfa și banii* (2001), primul său lungmetraj, ascunde adâncimi de apolog lipsit de

Marian Sorin Rădulescu

orice ostentație moralizatoare și construit pe modelul inițial, care este pilda. Ideea („parabola”, „învățătura”) cuprinsă în masa narațiunii este dizolvată, preciza regizorul în anul premierei, „ca sarea în apă”. Astfel, acest road movie radical, extrem de insolit în peisajul cinematografiei românești la început de mileniu trei, se dorește (și) o meditație pe seama compromisului și pierderii libertății. Preocuparea constantă a lui Cristi Puiu: „Să nu arăt cu degetul, să nu indic, să nu explic, să las povestea să se deruleze, iar spectatorul – liber – să judece”. Încă de la lungmetrajul său de debut, avea să precizeze: „Chiar dacă nu sunt un practicant și nu mă duc la biserică, sunt creștin ortodox sau, în orice caz, problema asta îmi dă mult de furcă: vreau să fiu credincios”².

Zece ani mai târziu, după consacrarea internațională – în 2005, când primește premiul „Un Certain Regard” și o serie de alte distincții de seamă – cu *Moartea domnului Lăzărescu* (urmată, în 2010, de provocarea numită *Aurora*), Cristi Puiu regizează – în franceză, cu actori francezi, la studioul Chantiers Nomades – *Trei exerciții de interpretare*. În 2020,



după ce în 2016 participase la Cannes cu *Sieranevada*, revine cu *Malmkrog* la Berlinale (unde, în 2004, scurtmetrajul *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea* fusese răsplătit cu un Urs de Aur) și primește Premiul pentru regie în secțiunea „Encounters”.

Trei exerciții de interpretare, difuzat în luna aprilie de Cinemaraton TV (împreună cu încă cinci filme ale regizorului), aduce în actualitate întrebările și meditațiile din testamentul filosofic al lui Vladimir Soloviev (din 1899), „Trei dialoguri despre război, progres și sfârșitul istoriei, cuprinzând și o scurtă povestire despre Antihrist”. Această ultimă scriere a sa are ca temă principală „antagonismul real și concilierea ideală dintre Răsărit și Apus”³. Din perspectiva unui pesimism eshatologic, Soloviev a rămas neîmpăcat cu religiozificarea vieții în Orient prin „cultul divinității inumane” și înjosirea individului, dar și exacerbarea valorii individului în Occident, cu prețul părăsirii credinței. Dificultatea accesului la problematica textelor sale este acum egalată de complexitatea apropierea de *Exercițiile de interpretare* (și de *Malmkrog*, opusul care, tematic, îi urmează îndeaproape) propuse de Cristi Puiu.

Trei grupuri de prieteni – într-o după-amiază, înainte de a se întâlni cu toții pentru o ședință de spiritism în jurul unei mese rotunde – dezbat chestiuni legate de existența cotidiană, de „condiția umană”, analizând, printre altele, pilda evanghelică a lucrătorilor viei. Dilema cu care se confruntă e aceeași: cum își poate găsi „omul recent” reperate

duhovnicești în lipsa unui „catehism sfânt” care – cu formulări concrete, fără metafore – să ofere jaloane clare de interpretare a pildelor și învățăturilor hristice. Inexistența unui asemenea text, care – pe scurt și fără echivoc – să tâlmăcească textele considerate revelate, naște constant mari confuzii. Întreaga modernitate și postmodernitate se află, în absența unui „manual universal de instrucțiuni”, într-o mare confuzie. Semnalul îl dăduse Dostoievski și apoi – eliberat de tentația panslavistă căreia nu îi rezistase autorul „Karamazovilor” – Soloviev. Înțelegerea oamenilor îi e acoperită de „bătrânețe, ca un voal pe ochi”, după cum se confesează un personaj sceptic, spre final. Ideea o întâlnim și într-un alt text al lui Soloviev: „Biserica, în sens larg, umanitatea creștină în întreg cuprinsul ei, n-a experiat până astăzi Cincizecimea ei... N-a învățat încă să gândească potrivit lui Dumnezeu și încă nu știe cărui duh îi aparține”⁴.

„Mulți oameni iau misticismul în serios, dar în mine organul mistic s-a cam atrofiat”, spune un personaj în *Trei exerciții de interpretare*. Interesul său pentru mistică a devenit exclusiv obiectiv. Confesiunea sa poate fi un fel de metonimie a întregului demers al filmului (continuat și desăvârșit în *Malmkrog*), o „parte pentru întreg”. Astfel, sensul misticiei se rezumă la valoarea sa estetică și educativă. Conexiunea cu religia, adaugă același personaj, a fost ireversibil compromisă de „altarele păcate cu sânge”, de „victimele sacrificate”. Altminteri, mai ales atunci când e vorba de „ideea universală” de Antihrist, religia – chiar

dacă ești „religiofob” – poate deveni „extrem de interesantă”. Antihristul nu se referă la „actul final al istoriei” și nici la „lipsa credinței”, ci – spune cineva în film – la impostură: „Ne folosim de numele lui Iisus pentru a ne justifica toate faptele. Eu cred că toți creștinii au tendința să devină impostori sau antihriști (...) atunci când transformă conceptul de creștin într-un privilegiu și într-un monopol”. Altcineva îi dă replica: „Diavolul n-o să mai fie diavol dacă nu i se mai vede coada”.

Problema care se pune – atunci când cadrul eclezial (pe care teologul Pavel Florenski îl considera „o sinteză a tuturor artelor”) a ieșit din ecuație, împreună cu ideea de diavol – este interpretarea acelor pasaje biblice („Apocalipsa”, o serie de învățături incorecte politic) care par desuete ori scandaloase pentru omul modern. Chiar așa: cum să mai înțelegi sensul cuvintelor folosite în textele străvechi după ce, de-a lungul veacurilor, au tot fost traduse și – prin trădarea traducătorilor – răstălmăcite? Pe care teme, atunci când citești pilda lucrătorilor viei, să socotești că – după două mii de ani de la istorisirea și scrierea ei – îți este adresată și ție personal? Pe baza cărui contract poți să te consideri dator să-i slujești „stăpânului viei” ori vinovat de uciderea moștenitorului viei? Cum să nu ți se pară arbitrar și bizare, fără nicio legătură între ele, toate citatele vehiculate din Evanghelii? Apoi, unul din principiile esențiale pe care omenirea le încalcă este acela de a nu răspunde răului cu rău. Dar există, cu adevărat, răul în sens metafizic? Implicația – în textul lui Soloviov și în *Exercițiile de interpretare* (iar apoi în *Malmkrog*) – este că răul (sau *Antihristul*) e chiar „eroarea de conștiință” prin care neglijăm sau nesocotim jertfa mântuitoare a lui Hristos și a aleșilor săi.

Personajele din filmul lui Puiu vor să înțeleagă, încearcă să creadă, să se lămurească. Vor să se întâlnească pentru a se bucura. „Nu e bucuria un semn al sfântului duh?”, întreabă unul din personaje. Chiar

dacă nu mai e la modă, se discută mult – în contradictoriu (pentru că subiectele de discuție sunt adesea paradoxale), dar civilizată – despre iubire, religie, credință, suferință, moarte, existența răului în lume: „Vorbim despre Împărăția lui Dumnezeu, dar nimeni n-a văzut-o; totuși, fiecare a văzut murind pe cineva drag în jurul său...”; „Nu construim, ci distrugem Împărăția lui Dumnezeu... prin armate, prin universități, prin guverne și tribunale, prin tot felul de afaceri...”; „Cred că există viață după moarte, iar, dacă învierea există, ea e mai puternică și decât viața, și decât moartea. Cred că aceasta este Împărăția lui Dumnezeu”. Ca un „pescar de inefabil”, Cristi Puiu avea să-i vâneze semnele („adevărul” sau „fragmente de adevăr”) în fiecare film al său.

„De ce vorbești întruna despre moarte în filmele tale?”, l-au întrebat pe Cristi Puiu numeroși spectatori, mai mult sau mai puțin avizați. „De ce vorbesc despre moarte? Pentru că am să mor. Iar, dacă vă închipuiți că e ceva mai important decât moartea voastră sau a celor dragi, cred că sunteți într-o mare eroare.” Se discută, apoi, în *Trei exerciții de interpretare*, despre lipsa iubirii în rândul creștinilor, despre felul în care creștinii refuză iubirea la care au fost chemați – de aceea, nesocotind porunca iubirii de vrăjmași, dau naștere la războaie și înmulțesc suferința. Sau pur și simplu – instrumentalizând religia, spre satisfacția Antihristului – „transformă credința într-un concept caduc”. Sensul conversațiilor – la fel ca în *Poveștile morale* de Éric Rohmer, cel cărui îi sunt dedicate *Exercițiile de interpretare* – nu este de a demonstra inutilitatea jertfei pe cruce a lui Hristos, ci de a transmite că nimic nu este mai greu de izbutit decât o credință lipsită de zgomotoasă exaltare, sinceră și entuziastă. **F**



Note

1. „Autorii, niște extraterestri”, interviu cu Cristi Puiu, în Mihai Fulger, „«Noul Val» în cinematografia românească”, Grup Editorial Art, București, 2006, p. 55.
2. Valerian Sava, „O istorie subiectivă a tranziției filmice I. Al Patrulea Val, restaurația mediocrată și refondarea cinemaului românesc”, Ed. Paralela 45, Pitești, 2011, p. 99.
3. Ion Ianoși, Studiu introductiv la Vladimir Soloviov, „Trei dialoguri despre război, progres și sfârșitul istoriei, cuprinzând și o scurtă povestire despre Antihrist”, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 9.
4. Vladimir Soloviov, „Temeiurile duhovnicești ale vieții. Un catehism altfel”, Ed. Deisis, Sibiu, 2018, p. 183.

Dan Nuțu și Ion Dichiseanu în *100 de lei*

Cinemateca Online – șase filme dintr-un deceniu și jumătate

In week-end-ul „relaxării” de după cele nouă săptămâni de izolare impusă de starea de urgență națională, Arhiva Națională de Filme a difuzat online versiunile digitalizate ale câtorva filme din perioada așa-zisului „vechi cinema românesc”: *Reconstituirea*; *De ce trag clopotele, Mitică?*; *Nunta de piatră*; *Filip cel bun*; *Meandre*; *100 de lei*. Fiecare dintre ele constituie și azi un reper deopotrivă pentru autorul său, pentru principalii colaboratori, pentru cinematografia națională și, de ce nu, est-europeană. Sunt filme care au dus îndelungi și înjositoare bătălii cu cenzura, care le-a ciopârțit, le-a impus regizorilor lor (Lucian Pintilie, Mircea Săucan, Dan Pița) modificări drastice și, atunci când acestea nu au fost operate satisfăcător, le-a difuzat cu parcimonie și, după doar câteva săptămâni, le-a retras din cinematografe sau – așa cum s-a întâmplat cu *De ce trag clopotele, Mitică?* – le-a interzis.

Într-o anchetă a revistei „Cinema” sub titlul „Cum întâmpinați deceniul VIII?”¹, Lucian Pintilie răspundea laconic: „N-am nimic de spus”. *Reconstituirea* sa, începută în vara-toamna lui 1968 (în plin delir național-comunist, provocat de refuzul lui Nicolae Ceaușescu de a participa la înfrângerea „primăverii

Marian Sorin Rădulescu

de la Praga”), avea să fie retrasă de pe ecrane la puțin timp după întârziata sa premieră de la începutul lui ianuarie 1970. S-a vorbit și s-a scris mult despre cea dintâi „demistificare [a] actualității românești, până în cele mai profunde și mai perverse resorturi ale ei, cu un adevăr fără echivoc, cu o luciditate fără cusur, cu o destrăbălare de nuanțe și cu o direcție sfidătoare”².

Revăzând *Reconstituirea*, am rămas cu gândul la personajul Profesorului (Emil Botta), ale cărui gesturi, scria George Littera, „sugerează tensiunea înfruntării lui subterane cu procurorul ori patetica neputință de a stăvili proliferarea răului”³. În ultimul cadru în care apare în film, după ce vomită crema de mandarine al cărei nume îl pronunță silabisit („O-riental”), este luat și dus pe scaunul din spate din jeepul Miliției, ca să-și revină. Din ordinul Procurorului (George Constantin), care – aflăm de la agramatul Milițian (Ernest Maftעי) – e „pânea lui Dumnezeu”. I se vede numai o parte din chip, privind în gol prin geam. Ai impresia că nu este într-o mașină, ci într-o celulă, căutând – împietrit și absent – să străpungă cu privirea geamul mașinii-puşcărie. Și România era toată, atunci (acțiunea filmului se petrece în 1961), o imensă închisoare – nu atât pentru infractori „de





drept comun”, cât mai ales pentru cei, asemenea Profesorului, indezirabili politici.

Lucian Pintilie nu avea să mai spună nimic în cinematografia românească a anilor '70. După *Salonul nr. 6*, realizat în 1973 pentru televiziunea iugoslavă, și-a început „exilul royal”, terminat la începutul anilor '90. Până atunci avea să filmeze, în 1980, doar *De ce trag clopoțele, Mitică?*, o adaptare extrem de personală după opera lui I. L. Caragiale, cu personaje în care Pintilie descoperă „grandoarea în nimicnicie”⁴. Începuse, în cinematografia românească, un semnificativ proces de „intelectualizare” (a durat aproape cinci ani), cu urmări notabile în filmele lui Dan Pița, Mircea Daneliuc, Mircea Veroiu, Iosif Demian, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Stere Gulea, Ada Pistiner. Viziunea lui Pintilie – „înrațită”, „dușmănoasă”, „radicală” – nu avea cum să treacă de cenzură. Pe motiv că „publicul românesc nu este pregătit să vizioneze un asemenea film”, *Mitică* a stat în cutii până în 1990, când Lucian Pintilie a părăsit teatrul și regia de operă pe scenele lumii pentru a reveni în România și a se consacra în totalitate filmului. Avea să-și desăvârșească filmografia așa cum promisese imediat după primul său lungmetraj din 1965: „cu o încăpățănare pe care nu o puteți bănuși”, a dezvoltat „tot ce este bun și valoros”, renunțând la ce fusese „prost, formal, caduc, epigonic” în filmul său de debut (*Duminică la ora 6*). Stau mărturie: un documentar produs (*Piața Universității – România*) și câteva filme de ficțiune (*Balanța*; *O vară de neuitat*; *Prea târziu*; *Terminus paradis*; *După-amiaza unui torționar*; *Niki Ardelean, colonel în rezervă*; *Tertium non datur*).

În sus-pomenitul chestionar inițiat de revista „Cinema” în 1970, Mircea Săucan răspundea, pe un ton sceptic: „Mă întreb ce are să facă cu mine deceniul 8?”. După primirea cu scandal a *Sutei de lei*, Mircea Săucan a fost pus pe linie moartă, eșuând la Sahia Film, unde a realizat câteva documentare

Filip cel bun

extrem de interesante (între care *Un sul de ceară*). Cazul Săucan avea să fie cea mai radicală excludere din cinematografia românească. Meandrele sale au fost cele mai întortocheate. Toate celelalte neazuri ale altor filme cu probleme par – prin comparație și după reabilitarea lor – ne-cazuri.

Filmele lui Mircea Săucan, iconoclaste fără ostentație, încă mult prea puțin cunoscute, nu pun în pagină evenimente, ci stări și o „tensiune semantică” a unei „gândiri cu vedere” (Sorin Dumitrescu). Autorul lor încerca să intre în sincronie cu limbajul filmic modern, explorând psihologia sinuoasă a eroilor, jocul ei labil, senzațiile personajelor. Contrar ideologiei ce impunea reprezentarea omului social prin condiționări social-politice, tipologia universului săucanian preferă omul izolat, însingurat, neadaptat social. *Meandre* (1967), *100 de lei* (1973), dar și *Țărmlul n-are sfârșit* (1963) sau *Alerta* (1967) „se adresează (...) unei priviri netede, neperversitate”⁵. Firul narativ din puținele filme rămase de la Săucan trebuie articular de către spectator din numai câteva elemente. De aici și dificultatea receptării universului său. Publicul comod (și majoritar) este derutat fiindcă se simte amenințat, ca să priceapă ceva trebuie să renunțe la „obișnuința de a privi doar întâmplările, de a i se da totul de-a gata”⁶. Presupune, mai ales, o anume familiarizare cu cinema non-narativ (sau predominant non-narativ), bazat pe alunecări de spațiu, pe translații temporale și sincope narative, pe o anume bruiere a vizibilului, ce pare să ne spună că există și un alt vizibil care așteaptă să fie cercetat, văzut. Adică stră-văzut. Geometriile sale poetice sunt dublate de polifoniile unei muzici – partitură originală sau citat muzical – de atmosferă. Revolta cineastului experimental împotriva imaginii-standard este asumată, deoarece „ceea ce este pentru cinematograful tradițional o virtute – concretețea perfect recunoscutibilă a imaginii – devine pentru cineastul novator o infirmitate, o limită în a exprima ceea ce se află «dincolo» de fața văzută a lucrurilor”⁷.

Dan Pița avea să se înscrie mereu în plutonul întâi al cinemaului românesc de autor din anii '70-'80. A debutat (alături de Mircea Veroiu, Iosif Demian, Stere Gulea) cu un documentar de lungmetraj colectiv, *Apa ca un bivol negru*, ce aducea pe ecran inundațiile din Ardeal din 1970. Un film „grav și calm”, care „asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecției, documentul crud cu vibrația lirică, descrierea voit rece a faptului cu emoția copleșitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea”⁸. A confirmat apoi cu două adaptări după Agârbiceanu (segmentele *La o nuntă* și *Lada*): *Nunta de piatră* (1972) și *Duhul aurului* (1974), realizate împreună cu Mircea Veroiu (segmentele *Fefelega* și *Valva băilor*) – „un cinematograful de substanță și de esență”, „un cinematograful de ținută”⁹. Din echipa celor două filme au făcut parte:

Iosif Demian (director de imagine); Helmut Stürmer, Radu Boruzescu (decorurile); Dan Andrei Aldea, Dorin Liviu Zaharia și grupul Sfinx (muzica instrumentală și vocală, orchestrația); Leopoldina Bălanuță, Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, Radu Boruzescu, Ernest Maftai, Lucia Boga, Eliza Petrăchescu (distribuția). Filațiile – de adâncime – se revendică din predecesori iluștri: Savel Stiopul, Mircea Săucan, Victor Iliu, Liviu Ciulei, Iulian Mișu, Manole Marcus. Până la debutul independent în lungmetraj, Dan Pița va regiza (alături de Alexandru Tatos) câteva episoade din serialul de televiziune *Un august în flăcări*.

În 1975, după îndelungi tergiversări, *Filip cel bun* (cu Mircea Diaconu în rolul principal) ajunge pe ecrane atunci când schimbările impuse de „conducerea superioară de partid” sunt, în cele din urmă, operate. Refilmat parțial și adus la zi conform „ultimelor documente de partid”, *Filip cel bun* este primit călduros de critică (într-un an în care aveau să ruleze sau să se definitiveze alte câteva repere ale filmului realist autohton: *Cursa*, *Ilustrate cu flori de câmp*, *Mere roșii*): filmul „capătă (...) valoarea nu a unui «pas înainte», ci a unui salt. În primul rând, prin angajarea mult mai netă pe care o conține, în planul atitudinii sociale și al realismului”¹⁰, „devine un exact și necruțător studiu, nu numai sociologic, al compromisului în mediul familial și în afara lui. El pare inspirat plastic de neorealism și de naturalismul școlii cehe a anilor '60”¹¹. Cinci ani mai târziu, Dan Pița avea să rememoreze astfel conjunctura din perioada de lucru la *Filip cel bun*: „Dacă mă gândesc bine, regrete sigure legate de un film anume am la *Filip cel bun*. *Filip...* nu a ieșit așa cum mi l-am dorit nu atât pentru că nu m-am priceput să-l fac, ci din pricina sus-pomenitei conjuncturi”¹². Trei decenii mai târziu, regizorul avea să-și amintească felul în care scenele rescrise și personajele inventate „au diluat mult accentul critic și polemic al filmului, în raport cu societatea românească a anului 1974”¹³. Ar merita mai bine (și mai în detaliu) cunoscut filmul opoziției cenzurii față de *Filip...*, precum și cel al negocierilor dintre realizator și cenzori pentru deblocarea acestui titlu de referință al noului val regizoral al timpului. Au urmat ani buni și rodnici pentru Dan Pița: *Tănase Scatiu*; primul și ultimul episod din serialul *Ardelenilor* (*Profetul, aurul și ardeleni*; *Pruncul, petrolul și ardeleni*); *Bietul Ioanide*; *Concurs*; *Faleză de nisip*; *Dreptate în lanțuri*; *Pas în doi*; *Noiembrie, ultimul bal*; *Rochia albă de dantelă* marchează etape dintr-o perioadă creatoare fastă.

Toate cele șase filme românești difuzate de Cinemateca Online reprezintă o necesară privire retrospectivă asupra unor momente importante dintr-un deceniu și jumătate de cinema românesc (1965-1980). Inițiativa merită, cu prisosință, continuată. **F**

Note

1. „Almanah Cinema 1971”, pp. 202-208.
2. Eugenia Vodă, „Bătălia *Reconstituirii*”, în „Cinema și nimic altceva”, Ed. Fundației România literară, București, 1995, pp. 14-21.
3. George Littera, „Un cinematograf al transparenței și al esențializării”, „Noul Cinema” nr. 4/1991, text republicat în George Littera, „Pagini despre film”, Ed. UNATC Press, București, 2012, p. 144-146.
4. Eugenia Vodă, „De la Lucian Pintilie, cu dragoste”, în „Cinema și nimic altceva”, Ed. Fundației România literară, București, 1995, pp. 9-14.
5. Iulia Blaga, „Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan”, Ed. Hasefer, București, 2003, p. 101.
6. George Littera, „*Meandre*”, „Cinema”, nr. 10/1967, text republicat în George Littera, „Pagini despre film”, Ed. UNATC Press, București, pp. 146-151.
7. Valerian Sava, „Film experimental?! Da, film experimental!”, „Magazin estival Cinema 1981”, pp. 123-126.
8. George Littera, „O experiență singulară: *Apa ca un bivoli negru*”, „Cinema”, nr. 6 / 1971, text republicat în George Littera, „Pagini despre film”, Ed. UNATC Press, București, p. 168.
9. Eva Sîrbu, „Cinema”, nr. 2/1973, p. 14.
10. Valerian Sava, „Cinema”, nr. 2/1975, p. 7.
11. Petre Petrescu, citat în Bujor T. Rîpeanu, „Filmul în România”, vol. II (1970-1979), Ed. Fundației PRO, București, 2005, pp. 83-85.
12. Dan Pița, „N-am îndrăznit niciodată să dau o notă de fantastic filmelor mele”, „Magazin estival Cinema 1981”, p. 33.
13. *Apud* Bujor T. Rîpeanu, op. cit., p. 84.

Reconstituirea



PRIM-PLAN

Julietta Szönyi

Enigmele Julietei

INTERVIU DE MARILENA ILIEȘIU

Atenție, cinefilule! Tot ce știai despre fragila și enigmatică Otilia din filmul lui Iulian Mihu ar putea să se schimbe! Dirijat de poveștile ei, vei pătrunde în culisele filmului românesc, cuvintele ei vor spulbera mituri sau vor clădi unele noi. În confesiunile ei vei identifica calea dureroasă, efemeră și pasională a trecerii actorului prin cele n roluri ale carierei sale, vei descoperi luciditatea critică a retro-evaluării.





Dacă ar fi s-o iei de la capăt, tot actorie ai face?

Tot actorie aş face, dar m-ar tenta şi ceva extrem de frumos şi de logic, Dreptul. Asta-i o descoperire mult mai târzie. Dar, categoric, tot actorie aş face.

Dacă ai relua experienţa, să o luăm cu începutul. Când ai ştiut că vrei să faci actorie?

Cam dintotdeauna. Când eram mică, stăteam acasă şi ascultam teatru radiofonic.

La câţi ani?

Eram foarte mică. Aveam o pianină superbă acasă şi mama mă pusese să iau nişte lecţii de pian. Până la urmă am convins-o să vindem pianina şi să luăm un radio. Ascultam şi jucam toate piesele, scenă cu scenă. Intraseră şi prietenele mele din vecini în joc, mama fiind foarte ocupată, eu stând mult timp singură acasă. Îţi dai seama că făceam cam ce voiam.

Şi voiai teatru.

Şi voiam teatru, aranjam prin casă decoruri, îmi chemam prietenele şi începeam reprezentaţia. Bine, am cochetat, copil fiind, cu baletul, care până la urmă era pentru mine acelaşi lucru: un mod de a te exprima.

Ai făcut balet la nivel profesionist?

Nu, n-am făcut. Foarte puţin, la insistenţele mele. Dar

În *Felix şi Otilia*

nu cred că aş fi putut face performanţă, mai ales că mai târziu, pe la nouă ani, tata m-a dat la călărie şi nu prea mergeau împreună. Am făcut cursuri de călărie care mi-au prins foarte bine pentru filme.

Şi, până la urmă, ai dat la UNATC?

IATC se chema. Şi n-am intrat decât la a treia încercare, ca-n poveste. Am fost la Moni Ghelerter, Anghel Stanca şi Geta Angheluţă.

Ai avut nişte profesori foarte, foarte buni. Dar pe teatru.

Pe teatru, da. Păi, film făceam vag nişte cursuri în nu ştiu ce an. În anul trei, cred. Eu făcusem *Felix...* şi mi-au dat 10 din oficiu.

Deci, erai studentă când ai făcut *Felix şi Otilia*.

Da, sigur.

Dar, primul film n-a fost *Felix şi Otilia*.

La primul film, *Mirii anului II*, în regia lui Rappeneau, eram în anul întâi. A fost foarte caraghios cum am luat acolo probele.

Adică?

Au chemat toate fetele din institut, să dăm probe, mă rog, să stăm de vorbă cu regizorul respectiv. Țin minte, când am intrat m-a întrebat: „Ştii să faci o scenă de isterie?”. „Da”. „Păi, atunci, fă.” Şi, cu elanul ăla de anul întâi, când nimic nu era imposibil, după ce dădusem de trei ori şi de-abia intrasem, am făcut un fel de scenă de isterie în faţa lui şi el a zis: „OK, asta e”. Pentru că România făcea o prestare de servicii, erau nişte rolişoare infime pentru cei de-aici. Restul erau actorii francezi. Am fost aleasă, dar cei din partea română au zis că nu mă găsesc. După ce făcusem probe de costum, ei nu mă găseau! Soluţia a dat-o Rappeneau: „Păi, e imposibil, că bănuiesc că nu chiuleşte de la facultate. Căutaţi-o acolo”. La filmări a fost foarte, foarte plăcut. Echipa franceză a fost extraordinar de deschisă, iar costumul meu, rochia miresei, era preferatul celui care făcea costumele. Şi Belmondo, despre care auzisem că-i groaznic, că-i mitocan, a fost extrem, extrem de amabil şi de atent. Probabil a simţit că am o doză mare, mare de timiditate.

De fapt, eşti timidă?

Da. Şi mai ales atunci.

Cum ai reuşit să treci peste timiditate?

Încet, încet. A fost o fază foarte drăguţă, eu trebuia să dau cu pumnii şi cu picioarele în Belmondo. Dădeam eu, dar destul de timid. „Dă, dă cu forţă, nu-ţi fie frică, că nu mă doare”. M-a încurajat şi la un moment dat mi-a luat mâinile şi dădea cu ele în pieptul lui ca să-mi

arate, să dau cu forță, nu cu grijă. După ce am încheiat filmările, urma un cocktail și francezii m-au invitat. Au rămas trăzniți că răspunsul meu a fost: „Păi, nu pot, că am examene și trebuie să învăț”. Și n-am făcut pe nebuna... Eram atât de fericită că am intrat, încât voiam să învăț, să fie totul perfect, să mă pregătesc, iar un cocktail n-avea nicio importanță pentru mine.

Acum ce-ai alege?

Ei, acum m-aș duce. Dar cu mintea de-atunci mi se părea așa, derizoriu... Belmondo era supravegheat, în timpul filmărilor, de Ursula Andress.

Ea era parcă cu Belmondo atunci.

Ea era cu Belmondo, nu juca în film.

Era frumoasă?

Era frumoasă, dar altfel decât o vedeam în filme, nu era atât de sculpturală, mai degrabă spre mică, nu foarte înaltă. Și foarte fină, mult mai fină decât în filme. În filme e mai spectaculoasă.

Actorie!

Nu, iluzia filmului și cum te pun alții în lumină, până la urmă. A apărut, după aceea, pe coperta de la „Paris Match”, cu Belmondo și cu mine în scena respectivă. Ea era în planul doi, iar legenda era: „Mireasa din film și mireasa din realitate”.

Ai trecut examenul, nu?

Am trecut examenul, dar voiam nu să-l trec, ci să fie impecabil.

Să iei nota 10, bănuiesc.

Da. Ceea ce nu se dădea în facultate. La noi, în primii trei ani, într-adevăr, cred că n-a luat nimeni 10. Eu am luat primul 10 în anul trei, când, la examene, am făcut trei lucruri complet diferite iar Moni Ghelerter a cedat. Ei, în anul trei, chiar când dădeam acest examen, ușa sălii unde ne schimbam, un fel de amfiteatru, se tot deschidea ușor. „Cine e? Ce tot face acolo?” Acolo era Mihiu, care mă urmărea. Pregătea *Felix și Otilia* și de multe ori m-a chemat să merg la probe, dar a fost așa un tam-tam cu rolul ăsta, aflasem că joacă x, y, z. La un moment dat, chiar colega mea, Elena Albu, se părea că va juca. Mi se părea o bătaie de joc să mă chemi, când deja știi cine va juca.

Mihu oscila sau era impus cineva? Ce-ai aflat?

Nu știu. Cred că era și impus cineva. Dar și el era în căutari. Până la urmă, m-am dus la probe și, când am ajuns acolo, am văzut o mare de fete. Cred că erau vreo 300, la Buftea, în curte, pe malul lacului, în fața intrării principale. Pe rând, așa, pe bandă rulantă, intrau în fața camerei. Ce făceau, habar n-am.

Erau actrițe, studente?

Nu. Orice, orice. Manechine, actrițe, iubite de-ale lui Sergiu, habar n-am. Rochiile de epocă nu erau suficiente. Și-atunci, o serie filma, se ducea imediat să-și dea jos rochiile, se-mbrăcau altele și tot așa, pe bandă rulantă. Mi-am pus o rochie, mi-am căutat o pălărie de-un anume fel și-am ieșit zicându-mi că e o încercare imposibilă, la marea aceea de concurențe. Ei, am avut o mare șansă, că-ți spuneam că făcusem călărie la nouă ani, și-a trecut un cascador călare pe-acolo și s-a oprit o clipă. I-am zis: „Îmi dai și mie calul?”. „Știi să călărești?” „Păi, da.” „Sigur că da, cum să nu.” Am încălecat și-am plecat cu costumul de epocă pe mine, cu pălărie, cu totul. S-a oprit Mihiu, s-a oprit toată lumea. A fost o scenă șocantă, până la urmă. Și când m-am întors au zis: „Haide să dai probele”. „Păi, mai e până ajung eu.” „Nu, nu. Hai să dai probele!” Țin minte că Întorsureanu stătea la cameră, text nu exista. Mi-am propus să trec pur și simplu prin minte și prin suflet diverse stări, de bucurie, de tristețe, să mă gândesc la diverse lucruri. S-a terminat, am plecat și Întorsureanu a venit și mi-a zis, cu felul lui timid și delicat de a vorbi: „Ai dat niște probe excelente. O să te chemăm și mâine, pentru partea de text”. Ei, și asta a fost. Și a doua zi n-a mai fost mare de lume acolo, mai era încă o fată, studentă la Conservator, foarte frumușică. Mihiu rămăsese la aceste două variante. Acolo, sigur că mie mi-a fost mult mai ușor, textul l-am învățat foarte repede. Am dat o probă și cu Radu Boruzescu. După aceea, au trecut niște zile, dar foarte puține mi s-au părut mie, se făcuse o comisie la Buftea, care decidea ce și cum. Învățam, țin minte, ceva care nu-mi plăcea deloc, m-a sunat Mihiu, care mi-a spus la stilul lui foarte sec: „Vreau să-ți spun că ai luat rolul”. Eu m-am răstit la el: „Da, de unde știți că am luat rolul, că nu cred că s-a făcut așa repede dezvoltarea și toate cele?”. „Păi, dacă eu îți spun că acum vin de la Buftea și că ai luat rolul?” Și cu asta, basta, mi-a și închis. Eu m-am așezat să învăț în continuare, dar, după câteva secunde, am tras un urlet de bucurie și am fugit pe la prietenele mele din bloc să le spun. Ei, așa a fost începutul. După aceea, lucrul cu Mihiu a fost pentru mine extrem de dificil, extrem de greu.

De ce? Care-au fost provocările?

A fost o singură provocare: că mi se cerea să nu fac nimic. Mihiu avea un stil foarte ciudat de lucru. N-am avut voie să citesc scenariul, nu mi-a spus absolut nimic despre personaj. Pur și simplu, la filmare zicea: „Te duci de acolo până dincolo și te uiți spre dreapta și după aia spre stânga”. Așa decurgea.

Și textul? Îl învățai tot atunci, pe loc?

Da, bineînțeles. Dar nu că învățam pe loc, că nu erau





niște texte lungi, dar nu știam ce se întâmplă cu mine, unde mă aflu, care-i situația, nimic. Și el nici nu voia să știu.

Ăsta era stilul lui de lucru, în general?

Cred că așa lucra cu neprofioniștii, și așa mă considera, eu fiind încă studentă. Nu știi dacă a lucrat și cu ceilalți așa. Habar n-am! Cert este că așa a lucrat cu cei doi bătrâni și i-a ieșit foarte bine. Eu fiind studentă, ca orice profesionist, simțeam nevoia să fiu prezentă în personaj. Deveneam tot mai furioasă, mai supărată, mai nemulțumită. Totul a culminat la o filmare, la Sinaia. Deja se filmase un pic și apăruseră tot felul de gagicuțe de-ale lui Sergiu Nicolaescu care treceau pe lângă mine și-mi spuneau: „Am auzit că ești foarte proastă în rol și că te schimbă”. Așa auzeam. Aici m-au lovit, eram convinsă că-s foarte proastă în rolul meu, că nu știam ce se întâmplă.

Dar nu aveai nicio comunicare cu Mihaela?

Nimic, de niciun fel. Ei, și într-o zi am spus: „Eu plec!”. M-am dus în cabină, mi-am scos rochia și i-am anunțat că eu plec, să ia pe cine vor. A venit

Mihaela la ușă, tot bătea și zicea: „Deschide să stăm de vorbă!”. „Până acuma trebuia să stăm de vorbă. N-am stat deloc de vorbă, habar n-am ce fac, o să iasă o nenorocire... nu mai vreau, nu mai vreau, atâta timp cât nu știu despre ce-i vorba, ce fac acolo, care-i situația, încotro ne ducem.” „Păi, nu. Deschide, deschide puțin să stăm de vorbă.” În fine, când i-am deschis, mi-a promis că o să schimbe tot. „Nu se poate să n-am scenariu, să nu știu nimic.” „O să-l ai, o să-l ai.” Ei, nu s-a-ntâmpat asta. Am furat un scenariu la un moment dat, când filmam deja de un timp în București. Nu știu cum a aflat, că a venit și mi l-a smuls din mână. N-am apucat să citesc nimic. Simplu, mi l-a luat. Eu eram obișnuită de profesorii mei să stăm de vorbă amănunțit, să gândim personajul, să gândim stările, să despicăm firul în paișpe. Aveam și experiența cu francezii, care mi-au spus despre ce-i vorba, mi-au lăsat o libertate de a acționa, dar într-un cadru precis, pe care-l știam. Mi s-a spus că: „Ăsta se-nsoară. Vine unul și spune că nu se poate însura, că mai e însurat în Franța”. Deci, știam ce este acolo. Altceva era să-ți spună: „Mergi spre dreapta și spre stânga”. Ei, și s-a încheiat, în fine, chestia asta

și n-am mai vrut să lucrez niciodată cu Mihu. N-aș fi vrut nici să-l mai văd. Era foarte greu, pentru că, în același timp, veneau interviuri, era mare tam-tam în jurul filmului.

Da, a fost un film care a provocat multă vâlvă.

Eu încercam să fac față, nu voiam să spun nimănui ce am simțit și cum a fost la filmare și atunci evitam lucrurile, mai ales că filmul a fost foarte bun. Dincolo de personajul ăsta, care putea să fie, după părerea mea, mult mai bun. M-am supărat și de altceva. M-am supărat că m-a dublat. Dublajul era ca teatrul radiofonic, îmi pare rău să spun asta. Dar, cu siguranță, așa-l voia Mihiu, nu era nicio nuanță, pentru că măcar nuanțele puteau să facă personajul mai... întreg, din punctul meu de vedere. Filmul a ieșit interesant, cu toți ceilalți actori, cu cei doi bătrâni extraordinari, zici că-s mari, mari actori. Pe ei a reușit să-i manevreze Mihiu cum a vrut el. Cel puțin moș Costache era un cerșetor care dormea prin cotloane. Era un bătrân austriac care putea de-ți venea să o iei la goană. Mânca o pâine neagră, de dimineață până seara, și asta era tot. S-a filmat pe strada Gabroveni, într-o clădire care, după aceea, s-a și demolat, iar minunații Radu Boruzescu și Miruna Boruzescu au semnat decorurile și costumele. A avut un mare noroc Mihiu. Radu Boruzescu era de o conștiinciozitate extraordinară, puneu fir pe fir firele de păianjen, de exemplu. Radu venea dimineața și-și făcea decoruri. Am surprins momente în care venea Miruna, cu mine și cu alții îmbrăcați în costume, și Radu îi făcea semn și îi spunea: „Mulțumesc, Miru”. Se-nțelegeau extraordinar de bine, profesional. Într-o dimineață, când Radu aranja decorul, și era și Mihiu care se uita la decor, s-a auzit scârțâind o ușă și-a apărut cerșetorul ăsta, care-și căuta un loc să doarmă.

Dar nu-l avea pe moș Costache deja? Nu avea un interpret?

Ba da. Avuseseră multe idei, ultima fiind Botta parcă. Și, când a apărut acest cerșetor, au zis amândoi: „Uite-l pe moș Costache!”. Și-așa l-au luat pe el, iar omul era fericit: tot ce-i spuneau, aia făcea. Genial a fost acolo Marinuș Moraru, ca să vezi ce mult contează și dublajul. Bătrânul, săracul, nici nu vorbea foarte bine românește. Avea momente în care se întorcea și întreba: „Mai merg?”. Iar Mihiu urla la el: „Mergi, mergi! Uită-te încolo! Fă cutare!”. Și el, săracul, încerca să execute ce i se cerea cu maximă îngrijorare. Ceea ce se vede pe figura lui. Marinuș Moraru a băgat textele alea cu: „Cheile, cheile”, „Mergeam pe malul mării”. Dublajul, acolo, a făcut personajul. Asta a fost experiența mea cu Mihiu și, când m-a chemat, mai târziu, să joc la el în *Comoara*, întâi l-am refuzat. Era un fel de film istoric, iar Mihiu a încercat să facă prima parodie istorică, ceea ce la noi nu se făcuse

niciodată. Erau niște scene dementiale. Atunci l-am înțeles eu pe Mihiu ca personalitate: un tip extrem de sugubăț, cu șmecheria aia dulce a omului căruia îi merge mintea și ține minte glume și bancuri. Îi plăcea chiar să facă glume cu cei din jur. La un moment dat, când eram călare, acolo am călărit cot la cot cu cascadorii aproape tot filmul, îmi spunea: „Măi, stai pe calul ăla ca proasta!”, iar eu îi răspundeam: „Domnul Mihiu, nu vedeți că e calul prost?”. Deja aveam glume unul cu celălalt! Problema a fost că atunci când s-a vizionat filmul s-au cerut modificări, iar Mihiu ne-a chemat pe Andrei Finți și pe mine, actorii din rolurile principale, și ne-a zis: „Hai, că trebuie să punem alte vorbe!”. „Păi, cum alte vorbe?” De exemplu, în film era o scenă în care eu mă întâlneam cu căpetenia turcilor și îi spuneam: „Vă mulțumim din suflet că ne-ați adus în țară ciubucul și cafeaua”. Replici de genul ăsta erau.

Erau șopârlele vremii.

Erau șopârle și erau foarte haioase. Violeta Andrei, personajul ei, băntuia prin toata țara și nu găsea mai nimic, și exclama: „Aicea totul se dărâmă, totul arde, totul e nenorocire!”. Sau întreba unul: „Ce-a pățit?” nu știu care dintre personaje. „A fost săgetat de-o săgeată.” Erau replici de genul ăsta în tot filmul. La postsincron nu încăpeau noile vorbe: „Domnule Mihiu, dar nu intră, nu încape, nu se poate”. „Intră, nu intră, voi trebuie să le spuneți, că ăștia îmi impută filmul.” Cert este că am băgat vorbele alea, dar filmul n-a fost niciodată montat. Am văzut câteva materiale, acum câțiva ani, la TIFF.

Înțeleg. El a mai făcut filme după *Comoara*.

A mai făcut, dar pe ăsta l-a lăsat așa. Deci, asta a fost cu Mihiu.

Da, dar interpretarea ta din '73 a fost foarte bine primită.

A fost bine primită, dar eu sunt convinsă că, dacă m-ar fi lăsat puțin și-am fi colaborat un pic, lucrurile ar fi fost și la acest personaj foarte sus.

Probabil el a vrut nota asta de mister, de enigmă.

Normal că asta a vrut, dar atunci putea să-mi spună. Eu îți spun sincer, în fiecare seară, după filmare, mă culcam plângând. Fără glumă. Eram din ce în ce mai disperată în timpul filmărilor.

Te-au ajutat colegii actori?

Eram atât de în admirația celorlalți actori, ceea ce astăzi nu se întâmplă, încât nu știam cum să mă ascund, să nu deranjez cumva. Nu eram genul care să încep să conversez cu ei așa, hodoronc-tronc. De exemplu, Clody Bertola era foarte singuratică. Ea





așa era, asta era felul ei de-a fi. Își vedea de treabă, venea, pleca. Când am filmat la Sinaia și locuiam toți acolo, ea se ducea la masă, mânca, pleca. Ceilalți se adunau la aceeași masă, ea nu. Dar era felul ei de-a fi. Foarte interesant, de altfel. Dinică m-a speriat atât de rău în prima zi, că nici n-am mai știut cum să trec pe trotuarul celălalt.

De ce?

Pentru că ei, toată gașca, erau la o masă, mai puțin Clody Bertola. Am intrat și eu în restaurant ca să mănânc. Și nu m-au invitat acolo. Până la urmă, nu mai știu cine a zis: „Nu vrei să vii și tu să stai aici cu noi?”. „Da”, am zis eu fericită și m-am așezat fix vizavi de Dinică, despre care se știe că era un om foarte cald, și dulce, și drăguț, și minunat, dar când nu bea. El era deja bine dus și, cum i-au picat ochii pe mine, a început un atac din ăla cum fac bețivii când se iau de câte cineva. Eu, în însingurarea mea de acolo, în toată situația asta, am făcut marea greșală să-ncred să-i răspund. Cuminte, cu drăgălășenie, dar îi răspundeam. Ceea ce a fost foarte rău, pentru că, cu cât îi răspundeam eu mai mult, cu atât se ambala el mai tare. Prietenul meu de atunci, care avea cam doi metri înălțime, a intrat, s-a așezat și el acolo și a văzut ce se-ntâmplă. Nu de la început, dar vedea că ceva nu-i în regulă și, până la urmă, s-a sculat în picioare și i-a trosnit un pahar de vin în față lui Dinică. Și cu asta s-a încheiat mica mea relație cu toată echipa. Morala: „Niciodată să nu mai vii cu iubitul la filmări”. Numai că iubitul era tot actor. Cam așa a fost experiența mea.

Dar tu, când te-ai văzut în film, ca personaj, te-ai perceput ca fiind Otilia?

În clipa în care începea cu replica: „Domnule Pascalopol”, ca la teatrul radiofonic, eu m-am înfiorat.

Alături de Ion Besoiu în *Toate pânzele sus!*

În clipa în care am auzit prima mea replică, m-am înfiorat și niciodată nu am putut să văd filmul. Marea mea dorință a fost să fi făcut postsincronul. Una e să spui: „O să mergem și-o să fim actori în Mexic!”, alta e să dai o nuanță, să spui: „Aș vrea să mergem”, și să respiri, „și să fim dansatori”.

Și după *Felix...*?

Îmi doream foarte mult să joc în niște filme în care să fiu ceva simplu: bucătăreasă, nu știu, orice. Ceva simplu, care să mă scoată din tiparul în care m-a băgat filmul lui Mihu. Îți spun cinstit, când vedeam că scrie cineva: „Frumoasă”, mă înfioram. Pentru mine devenise jignire. Ceea ce e de înțeles, într-un fel.

Încercai să fugi de un șablon.

La un moment dat am filmat pentru *Cântec pentru fiul meu*, parcă se numea, în regia lui Constantin Dicu, un rolșor, o ajutoare de bucătăreasă la o cantină muncitorească. Partener era Horațiu Mălăele. A ieșit foarte bine bucățica aia. Atunci Mălăele nu era cine este astăzi și am constatat că era extrem de muncitor, de conștiincios, că nu e o întâmplare că e așa de bun și mare actor. Nu e numai talentul cât carul, dar este și seriozitate multă.

Ce a urmat după?

După aia a urmat Corjos cu *Alo, aterizează străbunica!*, un rolșor mic, care, iarăși, nu are nicio legătură cu Otilia.

Ăla a fost mult mai târziu, în '81. Între timp tu ai făcut și *Toate pânzele sus!*, serialul TV, nu?

Nu mai știu. Anii nu-i mai știu deloc. Da, am făcut mai multe. Am făcut *Ora zero* cu Corjos, am făcut *Falansterul* cu Savel Stioțul, *Comoara*, după aceea, cu Mihu, mai târziu, fragmentelul ăla din *Ecaterina Teodoroiu*, cu Dinu Cocea. O altă greșală pe care o fac toți este să considere că am jucat în serialul tv, *Lumini și umbre*.

Dar e trecut în filmografia ta.

E trecut și le tot spun că nu e așa. De fapt, acolo a fost o întâmplare foarte stranie. M-a sunat cineva într-o seară și mi-a spus: „Uite, ai fost aleasă pentru filmul *Lumini și umbre*. Noi suntem deja în filmare și trebuie să pleci în noaptea asta, mâine dimineață filmezi”.

Unde să pleci? Unde se filma?

La mare. Știu că a venit o mașină și, în mare viteză, prin beznă, am plecat la mare. Am ajuns, m-au coafat, m-au îmbrăcat, toate cele, mi-au povestit cum și în ce fel e rolul. Am întrebat: „Dar cine s-a gândit la mine?”. „Toți cei trei regizori deodată.” „Bine.” Am stat de dimineață până seara și n-am filmat nimic. Am

tot întrebat: „Dar ce se-ntâmplă?”. Se mai întâmplă câteodată să nu apuci să filmezi, dar nu chiar așa, să te aducă val-vârtej și apoi nimic. A venit seara, m-am băgat în camera de hotel, deja era 11 noaptea, sună telefonul: „Julieta, nu știu cum să-ți spun”, m-a luat așa, pe după vișin, „dar nu mai faci tu rolul”. „Păi, bine, atunci, eu mâine plec.” N-am făcut niciun fel de problemă. A doua zi am plecat așa cum am venit și rolul l-a făcut o colegă de-a mea, nu contează cine. Și asta a fost. Pentru mine n-a fost nicio dramă. Nu e, nu e. Venise așa, pe nepregătite cumva, așa a și plecat. Mi-am dorit foarte mult să lucrez cu Manole Marcus. Mi se pare că *Actorul și sălbaticii* e un film de referință. Felul în care el ritmează filmul, acțiunea...

Dar ai făcut *Mitică Popescu*, până la urmă.

Am făcut un rol mic în *Mitică Popescu* și urma să fac ceva foarte interesant. Deja semnasem contractul, știam despre ce e vorba, un film de epocă de două serii, cu Adi Pinteș partener, cu care m-am înțeles foarte, foarte bine. A fost o istorie întreagă, atunci am aflat – eu, și alții, și Marcus – că eram pe o listă neagră.

Și n-ai mai putut să faci rolul.

Nu, a fost mult mai complicat. M-am dus până la Casa Scânteii, în elanul timidului, să văd ce se-ntâmplă. Marcus mi-a confirmat că eram pe o listă neagră: „Sunteți mai mulți și m-am înscris în audiență”. L-am întrebat: „Pot să mă duc și eu?”. „Sigur.”

La cine ai fost, la Ion Traian Ștefănescu?

La Traian Ștefănescu. Am intrat spunând: „Bună ziua!”, foarte ferm, portarului. Am urcat, am ajuns în fața unei uși mari, am deschis-o și acolo erau două tipe și-un tip. Am întrebat: „Aș vrea să vorbesc cu tovarășul Traian Ștefănescu. Care-i cabinetul lui?”, că era și în dreapta, și în stânga câte o încăpere. Alea s-au uitat una la alta și mai ales la el și el a zis: „Da, Julieta, poștește”. M-a invitat în birou.

Te și cunoștea.

Da, mă știa. Probabil văzuse și el ce-am făcut, *Felix...* și altele. A dat un telefon și a zis: „Actorii de la mine spun că ar exista niște liste negre. Știi tu ceva despre așa ceva?”. Și mi-a zis: „Nu, nici vorbă. Eu am interzis urâtele din cinematografie. Poate s-a răzgândit regizorul”. „Regizorul nu s-a răzgândit, că întâmplător am vorbit cu el și mi-a spus că o să fiu în distribuție.” Ei, s-a întâmplat ceva neașteptat: am rămas cu toții – că eram mai mulți pe lista neagră –, numai că i-au tăiat lui Marcus bugetul la jumătate și nu mai putea să facă filmul de epocă cu bugetul ăla. Și așa nu s-a mai făcut filmul. Îmi doream să lucrez cu Marcus, mai ales că știam că repeta cu actorii înainte de filmare. Discuta în amănunt, făcea repetiții, lucra extrem de serios. După

experiența aceea teribilă cu Mihaela, asta-mi doream, să lucrez cu cineva în ritm normal: să înveți textul, să-ți dea niște indicații, să știe ce să-ți ceară.

După aceea, probabil că a urmat *Toate pânzele...*, iarăși un personaj emblematic.

Personajul ăsta l-am iubit și lucrul cu Mureșan a fost o plăcere: îți spunea povestea personajului, îți dădea coordonatele sale clare și nu-ți impunea aiurea niște lucruri, adică te lăsa puțin să-ți dezvolti personajul. Important era să fii personajul.

Aveai o oarecare libertate, înțeleg.

O oarecare libertate și toată distribuția era minunată. Chiar mă simțeam între ei extraordinar de bine. Am filmat în Bulgaria, că numai în Bulgaria ne-au lăsat. Eram atât de camarazi și într-o relație atât de plăcută cu ei toți, cum rar se-ntâmplă. Jean Constantin spunea: „Măi, trebuie să-i iau prietenei mele niște





pantofi cu toc. Mă ajuți?” „Sigur, te ajut.” Iar nu știu care mi-a tras una în spate și mi-a zis: „Bă, vezi gagică aia?”. Și, de unde inițial mi se părea că e-un film pentru copii, mi s-a părut c-a depășit zona asta. În plus, cel care a făcut decorul era foarte bun – toate acele decoruri au fost construite în portul Tomis din Constanța.

Extraordinar.

Veneam seara din nu știu ce port, ajungeam acolo, și a doua zi, când ne întorceam după ziua de filmat pe mare, mă întâmpina alt decor. Știam că trebuie să fie altul, dar era uluitor cum se schimba decorul.

Ce profesioniști!

Fiecare amănunt era gândit și făcut în acel port Tomis. E o mare performanță. Una e să faci filme din astea cu bugete uriașe, cum se fac la Hollywood, și alta e să faci totul în perioada aia, în portul Tomis, cu minimum de mijloace. Toată echipa a fost foarte, foarte bună și a fost o relație foarte bună și-o liniște, în general.

Cât timp ați filmat?

Am filmat vreo șase luni, cred. Cu niște întreruperi, poate mai mult, nu mai țin minte exact cât. Dar, în afară de portul Tomis, s-au mai filmat la Sinaia, sus, la Cota 2000, chestiile cu muntele, și în Bulgaria, ceva cu bârlogul piraților. A fost un personaj pe care l-am iubit și, când mă strigau toți: „Adnana, Adnana!”, nu-mi

era rușine, singura mea grijă era să nu dezamăgesc. Treceau anii și eu nu mai arătam ca acolo.

Nu ai jucat cu Adrian Pintea la Manole Marcus, ci la Șerban Marinescu, în *Cei care plătesc cu viața*.

Șerban Marinescu e un regizor foarte bun și foarte solid. De fapt, se vede, se simte în film. E o persoană cu forță interioară. Ne-am înțeles foarte bine. Toată echipa a fost OK. Era o distribuție fantastică, iar Maia Morgenstern nu era Maia Morgenstern de astăzi. Țin minte că i-au plăcut mult lui Șerban probele pe care le-am dat eu atunci și-a zis: „Hai să mergem undeva să vedem toate probele, mai multe, pentru diverse roluri”. Și-au venit chiar la mine acasă și ne-am uitat pe video și am văzut probele date de Maia pentru două roluri. Am izbucnit și i-am spus lui Șerban: „Dar e excepțională în amândouă!”. Așa am văzut-o eu, atunci, pe Maia, care încă nu făcuse tot ce-a făcut ulterior. După aia era Adi Pintea, care era un mare actor. Era Iureș, că nici Iureș nu era Iureș, cel de astăzi. Era o distribuție foarte bună. Bine, nu mai vorbesc de Ștefan Iordache, care este un monument, deja era un monument. Și Irina Petrescu. Adică, chiar o distribuție de zile mari. După Șerban, am mai făcut niște mici chestii cu francezii, niște filme de-astea polițiste, niște rolișoare. Nu îmi mai doream nimic, mă pensionasem, am zis: „Gata. Până aici a fost și cu asta, basta”. Interviuuri, ți-am spus, nu-mi place să dau, dar ăsta e o excepție. Într-o zi m-am trezit că mă

cheamă Corneliu Porumboiu să dau niște probe. Am avut așa un moment în care mi-am zis: „Hai să merg să văd despre ce e vorba”. Când mi-a spus că-i vorba despre o mamă, mă gândeam: „Bine, dau probele, dar e clar că o să ia o mamă cum am eu în mintea mea că arată orice mamă de polițist, o mamă clasică”. După aia m-a chemat din nou și mi-a zis: „OK”. L-am și întrebat, i-am spus asta: „Credeam c-o să iei o mamă clasică”. „Exact asta nu voiam.” El m-a chemat deloc întâmplător, știind cam ce vrea.

Spune-mi despre experiența cu Porumboiu.

Lucrul cu el a fost o mare bucurie. Mi-a fost foarte clar că el nu face filmul ca să epateze. Știa ce vrea, lucrase la scenariul ăsta doi sau trei ani. Nu era o întâmplare că-l făcea, nu era ca pe vremuri: „Uite, a prins un scenariu în Buftea cineva și hai, acum e momentul să-l facă”. Îl gândise cu adevărat și spunea ce vrea, îți explica cu calm. E genul de regizor care te face să înflorești la filmare. Ceea ce este extraordinar, mai ales după ce ți-am povestit despre Miha. Adică te face să te simți bine, să scoți din tine dacă ai ceva de scos, te ajută, nu te ncurcă. La el, la echipă, dacă vine cineva nu știe cine-i regizorul. Nu e genul care rage și zice: „Acum!” și „Duceți-vă!” și aia, și ailaltă. Pur și simplu, cu modestie, cu foarte multă deșteptăciune, după părerea mea, știe să-și conducă oamenii, să-și dirijeze echipa și cred că-l adoră toți. Se lucra cu mare, mare plăcere cu el. Am avut o mare revelație cu ocazia asta, că regizorii tineri pot să însemne mai mult...

Tu erai o adeptă a tipului lui de cinema? Ce mai văzuseși de Porumboiu?

Văzusem *Comoara*. Mi s-a părut foarte interesant filmat, foarte simplu și, totuși, adevărat. Mi s-a părut atât de frumoasă și generoasă ideea aia din final. Am văzut și *A fost sau n-a fost?* și acolo m-a impresionat că, prin lumina aia gri, a mers unde trebuie. Prin lumina aia gri pe care o are tot filmul. Așa-ncepe, așa se sfârșește. Marea mea bucurie a fost că aveam convingerea că acolo este un control, că nu fac nici prea mult, nici prea puțin. Știe să ceară și știe să te oprească când e prea mult.

El cum ți-a explicat? Care este rolul mamei în simbolistica filmului?

Nu mi-a explicat. Pur și simplu, pas cu pas.

Dar faptul că există o mamă, ce sens are ea în narațiune?

Mama este cea care-l susține și vrea să-l pună pe cărarea corectă.

Da, și îi dă exemplul tatălui care n-ar fi acceptat mișmașurile.

E mama care întotdeauna va fi mai îngăduitoare cu copilul. Până la urmă, știm și noi. Încercăm să facem în așa fel încât copiii noștri să nu greșescă, să meargă pe drumul cel mai limpede și mai bun posibil. Dar, dacă au o problemă, noi, mamele, vom sta lângă ei. Cam așa am văzut lucrurile.

Cu Vlad Ivanov cum ai lucrat?

Foarte bine. Foarte bun partener. Face parte dintre partenerii care lucrează cu tine mână-n mână. Nu vrea să se evidențieze el. Am mai cunoscut dinăștia care se gândesc în ce direcție să se întorcă ca să se vadă ei mai bine la cameră. E exact inversul acestui gen. Este actorul care merge pe adevărul lucrurilor pe care trebuie să le facă. M-am înțeles foarte bine cu el. Și, contrar aparențelor de pe ecran, unde pare un dur, e cu totul altfel, e de o căldură... Jos pălăria!

Practic, rolul ăsta te-a readus în lumină.

Rolul ăsta m-a readus, filmul fiind prezentat la Cannes. Acolo m-a văzut un tânăr regizor italian, Antonio Pisu, care a făcut un film, *Basta Ceaușescu*, ca pe vremuri: se filmează în România, actorii din rolurile principale sunt italieni, iar noi cu prestările. Rolul meu este foarte, foarte interesant. E mic, dar foarte puternic, pentru că schimbă total optica celor trei personaje principale, italieni veniți în România lui Ceaușescu, despre țară și depre oamenii locului.

Abia aștept să te văd.

Când a început povestea cu coronavirusul, mai avea vreo două-trei zile de filmare în Italia. Nu știu dacă a apucat să-l termine. Dacă l-a terminat între timp, mai durează postproducția. Mai aveam multe povești, dar cu altă ocazie.

La următorul film! **F**



PRIM-PLAN

**Teodor
Corban**

Spre *un etaj mai sus*

INTERVIU DE MARILENA ILIEȘIU

I

n fiecare rol, de la Jderescu la Cărturan, simți energia saltului, a ascensiunii spre un etaj superior al expresiei actoricești, spre zona de totală stăpânire a mijloacelor de portretizare filmică. Îl descoperi pe actorul Teodor Corban însuflețind șmecheria duplicitară a provincialului realizator TV, detectezi sclipirile de istețime ale oficialilor-stas interpretați, recompu din tăceri profilul colocatarului de lângă tine, ajungi în zona unei paternități mucalite și încăpățânate. În zona de acțiune a lui Teodor Corban e clar ca te afli în lumea unui mare portretist, înarmat cu lumini și umbre.





Când și cum a apărut pasiunea pentru actorie? Aveți și alte tentative artistice? De ce ați ales actoria?

Actoria a apărut în timpul liceului. Eu, printr-o întâmplare nu prea fericită, am ajuns la un liceu industrial. În Iași, orașul meu natal și orașul meu de rezidență. Erau foarte multe activități tehnice. Nu mi-a plăcut liceul pe care l-am ales și m-am extras de la ore pentru activități cultural-artistice din cele supuse „Cântării României”. Mi-a plăcut foarte mult. În primul rând, chiuleam de la orele care nu-mi plăceau. Încet-încet, am fost descoperit de alții și am fost îndrumat să merg la Școala populară de artă și așa am ajuns, practic, în lumea teatrului, în lumea actorilor. Am fost împins de la spate pe drumul ăsta. Mai târziu a devenit și vocație, dar, în prima fază, a fost ceva inconștient.

Acum credeți că talentul e foarte important în actorie? E esențial?

Da. Nu știu ce-i aia talent. Nu pot să-l cuprind într-o definiție exactă. Dar niște abilități, o sămânță de a face personajul credibil, cred că sunt necesare... E mai ușor să fii și talentat.

Și școala? Care-i rolul unei școli de actorie?

Îți arată lucruri pe care nu le înțelegi la început, n-ai cum să le înțelegi. Îți dă mijloace, pentru că una e să faci actorie la nivel de amatori – cum se zice în muzică, „după ureche” – și alta e să încerci să faci

lucrurile după anumite norme, după anumite reguli. Dar fiecare are modalitatea lui de lucru. Reguli personale, ca să zic așa.

Contează și experiența?

Contează enorm. Eu am început foarte târziu, ca vârstă, să fac film. Norocul meu a fost că aveam experiența din teatru, evident.

Tot la Iași?

Da, la Iași. Nu există școală de actorie de cinema în România. Practic, cam toți actorii din filmul românesc provin din actorii de teatru. Dar s-a întâmplat și reversul, mai nou.

La teatru ați câștigat naturalețea.

E obligatoriu, la film, să vii cu un adevăr necontrafăcut.

În 2003 ați început, nu? Cu Porumboiu, cu scurtmetrajul lui, *Călătorie...*, nu?

Da, *Călătorie la oraș*.

Cum ați ajuns în contact cu Porumboiu? Și ce a însemnat acest rol pentru un actor deja format în teatru? Care era provocarea?

În anii ăia, când Porumboiu căuta moldoveni care să joace personajele lui moldovene, îi era la îndemână să ia actori din Moldova, nu din București. Pentru că moldovenii, în afară de accent, au o moliciune,

au un fel al lor de-a fi, structural vorbesc. El voia să acopere personajele cât mai autentic. A venit la teatrul din Iași, a vorbit cu cineva, am fost recomandați eu și Sapdaru. Eram oarecum liderii unei generații. Ne-a abordat pe noi și așa a început aventura. Eu eram destul de dezarmat, de tracasat la discuții și repetiții. Mi se părea foarte nemulțumit de mine.

De unde veneau reproșurile lui?

Nu neapărat reproșuri. El e un perfecționist, un scormonitor, caută tot timpul. Nu ne spunea întotdeauna ce vrea. Ce vrea el de la el. Și starea asta de surescitare mi-o transmitea și mie. Nu erau reproșuri, sigur, nu era asta. Pentru că la un an sau doi a venit propunerea lui să joc în *A fost sau n-a fost?*. Ceea ce infirma părerea mea de la scurtmetraj.

Lombarzilor 8 l-ați făcut în același timp cu *A fost sau n-a fost...*? Care a fost cronologia?

Când am semnat contractul la *A fost...*, fiind un film independent, deci pe banii lui, onorariile nu era importante. Cornel a zis: „Lasă, că facem filmul mai așa, o să vă cunoască lumea și după aia recuperați voi puternic”. Și a avut dreptate. Imediat după *A fost sau n-a fost?*, a venit oferta de a juca în serialul *Lombarzilor*. Mi s-au deschis drumurile în film după *A fost sau n-a fost?*.

Mi se pare că Jderescu din *A fost sau n-a fost?* e unul dintre personajele cele mai complexe. Are și culoare locală, și multe detalii tehnice. Cum ați construit efectiv rolul ăsta?

S-a lucrat foarte migălos la film. Era primul lungmetraj al lui Corneliu. A lucrat foarte mult la scenariu, și în timpul pregătirilor pentru film, și în timpul filmărilor. Ne dădea textele, le repetam, le citeam, discutam despre ce aveam de filmat a doua zi. Seara, mai târziu, la hotel ne întâlneam într-o cameră și repetam. Dar ne aducea alte texte pentru a doua zi. „Aoleo, noi de-abia le-am învățat pe alea!” „Nu vreau să fie mecanizat, vreau să fie cât mai frust, cât mai pe bune, nu vreau teatralitate.” Și a doua zi, la filmare, venea iar cu textul schimbat substanțial. A fost un efort de adaptare la stilul ăsta de muncă... Jderescu avea mult de vorbit în film și foarte mult umor. Eu zic că avea un umor moldovenesc și ceva din spiritul slav al moldovenilor, adică ceva tragic. În spatele comediei era și ceva trist. E vorba despre oameni mici, oameni mărunți, care vor să fie monumentali, dar pică în penibil. Maximă tristețe. Are ceva cehovian. Am fost uluit că m-a ales pe mine pentru personajul ăla, eu nu mă vedeam deloc Jderescu. Dar Cornel n-a vorbit foarte mult. Mi-a dat niște casete ale unei emisiuni locale, pentru că personajul Jderescu existase cu adevărat. Cu un alt nume, un

domn profesor care-și făcuse televiziune proprie. Mi-a spus: „Uită-te la asta. Asta trebuie să fi”. S-a impregnat ceva din persoana reală, plus ce i-am mai dat noi, eu cu Cornel, personajului. Eu zic că totul pleacă de la scenariu, care este excepțional, plus minuțiozitatea lui Cornel.

Cum ați interacționat cu actorii? Care au fost indicațiile de pe platou? Cum a lucrat relația dintre cei trei, dintre Luminița Gheorghiu și dumneavoastră?

În perioada aceea jucam foarte mult cu Ion Sapdaru la teatru. Eram un fel de frați de scenă. Ni se spunea Sapdarii sau Corbanii, depinde cine spunea. Ne știam foarte bine și eram pe o lungime de undă, formam un cuplu siamez, jucam împreună. Iar venirea noastră împreună, ca cuplu cumva gata format, ne-a ajutat foarte mult pe platou.

Domnul Andreescu a apărut în film la sugestia mea, era un foarte bun actor la Brașov, l-am recomandat, Corneliu l-a audiat și a fost OK. Și domnul Andreescu e tot moldovean, din Câmpulung.

Ca moldoveni, cunoșteți atmosfera unui orașel de provincie. Relațiile sunt extrem de bine prinse.

Cu pregătire, cu filmare, am stat două luni în Vaslui.

S-a animat Vasluiul brusc.

Vaslui e un oraș foarte trist, terifiant. Dacă stai câteva zile, te macină. Nu e în regulă. Noi am stat două luni. Eram ca într-un cantonament forțat într-un mic lagăr. Ne-am vasluienizat, ca să zic așa. Filmul nu este despre Vaslui neapărat. E despre un oraș de provincie oarecare.

Și tenta asta de umor, de umor moldovenesc, cum ați reușit să o surprindeți, fără să cădeți în satiră, în îngroșare?

Era iarăși o experiență de actorie din partea noastră. Și evident că regizorul avea măsura lucrurilor și ne tempera dacă o luam pe de lături. Când am citit prima dată scenariul, am răs cu lacrimi. Noi trebuie să fim niște oameni normali, care spun tâmpeniile alea normal. Să fim cât mai adevărați. Adică, să nu urmărim clenciul, poanta, ca în filmele proaste.

Cum ați conviețuit cu doamna Luminița Gheorghiu, care, și în *Lombarzilor*, v-a fost tot soție?

Da, da. Așa au fost sorții, să devenim un cuplu, la un moment dat. Ce să zic, actorii buni comunică repede. Noi am comunicat atât de bine, că parcă ne știam de-o viață. Bine, eu eram și puțin timorat de dânsa, avea deja un palmares, era un nume, eu eram un debutant. Dar ea a făcut în așa fel încât eu să trec peste frici și complexe.





Ați avut o revelație în privința actoriei de film la *A fost...*? V-ați dat seama ce-i trebuie unui actor de film?

Ca să fiu sincer, am întrezărit ce înseamnă la filmul ăsta. Am fost foarte bine condus de Porumboiu, de fapt. Între actoria de teatru și cea de film, e vorba de dozaj, de subtilitate, de rafinamentul mijloacelor. Eu nu sunt actor foarte teatral ca expresie, în sensul de îngroșare. Dar Sala mare a Teatrului National din Iași, unde joc, te obligă să ai mijloacele mari, gesturile largi, glasul puternic. Sala e enormă și te obligă condițiile să joci cu aplomb. Pe platoul de filmare trebuie să lași acasă toate chestiile astea. Cornel făcea aproape urticarie când auzea că dădeam o replică teatrală. Teatral în sensul de nefiresc. „Vorbiți ca oamenii normali!” A fost acerb din punctul ăsta de vedere și practic a fost o curățire a mea. Mă lăsa și la monitor, când unele lucruri erau în flagrant, iar eu nu înțelegeam. Îmi zicea: „Vino și te vezi”. Și atunci înțelegeam. Văzând din exterior, e cu totul altceva. Și un lucru nefiresc pe platou dădea enorm pe monitor, se vedea altfel. Pe scenă, nu. Scena e departe de public. Se estompează multe lucruri. La film, se măresc.

În Aferim!

La *A fost sau n-a fost?* știati de la început că povestea are și o semnificație simbolică?

Știam miza filmului, o discutaserăm, dar nu discutaserăm simbolistica, pentru că asta nu ține de actor, nu-l ajută să se focalizeze pe efect. Efectul, rezultanta a ceea ce se întâmplă în film am văzut-o și noi, ca spectatori, la Cannes. Am ajuns și am văzut filmul în premieră.

Atunci ați văzut prima oară filmul?

Da. Și am avut o revelație: că eu sunt acolo, că eu sunt ăla. Eram altcineva. Era ceva inedit. Era un film adevărat, foarte curat făcut. Filmul nu e simplu, dar faptul că pare simplu e, de fapt, marele său merit.

După *A fost sau n-a fost?* ați fost mult mai solicitat?

Cred că imediat, la Cannes, am făcut cunoștință cu regretatul Cristi Nemescu, care, văzând filmul, m-a și interpelat: „Nu vrei să jucați într-un film de-al meu?”. Eu deja mă simțeam foarte mândru: „Uite, deja apar în filme”. Am zis: „Bineînțeles că da”. Mi se deschisese supapa de jucat în film. Da, un rolișor, dar a fost o mare plăcere întâlnirea cu Cristi. Mare, mare regret că s-a dus.

Care era metoda lui Nemescu? Diferită de cea a lui Porumboiu?

Aveau ceva în comun, în sensul că erau foarte tineri amândoi și foarte maturi în gândire. Și foarte discreți în ceea ce-și propuneau. Nemescu, când dădea indicațiile, avea un fel de noblețe, părea stângaci, parcă se jena să-ți dea indicații. Adică, ne solicita cu jenă niște lucruri nouă. Ne spunea niște lucruri foarte bine și dădea tot timpul sentimentul că e fragil. A fost un om foarte sensibil, dar foarte profund. Și avea mult simț al umorului. Se amuza foarte mult la filmare. Și mai avea și măsură. Rădea la câte-o chestie și după aia spunea: „Bine, bine, lasă, mai facem o dată, dar pe-aia n-o mai faceți!”. Ar fi devenit unul dintre marii regizori ai Noului Val.

Practic, în care formulă de cinema v-ați simțit mai bine? Sau a fost, până la urmă, tot o continuare a acomodării cu platoul?

La început, da, era lupta mea cu platoul. Nici acum nu pot să spun care stil era mai confortabil. Nu asta-i cuvântul, confortabil, nu trebuie să-ți fie confortabil. Dacă ți-e confortabil, ai senzația că le știi pe toate. Nu. Fiecare proiect, fiecare regizor înseamnă altă provocare. Și exact provocarea e interesantă.

V-a ajutat și serialul TV în formula asta?

Foarte mult. Foarte mult m-a ajutat. Pentru că am avut norocul să joc cu foarte, foarte buni actori.

Vorbiți de *Lombarzilor 8*?

Da. Am avut șansa unor producători inteligenți, scenariul era foarte bun, s-a făcut o distribuție foarte bună, cu actori buni-buni și cu mai mulți regizori. Unii buni, alții mai buni decât cei buni. Au fost sușuri și coborâșuri din punctul de vedere al regiei, dar Maftei a fost cel care a regizat cel mai mult și el a dat turnura filmului, stilistica. Eu am învățat foarte mult la filmul ăla. Am învățat și actorie, și viteză de reacție, pentru că serialul se face într-un ritm mai rapid decât un film. Întrucâtva, la ritmul în care se lucra, nu mai depindeam atât de mult de regizor, ca la Porumboiu, să zic. Adică, aveam scene în care trebuia să mă descurc. Nu putea regizorul să acopere tot și tot timpul. Deci, la un moment dat trebuia să fii pe picioarele tale: „Acum descurcă-te, asta fă-ți-o singur, că nu mai are nimeni timp să ți mai spună ceva!”. Cu toate că lucrurile erau repetate, discutate. Oricum, știam pe ce drumuri suntem, dar, la un moment dat, viteza de reacție era mult mai rapidă ca la filmul de lungmetraj pe care-l făcusem cu Cornel. Eram ușor descumpănit. Nu știam dacă ce am în cap e OK sau nu. Vreo trei-patru episoade am fost foarte tracasat, aveam senzația că fac totul prost, că nu-s bun de nimic. Nimeni nu-ți spunea nimic, nu-ți dădea o bombonică.

După vreo patru-cinci săptămâni, mi-au spus câțiva din echipă că făcuseră un clasament al celor mai buni actori și eu eram în top. Mi s-a bombat pieptul. După aia am filmat mult mai bine.

Deci, contează și încrederea pe care o ai în tine, nu?

Contează, mai ales la început contează. E ca în copilărie. Eu eram în copilăria mea pe ecran.

Și adolescența care ar fi? Lucrul cu Mungiu puteți să-l încadrați în adolescența asta? Sau deja era maturitate?

Nu e maturitate, pentru că nu am jucat un rol mare și important la Mungiu. Mungiu e tot un fel de Porumboiu, dar e din alt cartier.

E tot un moldovean, nu?

Da, el e chiar ieșean. Înțelege foarte bine actorul, știe mecanismele interpretării, cunoaște ce e în mintea și în sufletul actorului pe platou. Tehnica lui e să tragă personajul ușor, să îl gliseze spre caracterul tău, al interpretului. Adaptează imediat construcția din scenă, din scenariu. E foarte inteligent, foarte abil și foarte cald, e chiar foarte plăcut și cu foarte multă răbdare. Repeți mult, dar fără stres. Un regizor bun știe să-și controleze actorii și-i duce acolo unde trebuie.

Erați primar și la Porumboiu în scurtmetraj, și în *Amintiri din Epoca de Aur*. Simțeați pericolul încadrării într-un tipar?

Să știți că mi-am pus problema asta. Adică, încă mi se întâmplă să joc și primari, judecători, polițiști, mă rog, persoane oficiale. Mi-am pus problema, probabil e ceva caraghios în mine, pentru că nu joc niște primari glorioși, morali, gospodari, nu. Și în ultimul serial, *Mangalița*, joc tot un primar.

Și la Nemescu erați secretar de stat.

Mda. Am mai jucat și un procuror. Oficiali, foarte mulți oficiali.

Capitolul Radu Muntean: un alt regizor, o altă metodă de lucru, un alt tip de cinema, un personaj ne-oficial.

Un capitol foarte drag mie. Pentru mine, cel puțin, a fost genul de regizor-profesor.

De ce spuneți asta?

Pentru că discuta lucrurile pe față cu mine. Discuțiile erau despre situațiile, stările, trăirile personajului. Era foarte documentat și foarte analitic. Foarte subtil. Și lucrul ăsta, care ține de subtilitate, de introspecție, era necesar, pentru că doar așa se putea lucra, cel puțin în relația mea cu Radu Muntean vizavi de personajul ăsta, Pătrașcu. De fapt, în afară de o eventuală crimă, ►►

pentru că nu se spune niciodată dacă a fost sau n-a fost crimă în film, e o bănuială perfectă.

E un film despre o stare.

Și jocul actoricesc a fost conceput conștient și cu mare migală. Adică, eu știam conștient ce am de făcut. Nu eram aburit de regizor să mă duc în nu știu ce zonă. Le făceam pe toate conștient. Și luciditatea asta venea de la Radu Muntean. O mare plăcere să lucrezi cu Radu Muntean!

Nu devii mult mai tehnic, când știi exact ce trebuie să obții?

El avea în cap filmul și știa foarte bine că trebuie să ajung la filmul lui din cap. Și, pentru asta, trebuia să mi-l explice zilnic, să-mi mai dea câte un detaliu, în funcție de scena filmată.

Detalii de comportament sau care țineau de narațiune?

Erau mici adaptări, mici rotunjiri la scenariu, dar nu foarte multe, pentru că el fusese foarte bine gândit de Muntean și de ceilalți doi scenariști. Era gândit până la virgulă. Făceau adaptări pe loc, dacă actorul aducea ceva inedit și foarte bun pentru film sau dacă situația din platou cerea o schimbare. În general, nu se faceau improvizații la Radu Muntean. Nu e amator de improvizație, i se pare neprofesionist. E ca și cum vii de acasă și începi să improvizezi că repari o mașină, dar tu habar n-ai ce-i cu mașina aia. Trebuie să știi ce vrei și ce faci. Era în consens cu felul meu de-a fi, foarte atent la detalii. Detaliile contează în primul rând și după aia vine ansamblul.

Pătrașcu e un om obișnuit din țara noastră, și nu numai din țara noastră, care dorește ca viața liniștită să nu-i fie perturbată de nimic. Și, dacă se întâmplă ceva îngrozitor lângă noi, ne băgăm capul în carapace, ca broasca țestoasă, nu știm, n-am văzut nimic. Un soi de pasivitate care ne-a dus naibii. Comunismul așa s-a dezvoltat. E vorba despre pasivitate, de fapt.

Și lașitate, nu?

Și lașitate, eventual. Eu am avut niște discuții la Cannes, la Q&A. Ei nu înțelegeau de ce nu a pus mâna Pătrașcu pe telefon, să anunțe autoritățile că e posibil să se fi întâmplat o crimă. Păi, omul nu voia să-și strice confortul, avea un copil, avea un cămin, avea un serviciu, lucrurile mergeau bine. Cam așa-i stilul omului contemporan, și nu numai, să-și apere liniștea personală. Și spuneau că la ei n-ar face lumea așa. Și ne-au contrazis destul de puternic. Le-am replicat: „Cum, la voi în popor nu se fac din astea?”. „Nu, nu!” Eu cred că chestia asta este universală. Cred că Pătrașcu există mai la toate popoarele. Poate depinde de intensitatea stimulilor. Unii acționează la

chestii mai grave, unii la mai puțin grave, dar, până la urmă, lașitate există peste tot. Și prostie.

Vi se pare că Pătrașcu e un rol de maturitate, de care sunteți mai atașat?

Nu e vorba că un rol îmi place mai mult decât altul, dar la filmul ăsta am o sensibilitate aparte, pentru care am făcut apel la alte mijloace. Pătrașcu are multe tăceri.

E greu să joci tăcerea, nu?

Păi, asta zic. Pentru asta ne-am luptat: pentru a fi în mintea lui Pătrașcu și atunci când tace. Sunt acolo niște acumulări până spre final. Gradat, crește tensiunea foarte mult. Am folosit alt instrumentar.

Vi se pare unul dintre cele mai grele roluri jucate de dumneavoastră?

Nu pot să spun neapărat, dar complet.

Dar care ar fi cel mai greu rol? Vreau să vă aduc spre Radu Jude, cu *Aferim!*.

La Radu Jude a fost greu din punct de vedere fizic. La 56 de ani să înveți să călărești. Cât am reușit să învăț, n-am devenit mare călăreț, dar pot să mă descurc.

Aveți o scuză că șchiopătați. Cum a fost rolul Constandin? Cum ați ajuns la Radu Jude?

Am fost convocat să merg la casting, la un moment dat, și mi s-a dat scenariul. Nu m-am dus câteva luni, l-am refuzat. „De ce? Nu vă place scenariul?” „Am citit, dom'le, scenariul. 80% din film e cu Constantin ăsta pe cal. Nu am stat o secundă în viața mea pe un cal, mă rog, în copilărie, dar nu se pune.” În cele din urmă, am dat un casting. Și, când am dat castingul, Jude s-a enervat. S-a lămurit el că am stofă de personaj și mi-a reproșat: „De ce n-ai venit? Că am făcut la castinguri de mi-a sărit capul!”. M-am chinuit, am căzut, era să-mi rup gâtul, nu mai contează acum.

Cea mai mare provocare a fost fizică?

Eu zic că și de duranță, pentru că e un film istoric, să-l încadrăm, totuși, undeva, pentru că nu e doar un film istoric. Are alte subtilități. Filme istorice nu s-a mai făcut după '90 în România: Buftea, cascadori, cai, harnașamente, lucruri de epocă, nu mai existau. Pe timpul comuniștilor lucrurile astea funcționau, așa cum erau ele.

Sergiu Nicolaescu...

Funcționau. Era un fel de industrie. Și erau și meseriașii: machiori, costumieri care știau ce înseamnă epoca. Imediat îți făceau. Erau magaziile. La *Aferim!* am plecat de la zero, a fost un pionierat. Începând cu Radu Jude, care n-a făcut nici el filme de astea.



Mase mari, oameni mulți, desfășurare mare de forțe, cai... S-a filmat în multe locuri dificile ca acces. Și foarte repede – filmul s-a făcut în 25 de zile. Filmul ăsta trebuia făcut în patru-cinci luni. Nu sunt bani în România. Faci cu câți bani ai. Și așa filmul ăsta nu a fost chiar ieftin, a fost unul din filmele scumpe românești.

Totul s-a făcut datorită nebulniei frumoase a lui Radu Jude, a nebulniei frumoase a Adei Solomon, că fără ea filmul ăsta nicăieri nu se făcea. Eu nu am avut nicio clipă senzația că joc într-un film interesant sau ieșit din comun. Eram destul de obedient să-mi fac misia. Aveam mult text, multe într-o limbă arhaică, foarte dificil de memorat. Era tensiune pe platou, tot timpul. Firească, totuși. Când l-am văzut la Berlin, nu mi-a venit să cred ce film extraordinar e. Excepțională imaginea, excepțional montajul. Totul se îmbină perfect. Mă uitam și nu-mi venea să cred. Nici nu mă recunoșteam.

În timpul filmărilor la *Cărturan*

S-a filmat cronologic?

În mare măsură s-a făcut și s-a dorit cronologic, dar nu totul era cronologic. Au contat și locațiile, și vremea...

Care vi se pare că e semnificația personajului dumneavoastră?

E un film inițiatic, în general. Tatăl ăsta își conduce fiul într-o lume dură, cu niște reguli primitive și care nu s-au schimbat prea mult până acum. Asta e impresia mea. Îl pregătește pentru o viață dură pe copilul ăla. E destul de frustrat pregătirea asta, până la urmă. Dar nu cred, și sigur n-a vrut Radu Jude să facă o frescă de epocă, nu asta-l interesa. Era vorba despre condiția romilor, pe de-o parte, de morala și preceptele din capul oamenilor. Am citit și m-am cutremurat. Lucruri incredibile erau acolo. Femeia nu era considerată om. O marfă, n-avea niciun drept. Ce i se întâmplă boieroaicei e adevărat. E parfum ce se întâmplă, că putea s-o pățească și mai rău. Era obligatoriu să-ți bați





nevasta, dar cu măsură să n-o omori. Să nu și-o ia în cap. Adică, din când în când câte-o palmă, câte-un pumn după cap era bine, iar în cazuri grave, chiar putea fi omorâtă. Nu era legea că n-aveai voie să omori, dar se puteau închide ochii. Erau lucruri foarte dure. Și zapcii... Mă rog, el era o autoritate a statului, dar sub tutela unui boier. O caracatiță similară cu cea de astăzi, nu scăpăm de molima asta. Țsta coronavirus: corupția.

Vi se pare că filmul este o lecție și pentru România de azi?

Eu zic că da. Țsta ar fi mesajul, că nu ne-am schimbat prea mult. Trăim într-o lume cosmetizată, tehnologizată, ne spălăm mai bine, ne-mbrăcăm mai bine, mâncăm mai bine, dar în interiorul nostru am rămas destul de primitivi, suntem tributari unor sechele vechi. Țiganiile încă nu sunt suportați la noi. Racile vechi. E problemă rasială, și la Berlin am văzut că îi apasă și pe ei. E o problemă mondială.

A încercat și Hitler s-o rezolve cumva.

Țmi tot spuneau că e o problemă românească. „Voi aveți din istorie problema asta și trebuie s-o rezolvați.” Nu, e problema noastră, că suntem oricum o țară comună. Europa e o țară, nu? E problema noastră și trebuie rezolvată cu mijloace moderne. Filmul cam asta arată: că nu ne-am schimbat prea mult în gândire. Suntem poate mai parșivi și nu recunoaștem.

Dacă am ajuns la capitolul violență, aș vrea să abordăm și subiectul Mirică.

În Cărturan, alături de Dana Dogaru și Cristina Flutur

E specialist în nu știu ce marțiale. Cred că și chestia asta îi dă un soi de curaj. N-are complexe. Vrea o chestie, o face. „Da, nu s-a mai făcut.” „Las' c-o facem noi.”

Ați fost împreună încă de la debutul cu Bora Bora?

Am ceva misterios, care pe el îl atrage. Mi-a zis: „Eu asta vreau de la dumneavoastră. Nu faceți ca alți actori, faceți aia!”. Eu nu înțeleg de la început ce e „aia”, dar pe parcurs m-am lămurit. E foarte curajos în abordarea secvențelor, în relațiile cu personajele. Are foarte mult umor, un umor negru și inteligent, care uneori mă depășește, deși și eu am umor negru. Îl acuză unii că face film ca americanii. Nu face film ca americanii, că n-are nici banii americanilor, n-are nici mijloacele ăloră. Probabil seamănă, dar și publicul vrea să vadă lucruri mai americanizate. Ce-a făcut el frumos la *Umbre* este că e despre o lume românească, dar filmată americaneste. Meritul lui Mirică: scrie scenariul, e foarte românesc, dar se duce puțin cu stilul spre America. Are un fel al lui de-a fi, are o noblețe. E un personaj.

Sărind din film în film, am ajuns și la Cărturan. E o etapă biologică a locuitorului din Un etaj mai jos?

Nu m-am gândit la asta. Nu. E prototipul românului care era odată. Adică e un gen de personaj mai rar în ziua de astăzi, cred eu. Și Liviu Săndulescu crede asta, am tot vorbit la repetiții și pe parcursul filmării. Cărturan e din gena românească aia veche. Puțini Cărturani mai găsim noi astăzi pe la țară. Câtă țară mai e, adică.

Și Pătrașcu era tot din zona tradițională românească. Cărturan e un luptător, dar, până la urmă, tot efortul lui e puțin în zadar. Lucrurile se așază oarecum conjunctural.

Nu e satisfăcător pentru Cărturan. Pentru ambițiile lui, n-are încotro și trebuie să cedeze. Cedează în fața morții, nu mai are timp. Dar lucrurile nu le-ar fi lăsat așa dacă ar fi putut. Dar nu e vorba, practic, despre cum se termină. Trebuie să fie și un final la poveste. Dar e vorba de ce se întâmplă cu mecanismul ăsta social și familial când i se dă sentința de condamnare la moarte: cancer, un termen implacabil. Ce face cu copilul? Și a doua: „Cum să fac să o iau înaintea morții?”. De asta spun, câți români mai țin la tradiții astăzi? Oamenii deja își fac case în stil italian la țară, cântă italienește, cântă nemțește. Nu mai e modern să-ți faci casa cum își făcea bunicul. Cărturan nu-i așa. Cărturan e un român care ține la ambițiile lui, la morala lui, la ce-a-nvățat de la părinți, de la bunicul. De asta mi se pare un film de nișă, nu știu câți ar fi de acord cu Cărturan.

Dar nu trebuie să fii de acord cu un personaj. Trebuie să intri în povestea lui și atât.

Filmul are două teme. Acuma, în general, cu cine am mai vorbit, fiecare își alege tema. Fiecare spectator și-a ales o temă pe care o urmărește prioritar. Unii mai sensibili merg pe latura: are cancer, va muri, ce se întâmplă cu el? Alții merg pe firul caraghios al procesiunii religioase. În mormântarea falsă. Scenariul inițial avea vreo 160 de pagini. Până la secvența cu pomana – în viu, ca să zic așa –, scenariul avea cam aceeași structură. Aia de final se ducea puțin spre Vacanța Mare, ca umor. Și am spus: „Asta-i din alt film. Nu-mi place”.

În final, s-a ajuns la formula asta. S-a clocit mult. Nici bani nu au fost, a avut sincope. Asta a fost tot timpul discuția: cât umor să aibă. Și are o parte de umor negru, fără patetism. Că nu trebuia să dea în patetism, că imediat dădeam în filmul indian.

Nu mi se pare că patetismul i se poate reproșa.

Nu. Dar era riscant. Era pe muchie de cuțit povestea însăși. Măsura asta a fost o piatră pe care am cărat-o tot filmul. Dar și aici am avut noroc de parteneri minunați, de dragul de Titieni, colegul meu, Dana Dogaru, Cristina Flutur și alții. Actori foarte buni, cu care m-am înțeles foarte bine.

La ce lucrați acum?

Acum vreau să încep un spectacol la Teatrul Național, dar cu măsuri de siguranță, stând la doi metri unul de altul. Suntem patru personaje în total. Eu fac și regia. E textul unui autor italian, Luigi Lunari, care din păcate a murit anul ăsta, la 85 de ani.

E un dramaturg foarte jucat, care a fost ani de zile asistentul lui Strehler.

Vreți să faceți și film?

Film, nu, că e prea mare haina pentru mine. Filmul e mai complicat. Trebuie mijloace, trebuie echipă. Nu.

În film aveți vreun proiect în lucru?

Am un proiect în lucru, *Copacul dorințelor*, semnat de Matei Dima. Urma să ne apucăm de lucru la începutul lui mai. Din cauza pandemiei se amână. E un film-c comandă pentru Hospice, un ONG cu profil caritabil, cu rădăcinile la Brașov, care a fondat câteva spitale pentru copii bolnavi de cancer în fază terminală. Totul e plătit de firma asta, care caută sponsori. Filmul e făcut pentru a sensibiliza oamenii. E o poveste cu o fetiță bolnavă și bunicul ei, singura ei rudă.

E oarecum un Cărturan răsturnat. Acum copilul e bolnav.

Urmarea lui *Cărturan*. Am trecut la capitolul bunici de-acuma. **F**



Geometrii și polifonii tarkovskiene în cinemaul românesc

Orice raportare la specificul filmelor lui Andrei Tarkovski (1932-1986), la „stilul” său, presupune găsirea unor opere care să-i împărtășească felul de a se raporta la cinema: printr-un anumit tip de imagine – *largo sensu* – de tip *iconic* (o pictură transfigurativă, la antipodul tabloului religios, sentimentalist), printr-o anume folosire a muzicii, a citatelor culturale și combinațiilor plastice în film, prin prelucrarea solidei tradiții dostoievskiene, a literaturii și culturii ruse în general. Și, mai ales, printr-un anume fel – radical, insolit – de a sfida conceptul de gen cinematografic: filmul de război, filmul istoric, filmul-parabolă S.F., filmul (auto)biografic. Nu atât transferul de „sacru”

Marian Sorin Rădulescu

Meandre



în artă (sau invers) l-a preocupat pe Tarkovski, ci căutarea unui anumit tip de „teofanie în culori”, în spiritul convingerii teologului și filosofului Christos Yannaras (din *Libertatea moralei, Contra religiei*) potrivit căreia „teologia devine poezie și cântec; mai mult se trăiește decât se gândește cu continuitate silogistică”.

În volumul său „Sculptând în timp”, Tarkovski scria: „Imaginea de film adevărată se construiește distrugând genul și luptând cu el”. Pentru Tarkovski, filmul-poem (imposibil de asociat cu un gen anume) exprimă un mod de raportare la realitate, o filosofie (în sensul de cuminenție, de rugăciune) ce călăuzește viața omului modern (sau „recent”), secătuit de izvoarele duhovnicești. De aceea îi pot fi socotite vecinătăți de cuget (și limbaj cinematografic): *Povestirile lunii palide după ploaie, Cei șapte samurai, Barbă Roșie, Dodes'ka-den, Jurnalul unui preot de țară, Un condamnat la moarte a evadat, Mouchette, Lumină de iarnă, Fragii sălbatici, Ciocârliei pe sarmă, Copacul dorințelor, Ruga, Sub umbra părului sălbatic*. Adică: Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Tenghiz Abuladze, Nuri Bilge Ceylan. Dar i-am putea adăuga și pe colegii săi, Larisa Șepitko (*Înălțarea*) și Andrei Konchalovski (*Primul învățător, Siberiada*). Lista e, desigur, deschisă. În toate, aceeași perspectivă *iconică*, aceeași preocupare pentru anteroi, pentru personaje care nu se pot adapta la viață într-un mod pragmatic, același jind după pierduta împărăție a copilăriei – înțelesă ca stare de spirit, nu ca vârstă biologică.

Probabil că, în anii '60-'70, cel mai tarkovskian regizor din România era Mircea Săucan (care își făcuse studiile la Moscova, unde este coleg la Institutul de Film cu Serghei Paradjanov și îl are profesor pe Alexandr Dovjenko). La fel ca Andrei Tarkovski, Mircea Săucan nu avea să creeze în „condiții ideale”, ci sub o considerabilă presiune, de unde și nevoia lor extremă de a căuta armonia într-o artă ce are ca personaj principal „timpul sculptat”. Memoria avea să fie semnul distinctiv și într-o serie de filme ale

Solaris

Noului Val Francez, în cinemaul lui Michelangelo Antonioni, Federico Fellini sau în lungmetrajul de debut al lui Iulian Mihu și Manole Marcus, *Viața nu iartă*, din jumătatea a doua a anilor '50. Mircea Săucan a fost unul din puținii regizori care și-a gândit nu separat, ci concomitent, volumele sonore și volumele vizuale. Astfel, între dramaturgia imaginii vizuale și dramaturgia imaginii sonore există un sincretism ce atestă o sensibilitate audio-vizuală de excepție. Muzica din filmele lui Săucan – o muzică stranie, în care surprinzătoare sunete și zgomote scot acțiunea din sfera realismului – îi oferă spectatorului o senzație nouă, specifică artei dinamice a filmului. Asemenea lui Viaceslav Ovcinikov și Eduard Artemiev (compozitorii care au scris muzică originală pentru filmele lui Tarkovski din URSS), Anatol Vieru și Tiberiu Olah (compozitorii predilecți ai lui Mircea Săucan) au fost atrași de sonorități neoclasice cu tentă modernistă și accente avangardist-experimentale, spre a sfida normele realist-socialiste. Gândirile și imaginile săucaniene (Costea Ionescu-Tonciu, Gheorghe Viorel Todan, Francisc Patakfalvi, Nicolae Mărgineanu sunt principalii directori de imagine cu care a colaborat) stau neconținți sub semnul insolitului, paradoxului și tainei. Țelul artistic asumat de Tarkovski (și precizat în „Sculptând în timp” și în interviurile sale) – „Mi se pare că rostul artei este să pregătească sufletul omnesc pentru perceperea binelui. Sufletul se deschide sub influența unei imagini artistice. (...) Nu-mi pot imagina o operă de artă care ar îndemna o persoană să facă un lucru rău. (...) Țelul meu este să fac filme care să-i ajute pe oameni să trăiască. (...) Arta poate să pătrundă până în adâncurile sufletului omnesc și să îl lase pe om fără apărare în fața binelui.” – se regăsește în poetica lungmetrajelor săucaniene. Tarkovski și Săucan par a împărtăși același crez în superioritatea valorică a visului față de „realitate”, crez pe care Tarkovski l-a regăsit în *Eseurile* lui Montaigne: „Trezia noastră e mai oarbă ca somnul. Înțelepciunea e mai puțin înțeleaptă ca nebunia. Fanteziile sunt mai de preț decât judecățile”¹.

La fel ca în *Copilăria lui Ivan*, un copil deschide și închide *Țărmlul n-are sfârșit*, film pe care Săucan l-a terminat în 1963, cu sprijinul lui Mihail Romm (profesorul din Institut al lui Tarkovski), dar care a putut fi văzut în public abia în 1990. Aici, muzica lui Tiberiu Olah, de o neobișnuită modernitate, păstrează sonorități și tipul de orchestrație din filmul de diplomă al lui Tarkovski, *Compresorul și vioara*. Însoțite de sunetele stranii ale coloanei sonore, valurile mării din același *Țărml* anticipează laitmotivul pe care, peste zece ani, avea să-l folosească Andrei Tarkovski în *Solaris*, în scenele „fantastice” cu neliniștea „oceanului gânditor”. Plutirea iubiților Petre și Anda (Mihai Pălădescu și Margareta Pogonat), din *Meandre*, trimite la scena



Oglinda (sus)

Sacrificiul (jos)

levitației din *Solaris*, *Oglinda* și *Sacrificiul*. Ca acolo, Săucan pare să sugereze veșnicia artei, amintirii, muzicii. Concretețea poetică a viselor este una din mărcile comune la Tarkovski și Săucan. Peisajul industrial dezolant de la începutul *Sutei de lei* amintește de drumul spre Zonă din *Călăuza*. Tot acolo, plimbarea cu mașina capătă rezonanțe ce trimit spre drumul cu mașina prin orașul viitorului din *Solaris* sau spre mersul cu drezina din *Călăuza*. Cufundarea în apă a lui Petru (Dan Nuțu) din *Suta de lei* anunță traversarea bazinului de către Scriitorul din *Călăuza*. Pentru o clipă, motociclistul milițian îl anunță cumva pe polițistul care patrula cu motocicletă la intrarea în Zonă, din *Călăuza*. Mânzul de pe plajă din *Meandre* aduce cu caii lui Tarkovski din finalul lui *Andrei Rubliov*. Și, tot pe plaja din *Meandre*, același Petru atârână cu capul în jos și trupul i se balansează în ritm de clopot. Ambele filme au fost realizate în 1966. Chipul Dorei (Ileana Popovici), aflată în mașină, în drumul spre





Valea Prahovei, atunci când întoarce capul peste umăr spre camera de filmare, îl regăsim în diversele ipostaze ale portretisticii feminine din filmele lui Tarkovski. La aceste simetrii se adaugă leitmotivul bisericii din *Meandre*, nelipsit la Tarkovski, semn al jindului omenesc după ideal. Privind în urmă, putem spune că atât Săucan, cât și Tarkovski au izbutit să păstreze nivelul calității pe tot cuprinsul operei lor, cu un sânge pe care autorul *Călăuzei* l-a cuprins astfel în cuvinte: „Așa cum Atlas a ținut întreg universul pe umeri. Putea foarte bine să-l arunce jos când a obosit. Dar n-a făcut-o. Dintr-un motiv anume, a

Meandre

continuat să-l țină. Aceasta este, întâmplător, partea cea mai remarcabilă a legendei: nu faptul că el a ținut universul pe umeri atâta timp, ci acela că și-a păstrat cumpătul și nu l-a aruncat jos”².

Ca lungmetrajul de debut al lui Tarkovski, *Prea mic pentru un război atât de mare* avea să fie pentru Radu Gabrea „o foarte cinstită demonstrație de cinematograf”, „un dialog permanent între închipuire și realitate, un fel de spectacol dublu al vieții în ceea ce are ea mai concret și al fanteziei noastre, care o acceptă sau o respinge, o completează sau o corectează”³. Asemenea *Copilăriei lui Ivan*, și *Prea mic...* e nu un film de război, ci un film despre „felul cuiva anume de a reacționa în fața ideii de război, de copilărie, de moarte”⁴, „opera unor oameni maturi care știu despre ce vorbesc atunci când pronunță cuvântul: cinematograf”⁵. Câțiva din acei oameni au fost: scenograful Giulio Tincu, directorul de imagine Dinu Tănase și compozitorul Corneliu Cezar.

Andrei Rubliov

Episodul *Fefelega*, din dipticul scris și regizat de Mircea Veroiu și Dan Pița (și filmat de Iosif Demian în toate tonurile de alb, negru și gri), avea să fie un mic exercițiu de limbaj filmic. Descria stări, nu doar întâmplări, „de o tragică încremenire, de un impresionant și dramatic statism” (Mircea Veroiu). Gesturile personajelor, s-a spus, dobândeau dimensiuni „sacerdotale”, iar cristalizarea plastică a suferinței „sub presiunea rigorii devine hieratică și bizantină”⁶.





Filmul pare conceput ca o succesiune de icoane. De unde și senzația de „ruptură” față de felul tradițional, artizanal-ilustrativ, în care literatura ajungea pe ecran în filmul românesc. *Rubliov*-ul lui Tarkovski, terminat în 1967, era încă ținut în cutii când *Nunta de piatră* – după doi ani de amânări – primea dreptul de difuzare.

La doar doi ani după ce – în *Solaris* – genul S.F. s-a dovedit un excelent cal troian pentru mesajul filosofic generos din filmul lui Tarkovski, Mircea Veroiu transpune – în *Hyperion* – dorul poetului național român în sfera de azi a progresului și a ordinatorului. Se sugerează ideea incapacității omului de a se concentra asupra sinelui, fapt ce duce la adâncirea conflictului dintre viața spirituală a omului și achiziția obiectivă de cunoștințe tehnice. Însă ideea scenaristului Mihnea Gheorghiu nu dobândește, pe ecran, expresivitate, astfel că virtuțile imaginii (Călin Ghibu), ale decorurilor și costumelor (Nicolae Drăgan) nu conferă filmului unitate.

Când a apărut *Călăuza*, scenariul „Pădurea” – scris de Dan Pița încă din timpul facultății – nu fusese încă aprobat. Era, în viziunea tânărului debutant de la începutul anilor '70, un „scenariu regizoral descriind o pădure cu oameni, ca un tablou delicat, cu întâmplări desuete, stranii, firești, grotești, groaznice. O zi de week-end și, dincolo de ea, meditația asupra săptămânii de viață, asupra oamenilor ei. Asupra liniștii, asupra morții și dragostei. Totul pornește de la un

Suta de lei

concurs de orientare care se întinde pe o zi întreagă, urmărindu-și concurenții, modificările contururilor lor odată cu venirea nopții, cu apariția fricii, a nevoii de solidaritate”⁷⁷. Avea să devină filmul *Concurs* (primul lungmetraj de autor al lui Dan Pița) abia în 1982. Imaginea apologului tarkovskian era extrem de vie, astfel că mulți au văzut în Puștiul, interpretat de Claudiu Bleonț, un altfel de *Stalker*. Decorurile lui Călin Papură, imaginea debutantului Vlad Păunescu și muzica electronică a lui Adrian Enescu (de o factură comparabilă cu sonoritățile lui Vangelis, Isao Tomita, Jean Michel Jarre și Eduard Artemiev – compozitorul

Călăuza

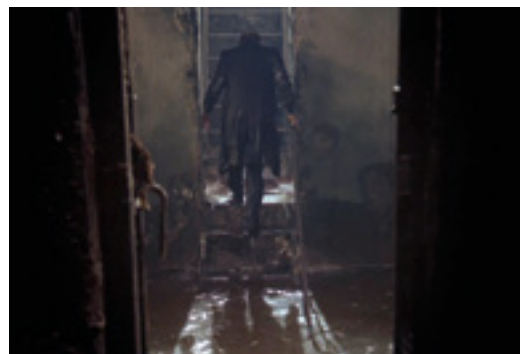




care a colaborat cu Tarkovski la *Solaris*, *Oglinda* și *Călăuza*) sunt pilonii de rezistență ai acestui impresionant poem audio-vizual. Munca lor în echipă avea să se continue cu aceeași anvergură în următoarele două filme ale lui Dan Pița: *Faleză de nisip* și *Dreptate în lanțuri*. Nicolae Steinhardt vede în *Concurs* un poem care e simultan un „îndreptar de viață”, un „cod etic”, o „scară înspre desăvârșire” și un „factor epistemologic”⁸. Puștiul este un „împărat (...) – prin ținută, fapte și purtări – cu toate că nu-i decât un simplu muncitor și că poartă veșminte extrem de modeste și-i blând în gesturi, smerit cu inima, cuminte la vorbă și a apărut de nu se știe unde pe o sârmană bicicletă (ar fi putut fi la fel de bine să fie un asin)”. Pentru Monahul de la Rohia, orientarea – asemenea drumului prin Zonă din *Călăuza* – este un „cuvânt esențial”, însemnând însăși „înțelepciunea vieții (și rostul ei): a ști să te orientezi cât mai judicios spre a nu ți-o risipi și a nu pierde puțința (și prilejul, unic) să te izbăvești din toate primejdiile și capcanele ei”. Steinhardt constată că Puștiul nu-i poate „orienta” pe membrii echipei, care „își irosesc vremea – prețios și strașnic cronometrata lor vreme – în tot soiul de nimicnii, incidente, negliobii și lăturălnicii: vrajbe, invidii, încăierări, denunțuri, lăcomii, mizerabile poftă, rivalități, referate”. Nici *Călăuza* lui Tarkovski

Suta de lei

nu izbutea să-și „orienteze” clienții (pe Profesor, pe Scriitor). Puștiul „îi scapă de șerpi, de ispita sinuciderii, de belele și necazuri fără număr, îi trezește din letargie, le întinde mâna spre a-i ajuta să treacă peste o prăpastie, îi aduce la lumină din întuneric, se bagă în apă adâncă pentru ei, le poartă rucsacurile și greutatea (păcatele, cum ar veni, dacă am ține cu tot dinadinsul a grăi simbolic)”. Zadarnic, pentru că – tot pe el – îl lasă în pădure înainte de „marea explozie”, pentru a le aduna fanioanele de ghidare – „niște pânze albe, (...) foarte asemenea unor giulgiuri”. Tot asemenea *Călăuzei*, și Puștiul este „omul al cărui țel în lume este a fi numai întru slujirea celorlalți”. *Concurs* – adaugă



Călăuza

Steinhardt spre finalul cronicii sale intitulată „Fiul echipei” – este „cea mai bună producție cinematografică românească de la *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie încoace. O creație egală cu aceea, superbă, a lui Tarkovski: neuitata *Călăuză* și amintind două din capodoperele artei mute: *Ordet și Patimile Ioanei d'Arc* ale lui Carl Dreyer”. În încheiere, semnaleză „profunda originalitate a concepției regizorale” din *Concurs*, în care „contactul cu tragicul și sublimul” se obține direct „mai ales pe firul comediei bufte, al farsei fără înconjur, într-o continuă și piperată atmosferă de mustărie, de bălci, de pișcherlăc”. Spre deosebire de *Călăuză*, „distanța dintre domenii aparent ireconciliabile este de fapt minimă”, iar „descifrarea tragediei la capătul atâtor șotii, năzbâții și dandanale ia astfel aspect de șoc, de act transformatoriu, de metanoie (cum ar veni)”. Călătoria însă, ca în apologul tarkovskian, este mai curând una interioară decât exterioară. Orientarea este etică, morală, dar nu în spirit moralizator, ci cu gândul la înțelegerea kierkegaardiană a libertății moralei: „Contrariul păcatului nu este virtutea, contrariul păcatului este libertatea”.

Există tendința de a-l asocia pe Tarkovski exclusiv cu un anume tip de „cinema mărturisitor”, într-un fel de trend asemănător celui care – în literatură – îl situează pe Dostoievski pe un piedestal de neatins. Motivul pare să fie calificarea vieții religioase (iar Tarkovski, la fel ca Dostoievski, este în general considerat un „artist religios”) drept mijloc de rezistență la opresiune. Tarkovski, însă, nota în „Jurnal” (pe 16 aprilie 1979): „Dostoievski nu a crezut în Dumnezeu, dar și-a dorit să creadă. Îi lipseau mijloacele necesare pentru a crede. Cu toate acestea, a scris despre credință”. Tot acolo avea să se refere la „conflictul religios” pe care îl descoperea în lumea modernă, unde „organul credinței s-a atrofiat”, iar „idealul a încetat să mai existe; or, este imposibil să trăiești fără un ideal; nimeni nu mai este în stare să inventeze unul, iar cel vechi – Biserica – s-a prăbușit”. Ultima replică, retorică, din *Căința* lui Tenghiz Abuladze e fără echivoc: „Ce drum e acela care nu duce la nicio biserică?”. Filmografia lui Andrei Tarkovski – o căutare, cu mijloacele cinematografului, a icoanei pierdute – e mai degrabă un lung șir de haikuuri bogate în sugestii, fără să alunece – cu excepția ultimului opus – în declamație.

În *Sacrificiul*, Alexander (Erland Josephson) este un fost actor care, după ce avusese succes în roluri scrise de Shakespeare și Dostoievski – în care și-a pus sufletul la încercare, jucând răul absolut (Richard al III-lea) și binele absolut (Prințul Mișkin) –, s-a retras din teatru și s-a dedicat vieții de familie. Răsfoiește un album de icoane rusești primit cadou de ziua lui și – cu un anume patetism – spune: „Câtă frumusețe, câtă neprihănire și, totodată, câtă profunzime! Ca

o rugăciune. Dar noi nu mai știm nici măcar să ne rugăm...”. Poate că pe aici ar trebui să căutăm „axul” operei tarkovskiene: în chiar această nostalgie după semnele civilizației ecleziale spulberate de istorie. La fel ca în *Zona* din *Călăuză*: florile au dispărut, dar mirosul lor persistă. ■

Note

1. Andrei Tarkovski, „Time Within Time”, Ed. Faber and Faber, Londra, 1994, p. 280.
2. *Idem*, p. 185.
3. Eva Sirbu, „Cinema”, nr. 2/1970, p. 33.
4. *Ibidem*.
5. *Idem*, p. 34.
6. Alexandru Ivasiuc, „Cinema”, nr. 2/1973, p. 15.
7. Dan Pița, „Cinema”, nr. 5/1972, pp. 15, 20.
8. Nicolae Steinhardt, „Critică la persoana întâi”, Ed. Polirom, Iași, 2011, pp. 329-331 (de asemenea sursa următoarelor citate din acest paragraf).

Prea mic pentru un război atât de mare (sus)

Copilăria lui Ivan (jos)



Parfum de horror românesc

Nici Bram Stoker, creatorul celui mai popular personaj din filmele horror, arhi-vampirul, Dracula din romanul omonim, nici Jules Verne, autorul unui roman gotic, „Castelul din Carpați”, nu au vizitat România, dar au populat-o cu terifiant, cu nebulozități și mistere. Literatura română n-a cunoscut voga romanului gotic, chiar dacă, la finele secolului al XIX-lea, când moda era în toi, am avut un roman de mistere, dar fără mister. Dacă vampirii ne-au lipsit, am avut câțiva strigoi, în nuvelele fantastice ale lui Cezar Petrescu – de pildă, „Aranca, știma lacurilor” – sau ale lui Victor Beneș, din „Hanul roșu”, și, aproape de proporțiile unui roman, „Domnișoara Christina” de Mircea Eliade, operă pentru care autorul a fost acuzat de pornografie și i s-a intentat un proces în epocă. Genul nu a prins nicidecum în cinematografia românească, când el înflorea în cinematografia americană, și poate nu ar fi nimerit să vorbim atât de horror, cât despre un film de mistere când ne referim la cele două ecranizări după „Domnișoara Christina”.

În genere, în perioada comunistă, însumând aproape cinci decenii de cinematografie, nici nu s-a pus problema de a da curs acestei dimensiuni decadente a consumerismului occidental. *Mass culture* și *pop culture* nu s-au întâlnit defel pe acest teren, propaganda și *entertainment*-ul au fuzionat târziu, în special în folkul cenaclist păunescian, dar și în filme ușoare, pentru tineret, care brevetau puțină degringoladă adolescentină, cu recuperarea ultimativă a virtuților și caracterelor pe șantier sau la facultate. Nimic *noir*, angoasat, neliniștitor, spectrale abisalități ca la Gus Van Sant sau precocități erotice, în adolescența liceenilor lui Corjos. Teritorii inefabile rămâneau într-o cumișenie aproape neverosimilă, nu există nicio băntuire, forme ale depărtării sau ale alienării. Dinspre trecutul burghez-moșierimii nu emanau decât maladivități, morbidități, un aer de criptă – reprezentanții ei apăreau în chip simbolic, ca strigoi ai unei lumi revoluate.

Ei bine, horrorul românesc, într-o variantă *soft*, se agață în bună măsură de această nuvelă fantastică a lui Mircea Eliade abia în anii '90. Prima ecranizare îi aparține lui Viorel Sergovici, după un scenariu de Florica Gheorghescu, Adriana Rogovschi și Viorel

Angelo Mitchievici

Sergovici, realizată în 1992, într-un moment de vogă Mircea Eliade – vor urma și alte ecranizări ale nuvelor lui, culminând cu filmul lui Francis Ford Coppola din 2007, *Tinerete fără tinerete* (*Youth without Youth*). Alexandru Maftei o realizează pe cea de-a doua în 2013, cu un scenariu la care ia parte și Raluca Durbacă, adaptare *upgradată* după convențiile de gen și încercând să exploateze senzaționalismul temei, dar și exotismul ei. Și unul, și celălalt regizor s-au folosit de câțiva actori mari: Sergovici – de Adrian Pintea și Irina Petrescu, Maftei – de Maia Morgenstern. Diferența de atmosferă este, însă, considerabilă. Sergovici vine dintr-o tradiție livrescă, a unui cinema care privilegiază *slow motion*-urile viscontiene, reflecția antonioniană a camerei în fața vidului, îmbibarea în toxina unui farmec ușor maladiv al locurilor, al moravurilor, al unei boierii vechi, ceva care aduce a manierism, fie și numai dacă ne gândim la filme anterioare precum *Glissando*, al lui Mircea Daneliuc, sau *Noiembrie, ultimul bal*, al lui Dan Pița. Nu avem nimic din recuzita genului, *jump scare*-uri și fumigații dense, ecleraje calculate, decoruri cu lumânările, siluete care trec rapid prin cadrul unei uși ori ferestre sau prin spatelul personajelor etc. Prin privilegierea literarului, înțeleg a face loc poveștii să intre în film, să reinscrie imaginea, nu doar a utiliza textul ca pretext pentru un *scary movie*. Strigoiul vorbește *mediumic* cu vocea altei epoci, a liricii romantice eminesciene, a unei șansonete la modă cândva pe la 1900, cu vocea basmului și cu forța pe care o are arta plastică de a capta unda unor trecute vieți de doamne și domnițe.

Egor Pașchievici, un tânăr pictor, este invitat de Sanda să petreacă un timp la conacul familiei, prilej de a face curte și de a picta. Aici, pictorul descoperă o veche familie boierească cu bizarerii, dar fără extravagante, în centrul atenției aflându-se cultul pentru o defunctă „domnișoară” ucisă în timpul răscoalei din 1907, despre care sătenii cred că ar fi devenit strigoi și despre al cărei caracter abominabil sunt relatate isprăvi înfiorătoare. Strigoiul se îndrăgostește de Egor, la prima vedere – cea a portretului pe care pictorul îl contemplă fascinat –, și, pe măsură ce nopțile se succed și membrii familiei suportă magnetismul malefic al unei prezențe insidioase, el se materializează tot mai mult în vizitele nocturne pe



care i le face tânărului. Povestea de dragoste nu se împlinește: în ciuda fascinației sale, Egor realizează că ține în brațe o moartă-vie și, ca într-un *remake* barbar, țăranii năvălesc pe moșie, iar pictorul descoperă locul unde strigoii se află și-l „ucide” cu tradiționalul țarșuș înfipt în inimă, în timp ce incendiul mistuie conacul boieresc.

Aerul de visare al lui Egor, jucat nuanțat de Adrian Pintea, monologurile interioare care se fac auzite, cu timbrul vocii susurate, o tristețe cehoviană desprinsă parcă din filmele lui Mihalkov imprimă un farmec pe care în zadar încerci să-l găsești la Alexandru Maftai. Strigoii Christinei are o finețe domnișoarească *d'antan*, pe care Mariana Buruiană a reușit să i-o imprime personajului său, o senzualitate febricitată și, în același timp, cu retractilități, astfel că un gest – punerea mânușilor fine, lăsarea în jos a rochiei pentru a dezveli un umăr – reverberează altfel. Sergovici evită o scenă de nuditate, dar senzualitatea „strigoiiului” este cu mult mai tulburătoare cu vocea sa șoptită, de transă, care se alătură gândului șoptit al lui Egor. Câteva grosplanuri în clarobscur, în pâlpăirile lămpii, îi conferă chipului femeii o intensitate, o frumusețe aparte, educată la

**Domnișoara
Christina
(Alexandru
Maftai)**

școala altei sensibilități. Stângăciile regizorului se văd într-o altă parte – în încercarea de a compune un tablou de gen cu societatea boierească de la 1900, visul coșmaresc al unui bal de atunci, unde doamnelor au mai degrabă ceva dintr-o oboseală pahidermică de gospodine, și domnii, un aer costeliv de secătuire. Nimic din semeția clasei boierești, se simt figuranții și, implicit, falsitatea tabloului. Teroarea nu răzbate defel din acest film, ci doar un farmec stins, de vremuri de mult apuse – nu doar al unui stil de viață aristocratic dintr-un alt veac, ci și al unei societăți țărănești cu eresurile ei, pe care colectivizarea a stălcit-o.

Dacă Viorel Sergovici lucrează cu clarobscururi și șoaapte, ecranizarea lui Alexandru Maftai e colorată până la pestriț și stridentă. Egor, jucat de Tudor Istodor, este îmbrăcat ca de carnaval, în niște pantaloni aproape bufanți și cu ghetre, ca nu cumva să confundăm secolul. Altfel, strigoiiului sexy al lui Maftai nu ezită să-și arate nurii, într-o scenă dezgolită însă de mister și intensitate. Dar mai penibil decât orice este un truc vechi și ieftin, care face parte din bagajul fundamental al horrorului, și anume țipătul în fața ororii. Ca să ne convingă că e îngrozitor ce vedem, ►►



personajul trebuie să țipe cu gura până la urechi și ochii revulsați. Regizorii au intuit că, dacă oroarea e văzută prea des, are loc o familiarizare cu ea, puterea ei de a terifia slăbind considerabil. Frica este un fenomen de inducție și este generată de două procedee simple: 1. de ceea ce nu se vede sau se întrevede, dar pe care închipuirea îl dilată până la abnorm, sau 2. de emoția întipărită pe fața cuiva, convulsia pe care groaza o stârnește și care este numaidecât transmisibilă. În momentul primei înfățișări a Christinei, când aceasta, într-o mângâiere, îi atinge fața lui Egor, meduzat până la leșin, el se trezește urlând din răspuțeri. O a doua ocazie se termină la fel: Egor poate vedea trupul

Be My Cat: A Film for Anne
(Adrian Țofei)

Elevator (George Dorobanțu)



Sandei pe catafalc, dar, când se apropie de chipul ei, cadavrul se animă, îl prinde pe după gât și-și schimbă brusc identitatea cu cea a Christinei, moment în care Egor urlă iar ca din gură de șarpe, astfel încât te poți întreba cum mai tolerează apropierea Christinei la următorul rendez-vous nocturn. Îngroșările, exagerările, excesul de ceață artificială, ca să înțelegem că vine baubau în curând, eclerajele colorate peste duduul despuiate, toate aceste procedee din recuzita genului provoacă un efect contrar: risipesc vraja, subliniază artificialul, poza, contrafacerea, efectul căutat. Vampirul sexy nu are nimic fatal – *photoshopat*, venit de la modelling, cu un accent ușor vulgar, machiat să sublinieze boiul, el respiră kitschul și vulgaritatea, este un strigoi de Halloween, unul de discotecă. În filmul lui Maftei, simți că te afli pe platoul de filmare, că se schimbă costumele, totul e șic, de la strigoi la artist.

Avem, în schimb, câteva glume proaste în materie de horror, precum filmul *Legendă fatală* (2008), al lui Mitică Sandu, după scenariul lui Tudor Diaconu, care vizează un efect retro și care vehiculează grosier efecte *gore*. Actorii, niște adolescenți, vorbesc cu toții cu accent moldovenesc, căci filmul se petrece în Iași, unde o legendă locală morbidă prinde viață. Localismele cu accente mărlănești, de scărpinătură între craci, plombate cu năclăieli și arteziene sangvine, totul turnat în grai humuleștean, generează un grotesc insuportabil al acestui etnohorror în foi de viță. *Be My Cat: A Film for Anne* (2015), al lui Adrian Țofei, care

semnează și scenariul, face concurență într-un grotesc filmului lui Mitică Sandu, numai că povestea locală s-a transformat în altă trăsnaie. Un tânăr regizor, Țofei însuși, vrea să o convingă pe actrița americană Anne Hathaway, pentru care a făcut o obsesie, să joace într-un film de-al lui și îi trimite, în acest scop enunțat plener, o producție personală, cu trei autoh-tone actrițe cu fițe. Ceea ce pare un film experimental scandează delirul unui sociopat, evoluând către un horror *home-made*, în scenariul căruia actrițele intră dintr-un stupid benevolat. În scurtmetrajul *Kazimir* (2013), Dorian Boguță, regizor și scenarist, a încercat o poveste cu poantă sau, mai precis, cu sperietură la final, o poveste cu vârcolaci lipovenești, fără mari pretenții, cu puțin minimalism în rățoielile personajului Radu, jucat de Alexandru Papadopol. Preotului dintr-un îndepărtat sat lipovenesc i s-a dus buhul de vindecător, numai că popa este și vârcolac în anumite nopți și cei câțiva apropiați îi păzesc secretul.

Poate cel mai reușit, mai imaginativ horror românesc este *Elevator* (2008), în regia lui George Dorobanțu, superminimalist, cu două personaje, fata (Iulia Verdeș) și băiatul (Cristi Petrescu), doi adolescenți îndrăgostiți. Cei doi comit imprudența de a folosi un lift de marfă dintr-o fabrică abandonată, lift care se blochează între etaje, făcându-i prizonieri. Cu un telefon cu bateria pe terminate, fără a avea semnal, fără ca nimeni să știe unde se află, iată scenariul unui fapt divers stupid, care tinde să devină unul atroce. Pe măsură ce timpul trece, tensiunea se acumulează, pentru că în mintea fiecăruia se profilează cumplita posibilitate de a muri de foame și de sete în liftul fatidic.

George Dorobanțu știe să exploateze psihologia juvenilă, să acumuleze tensiunea, dar să o și descarce provizoriu, în mici episoade care iau treptat conturul halucinației. Aici, țipetele își au sensul, disperarea celor doi adolescenți ți se transmite, există ceva mai terifiant decât monștrii – melanjul mortal dintre absurd și stupid, inexplicabilul unei situații imposibile și posibile în același timp. Iar regizorul știe să lase lucrurile în coadă de pește, nerezolvate, la mâna unui *deus otiosus*.

Pisica verde (2019), în regia lui Narcis Constantinescu, are un scenariu bunicel, cu relief literar, scris de Ionuț Iova, Narcis Constantinescu și Ovidiu Roteliuc, după piesa de teatru omonimă de Elisei Wilk, scenariu pe care regizorul îl face praf. Un detectiv (Ioan Romeo) colectează de la un grup de adolescenți informații despre uciderea unei tinere, Bianca (Bianca Diaconu), de către unul dintre ei. *Pisica verde* este un film care dă glas problemelor adolescentine, care sondează un psihism abisal, unde avem și cinicul juvenil și teribilist, și băiatul cu traume implantate acolo de un tată alcoolic, și fantasma unei



Pisica verde
(Narcis Constantinescu)

pisici verzi. Nu despre un horror propriu-zis este vorba, ci despre o putere de care filmul de groază dispune uneori inteligent, aceea de a sonda prin intermediul angoasei probleme reale. Psihopatul juvenil are și cel mai bogat imaginar, posedă sensibilitatea cea mai nuanțată, spune povestea cel mai bine. Menționez acest film pentru că el scoate adolescența din zona de securitate, din spațiul cuminenței, așa cum o făcea și David Lynch în *Twin Peaks*. Însă totul se oprește acolo unde regizorul optează pentru o ședință foto cu mașini de epocă și detectivi în șpilhozen cu aspect de DJ, punând multă, multă beza și frișcă de *Oh, Ramona!* peste pandișpan. **F**

Kazimir
(Dorian Boguță)



Moartea tradițională în filmul românesc

In cultura română, reprezentarea morții este dominată de tradiția populară. Prin întregul ansamblu atitudinal pe care îl dezvoltă, valorizarea morții ca drum final reglementează desfășurarea actelor rituale potrivit unui scenariu configurat de imperativele *călătoriei spre altă lume, unde sufletul defunctului se strămută*.

Filmele românești prezintă uneori interferența dintre riturile de trecere ancestrale, prilejuite de nunți și înmormântări, și habitudinile moderne specifice „Epocii Frumoase” (*Jugendstil*), precum în târgul de munte din Ardeal (Roșia Montană) în care se petrec dramele descrise în narațiunile lui Ion Agârbiceanu. *Fefelega* (mediumtrajul lui Mircea Veroiu din *Nunta de piatră*, scris și regizat de acesta împreună cu Dan Pița, lansat în 1973) este o tragedie tăcută. Sobrietatea mijloacelor de expresie, imaginea alb-negru și sunetul transmit totul, adică portretul durerii mute. În realizarea limbajului cinematografic esențializat, un rol semnificativ îl are și scenografia. Obiectele din casa Mariei (*Fefelega*) – paturi vechi, scaune, dulapuri

Mihaela Grancea

Fefelega (Nunta de piatră)

– sunt dispuse simetric, ordinea micii gospodării fiind aseptică și mormântală. Doar o pendulă invizibilă, care măsoară timpul inexorabil, accentuează, prin dangătul ei, senzația de singurătate, premoniția morții. În pelicula alb-negru, albul domină prin casele văruite parcă recent. Tragedia are un aer atemporal. Sunetele sunt la volum ridicat, iar muzica originală asigură o anumită unicitate peliculei, prin vocea stranie a solistului Dorin Liviu Zaharia și compoziția etno-rock a lui Dan Andrei Aldea. Și, peste tot, importantă este imaginea centrată pe chipurile actorilor. Când Maria o găsește pe Păunița, fiica sa, moartă în casă, chipul ei se goleşte de viață, devenind mai alb decât albul. Pe figura ei, nu pe fața fiicei defuncte, vedem pecetea morții. Filmul se încheie cu două panorame. Prima este cea a fetei, îmbrăcată în rochie de mireasă și expusă în mijlocul casei devenite un fel de cutie a morții, un sicriu invizibil. A doua este cea a naturii paradisiace și indiferente de pe dealul unde se află situată, simbolic, casa albă a Mariei (conform baladei din film: „la oglinda lacului, sub pecetea negrului, la leagănul Tăului”).

În trecutul îndepărtat, în toate societățile primitive, moartea nu era personificată. Însă mai târziu, în majoritatea culturilor arhaice, moartea a fost asociată unei divinități. La geto-daci, la fel ca la toate populațiile indo-europene străvechi, moartea împrumuta multe dintre atributele Zeiței-Mamă. Astfel se explică de ce dacii nu se temeau de moarte, fiind chiar veseli în ultima etapă a muririi, convinși că, prin bunăvoința Marii Zeițe, treceau în alte lumi. Chipărușul, ca dans funerar (joc de priveghi cu mascați numiți „uncheși”, conservat în comuna Nereju din Munții Vrancei), păstrează aceste credințe și în secolul XXI. La prima vedere, finalitatea acestei tradiții era aceea de a înveseli familia supraviețuitoare. Tradiția este o reminiscență arhaică, din epoci în care fundamentală era relația sufletului celui decedat cu Lumea de Dincolo. La începutul filmului *Buzduganul cu trei peceți* de Constantin Vaeni (1977), este prezentat, în imagini plastice, priveghiul unui fiu de boier mort în mlaștina de la Călugăreni. Cu acest prilej este reconstituită datina precreștină mai înainte amintită. În camera mortului se află masa cu multe lumânări, cu colaci și colivă. În afara casei boierești, 12 bărbați cu



măști funerare, legați între ei printr-un lanț, dansează în jurul focului aprins în curte și sar peste el („Dansul chipărușului”). În timpul jocului ceremonial sunt rostite doar câteva cuvinte-laitmotiv („Omule, pomule”). Dans vesel în sine, acesta are funcția de a alunga entitățile malefice. Este meritorie imaginea lui Iosif Demian, cu planurile-detaliu pe foc, pe lumânările care ard în casă, pe măști. Mai mult, lăitmotivul lugubru creează fiorul mistic.

Un film de excepție despre universul ancestral al morții, care nu cade în capcana etnograficului, este coproducția româno-italiană *Baltagul* de Mircea Mureșan (1969). Vitoria Lipan, după o absență îndelungată a soțului ei și, mai ales, după vise și semne premonitории, pornește în călătorie pentru aflarea acestuia. Este convinsă că soțul i-a fost omorât de doi oieri. Narațiunea lui Sadoveanu este transformată într-un polițier neobișnuit, rural, inspirat de moartea păstorului moldovean din „Miorița”. Însă aici interesează aflarea adevărului. Și Vitoria este o semioticiană autentică, plină de intuiție și credință. Ea îi urmărește pe ucigași și reușește să le smulgă mărturisiri cu ajutorul presiunii psihice (criminalii sunt invitați la înmormântare și pomană) și al fricii (aici, Lupu, câinele defunctului, are un rol esențial). Ne sunt prezentate, fără descriptivism folclorizant, înmormântarea oaselor lui Nechifor Lipan și pomana tradițională, rituri orchestrate de văduvă. Craniul și mâinile scheletice ale răposatului sunt expuse ca dovezi ale crimei, ca mijloc de trezire a compasiunii oamenilor. Un detaliu din ceremonialul înmormântării tradiționale impresionează. Înaintea carului cu coșciugul lui Lipan, care e pe cale să intre în cimitir, este pus un ștergar alb și foarte lung, simbol al intrării într-o altă lume, în comunitatea morților. Acesta este ridicat după ce carul a trecut peste el.

O moarte care se desfășoară după scenariul morții tradiționale este cea a lui Ilie Moromete. De altfel, în filmul *Moromeții 2* de Stere Gulea (2018), odată cu moartea sa dispare lumea tradițională. Cadrul tradițional (folcloric) al morții presupune trei repere tradiționale: casa, biserica, cimitirul. În *Moromeții 2*, cronică a familiei Moromete continuă după cel de-al Doilea Război Mondial, într-o realitate istorică nouă și dificilă. Venise timpul apocaliptic pentru lumea care nu a acceptat comunismul. Ilie Moromete refuză să abdice de la viziunea sa despre lume și despre rostul său ca individ într-o comunitate rurală tradițională, o lume a micilor proprietari. Scena morții lui Ilie Moromete este impresionantă, genială ca realizare artistică. Obosit, cu ochii duși în fundul capului, Ilie refuză să semneze actul pus în față de autoritățile comuniste, act conform căruia ar accepta să intre, cu tot ceea ce are, în colectiv. După ce comisia îl deposedează de animale și de utilajele agricole, Ilie



Baltagul

Moromete intră cu greu în casă. Este îmbătrânit și se sprijină în baston. Casa, părăsită de toți ceilalți membri ai familiei, este austeră. Moromete se așază cu greu pe pat, se întinde, își aprinde o țigară. Prin fereastra întredeschisă, vedem cum moartea coboară peste trăsăturile lui Moromete. Aparatul de filmat pare că se oprește și se fixează pe profilul omului peste care a coborât pacea, în timp ce țigara arde mocnit. Ilie Moromete moare în somn, fără zbucium. De oboseala de a fi într-o lume pe care nu o acceptă. Trecere lină după o existență zbuciumată. Și noaptea cade peste casă și natură. Ultimele imagini sunt panoramice. Un cântec tradițional de îngropăciune este fondul sonor al plecării lui Ilie Moromete în ultima sa călătorie, pe drumul lung și fără umbră.

O moarte nonviolentă, imaginată frumos, este cea de care are parte țăranul Pătru din *Vânătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc (1980). Bolnav de pneumonie în patu-i din gospodăria sărăcăcioasă, apăsător de ideea pierderii pământului prin colectivizare, Pătru se stinge. Se vede pe sine – și noi îl vedem – cum se ridică din patul de suferință și se duce, cu o lumânare în mână, spre Valea cu Pietre. Deși în viața reală este iarnă, copacii din livadă par înfloriți. Și Pătru cel inocent trece prin livadă, pe înserat, spre depărtări. Filmul este fidel romanului lui Dinu Săraru în ceea ce privește moartea lui Pătru. Imaginea depărtării siluetei celui care moare într-o lume-grădină sau livadă înflorită, într-un fel de pasaj dintre lumi, este specifică onirismului tradițional cu referire la moarte.

În *Lumina palidă a durerii* de Iulian Mihu (1980), ►►



moartea este o prezență dedramatizată într-o lume rurală ce trăiește între arhăitate și deschiderea spre modernitate. O femeie în vârstă, prinsă în capcana unui fapt prozaic, un proces pentru pământ, dorește un semn/sprijin de la soțul ei decedat. Soluția este ingenioasă și ciudată, dar logică, din perspectiva rurală, vizavi de posibilitatea de a dialoga mijlocit cu cei morți. Concret, ea îi scrie soțului ei o misivă. Ca să ajungă la destinatar, bătrâna îi cere unei alte vârstnice, care se pregătește să moară, să ia cu sine scrisoarea și să i-o transmită soțului ei. Aici intervine însă hazardul, care ne oferă scene hilare, specifice comicului de situație. Vârstnica aflată în dificultate dorește, cu insistență, moartea celeilalte. Dar va fi dezamăgită, deoarece aceasta din urmă nu reușește să moară și redevine activă odată cu venirea primăverii. Deși se silise, de vreo două ori, să moară la vreme de iarnă depresivă, femeia nu moare la timpul oportun. Cea care decedează este însă soția învățătorului plecat la război. Moare de epuizare, căci preluase și responsabilitățile soțului, și de tuberculoza instalată pe fondul malnutriției. Dar ea nu duce nicio misivă și nu are parte de o înmormântare precum aceea a copiilor gemeni, morți de tifos exantematic – copii îmbrăcați în mesageri divini, îngeri, în costumele în care ar fi trebuit să evolueze la serbarea școlară.

Coproducția româno-franceză *Cripta* de Cornel Gheorghiu este un interesant film eseistic. Hrubă îl supune pe un om de afaceri francez la probe inițiatice

Cripta

pentru a-i salva sinele. El trebuie să obțină salvarea/mântuirea după ce a distrus o frescă din epoca romană, frescă aflată la subsolul unei clădiri baroce. Omul de afaceri cumpărase mai multe proprietăți în Herculane, iar clădirea barocă îi aparținea. Atunci când incendiază fresca, Leduc manifestă indiferență față de trecutul istoric. Acesta îl încurcă în afaceri. Descoperirea trebuia anunțată și ar fi urmat procedurile birocratice presupuse de restaurarea frescei, apoi operațiile de restaurare. Și, cum, pentru un individ care are pretenția că investește în viitor, timpul înseamnă bani, urmele trecutului sunt o piedică ce trebuie eliminată. Însă, după vandalizare, palatul abandonat devine o hrubă labirintică. Ea se răzbună, căci trecutul se răzbună întotdeauna. Pentru francez, hruba devine o capcană în care e prizonier. Nimeni nu vrea să îl ajute să iasă de acolo. Apar personaje ostile, care îi refuză eliberarea ce le era la îndemână – era suficient ca cineva să deschidă poarta metalică, aparent fragilă, a castelului. Bătrâna care vorbește fluent limba franceză și își caută pisica neagră este un fel de harpie, care așteaptă să culeagă încă un suflet, sau Parca Morta, cea care rupe firul vieții. Niște copii-gnomi îl umilesc, îl înșală. O prostituată și un delincvent eliberat condiționat – cuplul infracțional perfect – îl jefuiesc și îl lasă fără identitatea civilă, fără cardurile care simbolizează opulența. Toți aceștia vin din afara clădirii ruinate. Pentru investitor nu există Exit. Hrubă este populată cu ființe care construiesc

ambiguitatea: găina neagră este luna neagră, șarpele ambiguu (simbol a morții și al renașterii, animalul care trece frecvent prin cadru), porumbeii ca semne ale sufletului, vrabia ca mesager. Prezența pisicii semnifică faptul că prizonierul se află sub zodia lunii. Animalele împăiate care se aprind și ard la unul dintre etajele palatului sunt un fel de mortificare a... morții. Focul eliberează. Când cere ajutor infractorilor, prizonierul ruinei spune că a stat închis 17 zile. În mistică, 17 este cifra morții. Doar atunci când începe să regrete ceea ce a făcut, adică faptul că a distrus legătura cu trecutul, Leduc începe să se elibereze de moartea lăuntrică, de păcat. Și ușa palatului se deschide de la sine.

Despre importanța unei înmormântări și a unei mese comemorative realizate după norma tradiției ortodoxe ne oferă o secvență relevantă regizorul Sergiu Nicolaescu într-unul dintre puținele sale filme semnificative, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1972). Ipu, nebunul satului, este convins de liderii comunei să își asume o crimă cu autor necunoscut, uciderea unei soldat german. Astfel, Ipu ar salva comunitatea de represaliile ocupantului german. Însă el condiționează acordul de asigurarea că, după dispariție, i se vor oferi o înmormântare decentă și o pomană îmbelșugată. Mai mult chiar, Ipu cere o simulare a slujbei de înmormântare care ar fi urmat să fie ținută în biserica satului. Emoționat, după acest episod, Ipu urma să se predea comandamentului german. Pentru cel mai sărman dintre sărmanii satului, aceste aplicații ale ceremonialului de înmormântare erau o asigurare vizavi de călătoria sufletului său spre Rai, vizavi de intrarea acestuia în post-existența cerească.

Tot din filmografia lui Sergiu Nicolaescu, *Osânda* (1976) impune prin moartea spectaculoasă a lui Manlache Preda. După ce și-a pierdut tinerețea în ocna în care au intrat unii dintre răsculații din 1907 și pe frontul Marelui Război, eroul nu acceptă înfrângerea. Dacă pregenericul prezintă scene de război, morți anonime spectaculoase, dar fără dăre de sânge, atacuri în forță și doar un cadavru provenit din tabăra adversă, murirea și moartea lui Preda se desfășoară pe fundalul unei naturi neutrale. Manlache este ucis pe când urcă dealul înalt pe care era așezat cimitirul satului, deal în vârful căruia, sub o cruce uriașă, erau îngropați soția sa, Ruxandra, și fiul lor născut mort. Acest deal este Golgota lui Preda. Pomii sunt înfloriți, primăvara este luminoasă și senină. Eroul filmului, omul antisistem, are un aer împăcat. Urma doar să îi pedepsească pe vinovații care îi înscenaseră o crimă. Însă jandarmul Ion, care îl ura pe Manlache și îl pândește de după o casă de la baza dealului, îl împușcă. Cu lașitate. Sub acoperirea Legii. În momentul morții, Manlache îmbrățișează crucea răposaților săi, o cruce simbolică. Aceasta era, într-un fel, propria sa cruce.

Ea se prăbușește odată cu țaranul ciuruit de gloanțe și plin de sânge. Ultimele sale cuvinte sunt o sudalmă la adresa scenariului blestemat al vieții sale. Scena, în ralanti, este magnifică. Fundalul muzical, asigurat de orchestrarea simfonică a cântecului religios tradițional „Velerim și Veler Doamne”, și imaginea (folosirea inteligentă a planului general și a prim-planului) dau acestei secvențe un suflu profund religios și tragic. Finalul apoteotic este soluția eroică găsită de regizor, sfârșitul lui Manlache având loc, în romanul lui Victor Ion Popa, într-un alt context violent. Deși personajul principal din film moare ca urmare a unei crime, sfârșitul vine în comunitatea tradițională a morților, în cimitir.

Despre destrămarea tradițiilor comemorative private în societatea românească postdecembristă, filmul *Sieranevada* de Cristi Puiu (2016) oferă o narațiune tensionată și ilustrativă. Parastasul de 40 de zile, tradiție funerară legată de facilitarea drumului extramundan al sufletului, se transformă, într-o familie lărgită, într-o furtună emoțională legată de cu totul alte lucruri și realități discursive cu referire la viață. Într-un apartament de bloc, oamenii trec amețitor dintr-o cameră în alta, sunt conflictuali. Pentru cele trei generații ale familiei, actul religios este o formalitate de care vor să se degrezeze cât mai repede. De altfel, în acele încăperi se vorbește despre oricine și orice, mai puțin despre defunctul patriarh Emil. Ritul, masa comemorativă se desfășoară în grabă. Aproape toți participanții sunt lipsiți de empatie, nu au acces la trăirea religioasă. Doar preotul vârstnic și aparent ridicol este credincios. Le vorbește celor din casă despre venirea lui Christos și despre frică, drumul de acces al ispitei la om. Acesta și taximetristul cu care călătorește dialoghează, ca într-o scurtă narațiune evreiască sau budistă, despre escatologie. Despre cea creștină. **F**

Sieranevada



Cartea de cinema

F – de la Film. Dumitru Radu Popescu

Un scenarist creator de lumi

Incă din titlu, monografia dedicată lui Dumitru Radu Popescu sugerează legătura dintre proza scriitorului și creația scenaristului cu același nume. Bun cunoscător al literaturii române, autorul Titus Vijeu face un joc de cuvinte referitor la romanul „F”, unul dintre cele mai importante titluri ale noii literaturi apărute după ruptura decisivă de dogma realismului socialist de import sovietic. Iar subtitlul cărții, „scenaristul unor îngeri veseli, scenaristul unor îngeri triști”, conține o aluzie la cea mai cunoscută (și, probabil, cea mai jucată) piesă de teatru a aceluiași autor, „Acești îngeri triști”.

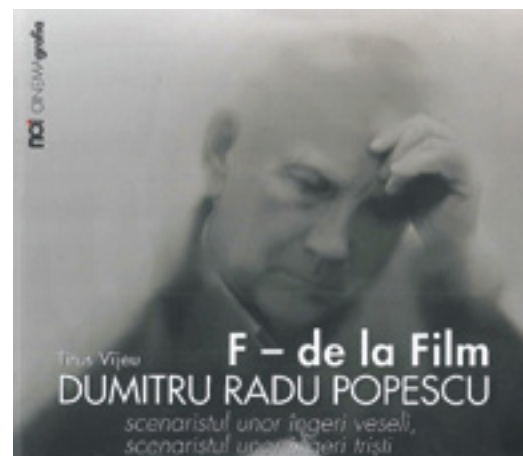
Fără a face caz de (evidenta) sa competență în domeniul relației dintre literatură și cinema, autorul reușește să plaseze studiul „cazului D.R.P.” într-un context foarte bine cunoscut, din care nu lipsesc reperele internaționale (numele altor faimoși scriitori-scenariști: John Steinbeck, William Faulkner, Jean-Paul Sartre) și naționale (Marin Preda, Titus Popovici etc.). După Titus Vijeu, D. R. Popescu este „un Faulkner român”, pentru că „a reușit să integreze creația sa scenaristică unei opere vaste, cuprinzătoare și plină de originalitate”.

Titus Vijeu trece în revistă creația cinematografică a lui D. R. Popescu, de la debutul din 1963 (cu *Un surâs în plină vară*, regia Geo Saizescu), până la ultimul lungmetraj pe genericul căruia semnează, în 2005 (*15*, regia Sergiu Nicolaescu). Filmologul consacră atenție fiecărui titlu din filmografia scenaristului, dar ele nu sunt judecate în sine, ci în ansamblul unei opere unde s-au afirmat particularități definitorii, mai ales în colaborarea constantă cu unii regizori. Dacă în cele trei lungmetraje regizate de Saizescu

Dana Duma

(*Un surâs în plină vară*, *Balul de sâmbătă seară și Păcală*) se distinge harul replicilor și al situațiilor comice, în filmele lucrate împreună cu Alexandru Tastos (*Duios Anastasia trecea*, 1979, și *Fructe de pădure*, 1983) se impune fibra tragică a scrisului lui D. R. Popescu și forța portretului moral. După ce semnaleză colaborarea anterioară în teatru, ca factor favorizant al muncii în echipă cu Tatos, Vijeu demonstrează de ce filmele lor comune rămân printre titlurile marcante ale cinemaului românesc de dinainte de 1989. Aclimatizare a mitului Antigonei în lumea unui sat dunărean în timpul celui de-al doilea război mondial, în care o tânără învățătoare înfruntă interdicția autorităților locale de a îngropa un partizan sârb, *Anastasia* îi ocazionaază autorului cărții subtile analogii, ca aceea cu Theo Angelopoulos, care evocă tragedia războiului, în locuri apropiate, în *Pasul suspendat al berzei*. Filmologul afirmă: „Să consemnăm deci această prioritate a scenaristului român în schițarea tulburătoare a lumi thanatice ivită pe malul fluviului Istros și unde Anastasia e singura care cutează să încalce porunca”.


O analogie inspirată, cu lungmetrajul lui Andrei Tarkovski *Copilăria lui Ivan*, este inteligent demonstrată în paginile dedicate unui alt titlu important



din filmografia lui D. R. Popescu, *Prea mic pentru un război atât de mare* (1970), apreciatul debut în regie al lui Radu Gabrea. Inspirat de un caz real (al copilului de trupă Marin Lungu), scenariul se bazează pe „romanul cinematografic” publicat de scriitor în 1969, prima operă cu acest profil din literatura noastră. Demonstrația că avem de-a face cu un scenarist-autor este susținută de Titus Vîjeu și prin identificarea unor motive reluate constant în creația scenaristică a lui D. R. Popescu, precum cel al „mireselor din tren”. Aici se pot înscrie și scenariile pentru *Mireasa din tren* (1980) de Lucian Bratu și *Turnul din Pisa* (2002) de Șerban Marinescu, dar și *Rochia albă de dantelă* (1989), poetico-alegoricul film semnat de Dan Pița. Aceste lungmetraje au oferit unele dintre cele mai dense partituri actrițelor noastre, care au creat, pornind de la ele, roluri memorabile: Anda Onesa în *Duios Anastasia trecea*, Aurora Leonte în *Mireasa din tren*, Diana Gheorghian în *Rochia albă de dantelă*.

Un alt motiv constant al scrisului cinematografic purtând semnătura D.R.P., cel al saltimbancului rătăcitor, este analizat mai ales în *Căruța cu mere* (1983), regizat de George Cornea, dar și în *Nelu* (1988, regia Dorin Mircea Doroftei). Sugerând relații subterane cu admirația statornică a scenaristului-dramaturg pentru opera lui Shakespeare, acest trop constant în opera sa cinematografică îi confirmă lui Titus Vîjeu o subtilă constatare a lui Nicolae Balotă în legătură cu opera lui D. R. Popescu: „Spațiul imaginar din nuvelele și romanele lui D. R. Popescu este un fel de corabie a nebunilor, vas într-o tragică derivă, în care se desfășoară dansul macabru și grotesc totodată al unei lumi exasperate” (în „Universul prozei”, Ed. Eminescu, 1976, p. 194).

Cartea recurge la păreri autorizate privind opera scenaristului. Unele se referă la activitatea literară: „Nuvelist și romancier, dramaturg și eseist, D. R. Popescu fusese caracterizat de regretatul critic și istoric literar S. Damian «cel mai artist dintre prozatorii români». Altele se referă la domeniul scenaristicii, unde contribuția autorului este astfel apreciată de Călin Căliman, în „Istoria filmului românesc 1897-2017”: „Trăsăturile distincte ale scenaristului pentru film (și nu numai pentru film) practicat de D. R. Popescu: predilecția pentru spectaculos și insolit, o narațiune densă, bogată în întâmplări, în neprevăzut și, neapărat – în miezul notației realiste de viață –, un nucleu poetic, care conține și sămburele simbolic al personajelor sale”.

„F – de la Film. Dumitru Radu Popescu” vine să întregească bogata operă filmologică a lui Titus Vîjeu, care a mai publicat cărți de referință dedicate unor cineaști români, precum regizorii Elisabeta Bostan, Mircea Daneliuc, Nicolae Mărgineanu, Dan Pița sau directorul de imagine Florin Mihăilescu. 


Romanian Cinema Inside Out

Criticii videogramelor

Mihai Fulger

Cititorii din întreaga lume interesați de istoria filmului românesc și de Noul Cinema Românesc au la dispoziție o bibliografie în engleză din ce în ce mai consistentă, semnată de critici români și străini. Printre aparițiile editoriale notabile din ultimul deceniu se numără „Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle” de Dominique Nasta (2013), „Romanian New Wave Cinema: An Introduction” de Doru Pop (2014), studiul monografic „Cristi Puiu” de Monica Filimon (2017), „Hesitant Histories on the Romanian Screen” de László Strausz (2017) și foarte recenta „The New Romanian Cinema”, editată de Christina Stojanova cu participarea Danei Duma (v. recenzia din „Film”, nr. 2/2019). Acestea li s-a adăugat, la sfârșitul lui 2019, un valoros volum colectiv coordonat de criticul Irina Trocan, „Romanian Cinema Inside Out: Insights on Film Culture, Industry and Politics 1912-2019”. Publicat de Editura Institutului Cultural Român, volumul reprezintă o completare oportună a amplului program de film românesc „Videogramele unei națiuni”, curatariat de Andrei Tănăsescu pentru festivalul „Europalia” (ediția a 27-a i-a fost dedicată României) și prezentat, în decembrie 2019 și ianuarie 2020, în Belgia și Olanda.

La noua carte au contribuit 17 autori, dintre care opt au absolvit, relativ recent, studii de specialitate la UNATC București. Marea majoritate a textelor nu au fost publicate anterior. Excepțiile sunt cele semnate de Alex Cistelean, Iulia Popovici și Andrei State, versiuni traduse în engleză – și revizuite – ale unor eseuri publicate anterior în volumele colective „Politicile filmului” (coordonatori: Andrei Gorzo și Andrei State, 2014) – State („Corneliu Porumboiu’s Realisms”) – și „Filmul tranziției” (coordonatori: Andrei Gorzo și Gabriela Filippi, 2017) – Cistelean („History and Middle-Class Consciousness in Romanian Films of the ’90s”), Popovici („Female Sexuality and Male Power in the Cinema of the Transition Period”).


După „Introducerea” editoarei Irina Trocan, cartea este segmentată tematic în patru părți. Cea dintâi dintre acestea preia titlul programului de film românesc din cadrul „Europalia”, „Videograms of a Nation”. Tot Trocan semnează cel dintâi studiu, „Romanian Independence: Filmmaking Controversies Meet Unshakable Patriotism”. Aici, primul lungmetraj 



autohton, *Independența României* (1912) – regizat, în funcție de sursa citată, fie de Grigore Brezeanu, fie de Aristide Demetriade, fie de amândoi –, este analizat, bine argumentat, atât formal-estetic, cât și cultural-ideologic, în contextul internațional al epocii. Andra Petrescu – doctorandă la UNATC cu o teză despre producția de documentare a studioului Sahia Film dintre 1950-1970 și coordonatoare, alături de Irina Trocan, a antologiei „Realitatea ficțiunii, ficțiunea realului” (2018) – examinează „narațiunile post-socialiste” (Holocaust, comunism, revoluție) ale documentarului românesc, sub titlul sugestiv „Privind înapoi cu mânie”. În „The Slow Break from Socialist Realism: Romanian Cinema in the Late '50s and Early '60s”, Radu Toderici dovedește o cercetare laborioasă în presa specializată a perioadei, o bună cunoaștere a studiilor străine relevante și o remarcabilă abilitate de a sintetiza teoretic. Prima parte se încheie cu un interesant interviu, realizat de Irina Trocan, cu Dominique Nasta, profesoară la Université libre din Bruxelles, interviu punând accentul pe receptarea internațională a cinematografului românesc.

Următoarea secțiune a volumului, „Spotlighting the Peripheral”, include trei noi eseuri importante. Alex Mircioi analizează filmele de ficțiune ale puținelor regizoare din cinematografia României socialiste, Georgiana Vrăjitoru investighează intruziunea ideologicului în filmele cu, despre și pentru tineri din deceniile opt și nouă, iar antropologii Bogdan Iancu și Ileana Gabriela Szasz studiază reprezentările minorității rome în documentare realizate din 1997 și până azi.

Partea a treia, „Genre Filmmaking and Visual Pleasure”, este cea mai atractivă pentru cititori, funcționând similar momentelor de relaxare comică din filme preponderent dramatice. Nu întâmplător, unul dintre cele patru texte incluse în această secțiune examinează competent comedii populare de dinainte de 1989 – „Communist Comedies and the Invisible Hand of the Political” (Georgiana Mușat). Un registru mai grav abordează Alexandru Vizitiu, discutând „Epopoea Națională Cinematografică” și replica polemică a lui Radu Jude (*Aferim!*, 2015), în „Creating a National Identity in Film: The Historical and Mythological Past in Romanian Cinema”. În „Romanian Animation: Digital Renaissance”, profesoara Dana Duma, expertul numărul 1 în cinema de animație dintre criticii români de azi, opune epocii de glorie a genului în țara noastră (a studioului „Animafilm”, a festivalului internațional de la Mamaia și, ulterior, a „generației '80”) agonia de după 1989, din care, din fericire, se întrevăd șanse de salvare, grație filmelor și inițiativelor lui Radu Igazsag, festivalului Anim'est și atelierului Animation Workshop sau succeselor Ancăi Damian. Andrea Virginás, de la universitatea clujeană Sapientia, tratează convingător filmul science-fiction românesc, în pofida câtorva erori regretabile (de pildă, versiunea românească a *Trenului fantomă* îi este atribuită lui Jean Georgescu, în loc de Jean Mihail).

În ultima parte a volumului, „The Fine Print”, perspectiva este mai strânsă (prim-plan de cineast, plan-detaliu de film), textele inedite fiind semnate de Andrei Șendrea și Gabriela Filippi. Primul critic, specializat în opera lui Lucian Pintilie – după cum o dovedesc teza sa de licență și eseu său inclus în volumul colectiv „Drumuri și răspântii” (coordonator: Marian Țuțui, 2016) –, analizează pătrunzător reprezentările sexului și ale sexualității din interzisul *De ce trag clopotele, Mitică?*. Iar Filippi, și ea doctorandă la UNATC, cu o teză despre cenzura în cinematografia României socialiste, se oprește asupra filmului *Directorul nostru*, capodopera lui Jean Georgescu, și îl examinează detaliat, cu interes pentru contextul social-politic al producției și receptării. O bibliografie extinsă, bine structurată, închide un volum colectiv substanțial, care face cinste oricărei biblioteci de cititor-cinefil. 

Lecția de cinemeză

Un consistent ghid pentru cinefili

Profesor de studii de film la Facultatea de Teatru și Film a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Doru Pop este un nume cunoscut cinefililor care apreciază forma tipărită a scrisului despre film. Dintre titlurile cărților sale publicate în limba română, probabil că cel mai cunoscut este „Amintiri din epoca ecranului de argint” (2019), semnat împreună cu Ioan-Pavel Azap, dar acestuia i se pot adăuga volumele care privesc și cinematograful, precum „Ochiul și corpul. Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale” (2005) sau „Mass media și democrația” (2001). Prestigiul autorului este validat însă – mai ales – de cărțile publicate în limba engleză, precum „Romanian New Wave Cinema: An Introduction” (Ed. McFarland, 2014) și „The Age of Promiscuity: Narrative and Mythological Meme Mutations in Contemporary Cinema and Popular Culture” (Lexington Books, 2018).

În 2020, Doru Pop își îndreaptă din nou atenția înspre cinefilii români, cărora le adresează „Lecția de cinemeză” (Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca), căreia autorul îi formulează un subtitlu lămuritor în privința intențiilor: „Învățați limbajul cinematografic cu sau fără profesor”. El extinde explicația, în primele pagini, astfel: „Acesta este un îndrumar pentru conversațiile cinefililor, pentru discuțiile cinemaniacilor, ale pasionaților de concepte cinematografice și pentru toți cei atrași de arta filmului. Este un lexicon pentru oricine vrea să înțeleagă vocabularul și expresiile cinematografice, un ghid pentru fani și spectatori deopotrivă, precum și pentru uzul consumatorilor de capodopere cinematografice (preferabil de văzut în sălile de cinema)”. Este o declarație de intenție ce aseamănă cartea lui Doru Pop unor apariții internaționale, ca de exemplu „Understand Film Studies” (Ed. The McGraw-Hill Companies, 2003), al cărei autor, Warren Buckland, declară că volumul său poate ajuta cinefilii să extindă discuția despre filmele văzute dincolo de afirmația „mi-a plăcut, nu mi-a plăcut”, promițând că lectura „îi înarmează cu concepte care ajută la analiza deciziilor artistice, tehnice, narative care stau în spatele realizării”. Și Susan Hayward, autoarea unei cărți similare, „Cinema Studies. The Key Concepts” (Ed. Routledge, 2000), o recomandă ca pe „un ghid pentru toți cei interesați de film”. În bibliografia românească a volumelor cu intenții asemănătoare mai pot fi amintite „Elemente de gramatică a limbajului audiovizual” (Ed. Fundației Pro,


Dana Duma

2004) de Horea Murgu și Ovidiu Drugă sau cartea lui Lucian Pricop „Engleza producătorului de film” (Ed. Fundației Pro, 2006), un dicționar englez-român de termeni specifici din cinematografie și televiziune.



Cu cele 344 de pagini ale sale, bogat ilustrate, machetate în formă de colaj de texte, fotografii, filmografii, grafice și citate, proiectul lui Doru Pop e mai amplu și depășește intențiile formulate inițial. Deși semnatarul își propune un ton relaxat și glumește deseori, cei care apreciază umorul său ar trebui să fie persoane foarte școlite, cu o pregătire culturală solidă, incluzând o (bună) cunoaștere a literaturii, artei în general, precum și apetit pentru istoria ideilor. De pildă, glumește chiar despre titlu, declarând că „cine-meză” se trage din rădăcina referitoare la mișcare, *kineza*, dar și la cinema ca limbă străină (un fel de chineză) care poate și trebuie învățată. Deci, autorul va încerca să *cine-alfabetizeze* cititorul, ironizând incultura cinematografică și semidictismul, avertizând contra preluării de informație de pe Wikipedia (deseori bună transmisătoare de incorectitudine). Cartea încearcă să participe la alfabetizarea vizuală și cinematografică, la însușirea terminologiei adecvate, tratează raportul dintre industrie și artă, dintre tehnică și estetică, oferă noțiuni de retorică și sintaxă cinematografică. Sunt prezentate și principalele genuri, curente și mișcări cinematografice, dar și metodologiile abordate cel mai adesea de studiile de film.

Din loc în loc, sunt inserate citate celebre din zicerile unor cineaști și teoreticieni faimoși, precum Werner Herzog („Filmul nu este arta profesorilor de cinema, ci a analfabeților”), Quentin Tarantino („Personajele spun dialogurile, eu doar notez”), George Lucas („Am fost un admirator al filmelor tăcute. Filmul este un mediu vizual, cu acompaniament muzical, iar dialogul e condus de acesta”), Viktor Šklovski („Un film fără intrigă e un film poetic”) etc.

Sunt menționate diverse sisteme de clasificare a filmelor, sunt explicați termeni consacrați sau mai novatori, caracterizând narațiunea, mizanscena, imaginea, montajul, sunetul, eclerajul, scenografia, interpretarea etc. Sunt descrise și ilustrate dispozitive care fac parte din instrumentarul mai clasic sau mai recent al cinematografului, sunt marcate marile transformări antrenate de trecerea de la analog la digital. Capitolul „Referințe bibliografice”, plasat la finalul cărții, sporește șansa celor interesați de a găsi surse bibliografice, mai precis definite tematic, care ar putea satisface interesul cinefililor pentru un subiect sau altul. O lectură utilă pentru tinerii care se pregătesc pentru admiterea la un program de licență sau de master al unei facultăți de film, cartea lui Doru Pop este o sursă de documentare folositoare și celor care predau discipline legate de studiul cinematografului, la nivel de liceu sau chiar academic. Sigur că adresabilitatea acestei somptuoase ediții vizează (și) cinefilul împătimit, dar, cum sugeram de la început, cu condiția ca acesta să aibă o neobosită curiozitate intelectuală și culturală. 

Istoria filmului românesc de animație

Totul despre animația românească

Mihai Fulger

Printre specializările criticului și istoricului de film Dana Duma se numără cinematograful de animație (cu aplecare firească spre producțiile românești) și opera lui Ion Popescu Gopo (impus pe plan internațional mai ales ca autor de animație), căruia i-a consacrat în 1996 primul – și, deocamdată, unicul – studiu monografic. Era, așadar, de așteptat și de dorit ca profesoara de la UNATC București să dedice un volum consistent istoriei animației autohtone. Și nici nu se putea găsi un moment mai potrivit pentru acest demers editorial decât aniversarea unui veac de animație în România: în 1920, Aurel Petrescu lansa primul scurtmetraj de gen realizat la noi, *Păcală în lună*, „comedie bufă cu desene animate” (un film, din nefericire, pierdut).



Adecvarea este întărită de creșterea interesului – deopotrivă al creatorilor și al spectatorilor români – față de arta animației. Mărturie stau inițiativele Asociației Este'n'est (festivalul internațional Anim'est – ce va ajunge anul acesta la borna 15 –, „Animation Worksheep”, standul românesc organizat în cadrul festivalului și târgului de animație de la Annecy sau „Romanian ReAnimation”), succesul remarcabil al filmelor regizate de Anca Damian și alte apariții editoriale recente, semnate de cineaști practicanți ai genului: Valentin Eliseu și Călin Cazan au scos volume cu valoare de manual, iar Mihai Șurubaru a publicat o tentativă de „dicționar al realizatorilor filmului de animație românesc”.

Acum, cinematograful de animație din România beneficiază și de prima sa istorie completă, de la începuturi până azi (de menționat că „scurte istorii” mai publicaseră Simelia Bron, în 1976, și Dinu-Ioan Nicula, în 1997). Apărută la Editura Academiei Române, noua carte a Danei Duma, „Istoria filmului românesc de animație: 1920-2020”, suplinește o lipsă, sintetizează competent și captivant o evoluție de un secol (drept care, după cum afirmă Angelo Mitchievici în prefața sa, volumul „va deveni un reper incontestabil pentru istoricii și criticii de film”) și își convinge cititorii să privească încrezători către viitorul animației autohtone (și, de ce nu, al cercetării acestui domeniu mult prea des trecut cu vederea).

Cartea se deschide cu un succint „cuvânt înainte” al autoarei, care prezintă conceptul lucrării sale, și cu o definiție concisă a cinematografului de animație, pe urmele unor experți ai genului. Primul capitol le este dedicat celor doi pionieri români interbelici: deja amintitul Aurel Petrescu și Marin Iorda, realizatorul singurului scurtmetraj de animație realizat în România până la al Doilea Război Mondial care a supraviețuit, *Haplea* (1927). Al doilea capitol, „Perioada postbelică, începuturi industriale”, se concentrează, inevitabil, asupra lui „Gopo, creatorul providențial” (pentru cinematografia românească, părintele „Omulețului” a jucat un rol la fel de important ca acela al lui Walt Disney, pentru cinematografia nord-americană). Aici intră și subcapitolul „De la caricatură și BD la film”, reprezentând o analiză atentă a Fondului Gopo, achiziționat în 2001 de Arhiva Națională de Filme de la Anamaria Popescu, văduva cineastului. Studiul – apărut inițial, într-o versiune mai dezvoltată, în „Cinefile”, o publicație bilingvă a ANF (din care, din păcate, nu a ieșit decât un număr, în 2010) – este reluat, în engleză, în capitolul 7 al volumului. Trecerea de la departamentul de animație al Studioului „București” la studioul specializat „Animafilm” și dezvoltarea producției acestuia din urmă sunt urmărite de autoare în toate etapele esențiale. Una dintre aceste etape este, indubitabil, „reforma anti-Disney a lui Gopo”,

culminând cu tetralogia „Omulețului” (1957-1962), incluzând *Scurtă istorie* (distins cu premiul Palme d'Or pentru scurtmetraj la Festivalul de la Cannes), *Șapte arte, Homo Sapiens* și *Alo, hallo*. Trebuie spus că, dacă unii istorici ai filmului românesc abordează cinematograful autohton ca și cum s-ar fi dezvoltat într-un glob de sticlă, fără a fi fost influențat nici de evoluția societății, nici de ce se întâmpla la acea vreme în cinematografiile importante ale lumii, Dana Duma are marele merit de a pune în relație filmul de animație românesc atât cu viața social-politică a României (la acest capitol, autoarea recurge frecvent la o lucrare de sinteză a istoricului Ioan-Aurel Pop), cât și cu autorii și mișcările de prim-plan din cinematograful de animație mondial.

Capitolul 3 se oprește la perioada „dezghețului” (1962-1975), punând accentul pe Festivalul internațional al filmului de animație de la Mamaia, care, deși n-a avut decât trei ediții (1966, 1968 și 1970), era considerat, în acea perioadă, al doilea festival mondial specializat, după cel de la Annecy. În fiecare dintre cele trei ediții câte un cineast român a intrat în palmaresul manifestării (Sabin Bălașa, George Sibianu și Adrian Petringenaru). Totuși, după Plenara ideologică din 1971, marcând începutul „Revoluției Culturale” a lui Nicolae Ceaușescu, festivalul a fost privit ca o sursă de „influențe cosmopolite” și nu s-a mai putut organiza la noi (licența i-a fost cedată Festivalului de la Zagreb, prima ediție a acestuia desfășurându-se în 1972). Dana Duma oferă cea mai pătrunzătoare cercetare asupra remarcabilului eveniment bienal de la Mamaia, care până astăzi n-a mai fost egalat în prestigiu internațional de niciun festival de film din România.

Următorul capitol, al patrulea al cărții, acoperă perioada 1975-1989, a „comunismului național”. La începutul deceniului nouă, în România s-a afirmat ceea ce istoricii de film vor eticheta drept „generația '80”, alcătuită în general din absolvenți ai unor facultăți de arte plastice (de la București și Cluj), care „au repus în datele modernității grafica, muzica, regia și setul de teme al filmelor realizate la «Animafilm», însă fără a deveni prea cunoscuți în țară, deoarece creațiile lor au circulat cu precădere în cadrul circuitului festivalier. Dacă Ion Popescu Gopo este „creatorul providențial”, „generația '80” este generația de creație providențială a animației românești. Autoarea privește cu nedismulată admirație această generație (din care fac parte cineaști precum Nicolae Alexi, Ștefan Anastasiu, Olimpiu Bandalac, Zeno Bogdănescu, Radu Igazság, Lajos Nagy sau Zoltán Szilágyi) și se solidarizează cu ea (de altfel, în anii '80 Dana Duma însuși a semnat, în co-regie, câteva scurtmetraje „Animafilm”, cum sunt episoadele seriei *Mozaic*). Deceniul al nouălea al veacului trecut mai



înseamnă, pentru studioul „Animafilm”, promovarea, justificată comercial, a serialului (criticul distinge între seriile „de divertisment”, „de autor” și „cu agendă educativă”), puterea tot mai mare a „animației la feminin” (lista cineaștelor notabile ale studioului include nume precum Tatiana Apahideanu, Luminița Cazacu, Clemansa Gita Sion, Floarea Liceică, Adela Matei Crăciunoiu, Izabela Petrașincu sau Liana Petruțiu), faza experimentală a lui Gopo și „fascinația lungmetrajului” (aici apare o altă clasificare utilă: „lungmetrajul-compilație”, „lungmetrajul cu actori” și lungmetrajul derivat dintr-un serial).

Astăzi poate părea incredibil faptul că, în acel deceniu teribil, „Animafilm” ajunsese să producă până la 60 de scurtmetraje și două lungmetraje pe an, mai ales că după 1989 falimentul studioului nu avea să întârzie prea mult. Tot în perioada post-revoluție (tratată în capitolul 5), se realizează trecerea la „vârsta digitală”, care stimulează producția independentă. În 2006 apare festivalul Anim’est, care și-a asumat nobila misiune de a descoperi filmele valoroase de animație care se mai realizau – în general independent, cu bugete infime – în România. Anul 2012 aduce și primul film de animație (mai precis, un documentar animat) al Ancăi Damian, *Crulic – drumul spre dincolo*, distins cu Marele Premiu pentru lungmetraj al Festivalului de la Annecy. Dacă în jurul talentatei cineaște, specializată în coproducții internaționale, se va coagula o nouă școală a animației românești, similară celei a lui Gopo, sau dacă alți creatori din România vor reuși să se impună și ei în întreaga lume, asta viitorul ne-o va spune.

Capitolul 6 îi este rezervat unei cronologii sumare a cinematografului de animație românesc, de la *Păcală în lună* (Aurel Petrescu, 1920) până la *Călătoria fantastică a Maronei* (Anca Damian, 2019). Următorul capitol, „Mărturiile”, include două interesante interviuri acordate Danei Duma de către Ion Popescu Gopo, în 1980 și 1983, un sugestiv omagiu adus de Gopo lui Disney, la un an de la moartea magului de la Burbank, și un alt excelent interviu al autoarei, luat recent lui Zoltán Szilágyi. Volumul mai include un foarte util „Dicționar de autori” ai cinematografului de animație românesc (anticipat de numeroase portrete de cineașt din capitolele anterioare), o filmografie, la fel de utilă (mai ales că tinde spre exhaustivitate), a cinematografului de animație autohton, filmografie redactată de autoarea volumului împreună cu Radu Igazság, și, evident, o bibliografie cu lucrările esențiale asupra domeniului. Bogat ilustrată, cu imagini alb-negru și color, cea mai recentă carte a Danei Duma reprezintă un veritabil eveniment editorial, propunându-le cititorilor-cinefili cea mai largă, coerentă și convingătoare perspectivă asupra istoriei cinematografului de animație românesc. **E**

Cronici

Jurnalul de bord al unui spectator de cursă lungă

Ioan-Pavel Azap

Intitulată simplu, dar nu fără o urmă de cochetărie auctorială, „Cronici” (Ed. Rawex Coms, București, 2020), cea de a patra carte a lui Călin Stănculescu¹, reunește, într-o primă parte, texte publicate în „Viața Românească” între anii 2008-2019: cronici, retrospective, portrete ale unor cineaști, evocări. În cea de a doua parte sunt grupate articole, interviuri și cronici publicate între 1991 și 2013 în „Lucașul” și „România liberă”² – selectate de către Cristina Corciovescu pentru revista online AaRC („All about Romania Cinema”). Scrise fluent, într-un stil „prietenos”, care vine în întâmpinarea cititorului, textele cinematografice ale lui Călin Stănculescu te introduc în atmosfera filmului, reușind să facă acea atât de necesară legătură intermediată între autorul filmului și cititorul-spectator sau potențial spectator de film.


Pe lângă „descriptivismul” inerent, mai ales în cazul retrospectivelor sau al evocării unor cineaști, nu lipsesc formulările sintetice, care surprind esența unui film sau trăsăturile definitorii ale unui autor. *Un etaj mai jos*, filmul lui Radu Muntean, este „un fals thriller, unde în subtext este abordată explicit tema complicității cu propriul confort moral, evident cu costurile aferente pe plan social și moral” (p. 139); în *Aferim!* (Radu Jude), „[f]resca dedicată epocii sugerează însă și rădăcinile intoleranței contemporane, după cum elemente de satiră socială preconizează, peste timp, relații și prejudecăți ale timpurilor moderne” (p. 143); „Cristi Puiu (în *Sieranevada*, dar este valabil și celorlalte filme ale sale – n.m., I.-P.A.) are darul și harul de a face să joace lucrurile, ce devin adjective și atribute în gramatica relațiilor dintre personaje, unde chiar și o banală mașină devine prilej de conflict acut” (p. 172); „*Afacerea Est* îl propulsează pe Igor Cobileanski printre cei mai dăruți autori de film cărui coabitarea cu tragicul într-o schemă comică nu-i este deloc străină, iar cusăturile se topesc perfect peste racordurile necesare în evoluția personajelor, în afirmarea caracterelor, în stupizenia deznodământului sau în absurditatea constituirii de noi întâmplări ce vor naște microbii viitorului” (p. 184) ș.a.m.d.

Criticului nu-i este străină nici amendarea discursului filmic, la fel de succint, atunci când consideră că este cazul: „O remarcabilă echipă de actrițe și actori dau viață poveștii, după părerea mea, nu prea originală,



din *Sieranevada*, titlu provocator și fițos, sugerând emblema iconoclastă a autorului” (p. 173) sau „Fără prea mari pretenții la capitolul dramaturgie, filmul lui Andrei Crețulescu [*Charleston* – n.m., I.-P.A.] este deficitar și la capitolul epic unde secvențe de umplutură [...] acoperă metrajul planificat, fără mari satisfacții pentru spectatori” (p. 238), fără însă a fi dihotomic: „Cu toate minusurile sale, filmul lui Andrei Crețulescu se constituie într-o bună operă de debut în lungmetrajul de ficțiune” (idem).

De reținut portretele unor cineaști, scrise cu ocazia aniversării sau comemorării, care conțin date biografice, dar și schițe de prezentare definitorii pentru cei evocați: Ioan I. Cantacuzino („[...] l-am revăzut, nu cu mult timp înainte de nedreptul său sfârșit, ca un școlar, în băncile amfiteatrului «Odobescu» de la Facultatea de Litere, dând examenul de admitere la un doctorat în istoria cinematografului, sub conducerea academiciului Alexandru Philippide” – p. 37), Ion Popescu Gopo („unul dintre puținii mari cineaști ai lumii” – p. 52), Alexandru Tatos („nu a propus în niciun film al său o realitate festivă, edulcorată după normele neorealismului socialist” – p. 56), Radu Gabrea (referindu-se la *Cocoșul decapitat*, primul film a trilogiei, neterminate, realizate după romanele lui Eginald Schlattner, dar valabil pentru o mare parte a operei regizorului: „[Radu Gabrea] nu intenționează deloc să ofere spectatorului o imagine idilică a societății, dimpotrivă, el sugerează conflictele mascate, gelozii ascunse, competițiile sociale sau amorurile malefice, fără a deveni didactic, fără a impune norme, fără a arăta cu degetul inovații” – p. 224) sau Lucian Pintilie („Artistul a câștigat lupta cu regimul comunist. Cenzura comunistă nu a reușit să distrugă opera Maestrului. Fără a ne teme de cuvinte mari, geniul lui Pintilie va continua să lumineze destinele multor artiști contemporani” – p. 235).

Reunind cronici și analize ample, interviuri, comentarii despre festivaluri de profil, clasamente adnotate și (false) propuneri de clasamente, portrete regizorale, evocări ale unor personalități ale istoriografiei de film românești, analiza relației scriitorului român cu filmul, volumul de față ne oferă imaginea, fatalmente incompletă, a vieții cinematografice românești, dar și a celei europene, în primul rând, așa cum s-a reflectat ea în România pe durata ultimelor (aproape) trei decenii. 

Note

1. Volumele anterioare sunt „Cartea și filmul” (2011), „Radu Gabrea. Biografia unei opere” (2012, premiul UCIN) și „Scriitorii și filmul” (2015).
2. Cu trei excepții: cronicile la filmele lui Alexandru Tatos *Mere roșii*, *Duios Anastasia trecea* și *Secretul... armei secrete!*, apărute în 1976, 1980 și, respectiv, 1989.

Arcanele Strigonei

Ritualul comic

Consacrat ca mânuitor al armelor satirei prin *O zi din viața lui Ionescu* (2009), film de animație care i-a adus Premiul Uniunii Cineaștilor, Mihai Șurubaru le-a transportat în bagajele cu care a migrat pe teritoriul literaturii, odată cu apariția volumului „Arcanele Strigonei”, în 2019, la editura bucureștenă Ideea Europeană. Cele 14 schițe umoristice ale cărții prefațate de către prof. Titus Vîjeu au o alură fantastică (sau, mai bine zis, fantezistă), dar trimiterile spre realitățile istoriei și ale prezentului sunt vădite, cu toată distanțarea mimată de autor atunci când, în cuvântul său înainte, ne anunță că este vorba de „o

**Dinu-Ioan
Nicula**

lume ascunsă, unde gravitația și timpul sunt anulate”. În același timp, este un volum politic (Mihai Șurubaru cunoscând fenomenul dâmbovițean din interior, de pe când lucra la ziarul „Dimineața”), dar și unul autobiografic (schița „Republica lui Miron Costin”, dedicată copilăriei de pe strada ploieșteană cu nume de cronicar și cu astrul caragialian lucind deasupra ei).

Cititorii publicisticii lui Mihai Șurubaru din revista lunară „Independența Română” (mai ales ai didacticului serial „Francmasoneria din România”) se puteau aștepta la existența unor anumite *pattern*-uri în prozele autorului și, chiar dacă ele sunt decelabile, transfigurarea lor le face pe alocuri chiar savuroase. Cap de serie este schița „Noaptea voievozilor”, cu un panopticum al vedetelor istoriei noastre, dar o privire surprinzătoare, de astă dată asupra mitologiei organizațiilor secrete, o conține și nuvela „Arcanele Strigonei”, tainele lumii umbrelor (spre a explicita titlul) părând a fi o juxtapunere sui-generis a mirajului desenului animat – „artă și magie”, așa cum îl definea autorul în titlul „Dicționarului” său din 2014 –, având, așadar, de-a face cu o evoluție a autorului pe teren propriu.

De altfel, nu putea lipsi interacțiunea concretă cu peisajul cinematografic, iar aceasta se produce în două proze: „Test la Follywood” și „Am un scenariu!”. Prima dintre ele este o șarjă la adresa tribulațiilor unui individ dornic de intra în câmpul muncii (unde nomenclatorul meseriilor capătă bulversări calamburistice, aici dezlegătorul de rebusuri înclinând balanța de partea lui) și, cu precădere, în cel al industriei cinematografice, unde încadrarea sa la sectorul „desene animate” eșuează (... premonitoriu), din cauza intrării în carantină a studiourilor Follywood! A doua schiță amintită are alura unui pamflet la adresa „instituției de binefacere care finanțează arta cinematografică”, făcându-și simțite ecurile atât literatura lui Ilf și Petrov (mai mult decât în alte locuri), cât și inerențele nemulțumiri ale candidaților la concursurile de gen, surdina fiind pusă de alternanța cu plasările peste linie.

Îmbucurătoare prin prospețimea de spirit și agreabilă prin renunțarea la panașul emfatic de tip *castigat ridendo mores*, „Arcanele Strigonei” oferă orizontul de așteptare pentru revenirea creatoare în lumea animației a lui Mihai Șurubaru, a cărui vivacitate autoironică pare a-și mai cere încă o dată dreptul la exprimare plastică. **F**



Balkan Cinema and the Great Wars

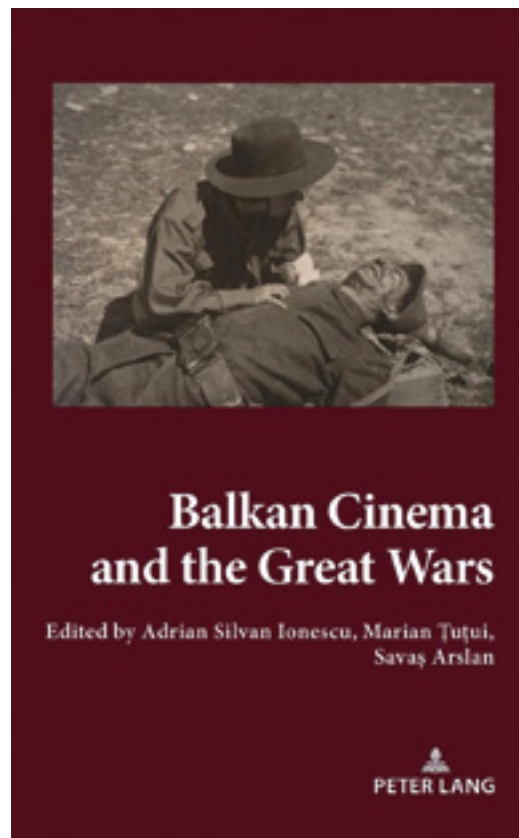
Film și război în Balcani

Între 8-10 mai 2018, într-o fericită sincronizare cu centenarul României Mari, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a organizat la București cea de-a treia ediție – după cele de la Atena și Belgrad – a Conferinței Internaționale despre Cinematograful Balcanic, având tema „The Great War(s): Our Story”. Atunci, „povestea noastră”, a popoarelor balcanice, și relațiile ei cu „marile războaie” ale veacului trecut au fost dezbătute de numeroși experți, nu doar critici și istorici de film, din România, Belgia, Bosnia și Herțegovina, Bulgaria, Croația, Franța, Grecia, Irlanda, Marea Britanie, Serbia și Turcia. La începutul acestui an, la filiala germană a reputei edituri academice Peter Lang a apărut un elegant și substanțial volum cuprinzând lucrările conferinței de la București, coordonat de Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui și Savaş Arslan.

Cartea, intitulată „Balkan Cinema and the Great Wars: Our Story”, este împărțită în trei secțiuni. Cea dintâi parte, „Primul Război Mondial și cinematograful balcanic”, se deschide cu profesoara Dominique Nasta (Université libre din Bruxelles), fost *keynote speaker* al conferinței, care examinează melodramele europene din perioada primei conflagrații mondiale și impactul lor asupra stilisticii cinematografului balcanic. Urmează o altă profesoară care a fost *keynote speaker* la București, Nevena Daković (Universitatea de Arte din Belgrad); aceasta introduce conceptul de „*transmedia storytelling*” (Henry Jenkins) în investigarea reprezentărilor artistice ale „Marelui Război”. Cercetătorii români cu contribuții la prima secțiune a volumului sunt Adrian Leonte (despre *Datorie și sacrificiu*, filmul lui Ion Șahighian din 1925), Dinu-Ioan Nicula (adaptările cinematografice românești ale unor opere literare ce abordează Primul Război Mondial), Roxana Cuciumeanu (experiența conflagrației în *Prin cenușa imperiului*, filmul lui Andrei Blaier din 1976), Mihaela Grancea și Olga Grădinaru (mitologizarea Ecaterinei Teodoroiu în filmele autohtone). Tot aici intră bulgarul Petar Kardjilov, cu o prezentare a activităților cinematografice din Dobrogea românească în timpul prezenței trupelor bulgare (1916-1918).

Partea a doua, „Al Doilea Război Mondial și cinematograful balcanic”, include texte de trei autoare: Manuela Cernat („România pe Frontul de Est, între 1941-1944”), Dana Duma („Metafore ale războiului în filmele românești de animație”) și Victoria Baltag („Nostradamus al cinematografului: Benjamin Fondane și poetica filmului”). În aceeași

Mihai Fulger



secțiune, Rosen Spasov studiază periodicele bulgărești de cinema din timpul celei de-a doua conflagrații mondiale, iar Vesi Vuković analizează reprezentările personajelor feminine drept trădătoare ale nației în filmele iugoslave cu partizani.

Ultima parte, „Perspective balcanice”, este și cea mai amplă. Aici intră zece studii și eseuri cu teme foarte diverse. Universitarul turc Savaş Arslan urmărește receptarea cinematografului balcanic timpuriu în colecția revistei franceze „Ciné-Journal”. Adrian-Silvan Ionescu investighează uniforma militară ca element-cheie al filmelor de război, iar Marian Țuțui – filmele australiene despre Balcani. Universitarul francez de origine sârbă Boris Petrović abordează tema ofertantă a mitologiei naționale. Alex Forbes analizează un film despre Războiul Civil Spaniol al bulgarului Vulo Radev, iar Betül Balaban – o comedie a grecului Nikos Perakis. Țara-gazdă a conferinței mai este reprezentată de Mircea Valeriu Deaca, Elena Dulgheru, Iulia Voicu și suprasemnatul. **F**

Omul care a vrut să fie liber; Emigrant Blues: un road movie în 2 ½ capitole

Despre libertăți

Dinu-Ioan Nicula

Atunci când, la TIFF 2015, a prezentat documentarul *Bondoc* (realizat împreună cu Mihai Voinea și Cristian Delcea), Mihai Mincan părea interesat mai ales de latura pitorească a unui lumpen al șahului, ajuns la o senectute unde naviga între autodeprecieri și mania grandorii. Dan Bondoc era – pentru mulți din lumea eșichierului – efigia ratării superioare, frânat de la marea performanță de propriile-i tare comportamentale. Reușind să-i câștige încrederea, ceea ce în sine era un succes, documentariștii i-au creionat din gesturile cotidiene un portret nu foarte măgulitor, dar expresiv, pentru un om care vizează să se ridice pe aripile minții, dar a cărui ascensiune este condiționată de imposibila debarasare a leștului.

Într-o binevenită continuitate, Mihai Mincan își plasează recentul film realizat împreună cu George Chiper-Lillemark (*Omul care a vrut să fie liber*) tot în fieful intelectual al marginalilor societății. Având subtitlul *Viața și faptele lui Cezar Mititelu*, documentarul aduce în atenție o figură care s-a bucurat de o efemeră atenție la postul Europa Liberă în 1978, când scriitorul Alexandru Monciu-Sudinski a trimis acolo o scrisoare de protest la adresa întemnițării prietenului său. Nu ar fi fost, probabil, niciodată larg cunoscut dacă originalul literat (autorul celor mai curajoase scrieri din perioada ceaușistă) nu ar fi luat public atitudine, gest în urma căruia scriitorul a primit un pașaport pentru Suedia, țară unde urma să s-a pierdut după 1990, când a dispărut din viața socială. Inițial, proiectul câștigător la concursul CNC s-a numit *Biografii comune: Alexandru*

OMUL CARE A VRUT SĂ FIE LIBER

România, 2019

Scenariul și regia: George Chiper-Lillemark, Mihai Mincan

Imaginea: George Chiper-Lillemark

Montajul: Dragoș Apetri

Sunetul: Filip Mureșan

Muzica originală: Meluș Negrescu

Cu: Vasile Chiper, Radu Satcău, Nicolae Iuga, Călin Candiescu, Oliv Mircea, Meluș Negrescu, Viorel Horj, Victor Mihalache, Eugenia Mihalache, Mariana Mititelu

Producție: deFilm, cu sprijinul CNC

Producător: Radu Stancu

Durata: 100 de minute

Premiera: 17 octombrie 2019



Călin Candiescu în *Omul care a vrut să fie liber*

Sudinski și Cezar Mititelu, poate cu un interes cultural mai mare (dat fiind o anumită vogă de care se bucură autorul lui „Rebarbor”), dar care ar fi riscat să deturneze filmul de la tema sa majoră: relativismul moștenirii spirituale. Este o linie directoare care în film devine uneori labirintică, deoarece realizatorii țin să-l împănazeze cu reportaje agresiv-teziste din arhiva TVR (avându-i drept vârfuri de lance pe Carmen Dumitrescu și Vartan Arachelian). Relevante pentru atmosfera opresivă a vremii, ele nu converg cu frustrarea lui Cezar Mititelu, deoarece acesta vedea în orice angajare socială o cedare de bunăvoie a unui grad de libertate, el refuzând o asemenea încorsetare și în perioada sa postdecembristă, până la sinuciderea din 1999.

Cinismul ideatic al acestui veritabil nihilist din spița lui Bazarov nu e adus la lumină într-un mod hagiografic, autorii perindând prin fața camerei foști colegi de la Facultatea de Filosofie sau prieteni ai lui Mititelu (personalități notabile, însă puțin cunoscute), care au reușit să se sustragă îndemnului hipnotic către declasare al gurului gălățeano-bârlădean. Cu toții par să fi văzut „jocul ielelor”, marcați de interferența cu unul dintre aceia care s-ar încadra în *box-ul* „operă orală” dacă, în cea mai halucinantă secvență a filmului, partenera de viață a lui Cezar Mititelu n-ar etala cu franchețe ceea ce i-a rămas de la el: caiete cu montaje din cupuri de presă (fără nicio legătură cu el însuși), singura lui preocupare din anii târziei maturități. Cu o anumită pietate în fața figurii marxistului care avea Biblia drept cap al listei celor 30 cărți sine-qua-non, realizatorii se opresc în stadiul formulării implicite a dilemei (făurirea mitului: „protestatarul prin non-implicare” vs. deconstruirea lui: „mizantropul care-și bătea ciracii”), evitând soluționarea ei.

Refuzul unei Românie care nu este la nivelul așteptărilor constituie și leit-motivul unui alt film realizat în aceeași perioadă de Mihai Mincan (de astă dată împreună cu Claudiu Mitcu): *Emigrant Blues: un road movie în 2 ½ capitole* (titlul fiind inspirat, în mod declarat, de romanul „O istorie a lumii în 10 ½ capitole”, al lui Julian Barnes). Avem de-a face cu trei volesti: plecarea în Spania a celor care

merg la munca de jos (filmată de Mihai Mincan), amintirile trăite pe tărâm iberic de către succesorii „câpșunilor” de acum trei decenii, prin intermediul unor vechi *home movies* fără sunet (contribuția la acest segment fiind a ambilor cineaști) și întoarcerea în țară (filmată de Claudiu Mitcu) a unui cadavru repatriat din Spania și transportat într-o dubă, condusă de doi agenți ai unei firme specializate.

Incipitul este fără niciun strop de exuberanță, iar finalul – fără urmă de tragic. Mincan face mai curând observație tipologică asupra călătorilor din autocar, în timp ce Mitcu apelează la registrul grotescului, prin continuul suburban al dialogului dintre agenții de repatriere, care, inexplicabil, aleg pentru întoarcere ruta prin Serbia, pentru care nu aveau actele de tranzit necesare (chiar și moartea pare a fi „treabă românească”).

Cea mai viabilă artistic rămâne porțiunea mediană, unde întrepătrunderea dintre benignul document de familie și imaginea actuală a precarității condiției deșăratului capătă sensul mai înalt al unui fatum.

Studiile filosofice absolvite de Mihai Mincan l-au condus, iată, spre o bună

EMIGRANT BLUES: UN ROAD MOVIE ÎN 2 ½ CAPITOLE

România, 2019

Scenariul și regia: Claudiu Mitcu, Mihai Mincan

Imaginea: Laurențiu Răducanu, George Chiper-Lillemark

Montajul: Dragoș Apetri, Cătălin Cristuțiu

Sunetul: Ioan Filip, Dan-Ștefan Rucăreanu

Cu: Alexandru Dorobanțu, Florin Gigoiu

Producție: deFilm, coproducător wearebasca, în colaborare cu TVR, cu sprijinul CNC

Producători: Radu Stancu, Claudiu Mitcu

Durata: 69 de minute

Premiera: 11 octombrie 2019

stăpânire a dialecticii, ceea ce, dacă nu devine un fapt mecanic, poate constitui o premisă pentru viitorul *Spre nord*, lung-metrajul de ficțiune prin care cineastul va ilustra din nou ideea înstrăinării. **F**



Emigrant Blues: un road movie în 2 ½ capitole

Colectiv

Experimentul Colectiv

– România Colectiv

Angelo Mitchievici

Filmul lui Alexander Nanau debutează sec cu o serie de informații: pe data de 30 octombrie 2015, 27 de tineri mor într-un incendiu declanșat la clubul Colectiv în timpul concertului susținut de formația rock Goodbye to Gravity, iar în lunile următoare alți 37 decedază în urma infecțiilor nosocomiale contractate în spitale, în ciuda asigurărilor pe care oficialitățile le dau că vor fi tratați după standardele medicale occidentale. La un moment dat, se aude, fără imagine, vocea ministrului sănătății de atunci, Nicolae Băncicioiu, care spune, cuvânt cu cuvânt: „Vă asigur că tot ceea ce se poate face în Germania facem și noi aici pentru toți.” În cadrul unei conferințe de presă cu rudele victimelor, acestea subliniază

faptul că autoritățile au refuzat sau au întârziat transferul victimelor în spitalele din străinătate, iar una dintre aceste autorități a calificat refuzul drept o „greșeală de comunicare”. Investigația jurnalistică condusă de Cătălin Tolontan, Mirela Neag și Răzvan Luțac de la „Gazeta sporturilor”, pe fondul înmulțirii deceselor, revelează ceva cu mult mai grav, faptul că biocizii folosiți în spitale, furnizați de una și aceeași firmă Hexi Pharma, avându-l ca patron pe Dan Condrea, sunt diluați într-un mod în care îi face, practic, total ineficienți. Faptul provoacă o criză, revolta atinge proporții considerabile și, la presiunea străzii, guvernul Ponta este silit să demisioneze. O înregistrare cu momentul declanșării incendiului, surprinsă de o cameră, este tot ceea ce este putem vedea privitor la ceea ce s-a întâmplat în Colectiv în seara fatidică,

pentru că interesul regizorului Alexander Nanau este în altă parte. În fapt, filmul său urmează două direcții: avem istoricul unei anchete jurnalistice desfășurate pe viu, cu întreg suspansul ei, lăsându-i pe jurnaliști să se desfășoare sub ochii noștri, intercalând fragmente din buletinele de știri, fapt care-i asigură anchetei un ritm alert. Cea de-a doua direcție a documentarului ne conduce către ceea ce se întâmplă în ministerul sănătății sub conducerea unui om onest, ministrul Vlad Voiculescu, în timpul scurtului mandat de premier al lui Dacian Cioloș.

Ancheta jurnalistică dezvăluie un murdar joc secund, o altă realitate, o infrarealitate a corupției cu aspect de metastază. Conferințele de presă sunt revelatoare. Cea la care participă primul ministru al sănătății din guvernul Cioloș,

FOTO: ALEXANDER NANAU



Tedy Ursuleanu

Achimaș-Cadariu, un ministru incapabil să gestioneze situația, adoptă un ton ambiguu, așa cum diverși reprezentanți din sistemul medical încearcă să pună batista pe țambal, să aplaneze impactul unei situații catastrofale a sistemului public de sănătate, prin recitarea cu voce seacă a datelor rapoartelor oficiale sau răspunzând defensiv, pieziș, la întrebări pertinente. Am reținut una dintre aceste întrebări și răspunsul „magnific” al medicului de la pupitrul încărcat de microfoane. Jurnalistul Tolontan îl întreabă: „Care a fost primul sentiment ca medic?”, atunci când a văzut rezultatele testelor privitoare la biocizi. I se răspunde: „Primul sentiment a fost acesta pe care vi-l exprimăm fără emoție”. Umanitatea a fost evacuată, odată cu emoția, din sistemul medical. O doamnă dezvăluie cum pacienților arși li se pun cearșafuri pe față, fiind încă în viață, pentru ca personalul medical să evite impactul vizual cu fețele lor mutilate de arsură. În fond, copleșitoare nu este doar corupția endemică, ci inumanitatea endemică a unei părți însemnate a personalului medical, care tratează fără „emoție” șansele de viață ale pacienților – o lipsă de empatie, un indiferentism generalizat la confiniile cu cinismul, indiferentism devenit politic de stat. Cei foarte puțini care acceptă să ofere o mărturie despre sistem o fac pentru că propria lor conștiință nu le dă pace. Ceilalți sunt deplin împăcați cu ceea ce fac – sau, mai precis, nu fac – pentru pacienții care mor pe capete.

În mod cert, descoperirile făcute prin intermediul anchetei jurnalistice sunt terifiante: teste pe produse în care substanța activă trebuia să fie în proporție de 25% au relevat că aceasta exista în proporție de doar 0,01%. Unul dintre părinții care și-au pierdut copilul în urma infecțiilor contractate în spitale pune concluzia acestei anchete: „Sistemul este un putregai”. Dar ce înseamnă „sistemul”, pe cine cuprinde el? Pentru că ancheta descoperă un lucru la fel de înspăimântător, și anume că acest sistem este statul, un stat captiv în mâna unei cleftocrații, a unor grupuri de interese, un stat din care dimensiunea civică a dispărut cu desăvârșire. Într-un fel, Alexander Nanau a ridicat miza documentarului său, propunându-și o analiză de sistem, și nu doar medical, folosindu-se de cazul Colectiv

ca revelator, ca reactiv. La un moment dat, regizorul reușește să imprime documentarului ritmul unui thriller, la care contribuie din plin succesiunea de evenimente, printre care și „sinuciderea” lui Dan Condrea, directorul Hexi Pharma, piesa esențială în acest puzzle toxic.

Într-o emisiune la Antena 3, unde „gazdele” bine cunoscute, Badea & Gâdea, într-o veche tradiție a diversunii și încolțirii adversarului, încearcă să pună batista pe țambal, jurnalistul Tolontan are o intervenție strălucită când se referă la distribuția dezinfectanților diluați în circa 300 de unități medicale. El spune că acest fapt poartă un nume, cel de „experiment”, și că, în mod firesc, experimentele au loc în laborator și nu se fac pe populație. Prin urmare, ce fel de experiment este Colectiv? Tolontan nu-și continuă raționamentul, dar el merită dus până la capăt. În genere, experimentele executate direct pe subiecți umani, în masă, sunt caracteristice regimurilor totalitare. Istoria consemnează o paletă largă de astfel de experimente care iau aspectul unor inginerii sociale, mergând de la cele dietetice, precum alimentația rațională propusă de Nicolae Ceaușescu, la cele genocidare ale regimului stalinist sau al khmerilor roșii ai lui Pol Pot, de înfometare intenționată și sistematică a populației, pentru a nu mai vorbi de cele ale eugeniei naziste. Statul românesc se dovedește a fi infestat cu germeii statului totalitar, unde liderii experimentează fără „emoții” pe pielea supușilor lor. Ancheta revelează că SRI-ul a informat constant principalii decidenți politici, de la președinte și prim-ministru la ministrul sănătății, cu privire la diluarea biocizilor în spitale.

Nu tuturor întrebărilor lansate de ancheta jurnalistică li se răspunde, dar întrebările sunt chei de înțelegere și fără răspuns. Partea a doua a documentarului îl pune în valoare pe noul ministru al sănătății, Vlad Voiculescu, care face toate eforturile de a se strecura prin hățșurile birocratice ale ministerului pe care-l conduce, și nu numai al lui. Aici, filmul pierde cumva din viteză și din energie, dar nu și din acuitate, pentru că regizorul analizează o altă situație care are legătură cu prima: un om inteligent, bine intenționat, dornic să schimbe lucrurile în bine, este introdus în

COLECTIV

România-Luxemburg, 2019

Regia: Alexander Nanau

Scenariul: Alexander Nanau, Antoaneta Opriș

Imaginea: Alexander Nanau

Montajul: Alexandru Nanau, George Cragg, Dana Bunescu

Sunetul: Angelo Dos Santos, Florian Titus Ardelean, Iolanda Gîrleanu, Mihai Grecea, Michel Schillings, Florin Tăbăcaru

Muzica: Kyan Bayani

Producția: Alexander Nanau Production, HBO Europe, Samsa Film


Producători: Alexander Nanau, Bianca Oana, Bernard Michaux, Hanka Kastelicova

Distribuitor: Bad Unicorn

Cu: Cătălin Tolontan, Mirela Neag, Camelia Roiu, Tedy Ursuleanu, Vlad Voiculescu, Răzvan Luțac, Narcis Hogeac, Nicoleta Ciobanu

Durata: 109 minute

Premiera: 28 februarie 2020

acest labirint kafkian care este „sistemul”. Ce se întâmplă cu acest corp străin? Ceea ce scoate acum în evidență documentarul lui Nanau sunt dificultățile întâmpinate în încercarea de a lumina culisele acestui business toxic. Într-adevăr, cazul Colectiv, restrâns la cele 64 de victime și la numeroșii mutilați care au scăpat cu viață – printre care și Tedy Ursuleanu, care ilustrează voința, puterea de a renaște din propria cenușă –, este lăsat în urmă de un alt caz, România-Colectiv, la fel de tragic ca și primul, doar că mult mai complicat. În mod programatic, regizorul Alexander Nanau a schimbat proporțiile, scara dezasatrului. În mod accidental, cazul din clubul Colectiv ne-a pus în fața unor interogații care depășesc contextul strict al producerii lui, interogații care se adresează societății în care trăim, statului din care facem parte și mecanismelor sale, liderilor care ne conduc. Din păcate, documentarul lui Nanau nu are aspectul unei operații făcute pe un organism bolnav menit însănătoșirii, ci al unei autopsii. 

5Gang: Un altfel de Crăciun; Miami Bici

Fitze, glumitze

Dinu-Ioan Nicula

Dacă tot suntem la ora mișcărilor socializante, ce repun pe tapet lozincile incriminatoare de odinioară, putem să aruncăm o privire și asupra unei alte relicve: arta de amatori. Una dintre formele ei este *vlogging*-ul, ilustrare peremptorie a doborârii de pe soclu a autorului (un tiran prin excelență). Tot ca pe vremuri, e nevoie de un instructor relativ școlit, care să omogenizeze brigada artistică de agitație sau trupa care tânjește după arta cultă. Constanțeanul Matei Dima întrunește condițiile de bază și, ca atare, filmul său *5Gang: Un altfel de Crăciun*, lansat la finele anului trecut, poate fi luat în serios de cei care se înclină în fața statisticilor de box-office. În fapt, producția e un vehicul pentru un la fel de cunoscut *vlogger*, liceanul craiovean Alexandru Șelaru (Selly), ceea ce trimite din start către un *target* de teenageri în așteptarea Evaluării Naționale, fără secvențe care să-i

înfierbânte peste limita admisă.

Copertile filmului sunt reușite: ajuns la senectute, Selly îi povestește nepoței, în anul 2075, inocentele isprăvi adolescente, ocazie cu care constatăm că actorul Viorel Ștefan Păunescu a câștigat, după trei decenii, șarmul care i-a lipsit la *În fiecare zi mi-e dor de tine* (1988, Gheorghe Vitanidis); figuri de culoare, în coda filmului sunt, printre alții, Marcel Horobeț și Ștefan Velniciuc. La interior, însă, după un început nu lipsit de interes – Selly este angajat de un interlop ca *guest star* la aniversarea răzgâiatei sale fiice, care împlinește nouă ani –, se intră într-o narațiune lipsită de nerv, în care cumiinții membri de la 5Gang (numele agresiv are alură de antifrază) încearcă să-și salveze liderul, sechestrat de un fioros autor de panseuri, interpretat de Micutzu (pare-se că vedetele de *stand-up* nu pot juca decât într-un singur registru; totuși, e notabil faptul că este diferit de cel din *Faci sau taci* de Iura Luncașu). Matei Dima caută ambianțe scenografice care vizează intenționat kitschul

5GANG: UN ALTFEL DE CRĂCIUN

România, 2019

Regia: Matei Dima

Scenariul: Radu Alexandru, Vali Dobrogeanu, Matei Dima

Imaginea: Marius Ivașcu

Montajul: Ligia Popescu

Decorurile: Ana Gabriela Lemnaru, Dimitris Palade

Costumele: Andrei Lucescu

Sunetul: Sebastian Toma, Teodor Mihnea

Muzica: Costin Bodea

Cu: Alexandru Șelaru (Selly), Diana Condurache, Andrei Gavril, Luca Bogdan Adrian, Mădălin Șerban Păcurar, Cosmin Nedelcu (Micutzu), Julia Marcan, Dorian Popa, Viorel Ștefan Păunescu, Ștefan Velniciuc, Marcel Horobeț, Doina Stan, Ioan Chelaru, Vali Dobrogeanu, Matei Dima, Mia Nicolescu

Producție: Viva la Vidra, cu sprijinul Guvernului României

Producători: Anca Truță, Ștefan Lucian, Matei Dima

Distribuitor: Vertical Entertainment

Durata: 96 de minute



MIAMI BICI

România, 2020**Regia:** Jesús del Cerro**Scenariul:** Codin Maticiu,
Alexandru Coteț**Imaginea:** Adrian Silișteanu**Montajul:** Ovidiu Văcaru, Dan Drăgoi**Decorurile:** Luminița Mustăță,
Jason Wool**Sunetul:** Sorin Neagu, Alexandru Blaj**Muzica:** Juan Carlos Cuello**Cu:** Matei Dima, Codin Maticiu,
Florin Piersic Jr., Letiția Vlădescu,
Mirela Nicolau, Amanda Tavarez,
Mihai Popescu, Luis Koldo Fombellida,
Aneta Joanna Kurp, Puiu Lăscuș,
Vera Lingurar**Producție:** Studio Indie Productions,
Viva la Vidra, Watchme Productions**Producători:** Matei Dima, Codin
Maticiu, Jesús del Cerro**Distribuitor:** Vertical Entertainment**Durata:** 98 de minute**Premiera:** 21 februarie 2020Florin Piersic Jr. și Letiția Vlădescu în *Miami Bici*

costisitor al parvenitismului contemporan, iar directorul de imagine Marius Ivașcu (revenit pe genericul unui lungmetraj la un deceniu după *Viața mea sexuală* de Cornel George Popa) îl servește atent. Epurând însă filmul de zgura trivialităților verbale, pe care deopotrivă NCR și comedioarele cu hăhăieli și le-au asumat, prin sită nu mai trece decât fluidul diluat al unei povestioare aseptice, cu niște *Cireșari* parcă abia ieșiți din veștejeala izolării.

După ce apăruse pasager și în propriul film, Matei Dima se află, ca actor, în centrul comediei *Miami Bici*, alături de Codin Maticiu, care este și coscenarist (împreună cu Alexandru Coteț). Tandemul interpretativ neprofesionist (Ion „Bilă” – Ilie „Piciu”) rezervă dintru început regizorului Jesús del Cerro rolul de figurant de lux, pe care acesta îl și sugerează în cea mai spirituală secvență a filmului: *cameo*-ul său din final, alături de directorul de imagine Adrian Silișteanu. Dacă producțiile de la MediaPro ale cineastului hispanic (*Contra timp*, *Ho ho ho*, *Mamaia*

etc.) s-au complăcut în zona mediocrului, *Hawaii* (2017) a căpătat suflul ambiției, al unei construcții artistice care să vizeze și un sens metaforic, chiar dacă depășind, ca și precedentele, limitele verosimilului narativ și caracterologic. Deși în alt gen, putem aminti și reușitul lui documentar *Sunt însărcinată în România* (premiat la Festivalul Filmului European de la București, ediția 2018). Acum, însă, autorul serialului „pe licență” *Vlad* aplică mecanic rețeta de tip *Dumb and Dumber* (adică a „filmelor cu proști”), cu alibiul prezentării naivității românului care merge cu ochii închiși către „țara tuturor posibilităților”. Toată povestea de peste Ocean, în care cei doi sunt meniți să fie „oameni de sacrificiu” pentru un polițist american angrenat în traficul de droguri, asociat cu un mafiot din diaspora românească (interpretat de Mihai Popescu, fost consilier al ministrului Ludovic Orban în 2007-2008 și actual om de afaceri la Miami), este complet artificială. Mai multă credibilitate au episoadele din patrie, mai ales că în ele apar, pe lângă

protagoniștii care sunt exclusiv pitorești, și actori adevărați, precum Florin Piersic Jr. (interlopul său, Albanezul, nu prea surmontează rutinierul), Mirela Nicolau (rolul de culoare al „Doamnei Mamaie”, în marginea șarjei) și Letiția Vlădescu (partenera adulterină a lui Bilă), al cărei talent de artistă-muziciană ar merita fructificat superior. Un strop de lumină exotică aduce tânăra Amanda Tavarez, umbrită însă prin statutul de victimă a unui pueril quiproquo lingvistic, prea facil chiar și pentru un one-man show cu mășcări.

Încercând să treacă de la statutul de „blogger” la cel de „inflencer” prin scurtcircuitarea unor etape (lucru periculos în domeniul electronic), diverși internaui susțin persuasiv filmul cu Matei Dima și mult mai puțin filmul regizat de el. Desigur, diferența dintre bugetele de promovare ale celor două producții românești preluate de Netflix este enormă, dar prestarea de muncă voluntară pentru popularizarea bunelor maniere din filmul de copii ar fi fost de salutat. **F**

Sezonul COVID al festivalurilor de film

Irina Trocan

„**T**e rugăm să nu schimbi scaunul în timpul proiecției.” „După ce ai văzut filmul, sterilizează locurile atinse, precum și fotoliile și brațele acestora, cu șervețele dezinfectante.” „Etichetă pentru tuse: Acoperă-ți gura și nasul cu cotul când tușești sau strănuți.” După instrucțiunile pentru participanți ale festivalului din orașul sud-coreean Jeonju, e clar cât de radical poate schimba pandemia de Sars-CoV-2 o tradiție atât de încetățenită precum văzutul filmelor, în cinema, în timpul festivalurilor. Festivalul din Jeonju e unul dintre evenimentele care au totuși privilegiul să aibă o ediție „clasică” – deși excluzând publicul –, desfășurată într-un interval de câteva zile, cu proiecții ale filmelor din competiție și, de asemenea, cu realizatorii filmelor și jurații prezenți fizic în Jeonju. Cât despre rolul festivalului de a duce filmele la spectatori locali – lucru care, în Taipei, de exemplu, și la multe alte festivaluri, a cam rămas maximul de efort social pe care-l pot întreprinde în pandemie –, Jeonju optează pentru o ediție extinsă (până spre sfârșitul lui octombrie), care îmbină vizionări online și proiecții în săli, însă relaxând presiunea de buluceală-de-premieră, care, în ani mai liniștiți, era măsura empirică a succesului unui festival.

Factorii care determină strategia de criză a unui festival sunt cruciali – poate părea că e o etapă trecătoare și nu contează decât pentru o ediție sau, dacă vom avea mare ghinion, două, ale unui festival, dar, de fapt, strategia de criză dezvoltată multe despre felul în care respectivul festival își percepe misiunea în *oricare an*. Altfel spus, planul B pe care îl adoptă arată ce vrea să păstreze și ce e dispus să piardă fiecare festival. De exemplu, e evident că nu s-ar fi mutat Cannes-ul în online – și

nu doar pentru că niciun element grafic de pe o platformă VOD nu poate concura cu briza Coastei de Azur. În ciuda glumiței unei platforme pentru filme porno că vor să fundeze un parteneriat & își asumă la capacitate tehnică adecvată *streaming*-ul selecției de la Cannes, era clar, din scandalurile cu Netflix din anii trecuți, că modelul festivalului de lansare a filmelor e radical diferit de cel digital. Cannes-ul se bazează pe exclusivitate, pe cozi lungi care-ți dau timp să intri la film nerăbdător, pe aranjarea întâlnirilor cu/între cei mai puternici oameni din industrie, pe oferirea unui *flash sale*, pe durata limitată a festivalului, pentru distribuitorii care sunt dispuși să achiziționeze drepturile regionale ale filmelor prezentate în premieră la Cannes. Pe distribuitori îi ajută *hype*-ul mondial al festivalurilor, tot așa cum le dăunează competiția de la distribuția online – o așteptare, altfel, absolut firească în cazul filmelor Netflix, în care s-a investit în ideea



Thierry Frémaux (Festivalul de la Cannes)

că vor fi disponibile cât de repede pentru abonații platformei.

Amânarea deciziei a fost un element comun pentru multe festivaluri mari și fondate pe *glamour*-ul premierelor – între care Veneția a fost primul care a putut anunța că se desfășoară, totuși, în intervalul stabilit. În cazul Cannes-ului, anularea a venit odată cu interzicerea oficială în Franța a evenimentelor cu peste o mie de participanți – dintre evenimentele sociale, doar *Marché du Film* s-a ținut într-o variantă online, iar selecția oficială (extinsă în 2020 la 56 de filme) a constat, practic vorbind, în a publica o listă de filme care-și pot lipi laurii Cannes pe genericul de început. Pare că, mai ales în prima fază a pandemiei, a fost dureros pentru organizatori că rezultatele eforturilor lor nu sunt de nelipsit într-o situație literalmente de viață și de moarte. În ce privește echipa Locarno, aceasta a tot confirmat, în cursul primăverii, că festivalul se pregătește conform planului, doar cu măsuri de precauție precum scrisul *mail*-urilor de-acasă; ulterior, după ce bilanțul COVID a crescut simțitor în Elveția, organizatorii au anulat ediția și s-au reorientat spre susținerea unor filme întrerupte de pandemie. E cu siguranță o provocare foarte mare atât pentru festivaluri – care, ca să reprogrameze un eveniment de proporții, ar trebui să știe ce evoluție va avea o răspândire virală cu foarte multe necunoscute –, cât și pentru cineștii care și-au văzut premierele anulate; și iarăși, în miezul unei răspândiri virale insidioase și mortale, e greu să primești simpatia lumii pentru că o etapă importantă în cariera ta artistică trebuie să aștepte în suspensie până la dubla doi. Și, chiar în cazul festivalurilor care trec în online cu minime schimbări de selecție (cum au fost cazurile *Visions du Réel* și *Oberhausen*), lipsa evenimentului social lasă tot mai puțin loc de sărbătorit noile talente.

S-ar părea că festivalurile din 2020 se țin sau se anulează după hazard, dar situația e un pic mai complicată. Sigur că schimbarea de planuri depinde de țara și regiunea în care au loc, perioada din an (dacă, într-adevăr, răspândirea virusului e controlată satisfăcător de soare), posibilitatea unor proiecții în relativă siguranță (de exemplu, în aer liber și fără mult

trafic internațional). Pe de altă parte, între două festivaluri portugheze, Doclisboa și IndieLisboa, strategiile diferă: primul a optat pentru dispersarea în mai multe mini-evenimente, celălalt s-a mutat cu totul din aprilie către sfârșitul lui august. Karlovy Vary, programat într-o perioadă de vară în care și-ar fi putut, probabil, desfășura legal o ediție mai modestă, s-a reinventat ca o caravană a unor filme aduse „at your cinema”; deci, practic, organizatorii au renunțat la experiența și locația festivalului anual în favoarea unei caravane mai extinse ca de obicei, care va duce o selecție de 16 filme recente la aproape 100 de cinematografe.

Un eveniment nou-apărut în pandemie, care e pentru mega-festivaluri ce e *Avengers* pentru supereroii Marvel, a fost seria de proiecții YouTube „We Are One”, în curatoriatul în echipă al mai tuturor festivalurilor majore. Sigur că au fost voci ca Peter Bradshaw – care lucrează extra în ultimii ani să-și contureze o reputație de critic învechit – care au deplâns demersul pentru că reprezintă viitorul cinemaului într-un fel foarte sec, lipsit de căldură umană și de entuziasmul noutății: „Doar tu, în dormitorul tău, cu laptop-ul tău, în comuniune cu cinemaul. Nu despre asta e vorba oricum?”, întrebă el sarcastic. (În mod ironic, când revizitez acest articol, site-ul „The Guardian” mă avertizează asupra desuetudinii lui – „Acest articol e mai vechi de-o lună” – și, într-adevăr, Bradshaw s-a pronunțat înainte ca festivalul să înceapă măcar.) Nu i se poate nega, însă, evenimentului că, din atenția reunită a fanilor festivalurilor individuale, a recreat pentru scurt timp *hype*-ul de festival, mai mult decât demersurile mai mici, individuale. E adevărat că selecția a avut limite de tot felul: din toată oferta festivalurilor, a fost restrânsă la filme mai vechi, mai ușor de văzut pe un ecran mic, mai *flashy* sau averse de popularitate – includ aici și etern-subapreciatele scurtmetraje, care se consumă mai des online decât în săli de cinema –, și evenimente de industrie. Altfel, infuzia de adrenalină de la senzația de supraabundență copleșitoare, de atacat într-un timp scurt, care nu te lasă să reflectezi la ce-ai văzut și ce-ai putea vedea, e cum nu se poate mai familiară oricărui călător frecvent prin festivaluri. **F**



Funeralii de stat

GoEast Wiesbaden

Sedimente mentilitare

Angelo Mitchievici

Festivalul de film GoEast de la Wiesbaden s-a desfășurat pentru prima oară online anul acesta, în perioada 5-11 mai. Dacă mesajul din timpul Războiului Rece a fost „GoWest”, iată că Vestul încearcă să recupereze în planul imaginii cinematografice acea parte de Europă înstrăinată timp de decenii, care include Finlanda, țările baltice, Ucraina, o parte din Rusia, dar și Europa de Sud-Est până în Albania. Majoritatea filmelor selectate la acest festival sunt interesate de istoria recentă, incluzând războiul din Iugoslavia, din Kosovo, dar și de moștenirea lăsată de dictaturile comuniste pe care reflexul mentalitar o sedimentează cel mai bine. Filmele care au câștigat Premiul FIPRESCI la secțiunile ficțiune și documentar au fost *Ture*

de noapte, al regizorului bulgar Stefan Komandarev, și *Funeralii de stat*, al lui Serghei Loznitsa. Komandarev a urmărit ceea ce se întâmplă cu trei echipaje de poliție într-o tură de noapte în Sofia, într-un climat de răsău-plânsu’ balcanic, cu scene suculente, savuroase, cu mult umor negru, dar totul menținut în balanță de descoperirea umanității sau lipsei de umanitate a personajelor. Filmul – care prelungeste, ca strategie, pe cel anterior al regizorului, *Direcții* (2017), selectat în secțiunea „Un Certain Regard” la Cannes – amintește de *Night on Earth*, al lui Jim Jarmusch, construit pe același principiu al poveștii ca revelator al unor stări de fapt. Și anume ceea ce poate revela un interval scurt de timp despre cotidian, despre viața în Bulgaria actuală, despre reflexe mentalitare și maniere de a trăi în Est, despre imaginarul colectiv vehiculat prin



intermediul unor clișee, despre estalgie și vestofobie. Ceea ce ține filmul în zona comicului – anecdotical enorm, poanta, spiritul bancului – întâlnește un filon tragic. Acest spirit tragicomic este definitoriu mai ales pentru sud-estul Europei, deși, mult mai șarjat, Wes Anderson îl convoca pentru întreaga Europă Centrală în *Hotel Grand Budapest*.

Ca strategie regizorală, *Funeralii de stat*, al lui Loznitsa, se apropie foarte mult de cel mai bun documentar al lui Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, fiind o operă de bricolaj care reduce la un minimum intervenția regizorului. Filmul este alcătuit din montarea unor înregistrări din unghiuri diverse ale funeraliilor lui Stalin. Megalomania celui mai mare dictator sovietic este reprojecată la scara unei superînformantări celebrative, cu un efect de regie de proporții ale unui *blockbuster* hollywoodian, cu participarea vedetelor politice din întreaga lume. Într-o serie de cadre putem urmări primirea reprezentanților din diferite țări – unele aflate sub sfera de influență a URSS –, președinți de stat, prim-miniștri, șefi de servicii secrete. În asemenea secvențe scapă detalii semnificative: o alură, o atitudine, o expresie, conținuturi care se cer ascunse văluresc suprafața rece, de marmoră, a solemnității. Astfel, îl putem vedea și pe Gheorghe Gheorghiu-Dej, însoțit de Nicolae Ceaușescu. Ca un titlu al unui roman lui Graham Greene, în scenă intră „comedianții”; moartea țarului roșu redeschide nu doar lupta pentru putere în cadrul partidului bolșevic, ci și o nouă etapă în politica internațională. Oricât de autentică ar fi suferința oamenilor simpli, răzbate dinspre acest doliu bine orchestrat un aer de butaforie la o scară faraonică, un efect Potiomkin. Țarul bolșevic a devenit o inofensivă păpușă de ceară purtată pe străzi ca la o sărbătoare populară.

Documentarul Kseniei Okhapkina, *Nemuritor*, exploatează același filon doctrinar tipic dictaturilor din Est. Filmul evocă forța cu care propaganda modelează caractere, minți și suflete, pentru a nu mai vorbi de conduite. Într-un oraș industrial din nordul Rusiei, în prezent, copiii echipați în uniforme sunt îndoctrinați prin intermediul unor spectacole care evocă eroismul și patriotismul. Dansul tematic include

folosirea unor pistoale-mitrălieră în scene care coregrafiază lupta corp la corp, dar, altfel, adolescenții sunt învățați să asambleze și să dezasambleze un Kalașnikov adevărat. Într-o alternanță cu spectacolele de balet, aceeași disciplină convoacă un efort considerabil de a demonstra puterea prin agresiune. Inamicul imperialist – așa cum îl construiește propaganda statului putinist, care face din amenințare o realitate cotidiană – devine o prezență menită să înscrie în imaginarul juvenil un scenariu belicos, o duritate nefirească, un fanatism incipient cu care se echipează viitorul cetățean rus.

Filmul croatului Vinko Brešan, *Ce țară!*, are alura unei comedii negre, care revelează însă un substrat tragic, la confiniile cu absurdul. O serie de decidenți politici, miniștri, comandanți militari trăiesc cu obsesia autopedeșirii, mergând de la detenție la sinucidere. Astfel, ministrul Kelava se izolează în celula-muzeu unde au fost uciși o serie de deținuți în timpul războiului din fosta Iugoslavie. Patru pensionari îmbrăcați în tricourile echipei naționale de fotbal, foști importanți oameni politici, fură sicriile fostului președinte croat Franjo Tuđman și al lui Slobodan Milošević, în vederea unei negocieri insolite cu președintele statului privind identificarea cadavrelor fiilor lor căzuți în acest relativ recent război civil care a condus la destrămarea Iugoslaviei. Un trecut violent – și nu fantoma comunismului – le bântuie existențele politicienilor, iar regizorul joacă cartea unui comic împins spre absurd, care se descarcă într-un teatru macabru.

Dacă Vinko Brešan este interesat de istoria recentă, în *Noua Lituania*, Karolis Kaupinis evocă un episod insolit al istoriei naționale. În contextul anilor '30, într-o Europă tot mai nesigură, în care se întrezărește izbucnirea unui război generat de tensiunile dintre marile puteri în ascensiune, Germania nazistă și Rusia sovietică, unde Lituania este un stat mic prins între doi uriași, geograful Feliksas Gruodis gândește o soluție de avarie în cazul invadării țării sale. Această soluție constă în stabilirea unei colonii lituaniene, pentru care geograful a programat un exod în toată regula. El își expune planul, cu toată seriozitatea, unor importanți oficiali,

printre care și prim-ministrul. Regizorul urmărește în paralel evoluția politică care face ca proiectul utopic al lui Feliksas să se apropie de împlinire și de deteriorarea relației sale conjugale, care deraiază, în cele din urmă, acest *master plan*. Ceea ce regizorul surprinde cu acuitate este acest amestec de viață personală cu ceea ce ar putea deveni un fapt istoric, destin al unei Lituanii amenințate să dispară de pe hartă.

În același registru al unui trecut încărcat care bântuie prezentul, *Zana*, filmul regizoarei albanezei Antoneta Kastrati, aduce în prim-plan memoria traumei, focalizând pe personajul feminin care dă și titlul filmului, o femeie care încearcă diverse soluții pentru a rămâne însărcinată. Îi vin în ajutor un soț iubitor, familia, dar și comunitatea; i se oferă leacuri băbești, vindecători de ocazie etc. Însă ceea ce *Zana* nu poate remedia nu are legătură cu aparatul ei genital, ci cu trauma care este adusă la suprafață încetul cu încetul. Sarcina toxică pe care o poartă este cea a uciderii fiicei sale în războiul din Kosovo. Halucinațiile pe care le are, nevroza într-o formă foarte gravă, tulburările de comportament își au sursa în acest eveniment traumatic.

Războiul este strigoii care bântuie sufletul Zanei, pe care comunitatea încearcă să-l exorcizeze prin recuperarea tradițiilor, prin forța taumaturgilor locali, dar fără succes.

Atlantis, al lui Valentin Vasianovici, are aspectul unui documentar despre războiul din Ucraina, cu deosebirea că în convenția ficțiunii totul se petrece la câțiva ani după încheierea acestuia. Cei care l-au purtat nu au reușit să iasă din starea de război, sunt mental prizonierii conflictului. Un ex-militar își vede prietenul cedând psihic și aruncându-se într-o forjă; la rândul său, se înrolează într-una dintre echipele care exhumează, pe tot teritoriul Ucrainei, cadavrele soldaților uciși în conflict. Filmul rulează monoton într-un peisaj năclăit, pluvial, cu câmpuri sau drumuri noroioase, cu clădiri abandonate, cu incinte unde se fac autopsiile urmând un protocol strict al identificării persoanei și al inventarierii obiectelor personale. Printre picături, este strecurată o poveste de dragoste, însă filmul rulează departe de personajele lui, pe care le ține la



FOTO: HI FILM PRODUCTIONS

Ivana cea Groaznică

distanță. Chiar dacă reușește să reproducă o stare de marasm, lipsește din el povestea, lipsește episodul personal, lipsește gestul care fixează memoria cinematografică.

O altă serie de filme, precum *Cântăreții arșiței*, al regizoarei ucrainene Nadia Parfan, sau *Spumă*, al rusului Ilia Povolotski, plonjează în cotidianul post-comunist pe filiera unui mizerabilism pe care se desenează viețile minuscule într-un orizont crepuscular de *fin du monde*, irizat pe alocuri de estalgie.

În documentarul său, Nadia Parfan aduce în prim-plan figura patriarhală a unui respectabil lider de sindicat al unei companii de termoficare, Ivan Vasiliovici, aflat la senectute. El conduce un cor de muzică populară ucraineană, alcătuit din muncitorii acestei întreprinderi. În mod ironic, pe măsura devoțiunii acestor coriști stau contra lor problemele pe care le ridică un sistem de distribuire a agentului termic învechit, cu conducte care se sparg, cu instalații peticite, cu cetățeni nervoși că stau în frig etc. Ceea ce se vede pe fundal sunt sărăcia și mizeria, cartierele de tip ghetou, oamenii cu figuri emaciate, peste care se înalță tot mai firav tristețele cântece populare.

Într-un alt registru se află *Numere negative*, al georgianului Uta Beria, film care se deschide către lumea delicvenței juvenile – o școală de corecție din Tbilisi, unde copii și adolescenți își execută pedepsele.

Regimul carceral nu este unul extrem de dur, dar avem aici cam tot ceea ce presupune un asemenea regim: gașca, masculul alfa, gardianul corupt etc. Sistemul de privilegii pentru cei afiliați găștii include și dreptul de a practica rugbyul, pe care un antrenor devotat îl aduce în mijlocul acestei lumi, în speranța de a o face mai bună. Liderul bandei, Nika, trebuie să aleagă între a-și continua existența infracțională sub oblăduirea unui mafiot, care coordonează din afară mișcările din sistemul carceral, sau a se elibera de această obediență, iar o serie de evenimente neprevăzute îl ajută să ia decizia corectă. O poveste simplă, corect spusă, dar fără nimic nou, fără nicio altă strălucire.

Ivana cea Groaznică, al Ivanei Mladenović, pare un film de uz personal, un cinefetiș, atins de aripa hipsterismului. Asistăm la permanenta schimbare de umori a personajului feminin, Ivana, care face o călătorie la bunicii ei din Serbia, într-o localitate de pe malul Dunării. Ivana este actriță, are fițe, nu are de gând să se căsătorească, are un iubit cu mult mai tânăr decât ea, se ceartă cu toată lumea, de a cărei părere nu-i pasă, îl invită pe un fost iubit să cânte cu ocazia Zilelor orașului, prilej de reproșuri și amintiri, dar și rivalități față de prietena frivolă a acestuia. Discuțiile nu depășesc nivelul psiho-afectiv al unor liceeni, „povestea vorbei” cu subiectele extrase din universul găștii de

prieteni. Undeva, Dinescu este strecurat în cadru, tăind panglicile prieteniei româno-sârbe – așa, ca schepsis. În această zonă se plasează și filmul lui Marko Dordević, *Râsul meu de dimineață*, despre un profesor burlac de o timiditate care se asociază cu lipsa totală de experiență sexuală. Băiatul bun al mamei găsește, în cele din urmă, o femeie care îl ajută să depășească momentul cel mai dificil al afirmării sale virile. Ceea ce sârbul Dordević reușește este să prindă toată această fragilitate, o sensibilitate care poate evolua nefericit, dar care își găsește receptacolul potrivit, un eros matern.

Două drumuri, al cehului Radovan Šíbrt, urmărește o orchestră, „Tap Tap”, alcătuită exclusiv din persoane cu handicap, care evoluează sub bagheta muzicianului Šimon Ornest. Acesta folosește muzica ca pe o formă de terapie. În fapt, filmul explorează un univers paralel, în care handicapul este abordat fără compasiune, cu o directețe care, fără a exclude deficiențele, relansează ființa umană pe o traiectorie ascendentă, unde voința, disciplina, acceptarea unei condiții dezavantajoase induc o forță nouă, o conștiință de sine și un curaj pe care dezideratul de a face muzică îl exprimă cel mai bine. Filmul urmărește relațiile membrilor acestui trupe cu cel care-i coordonează și dintre ei, fiind scaldat de o ironie caldă, de bucuria de a trăi. **F**

Lupta cu stereotipurile

Dana Duma

Probabil că există destule voci care ne-ar acuza de frivolitate pe cei care ne plângem de închiderea sălilor de cinema din pricina pandemiei și de perspectiva (încă) incertă privind redeschiderea lor. Cinefilii „înrațiți” nu s-ar rușina să recunoască lipsa plăcerilor cinefile „de dinainte”, chiar dacă au văzut, în acest timp, destule filme pe ecranele de laptop, televizor, *smartphone*. Din fericire, pe tot mapamondul a existat, în tristele zile ale izolării, un număr impresionant de inițiative care au întreținut flacăra cinefiliei, propunând noi forme de distribuire și programare a evenimentelor cinematografice, în care criticii au fost profund implicați. Festivalul Internațional Flying Broom de la Ankara a fost unul dintre ele

și am acceptat cu plăcere să fac parte din Juriul FIPRESCI. Nu aș fi putut rata această ocazie, mai ales că am recunoscut întotdeauna interesul pentru filmele realizate de femei și felul cum cineastele abordează problemele condiției femeii.

Nu e un secret că Festivalul Flying Broom este dedicat mai ales titlurilor neîncadrate cinematografului *mainstream*, reunind filme cu potențial subversiv, după cum se stipulează în declarația de principii a evenimentului: „Acest festival este un cadou pentru femeile care luptă curajos cu inechitatea de gen și tuturor celor care lucrează pentru a face lumea un loc mai bun”. Sub mottoul „Am stat acasă”, această a 23-a ediție (versiune online, desfășurată între 7-14 mai) a prezentat 76 de filme din 31 de țări (documentare, de ficțiune, de animație și experimentale, lung- și scurtmetraje alese din 301 de titluri propuse).

Juriul FIPRESCI a avut de evaluat secțiunea Lungmetraj de ficțiune.

Cred că noi, cei trei membri ai juriului (din care au mai făcut parte Héléne Robert, din Franța, și Mark Adams, din Marea Britanie), ne-am așteptat să descoperim filme înnoitoare, nu neapărat reprezentând cinema de artă, ci filme care afirmă voci distincte, criticând, explicit sau metaforic, stereotipurile și punctul de vedere falocentric al reprezentării femeii în cinematograful dominant. Am fost chemați să alegem un titlu din cele zece ale selecției noastre, care reprezentau caracteristici – mai mult sau mai puțin așteptate – relevante pentru ceea ce numim în general „cinema feminin”. Poate că cele două filme iraniene ale competiției confirmă trăsături deja cunoscute ale acestui – mult premiat internațional – cinema național. Adică, preferința pentru poveștile „în timp real”,



Make Me Up

în care interacțiunea dintre personaje revelează, pas cu pas, conflictul mentalităților (*Highway* de Seyedeh Farzaneh), ori drama, centrată asupra unui copil, având drept fundal viața de zi cu zi (*Believe* de Parnia Kazempour).

Filmele din țările ex-„socialiste” au în comun, dincolo de bugetul redus, un efort vizibil al autoarelor de a mixa convenții de gen cu elemente de narațiune modernă. De pildă, coproducția Macedonia-Serbia *A doua șansă* de Marija Dzidzeva examinează traumele războiului din fosta Iugoslavie asociind câteva povești paralele, de tip *networking stories*, în timp ce *Huțulka Ksenia*, semnat de ucraineanca Alena Demyanenko, este un ciudat musical ce pornește de la subtitlul „O melodramă modernistă în ritm de tango”. Vorbind despre convențiile de gen, lungmetrajul indian *Run Kalyani* de Geetha J. amintește, de asemenea, de tropii ai melodramei naționale (o biată tânără îngrijind o mătușă paralizată, servitori umiliți, opresiune patriarhală), dar încearcă să remodeleze forma tradițională introducând un final cu „justiție poetică”.

Unele filme ale selecției au reflectat

încercarea autoarelor de a articula un conținut feminist prin metode mai familiare. Producția americană *Profesoara de franceză / The French Teacher* de Stefania Vasconcellos este povestea unei femei mature care se îndrăgostește de un bărbat mult mai tânăr, încercând să uite problemele dificile pe care le are cu un tată bolnav de Alzheimer și o fiică frustrată. Dispozitive aluzioniste (referiri la Godard și Truffaut) și inserturi din filme video de familie îmbogățesc textura narativă. Am avut o impresie asemănătoare privind *Vagenda Stories* de Natascha Beller, o comedie tristă despre lupta femeilor pentru dreptul de lua decizii privind propriul corp (mai exact, eroina e o femeie de 35 de ani decisă să devină mamă), un film hibrid care stăpânește noile tehnologii, recurând la alte medii, ca de pildă animația.

Dacă acest ultim menționat film e oarecum subminat de prea vizibilele sale eforturi de a plăcea „audienței generale”, filmul britanic *Make Me Up* de Rachel Maclean, care a câștigat Premiul FIPRESCI, este o declarație feministă cu iz de manifest, dar sofisticată sa formă vizuală (mixând, de

asemenea, medii diverse în configurarea unui univers foarte roz) este mai riguroasă. Standardele masculine privind frumusețea corpului feminin sunt criticate inteligent în acest film cu momente suprarealiste și de musical foarte bine regizate.

Last but not least, aș vrea să evidențiez originalitatea unui alt film hibrid, producția turcească *Regina Lear / Queen Lear* de Pelin Esmer, un lungmetraj din categoria *docufiction*, despre o trupă de teatru formată din femei de la țară, care oferă spectacole în sate îndepărtate din Turcia. Spectacolul lor, inspirat vag din piesa lui Shakespeare *Regele Lear*, include replici din celebrul text într-un format educativ-didactic menit să omagieze eforturile de emancipare ale femeii. Selectat la festivalurile de la San Sebastián, München și Sarajevo, acest lungmetraj ar fi fost mai bine plasat într-o competiție de documentar, dar cercetarea sa antropologică privind condiția femeii în mediul rural din Turcia poate fi interpretată, de asemenea, ca o declarație feministă. Să sperăm că vom vedea – și nu numai în festivaluri – mai multe filme semnate de femei, pe care le vom numi „pur și simplu cineaști”. **F**



Regina Lear / Queen Lear

Prima ediție online

Călin Stănculescu

Intre 12 și 16 mai anul acesta, la București, a avut loc prima ediție online a WonderFest, festivalului internațional de film dedicat operelor cinematografice pentru copii și tineret. Ajuns la cea de-a treia ediție, WonderFest (președinte și inițiator Lavinia Șandru, director artistic și selecționar Marin Vladimir) a reunit zece filme (ficțiune și animație) de lungmetraj și scurtmetraj, printre cele din urmă fiind o inspirată operă *made in Romania*, realizată cu tehnicile filmului de animație.

Dar iată filmele, amintind și membrii juriului internațional care le-au judecat. Marele Premiu a fost acordat, ca și în edițiile precedente, de către Marele Juriu al spectatorilor copii.

1 *Visul lui Pichku* (India, 2018, regia: Nila Madhab Panda, scenariu: rezizorul și Nitin Dixit, în distribuție:

Tathasthu, Ranvir Shorey, Paoli Dam, Kumund Mishra). Eroul filmului, Pichku, este un băiețel de opt ani, care trăiește într-o mahala din periferia orașului Delhi. Promiscuitatea universului cotidian îl determină pe Pichku să pornească o luptă pentru schimbarea peisajului, având drept țel construirea unei toalete. Dincolo de perimetrul familiei, bătălia puștiului se desfășoară cu autoritățile, cu colegii, cu părinții, visul fiind materializat în final. Aventurile lui Pichku, nu rareori spectaculoase, bine orchestrate, cu o sumedenie de raporturi interpersonale, pe diverse niveluri sociale, au și un sâmbure de umor bine integrat.

2 *Mica domnișoară Dolittle* (Germania, 2018, regia Joachim Masannek) este ecranizarea unei populare cărți pentru copii semnate de Tanya Stewner. Liliane Susewind, eroina filmului, are un dar neobișnuit, și anume acela de a înțelege și a vorbi cu animalele. Talentul ei, uneori

luat în răs, se va afirma când, alături de colegii ei, îl va salva pe micuțul elefant Ronni. Jocul copiilor este firesc, uneori spectaculos, filmul are ritm, însă actorii maturi mizează prea mult pe caricatură.

3 *Tinerii detectivi* (Mongolia, 2017, regia Bujin Soyolbataar) evocă aventurile unor elevi aflați într-o tabără bântuită, în care întâmplări misterioase impun formarea unei echipe de detectivi. Alert, cu umor, cu copii ce se achită bine de rolurile încredințate, filmul are ritm și aduce aminte prea bine de taberele șoimilor patriei de pe meleagurile noastre.

4 *Eu, raza de soare* (Mongolia, 2019, regia Janchivdorj Sengedorj) descrie viața celor de la marginea civilizației, dar și pe cea mai modernă din marile orașe. Apariția primului televizor într-o iurtă îl face pe un puști să-și descopere talentele de electronist (primul episod); ambiția unor gimnaste de mare performanță, chiar cu probleme grave de familie, le asigură succesul într-o mare competiție (al doilea episod); obsesia calculatorului, transformarea unui *mouse* într-o drăguță tovarășă de joacă temperează relația unui puști cu lumea fantasmatică a computerelor, readucându-l cu picioarele pe pământ. Apăsat moralizatoare, concluziile filmului, mai ales în ultimele două voleuri, anulează bunele intenții ale scenariștilor, mai bine materializate (ba chiar cu un plus de ironie) în primul episod, nu departe de *Lampa cu căciulă* a lui Jude.

5 *A treia dorință* (Republica Cehă, 2017, regia Vít Karas) arată cum Moș Crăciun îndeplinește toate dorințele, cu condiția să nu depășească numărul de trei, iar eroul filmului se vede cu viața dată peste cap, finalul fiind un happy-end nu departe de împlinirea unui *love story*. Convențional, cu locuri comune, simpatic prin jocul actorilor.



Nu vreau pe Marte

6 *Doar un miracol* (Ucraina, 2019, scenariul și regia Elena Karetnyk). Într-un oraș pitoresc de munte, pe care iarna nu l-a părăsit de șapte ani, Severin, un băiat de 17 ani cu suflet mare, trebuie să găsească un doctor pentru a-l salva pe tatăl său. Acesta a fost rănit când salva orașul de o mare de gheață murdară. *Road movie* combinat cu un *love story*, la rândul său dublat de o spectaculară sumă de elemente fantastice, filmul este bine coregrafiat cu o numeroasă distribuție, extrem de mobilă în inspirate decoruri.

7 *Băiatul-furnică 3* (Danemarca, 2019, regia Ask Haselbach) este o nouă ecranizare după cărțile pentru copii semnate de Kenneth Bogh Andersen. Bazat pe epicul seriilor de *comics* cu eroi supradimensionați de forțe preparate în misterioase laboratoare, filmul avansează lent, dar sigur, spre happy-end-ul necesar satisfacerii tuturor spectatorilor.

8 *Fete din spațiu* (Marea Britanie, 2018, scenariul și regia Carys Watford). Ca într-un vis, patru fete se imbarcă pe racheta de carton din dormitor, pentru a cuceri spațiul cosmic. Reveria și fantezia conferă realitate timpului de joacă asumat cu inocență de eroine.

9 *Eu nu vreau pe Marte* (România, 2019, regia Ion Octavian Frecea) este o animație SF cu o poveste apăsător ecologică, frumos desenată și bine ritmată, cu personaje atașante, care se bat pentru o mirifică Grădină de flori distrusă de un personaj malefic, cu puțin suspans, dar și cu happy-end-ul de rigoare. Filmul a primit Mențiunea specială a Juriului.

10 *Boje* (Germania, 2018, scenariul și regia Andreas Cordes și Robert Köhler). Eroul, Boje, locuiește cu tatăl său la malul mării, petrecându-și ziua căutând să afle răspunsuri la dificile întrebări, precum: „Unde am fost înainte de a mă naște?”, „Cum știu dacă iubesc pe cineva?”, „Ce se întâmplă când visez?” etc. Tatăl ar fi fericit dacă ar găsi cuvintele potrivite (operație greu de materializat), dar primește ajutor din partea mării, care-i trimite sticle sigilate cu răspunsurile așteptate. Apăsător moralizator, cu o imagine frumoasă, cu



Boje

interpreți degajând un joc firesc, filmul a fost preferat de copiii Marelui Juriu, care i-au acordat Marele Premiu al Festivalului internațional WonderFest.

Celelalte premii

Premiul pentru regie: *Visul lui Pichku*, regia Nila Madhab Panda

Premiul pentru scenariu: *A treia dorință*, scenariul Vit Karas și Miroslav Adamek

Premiul pentru imagine: *Doar un miracol*, Ucraina, imaginea Dimitri Sanin

Premiul special al Juriului: *Eu, rază de soare*, regia Janchivdorj Sengedorj

Din juriul acestui prim festival online pentru copii și tineret din România au făcut parte: Alexander Grozev (Bulgaria), profesor universitar, critic și istoric de film, directorul festivalului internațional „Love is Folly” (Varna); Lazar Manoilovski (Macedonia de Nord), fondator și președinte al firmei de distribuție PAL 20 (a distribuit peste o mie de filme cu drepturi de licență în cinematografe), producător executiv la numeroase filme de lung și scurtmetraj; Giuseppe Piccillo (Belgia), actor, organizator al Festivalului de la Mons, a jucat în *Și cailor verzi pe pereți*, regizat de Dan Chișu; Costel Safirman (Israel), critic și istoric de film, fost cercetător la ANF, realizator a numeroase filme documentare pentru studioul Alexandru Sahia și TVR; Mihai Orășanu, director al

studioului MDV, al proiectului „Caravana Filmului Românesc”, profesor universitar doctor la UNATC, autor a peste 75 de coloane sonore la filme românești; Ileana Perneș Dănilache, critic de film, fondator și vicepreședinte al Asociației de film românesc Document.Art, și subsemnatul.

Festivalul WonderFest, organizat de Asociația Inițiativa Ecologistă Europeană (director Lavinia Șandru) și Asociația Pro Familia, a mai prezentat, în secțiunea „Panorama”, filmele *Arrivederci* (regia Valeriu Jereghi), *Declarație de dragoste* (regia Nicolae Corjos) și *M.B. – Doamna cu trandafiri* (regia Cristina Nichituș).

A treia secțiune a WonderFest, „Snapshots”, a constituit-o prezentarea a peste 50 de filme cu durată de aproximativ un minut, realizate de copii cu telefonul mobil și inspirate din realitățile prezentului, marcate de distanțarea socială impusă de pandemia Covid-19. Filmele au fost prezentate pe site-ul festivalului (www.wonderfest.ro). Paralel cu secțiunile festivalului, au fost inițiate o serie de workshopuri, toate în regim online, menite a familiariza utilizatorii cu construcția unui teatru de umbre, cu secretele realizării componentelor artei filmului (scenariu, imagine, decoruri, costume, machiaj), cu primii pași în arta fotografiei. Filmele înscrise în concurs și în secțiuni, workshopurile și manifestările adiacente au fost urmărite de circa 15.000 de utilizatori. **F**

24.FFE – Cinem@casă e: Din pandemie, cu dragoste

Georgiana Mușat

Privind retrospectiv carantina COVID-19 (finalizată parțial, de altfel; la data la care scriu rândurile astea, nu ne mai aflăm în stare de urgență, chit că, statistic vorbind, boala încă n-a dispărut din lumea noastră), ea n-a semănat deloc cu babilonia apocaliptică pe care-o vedem în filmele de gen. În schimb, ea ne-a forțat, mai cu seamă, să ne (re)apropiem unii de alții, la domiciliu. Dat fiind contextul, inițiativa salutară și inovativă a lui Andrei Tănăsescu, de a invita diverși cinești să creeze un astfel de film în *lockdown*, a fondat, într-o anumită măsură, un gen prea puțin explorat în cinemaul românesc – un film-jurnal extrem de personal, în care, cu rare excepții, cineștii se expun în fața camerei, cu vulnerabilitățile/gândurile lor (mi-am amintit, de altfel, de documentarul *Arirang*, filmul lui Kim Ki-Duk din 2011, în care, la un moment dat, cineastul

sud-coreean începe să plângă în fața camerei, urlând că vrea să ajungă la Cannes).

Acest tip de film-jurnal diferă în același timp de intenția din spatele unui documentar domestic ca *This Is Not a Film* (r. Jafar Panahi, 2011), unde cenzura e una politică (Panahi e aflat în arest la domiciliu și în interdicția de a mai face film; *This Is Not a Film* îl vede pe regizor făcând schița unui film de ficțiune pe covorul din sufragerie, vorbind cu vecinii sau alintându-și iguana). Cele 18 scurtmetraje românești își trag subiectele dintr-o „cenzură naturală” – astfel, ele erau limitate să se desfășoare fie în realismul celor patru pereți, reinterpretând astfel spațiul domestic (odată ce pui aparatul de filmat în propria ta locuință, totul capătă valoare estetică), fie privind cu ochiul pe fereastră. Cealaltă opțiune era, desigur, reciclarea unor materiale filmate anterior sau bricolarea unor filme de animație. La acestea se adaugă un subgen al filmelor în carantină, care reatribuie sens imaginilor cotidiene, integrându-le într-o

narațiune SF/ca de basm. Pentru a explica într-un fel contextul și a se referi la pandemie, cineștii se folosesc deseori de un *voice-over* (un narator care fie e persona regizorului, fie este un *eu* depersonalizat, o voce robotică ce mimează obiectivitatea). Alteori, contextul pandemic e oferit încă din titlu și nu mai primește explicații prea elaborate mai apoi (de pildă, *Școlile nu se mai deschid*, filmul regizat de Ana Drăghici și Paul Negoescu, nu e mijlocit musai de pandemie în sine, ci e descrierea plină de tandrețe a plictisului infinit al fetei lor, Eva, care, răpită de bucuria întâlnirii cu prietenii sau mersului la grădiniță, se joacă cu păpușile, adoarme pe covor, se ascunde în cutii de la Ikea). Astfel de filme pun cineștii în ipostaze extrem de private (Vlad Popa trage de fiare în timp ce mama lui dansează prin bucătărie; Paul Negoescu își îmbrățișează fetița care se emoționează înaintea unei duble; Bogdan Theodor Olteanu spune printr-un *voice-over* că „suferă de impostură”; Alexandru Solomon pune față în față filmările maimuțelor din Abhazia, din *Ouăle lui Tarzan*, cu conceptul de libertate umană; Vlad Petri îi face un omagiu bunicii lui, pe care o înregistrase anterior comentând o serie de fotografii de familie). Alteori, tocmai apropierea forțată de familie (care a rulat ca glumă colectivă pe internet și aiurea: va crește numărul divorțurilor după pandemie, inevitabil) e redată *ad litteram* în *Carouselul* (r. Bogdan Mureșanu), o formă de film experimental în care aceeași imagine (cu un bărbat și o femeie, stând tăcuți în bucătărie), pusă pe muzica potrivită, poate să poarte de fiecare dată altă semnificație. În program spectatorii au mai putut viziona trei animații: *Ce să faci în casă?*, r. Matei Monoranu, o colecție de trei pastiluțe cu activități utile pe timp de pandemie; *Atrii, ventricule*, r. Laura Pop, o metaforă despre cele patru „camere” ale inimii și *Exterior în izolare*, r. Matei Branea,



Ținutul care nu doarme niciodată

cu omulețul Omulan plimbându-se prin Brașovul pustiu.

Dintre toate scurtmetrajele, am ales să comentez mai pe larg trei dintre preferatele mele: *Elefant departe* (r. Teona Galgoțiu), *Ținutul care nu doarme niciodată* (r. Andra Tarara și David Schwartz) și *Știmați oameni de cultură* (r. Radu Jude). Primul răstoarnă conceptul ăsta de film în izolare într-o poveste despre un extraterestru pandemizat, al doilea e un basm alegoric despre patimile capitalismului, iar al treilea comentează un fenomen de pe Facebook care încă mai are ecou în prezent. Cu toate că sunt trei structuri cinematografice extrem de diferite, toate trei au un mesaj politic, ducând tema impusă mai departe de reprezentarea unei carantine.

Fără ca cineastele să se fi vorbit în vreun fel, *Elefant departe* și *Sunt aici* (r. Alina Manolache) au același narator – vocea post-umană a femeii-robot de pe GPS-ul tuturor mașinilor noastre – și, dacă în filmul Alinei Manolache vocea e una colectivă, reprezentând toate camelele de supraveghere din lume și felul în care lumea s-a transformat sub ochii lor, în *Elefant departe* ea e un extraterestru trimis să documenteze viața pământenilor. Într-un mod similar cu modul în care Sofia Nelega, în *Jurnal de cabină*, descrie sala de proiecție a unui cinematograful ca o navă spațială, mediul domestic al Teonei Galgoțiu e depersonalizat; el trece prin filtrul unei alte ființe, care, silită să rămână în casă, la fel ca toți oamenii, vede aceleași lucruri în fiecare zi, se plictisește și ajunge să navigheze pe internet. Se dovedește astfel că, după nici trei luni de sălășluit pe Pământ, extraterestrul începe să se atașeze de copaci, de lumină și de obiectele materiale care-l înconjoară, visează. Ba mai mult, ca un om, el ajunge să apeleze la tot felul de mijloace pentru a vedea mai mult din lumea de afară (trimite un câine cu o dronă în spate să viziteze străzile epurate de prezențe umane).

În *Ținutul care nu doarme niciodată*, Andra Tarara și David Schwartz apelează la o formă de basm (un melanj între Boccaccio, Brecht și Poe) pentru a face un rezumat alegoric al felului în care capitalismul a gestionat criza COVID. Mai precis, povestea unui ținut care nu adormise niciodată (*the city that never sleeps*, un fel de

lozincă a visului american); o pandemie, însă, îl închide cu totul, iar bancherii trebuie să găsească soluții pentru profitabilitatea sistemului. Cum bătrânii sunt populația vulnerabilă, ei sunt sacrificați fără remușcări, iar luminile orașului se repornesc. Andra Tarara și David Schwartz filmează în propria lor sufragerie, într-un sertar de mobilă comunist (ce fel mai ludic de a ilustra îndestularea capitalistă decât într-un vestigiu comunist?), cu o sumedenie de bibelouri în locul personajelor ținutului și cu vocea lui Alexandru Potocean în rolul naratorului. E limpede că scurtmetrajul vine dintr-o poziție umanistă de stânga și că-și propune, fără subtilitate, să critice problemele capitalismului. Însă tocmai această ostentație dă valoare filmului, care știe să dozeze foarte bine comicul și tragicul din aproape fiecare frază.

Știmați oameni de cultură comentează o postare pe Facebook a unui intelectual român, preluată din alte surse necunoscute, care stărnise mare vâlvă în urmă cu câteva săptămâni. De altfel, postarea, de un rasism lipsit de orice rafinament, se voia a fi o glumă nevinovată asupra populației rome din Țândărei, asociată vizual cu niște ciori carantinate („toate zborurile sunt anulate”). Cu toate că a primit un *backlash* din partea altor intelectuali de stânga, scriitorul cu pricina a insistat asupra faptului că n-ar fi intenționat în niciun fel să propage un mesaj rasist și

că, de altfel, dacă fotografia ar fi conținut un mesaj de această factură, n-ar mai fi distribuit-o. Absurdul situației însă vine din comentariile susținătorilor scriitorilor, care-i construiesc apologia prin argumente din ce în ce mai debil-creative (de pildă, că postarea n-ar fi decât o referință la *Păsările* lui Hitchcock). Jude comentează incidentul suprapunându-l cu un discurs al lui Hannah Arendt; aici, Arendt condamnă faptul că intelectualii fabrică idei despre orice (de altfel, unii dintre ei au asamblat o imagine idealizată a lui Hitler).

Extrapolând, întreaga perioadă a așa-zis-ului *lockdown* (fiindcă oamenii au încercat, pe cât posibil, să găsească diverse breșe și motive pentru a ieși totuși din casă) a generat o explozie a părerismului internaut – era mediul în care toți ieșeam afară și ne îmbrânceam simbolic, cu cuvinte, în imposibilitatea de a o mai face fizic; era o refulare violentă, în care instinctele ieșeau la suprafață –, din care, așa cum comentează și Jude, paradoxal, oamenii de cultură au ieșit cel mai șifonat. Cu toate astea, în universul ăsta cinematografic paralel cu *social media*, scurtmetrajele FFE 24 sunt dovada vie că cinemaul românesc n-a ațipit de tot în timpul carantinei, ba, mai mult, că tocmai cenzura impusă de autorități a micșorat foarte mult distanța dintre spectatori și cinești – fiindcă, cel puțin de data asta, zilele și săptămânile noastre au arătat la fel. **F**



Elefant departe



Mai presus de orice

Lacrima-film

Titus Vijeu

O catastrofă naturală precum mișcarea telurică din 4 martie 1977 a însemnat o tragică experiență colectivă, marcată de miile de morți și răniți, de pierderile materiale imense și, nu în ultimul rând, de consecințele pe termen lung ale existenței psiho-sociale. Aflată în plină modelare materialist-dialectică impusă de regimul politic al țării, România descoperea brusc felul în care „omul, cel mai de preț capital” era supus voinței atotputernice a naturii, niciun paragraf din documentele de partid

neavând cheia blocării unor procese naturale de anvergură.

Primele resurse de rezistență s-au dovedit cele aflate în cuprinsul ființei și, nu întâmplător unul din supraviețuitorii din acea seară avea să facă o subtilă distincție între cele două verbe auxiliare fără de care nu poți înjgheba o frază în limba română: *a avea - avere și a fi - fire*.

Cel ce sublinia importanța *firii* asupra *averii* – altfel zis, a metafizicii (alungată din eșafodajul ideologic al vremii) asupra lumii fizice – era Romulus Rusan, un scriitor român salvat printr-o minune dintre dărâmturile fostului bloc Continental din

Piața Universității. Bucureștiul fusese lovit cel mai puternic de forțele necruțătoare, iar Rusan transmitea cu un calm desăvârșit, din inima acestui oraș, mesajul său plin de înțelepciune. Un mesaj memorat de o echipă de tineri cineaști ai momentului, care încercau să surprindă pe peliculă nu doar coordonatele cataclismului natural, ci și dimensiunea spiritului uman aflat la grea încercare.

În fruntea ei se afla regizorul Dan Pița, care-și asumase, în urmă cu șase ani, același rol la *Apa ca un bivol negru*, și care avea să gândească prima docu-dramă cinematografică românească, prin împletirea

imaginilor surprinse la locul dezastrului cu cele ale unor istorii de viață reconstituite de actori în fața camerei de filmat.

Mai presus de orice (acesta e titlul filmului) reprezintă o experiență unică a cinemaului nostru, în care regăsim unele coordonate ale „actualităților reconstituite” din poetica neorealistă. Cesare Zavattini considera că „forța «centrifugă» constituie (din punct de vedere tehnic și moral) caracteristica fundamentală a cinematografului dacă e transformată în forță «centripetă»”. Episoadele „cu actori” (majoritar tineri) din film se alătură în chip firesc copleșitoarelor secvențe naturale într-o cursivitate ce merită subliniată. Filmul începe cu acea realitate auditivă nemaiîntâlnită și care în seara cutremurului a fost eliberată din măruntaiele subpământului, amintind parcă „al roiurilor sunet” descris de Dante în al său „Infern” („Cântul XVI”). Pe acest fond se deapănă – în lectura lui Ion Caramitru – raportul statistic al tragediei, pentru ca apoi să urmărim declarațiile unor victime aflate pe paturile spitalelor, salvate *in extremis*, unii din ei pierzându-și familiile în întregime.

Istoriile lor, de o duritate impusă de situațiile descrise, sunt intersectate de cele pe care echipa de realizatori le integrează cu participarea actorilor ce înfățișează personaje extrase din „jocul vieții și al morții” din minulele și orele ce au urmat Catastrofei.

Un moment aparte e constituit de dispařiția lui Toma Caragiu și a lui Alexandru Bocăneț în imobilul prăbușit în inima Bucureștiului, unde și-au mai găsit sfârșitul alți câțiva artiști și cărturari de seamă: A. E. Baconski, Mihail Petroveanu, Veronica Porumbacu, Mihai Gafița. Ceremonia de înmormântare a lui Caragiu rămâne un document al solidarității umane, câțiva dintre actorii bine cunoscuți ai momentului vorbind uriașei adunări despre marele dispărut și despre sensul existenței sale artistice. În felul acesta, chiar și de dincolo de mormânt, Caragiu îl eclipsa pe liderul politic al țării, agitatorul Nicolae Ceaușescu, ale cărui merite organizatorice în lichidarea urmărilor cutremurului erau menționate cu litere uriașe în ziarele epocii.

Nu-i de mirare că filmul avea să fie oprit de la difuzare. El nu vorbea despre „eroul între eroi”, ci despre anonimii ce



înfruntaseră, cu mijloacele lor omenești, tragedia.

Reluarea lui, după mai bine de patru decenii de la realizare, ar fi o experiență interesantă, la nivelul percepției unor generații față de un fenomen natural necruțător și care, din nefericire, se poate oricând repeta.

Din punctul de vedere al istoriei filmului românesc, *Mai presus de orice* își are valoarea sa artistică prin definirea unor destine ale „generației ’70”. Fost operator al lui Dan Pița la filmul său de debut (*Viața în roz*, 1970), Nicolae Mărgineanu debutează aici, alături de colegul său, în regia de film. În lungmetrajul de ficțiune *Un om în loden*, pe care îl pregătea deja, avea să-l distribuie pe unul din interpreți – practic necunoscut, deși făcuse multe roluri în

teatrele din Transilvania: Tănase Cazimir. La începuturi se aflau și Petre Moraru, Luminița Gheorghiu și Dan Condurache, nume importante azi ale teatrului și filmului românesc.

Imaginea era semnată de Anghel Decca și Florin Mihăilescu. Primul va lucra cu intensitate în România și SUA, al doilea se va impune drept unul din marii directori de fotografie și un profesor de vocație.

Iosif Demian (întâlnit ca operator la *Apa ca un bivol negru* și la ecranizările *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*) se va converti, cu bune rezultate, la regia de film. Aici îl aflăm – alături de Dan Mutașcu – drept scenarist.

După cum se știe, unii dintre membrii echipei (Anghel Decca, Iosif Demian) au părăsit demult România.

Din păcate, cutremurele au rămas aici...

Despre oricare dintre acei cineaști tineri și aplicați s-ar putea scrie pagini nenumărate, căci în spatele numelor lor se află creații impresionante.

Proiectarea filmului pe micile și marile ecrane ar fi binevenită. Există copii prelucrate cu mijloacele digitale de azi, în ideea obținerii acurateții imaginii și a sunetului. Și, mai ales, există încă milioanele de oameni care au trăit zilele evocate în acest film curat ca o lacrimă și care vor putea regăsi, în dramatismul său, mărturia regenerării prin durere și jertfă a unui popor. **F**



kinema ikon: o fixare

Călin Boto

Cui nu-i e frică de noile media? Se împlinesc 50 de ani de la înființarea grupului arădean de artă experimentală kinema ikon (ki), un cineclub devenit atelier de film experimental (1970-1989), pentru ca mai apoi să se reorienteze către mediul digital al noilor media (1989-2004)¹. Din 2005, colectivul activează în *hybrid media*, deci cu un picior în spațiul fizic și altul în cel virtual, un dialog continuu. Prima etapă este subiectul în jurul căruia se va învârti acest text. Ultimele două etape, adică întreaga activitate post-decembristă a grupului, reprezintă unul dintre motivele pentru care kinema ikon e un nume mai sonor pe scena artelor plastice decât pe cea cinematografică. Dar nici pe departe singurul; aș mai înainta cel puțin două.

Primul ține de istoria kinema ikon, atent redactată de George Săbău, cineast, profesor, estetician, istoric și fondator al colectivului. Aceasta începe într-o perioadă previzibilă – a doua jumătate a anilor '60 și primii ani ai deceniului următor, adică debutul unui nou tip de socialism de stat, aflat în mâinile lui Nicolae Ceaușescu. Accelerarea destalinizării începute de Gheorghe Gheorghiu-Dej, colaborările cu Statele Unite ale Americii și spațiul occidental european, condamnarea înăbușirii Primăverii de la Praga de către trupele Pactului de la Varșovia în 1968, toate au contribuit la un flirt între noul lider al statului și societatea românească. Noua Stângă occidentală, pre- și post-mai '68, avea nevoie de eroi comuniști practicieni. Ceaușescu a fost unul dintre ei. Sigur, progresismul tânărului lider era plin de cacofonii.

Pe plan cultural schimbările nu au fost nici pe departe radicale, însă s-au simțit ca niște guri de aer proaspăt. Pe pereții parizieni se scria, în plină primăvară revoluționară, „[j]os realismul socialist!”². Și jos a ajuns; Conferința Națională a Uniunii Scriitorilor din februarie 1965 decide înlocuirea direcției estetice oficiale cu ceva mai

vag, „realismul umanist”³. Sunt anii în care s-au importat neo-avangardele occidentale, urmând să se formeze propriile direcții neo-avangardiste autohtone. Cititorii revistei „Cinema” făceau cunoștință cu regizori precum Philippe Garrel și Bruce Baillie, editura Meridiane publica traduceri ale textelor lui André Bazin („Ce este cinematograful?”, trad. Ervin Voiculescu, 1968), o carte despre versatilul stângist Joris Ivens (cea a lui Robert Grelier, 1968, trad. Aura Puran) și antologii de articole de specialitate („A șaptea artă”, vol. 1&2, 1967, care conține, printre altele, texte semnate de Siegfried Kracauer, Pier Paolo Pasolini și Jean-Luc Godard). Producția cinematografică autohtonă, deși nu a creat un nou val similar celor din Cehoslovacia, Ungaria sau Polonia, a avut puseuri de racordare la modernismul șic din alte țări europene, deși majoritatea acestor filme au avut dificultăți cu autoritățile⁴. Se poate spune că arta românească începea să existe coerent pe piața internațională, iar asta prin participări la bienale și festivaluri de film internaționale. *Pădurea spânzuraților* (r. Liviu Ciulei, 1965), *Răscoala* (r. Mircea Mureșan, 1966), *Cântecele Renașterii* (r. Mirel Ilieșiu, 1969) sunt prezentate la Festivalul de Film de la Cannes, în timp ce, „în 1969, membrii grupului Sigma și Mihai Rusu sunt invitați la Bienala constructivistă de la Nürnberg... [i]n 1970 începe

colaborarea îndelungată dintre Galeria «Richard Demarco» de la Edinburgh și artiști precum Ion Bitzan, Horia Bernea, Paul Neagu, Pavel Ilie, Vladimir Șetran și alții”⁵.

Însă perioada nu a fost doar așa. Chiar în anul de grație 1968 au loc două ședințe, una în 23 mai, a Comisiei Ideologice a CC al Partidului Comunist Român, și alta în 25 iunie, a Comitetului Executiv al CC al PCR. Ambele au venit ca urmare a nemulțumirii conducerii față de producția cinematografică autohtonă atât din punct de vedere ideologic, cât și comercial. Vizate erau și filmele cu puseuri moderniste (Paul Niculescu-Mizil: „Dacă am avea o singură «Fată fermecătoare» sau un singur «Meandru» în toată cinematografia, asta nu ar fi o problemă, dar avem prea multe «Meandre».”⁶), însă discuția pare să se fi dus în mai multe direcții – prezența României la Cannes, importul de filme străine, specificitatea națională a cinemaului românesc ș.a.

În contextul acesta, nici prea-prea, nici foarte-foarte, trebuie înțelese câteva dintre afirmațiile lui George Săbău, mai ales în contrapondere cu decizia de a păstra jumătate din activitatea kinema ikon departe de ochii autorităților: „... [A] fost epoca în care eram preocupat intens de semiologie cu referire la semiotica imaginii și a filmului, fiind declanșate la început de lectura a două numere dedicate semiologiei în revista pariziană «Communication» (#4/1964 și #8.1966), urmate de o pleiadă consistentă de studii și cărți din domeniul teoriei semnului și a retoricii imaginii, atât pe filiera francofonă, cât și pe cea anglofonă.”; „În acei ani am aflat de la Jean Mitry prin ce se caracterizau filmele avangardei europene și americane, iar [P.] Adams Sitney sublinia patru trăsături specifice ale filmului structural, în timp ce Christian Metz evidenția zece caracteristici ale filmului experimental francez contemporan și, prin extensie, european.”; „Între timp, ca să vorbesc despre context, în Timișoara se născuse grupul Sigma, iar eu aflu din «Cahiers du Cinéma»





Înecarea operei, Happening Mise-en Seine (Călin Man, 1986)

că în Bruxelles tocmai avusese loc a treia ediție a Festivalului Internațional de Film Experimental [EXPRMNTL, 1963, însă e neclar dacă numărul din „Cahiers” pe care George Săbău l-a citit era actual sau parte din arhiva Institutului Francez, deci dacă informația era curentă sau nu – n.r.]⁷.

Format în efervescența liberalizării, cu studii în Estetică, lui Săbău i se propun două posturi cu jumătate de normă – să predea Estetică la Liceul de Artă din Arad și Studii de cinema la Școala de Arte. În cadrul Școlii avea să se pună, din 1970, temelia cineclubului, numit inițial Atelier 16, de la pelicula de 16 mm. Săbău afirmă că încă de la început vedea cineclubul ca pe un laborator de film experimental, însă trebuie spus că primii ani de existență a grupului, cu excepția a două filme *expanded cinema* – *Ipostaze simultane* (1970) și *Scaunul* (1972) –, nu au ieșit cu mult din parametrii altor cinecluburi. Sigur, conceptul Atelierului 16 se arăta mai sofisticat decât cele ale cinecluburilor muncitorești sau studentești – Săbău a atras „creatori exclusivi din afara câmpului cinematografic, adică graficieni, pictori, fotografi, arhitecți, muzicieni și scriitori”⁸. Era vorba, așadar, de un demers mai degrabă interdisciplinar, dedicat tinerilor din zona

culturală, decât de un botez al muncitorilor și studenților în arta filmului. Atât George Săbău, cât și Călin Man, actualul coordonator al kinema ikon, delimitează vehement activitatea colegilor lor de cultura cineaștilor amatori.

„Călin Boto: Exista o cultură a cineclubului și filmului de amator în România socialistă, începută în anii '50 și animată de Geo Saizescu pentru o lungă perioadă de timp. Simțeați că aparțineți culturii ăsteia?”

Călin Man: Nu. Chiar și în perioada respectivă refuzam termenul «amator», iar azi cu atât mai mult. Ești amator doar dacă tu vrei să fii. Nu ai nevoie de școală ca să fii profesionist, deși nu îi neg importanța. Dar vorbind aplicat pe kinema ikon, cei doi regizori prolifici de film experimental, Ioan Plesh și Emanuel Țeț, împreună cu alții au plecat în America și s-au specializat pe asta. Unul dintre ei, Plesh sau Țeț, nu mai știu sigur, a absolvit la UCLA un program de film experimental. Niciunul nu a reușit să facă nimic după facultate. Opera lor artistică s-a încheiat cu plecarea de la kinema ikon. Țăsta e un paradox, ceva dureros, dar îmi confirmă ideea că amatorismul ți-l asumi.”⁹

Însă merită spus că Atelier 16 a beneficiat de o structură logistică deja clădită de

cineaștii amatori – se împrumutau filme de la Arhiva Națională, se organizau dezbatere și evenimente la care participau critici de film și cineaști, filmele produse erau luate în considerare pentru diverse evenimente de profil etc. Mai mult, grupurile de cineaști amatori au perpetuat un interes efervescent pentru cinema experimental atât teoretic, cât și practic. În sensul ăsta, unul dintre cele mai cunoscute cinecluburi autohtone, cel din cadrul Clubului Muncitoresc C.F.R. „16 februarie 1933” din Timișoara, avea o producție separată de film experimental și proiecții cu titluri împrumutate de la Arhiva Națională de Filme (majoritar scurtmetraje experimentale din avangarda istorică).¹⁰

Atelier 16 a produs 62 de filme documentare „la comandă”, dar, în total, 124 de scurtmetraje, căci colectivul economisea peliculă pentru filmele experimentale. Au rezultat 62 de scurtmetraje documentare „oficiale” și 62 „neoficiale” (etichetele aveau să se inverseze după '89). Însă nici asta nu e foarte exact, căci producția de cinema experimental nu era de sertar, ci mai vedea lumina zilei la evenimentele speciale, cele în care participau criticii de film, în care George Săbău a văzut niște aliați – Călin Căliman, Eva Sîrbu, Valerian



Sava și Cristina Corciovescu sunt câțiva dintre cei care au salutat public filmele colectivului.

Momentul la care voiam să ajung este anul 1980, când, în luna mai, colectivul a organizat la Arad un simpozion de trei zile dedicat cinemaului experimental, la care au participat artiști, cinești și intelectuali din zona publicisticii, de la grupul Sigma la documentariștii Sahia, critici de la revistele „Cinema” și „Arta”, cinești de la Animafilm ș.a. Acesta a fost momentul în care, în ciuda unei generoase receptări din partea presei de specialitate, kinema ikon a început demersul unilateral de a se reorienta dinspre comunitatea breslei cinematografice către mai promițătoarele comunități culturale optzeciste de artiști plastici și oameni de litere. Sigur, asta nu înseamnă că istoria filmului a uitat de kinema ikon; filmele lor au fost subiectul unor doctorate, retrospective (chiar la Centrul Pompidou în 1995), studii, cercetări ș.a. Însă locul pe care ar trebui să îl ocupe cel mai longeviv și consecvent grup de artă experimentală din România e cu siguranță mai sus.

Cui îi e frică de noile media? Aș spune că al doilea motiv pentru care kinema ikon au fost mai bine receptați și recuperați de scena artelor plastice este și o șubrezală a istoriei cinemaului experimental și noilor media în critica de film autohtonă. Asta ține de mai mulți factori, printre care o istorie în care cinemaul experimental al secolului trecut nu s-a văzut în România „la cald”, lipsa unor traduceri ale bibliografiei canonice care tratează genul (P. Adams Sitney, Parker Tyler, Jonas Mekas, Annette Michelson, Peter Wollen, dar chiar și Dziga Vertov), o producție autohtonă aproape inexistentă, lipsa festivalurilor de profil (cu excepția BIEFF) ș.a. Iar noile media stau chiar mai rău. Criticii de film care să fie versați, să discute pertinent evenimente *new media* pot fi numărați pe degete; aș spune că, după Alex Leo. Șerban și, rareori, Irina Trocan, număratoarea se termină. E clar o zonă în care criticii de artă sunt mult mai vocali. Cu cinemaul experimental lucrurile stau mai bine, însă nici aici situația nu e roz.

Revenind la kinema ikon, Călin Dan semna în 1985 un eseu despre câteva din filmele colectivului.¹¹ După o dubioasă aproximare a istoriei filmului experimental

în România (al cărui debut Dan îl atribuie artiștilor plastici ce și-au întors privirea către camera de filmat, susținând că e un început similar cu cel al avangardei interbelice; însă e neclar de ce producțiile Sahia ale unor Slavomir Popovici, Alexandru Sârbu sau Sergiu Nicolaescu nu contează în istoria asta), criticul de artă menționează că în câteva filme experimentale autohtone e prezentă „o veritabilă tentativă experimentalistă cuprinzând: a) cercetarea unor medii instabile (artă ambientală, *happening*) ori stabile (imagine pictată, gravată etc.) prin metode filmice...”. Pornind de la prima jumătate a ideii lui Dan, cea a camerei de filmat care cercetează un mediu instabil, cum sunt cele ale artei ambientale și *happening*-ului, aș conchide că filmarea acestor medii nu servește doar cercetării, ci și stabilizării, fixării ei într-o anumită formă. Datorită camerei de filmat, neualta unui mediu prin definiție stabil, putem vedea variațiuni ale acestor medii instabile – *performance*-urile unei Carolee Schneemann sau Geta Brătescu, *happening*-urile lui Valie Export, spectacolele The Living Theatre etc. Odată ce grupul kinema ikon s-a mutat în zona noilor media, a devenit din ce în ce mai improbabil ca discuțiile despre filmele produse de ei în primele două decenii de activitate să mai fie relevante, cu atât mai mult cu cât aceste filme stau acum la baza unor instalații.

„Călin Boto: Deci nu există o variantă finală propriu-zisă a vreunui film kinema ikon. Totul devine un posibil material brut pentru viitoare proiecte.



Peisaj lichid (Viorel Simulov)

Călin Man: E în continuă actualizare. Ce e la Rezidența Scena⁹ [expoziția «kinema ikon: films / 1970-2020», 2019] se intitulează retrospectivă, dar e o reprezentare, filmele experimentale, dar și documentarele sunt inserate în instalații și gândite pentru galerie, nu pentru cinematograful. Una din edițiile MAFA (Media Art Festival Arad) a avut ca temă chiar cinemaul, și am transformat sala de cinema în cub alb. Lucrările erau printre scaune, pe ecran se proiecta un film de galerie, pereții de cinema au devenit ecrane.¹²

Să vorbești despre filmele kinema ikon necesită două fixări – din instalație în cinema, admitând că realizatorii pe care îi discuți joacă deja un alt joc, și cea a selecției, în măsura în care, realist vorbind, o analiză exhaustivă a celor 62 de scurtmetraje e o ambiție ce depășește spațiul de care dispune publicistica periodică. Ediția românească a Bienalei EUROPALIA mi le-a pus pe ambele pe tavă – o selecție de zece scurtmetraje ale colectivului a beneficiat de noi coloane sonore realizate de zece muzicieni, cinci români și cinci belgieni, urmând ca acestea să fie prezentate într-un tur european. Deși nu îmi propun să discut componenta muzicală din spatele proiectului, voi împrumuta selecția care străbate etapa filmului experimental pentru a nota câteva idei. La selecția EUROPALIA voi adăuga și un titlu mai recent, *a a a e i o u*, al Ilenei Selejan, conceput ca parte a instalației „ki: a a a re.m oti 100”, expusă la MNAC în cadrul expoziției din 2017 „Error 404. Territories of Absence”. Cele zece scurtmetraje sunt, în ordine cronologică, următoarele: *Singur cu zăpada* (r. Romulus Budi, 1975), *Autopsia uitării* (r. Ioan T. Morar, 1977), *Efecte de imprimăvărare* (r. Ioan Plesh, 1978), *Exercițiu subliminal* (r. Alexandru Pecican, 1979), *Vânătoarea de păsări* (r. Emanuel Țeț, 1980), *Decupaje* (r. George Săbău, 1980-1985), *Început de coerență* (r. Valentin Constantin, 1981), *Pulsioni* (r. Marcela Muntean, 1983), *Autoportret* (r. Iosif Stroia, 1984) și *Peisaj lichid* (r. Viorel Simulov, 1988).


Filmele, de la primele producții ale atelierului la cele produse în ultimii ani ai comunismului românesc, arată că membrii grupului nu aveau timp de zăbovit; acestea abundă de tăieturi scurte, mișcări bruște

de cameră, *zoom-in-uri* și *out-uri*, filmări pe repede-nainte. E greu de imaginat ce era mai rapid în momentul filmării – ochii realizatorilor, mâinile sau camera. Deși documentarul era doar un pretext pentru ca grupul să facă filme, o mare parte din scurtmetraje folosesc în construcție secvențe documentare. Când nu sunt mici simfonii urbane (*Decupaje*) dinamitate de ritualuri lirice sau ipostaze suprarealiste (*Autopsia uitării*, *Exercițiu subliminal* sau jucăușul exercițiu poetic *Peisaj lichid*), sunt dări de seamă ale unei boame arădene care mizanscenează micro-narațiuni, sau, în termenii lui J. Hoberman (scriind despre *11x14*, filmul lui James Benning din 1977), „cripto-narațiuni cucu-bau”¹³ (*Autopsia uitării*, *Început de coerentă*). Unele conțin tot ce am enumerat mai sus, altele chiar mai mult – experimente impresioniste de deformare a imaginii (*Pulsioni*), animație *stop-motion* (*Efecte de imprimăvărare*) sau intervenții (isidore)isouiene direct pe peliculă (*Vânătoarea de păsări*). Spiritul ludic nu ține doar de aspectul lor formal, ci, uneori, și de un conținut farsor, atingeri erotice care se dovedesc a fi un masaj oarecare (în *Singur cu zăpadă*), grimase la cameră (*Singur cu zăpadă*, *Peisaj lichid*), jocuri cu recuzita (*Efecte de imprimăvărare*). Sunt departe de conceptele înaintate în filmele lor de artiști plastici precum Geta Brătescu sau Ion Grigorescu, însă cel puțin două filme din selecție au și o miză discursivă apropo de figurativitate – *Vânătoare de păsări* și *Autoportret*, al doilea putând intra ușor în categoria filmelor de atelier.

Niciunul dintre cele zece scurtmetraje nu are vreun puseu subversiv, anti-sistem. Și, conform lui George Săbău și Călin Man, niciun film ieșit din Atelier 16/kinema ikon nu e vreun dizident al cinemaului. Asta nu înseamnă că grupul nu a avut probleme cu organele Securității, mai ales începând cu anii '80, când mai mulți membri au emigrat ilegal. Să speculăm cum ar fi arătat scurtmetrajele colectivului dacă ar fi trecut prin cenzură nu ne duce prea departe – unele ar fi putut să treacă, altele ar fi ajuns de nerecunoscut. E clar că membrii Atelierului se raportau mai relaxat la sexualitate, ca să mă leg doar de un aspect diegetic, și că influențele care veneau ilegal, de la receptarea-pirat



a emisiunilor de cultură iugoslave de la Televiziunea Novi Sad sau din revistele de artă americane trimise de la colegii emigrați, au avut un aport semnificativ la producția ki. Pe scurt, e greu de apreciat cât de libere ar fi ieșit filmele dacă grupul stătea în banca lui.

La zece de ani distanță de la primele scurtmetraje ale Atelierului, *a a e i o u*, al Ilenei Selejan, atestă că kinema ikon nu a bătut pasul pe loc. La fel de ludic ca filmele colegilor seniori, eseul ei video, o înșiruire de fotografii, fragmente de poeme, proză, citate și note de subsol, orchestrează experiența navigării pe internet, cu tot hazardul și știința din spatele acțiunii deja rutiniere, într-o construcție poetică. Asocierile text-imagini (cuvântul *tranquility* e urmat de o poză cu Marea Liniștii – Mare Tranquillitatis) și imagini-imagini (o fotografie cu o pată de cafea e urmată de alta a unui crater lunar) sunt dinamitate de mici momente pseudo-performative cu erori online (*glitch*, 404 – care dintr-o oră de pe un cadran analog devine o eroare online, apoi un *emoji*). Algoritmii nu rimează, iar Selejan asta vrea să studieze în videoul ei. Așa cum nici kinema ikon nu a rimat cu istoria filmului românesc – a crescut, a avut propriul ritm, s-a suprapus cu alte strofe, a rupt pagina, s-a scris într-un alt volum. 

Note

1. Cronologie preluată de Ileana Selejan, un membru-cheie al actualei echipe

kinema ikon, din eseul semnat de George Săbău, „kinema ikon: experimental films: analogic & digital“, publicat în catalogul „kinema ikon 7010” (Arad, Muzeul de Artă, 2010): <http://www.idea.ro/revista/ro/article/XIWAOBIAACIA7L5/kinema-ikon--experiment-continuu>, accesat în 2 iunie 2020.

2. Colectivul Editura Pagini Libere (ed.), „Mai 1968: Slogane”: <https://pagini-libere.ro/mai-1968-slogane/>, accesat în 2 iunie 2020.
3. Magda Cârnelci, „Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010” (Iași, Polirom, 2013), p. 72. De aici și detaliul, o glumiță.
4. Andrei Gorzo a scris un text detaliat despre unul din aceste puține filme, *Un film cu o față fermecătoare*, regizat de Lucian Bratu după un scenariu scris de Radu Cossașu: <https://editura.liternet.ro/descarcare/351/pdf/Andrei-Gorzo/Un-film-cu-o-fata-fermecatoare-Un-studiu-critic.html>, accesat în 2 iunie 2020.
5. Magda Cârnelci, op. cit., p. 81.
6. Cristian Tudor Popescu, „Filmul surd în România mută” (Iași, Polirom, 2011), p. 128.
7. Fragment dintr-un text nepublicat momentan, făcând parte din corespondența cu George Săbău. Întreaga componentă istorică a articolului de față este un rezumat selectiv (i.e. incomplet) al textului pe care domnul Săbău a avut generozitatea să mi-l trimită.
8. Idem.
9. Călin Boto, interviu cu Călin Man, „kinema ikon: grupul care face artă experimentală de jumătate de secol în România”, „Scena9”: <https://www.scena9.ro/article/calin-man-kinema>, accesat în 10 iunie 2020.
10. Pentru detalii merită consultată cartea scoasă de cineclubiștii de la C.F.R. Timișoara, „Pasiuni pe 16mm” (1971).
11. Călin Dan, „Filmul experimental, scriere și lectură”, „Artă”, nr. 6, 1985, pp. 35-36.
12. Călin Boto, op. cit.
13. <https://www.cfmdc.org/film/397>, accesat în 10 iunie 2020.



Bill Murray în *The French Dispatch* de Wes Anderson

Totul va fi altfel?

Luminița Comșa

Pandemia ne-a dictat tuturor reguli noi, fără de care nu am putea supraviețui. Pentru cinematografie, pandemia a însemnat săli de cinema goale și studiouri care să producă – oare ce? – fără ca actorii să se apropie unii de alții și fără ca cei din echipa de filmare să stabilească contactele firești și necesare în orice comunicare. Festivalurile nu mai pot aduna actorii pe covorul roșu, spre bucuria mulțimilor dezlănțuite, iar uralele și fluierăturile lipsesc.

Totul se desfășoară acum online. Atunci, va mai fi Cannes-ul la fel? Ambițioși, francezii spun: DA! Thierry Frémaux și Pierre Lescure au dezvăluit selecția oficială a ediției cu numărul 73. Niciodată un festival anulat nu a stârnit

atât de multă emoție. Directorul general Thierry Frémaux explica: „Dacă, în 2020, Festivalul Internațional de Film nu poate lua forma obișnuită, e necesar ca noi să-l prezentăm altfel. Dar nu să dispară!“. Nimeni nu a cedat: nici cineștii, care au depus pentru selecție 2.067 de lungmetraje, nici tandemul Thierry Frémaux - Pierre Lescure. Ei au ales pentru această ediție, mai mult sau mai puțin virtuală, peste 50 de lungmetraje, ce își vor putea revendica eticheta „Cannes 2020”. Ele vor putea fi urmărite în cinematografe până în iarna anului 2021 și vor putea fi prezentate în cadrul oricărui alt festival, de la Locarno la Telluride, de la Toronto la San Sebastián (aici, în mod excepțional, filmele de la Cannes vor putea participa și în cadrul competiției), de la Busan la Angoulême. Cu excepția Venetiei, care nu

intenționează să prezinte alte filme decât cele „ale ei”.

Este oare utilă aplicarea etichetei „Cannes” unor producții foarte așteptate, ca *The French Dispatch* de Wes Anderson, cu trupa sa de stele (Bill Murray, Tilda Swinton, Timothée Chalamet, Léa Seydoux etc.), în cinematografe. din octombrie, sau *Soul*, următorul hit anunțat de studiourile Pixar, programat pentru lansare în noiembrie?

În misiunea lor de a salva cea de-a șaptea artă, cei de pe Croisette au ales doar titluri mai puțin controversate, păstrând însă filmele câtorva obișnuiți ai Festivalului, cum ar fi francezul François Ozon (*Vara '85*), japoneza Naomi Kawase (*True Mothers*, o dramă despre adopție) sau danezul Thomas Vinterberg (*Festen*) – *Druk*, cu Mads Mikkelsen, o poveste

incitantă despre alcoolism. În mod ironic, este prima oară când în selecția Festivalului a intrat un număr foarte mare de regizoare. De asemenea, sunt multe filme de debut, a căror lansare sub emblema Cannes-ului ar trebui să le faciliteze călătoria către public. *Peninsula*, continuarea filmului *Train to Busan*, al sud-coreeanului Yeon Sang-ho, sau *Falling*, film ce marchează debutul actorului Viggo Mortensen în spatele camerei, completează lista.

Ștop și... de la capăt!

Încercând să piardă cât mai puțin în aceste timpuri dificile, cei de la Disney, filmând în Marea Britanie *The Little Mermaid*, au încercat să folosească sistemul britanic și să reangajeze echipa de filmare pentru viitorul remake al poveștii clasice, după ce, pe 20 martie, au reziliat contractele și au întrerupt producția până în 3 aprilie. Până la urmă, introducerea de către guvernul britanic a unei noi scheme de menținere a locurilor de muncă (JRS) a permis celor de la Disney să readucă personalul în această formă, însă pentru doar 80% din salariul anterior. Sindicatul lucrătorilor din industriile creative din Marea Britanie, Bectu, i-a îndemnat, printr-o scrisoare, pe conducătorii a nu mai puțin de 300 de companii de producție de filme și televiziune să încerce să-și continue activitatea. „Bectu salută decizia Disney de a face ca echipa de filmare să lucreze”, a spus Philippa Childs, șefa Bectu. „Disney își ia în serios responsabilitățile ca angajator și acesta este un comportament model, pe care restul industriei ar trebui să-l urmeze.”

„Angajatorii trebuie să exploreze această opțiune, acolo unde este posibil, pentru a ajuta la reducerea stresului și anxietății cu care se confruntă mulți în acest moment.” Un sondaj, publicat de Bectu pe 30 martie 2020, a arătat că 47% dintre liber-profesioniștii din domeniile creative din Marea Britanie nu au mai fost angajați de la 1 martie și, prin urmare, se tem că nu vor mai fi eligibili pentru sprijin guvernamental. Printre producțiile marilor studiouri americane filmate în Marea Britanie, dar suspendate, se află: *The Batman*, *Fantastic Beasts 3* și *Jurassic World: Dominion*. Iar Paramount a amânat lansarea din iunie a mult așteptatei continuări *Top Gun: Maverick*, cu Tom Cruise,

pentru 23 decembrie. Un alt candidat la încasări de top, filmul *A Quiet Place Part II*, are o premieră cu o dată încă incertă, undeva în iulie-august, la fel ca și S.F.-ul de acțiune cu Chris Pratt, *The Tomorrow War*. Datele sunt actualizate de la o oră la alta, în funcție de evoluția pandemiei.

Frica, sentimentul care ucide arta?

Exploatanții din toată China au fost surprinși când au primit o notificare de la China Film Administration, prin care li se cerea să închidă cinematografele, la numai câteva ore după ce în orașul Shanghai se anunța că vor fi redeschise 205 de săli. În țară, 70.000 de cinematografe fuseseră închise din 24 ianuarie, ca măsură de siguranță pentru a combate răspândirea virusului. La sfârșitul lunii martie, aici s-au redeschis aproximativ 500 de săli, dar, în absența unor noi titluri noi, s-au prezentat tot filmele lansate anterior. Box-office-ul a fost minim, mai ales că numărul de locuri nu este vândut integral, pentru a păstra distanța dintre spectatori. Fără noi filme aprobate pentru lansare, mai multe societăți, inclusiv China Film Group, au anunțat recent că vor prezenta succese anterioare, producții locale și de import, inclusiv *The Wandering Earth*, *Green Book* și *Capernaum*.

„Am două preocupări majore”, spune Jimmy Wu, CEO al exploatantului Lumière Pavilions, care operează 43 de cinematografe, cu 356 de ecrane, în toată China. „Nu există nici filme noi care să atragă publicul înapoi în cinematografe, nici o asigurare care să acopere pierderile din săli, în cazul în care cineva susține că s-a îmbolnăvit în cinematograful.” Exploatanții chinezi au o sarcină extrem de complicată: repornirea industriei, în urma unui puternic șoc sistemic. Proprietarii de cinematografe ar trebuie să-și păstreze cea mai mare parte a veniturilor recente. Ei nu pot compensa, încă, deținătorii de drepturi. De multe ori, au oferit bilete de cinema gratuite sau la preț redus. Reacția publicului la aceste planuri nu este deloc clară. În timp ce unii internauți au comentat că sunt pregătiți ca viața să revină la normal, alții au spus că vizionarea unei colecții de filme vechi nu merită riscul de a se infecta cu COVID-19. Guvernul central al Chinei,

deși dornic să repună în mișcare economia la nivel național, nu reușește încă să găsească măsuri unitare și coerente. El a lăsat pe umerii guvernelor din provincii responsabilitatea redeschiderii cinematografelor. „Am primit numeroase apeluri de la guvernele locale, care întreabă când vom redeschide cinematografele noastre”, spune Wu. „Le-am spus că trebuie să urmăm ordinele de la Film Bureau. Unele administrații locale ne-au îndrumat să oferim publicului nu numai măști gratuite, ci și mănuși gratuite, și îmi pare rău, dar nu avem bugetul pentru a face asta.” Majoritatea spectatorilor încă nu știu cu adevărat ce filme pot vedea, atunci când sălile vor reîncepe să funcționeze.

Situația din China s-a repetat în Hong Kong, India și Singapore. În Japonia și Coreea de Sud măsurile au fost luate gradual. În lipsă de altceva, și în Elveția, în luna iunie, cinematografele s-au deschis tot cu reluări.

Alternative în timp de pandemie

Producătoarea britanică de filme documentare Jeanie Finlay ar fi trebuit să se afle în SUA, pentru a-și termina ultimul film, dar acest lucru nu a mai fost posibil. Finlay a decis să facă ceva constructiv în timpul pe care l-a avut brusc liber: să ofere ședințe online gratuite de consiliere pentru alți realizatori. „Cred în mentoratul *peer-to-peer*, în orice moment al carierei unui cineast. Instinctiv mi s-a părut modul cel mai corect de a-mi petrece neașteptatul timp liber și pentru a ieși din această perioadă.” Ea a avut sute de răspunsuri de la producătorii de film din întreaga lume,



True Mother de Naomi Kawase



Sir Anthony Hopkins, în izolare, cântă la pian pentru motanul său, Niblo

după ce a împărtășit oferta pe rețelele de socializare. „Ce poveste încercați să spuneți pentru public? Cum ar fi să mențineți un proiect în viață în acest peisaj schimbător – fie că este vorba de cercetare, editare, introducere în arhivă sau doar pauză momentană?”, acestea au fost întrebările frecvente. Ședințele au fost gratuite, dar Finlay a acceptat și donații digitale pentru banca sa de alimente.

Sophie Holland și Faye Timby (*The Witcher*), directori de casting din Marea Britanie, au lansat #CastingCrushesCorona. Ei au oferit sesiuni de casting online pentru zeci de actori. WeAudition.com îi găzduiește gratuit. Holland spune: „A fost un șoc să ne oprim toate producțiile în 24 de ore și amândouă știm o mulțime de actori care au fost afectați financiar de aceasta. Am dat speranță și am creat un sentiment de comunitate”.

Producătoarea independentă londoneză Farah Abushwaha (*Irreplaceable You*), autoare a unei viitoare serii de pe ITV, *The Singapore Grip*, conduce și organizația de scenariști Roccliffe. Abushwaha a inițiat #creativecrushedcorona, un fel de ghid pentru realizarea de filme cu buget redus, abordând subiecte legate de echipă, casting, bugetare. Ea le oferă oamenilor „spațiul pentru a vorbi. Ne asigurăm că oamenii continuă să se motiveze; trebuie să ne întâlnim cu aceste voci, trebuie să ne conectăm între noi, avem nevoie de aceasta, pentru a putea merge mai departe;

acesta este scopul ușilor deschise de la Roccliffe”.

Caremongering vs. scaremongering

Sesiunile de mentorat online sunt doar câteva din modurile prin care industria arată că se „îngrijește” (*caremongering*), în loc să se „însăimănțe” (*scaremongering*), de această perioadă de criză globală. Companiile s-au implicat și ele. Netflix a donat un fond de criză de 100 de milioane de dolari pentru a ajuta comunitatea creativă afectată de criza COVID-19, inclusiv pe membrii echipelor de filmare care au lucrat la producțiile Netflix oprite; 15 milioane de dolari vor fi acordate terților și organismelor non-profit de ajutor și urgență. *Streamer*-ul american a donat, de asemenea, 1 milion de lire sterline unui fond de salvare de urgență pentru lucrătorii din domeniu creației din Marea Britanie, în parteneriat cu The Film & TV Charity și BFI.

Tot în Marea Britanie, The Screen Skills Indie Training Fund (ITF) are o lungă listă de inițiative profesionale și de suport online (unele plătite, altele gratuite), ce include: sesiuni de prim-ajutor pentru sănătate mintală, training în dezvoltare, traininguri de filmări cu camera, ateliere de scenaristică, *pitching*-uri de dezvoltare etc.

Oamenii din industrie sunt din ce în ce mai implicați: în SUA, Theatre Wardrobe Locals (IATSE), Hollywood Costumers Local și Costume Designers Guild

realizează măști de protecție, pentru a le distribui în centrele de sănătate. Tot în SUA, echipa TV de la *The Resident* (Fox) a donat cutii cu măștile, mănușile și rochiile producției către spitalul Grady Memorial din Atlanta. Echipa de la *The Good Doctor* (ABC) a donat o parte din echipamentele sale de protecție furnizorilor de servicii medicale din Vancouver, iar echipa de producție de la *Grey's Anatomy* (ABC) a donat stocul de halate și mănuși lucrătorilor din domeniul sănătății.

Mulți actori lucrează la videoclipuri legate de COVID-19, printre care: Matt Lucas, Reese Witherspoon, Kevin Bacon, Simon Pegg, Nick Frost, Judi Dench și Anthony Hopkins. Iar regizoarea irlandeză Aisling Walsh găzduiește o cină virtuală în fiecare vineri seara, pentru ca un cineast să discute proiectele doritorilor și să le ofere sfaturi unu-la-unu.

O nouă formă de comunitate?

Izolarea socială a dus la construirea unor noi comunități de cinefili, care vizionează online, împreună, același film. Realizatoarea londoneză Carol Morley a lansat un nou club de film online, Friday Film Club. Clubul s-a „deschis” pe 20 martie cu filmul din 1953 al Idei Lupino, *The Bigamist*. „Am simțit o dorință bruscă de a face ceva care ar putea crea un sentiment de conexiune între noi, în aceste vremuri dificile, în care cuvintele «izolare socială» sunt scrise cu majuscule”, a spus Morley.

„Reacțiile la filmul ales și la experiența în sine au fost cu adevărat pozitive și interesante. Mi-au amintit cât de importante sunt filmele pentru a aduce oamenii împreună, pentru a împărtăși atât poveștile care se desfășoară pe ecran, cât și experiența vizionării lor”, adaugă ea. Acesta să fie oare momentul în care se naște noua formă a sălii de cinema? **F**

Surse:

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

www.unatc.ro

Close Up

FILM AND MEDIA STUDIES

Academic Journal of National University of Theatre and Film "I. L. Caragiale" – Vol. 4, No. 1, 2020



www.unatc.ro • www.ucin.ro





IEȘIREA TRENURILOR DIN GARĂ

un film de RADU JUDE
și ADRIAN CIOFLÂNCĂ

microFILM

Nomada
solo

montajul CĂTĂLIN CRISTUȚIU

sound design DANA BUNESCU

director de imagine MARIUS PANDURU (RSC)

producător asociat ADRIAN CIOFLÂNCĂ

producători ADA SOLOMON, CARLA FOTEA, RADU JUDE

o producție microFILM în coproducție cu nomada.solo

ÎN CURÂND ÎN CINEMATOGRAFE