

FILM



Revistă trimestrială
de cinema a
Uniunii Cineaștilor
din România

Nr. 2 / 2023 • 9,5 lei

DOSAR

Bărbați cu pistoale

PRIM-PLAN

Bogdan Mirică

MICUL ECRAN

Spy/Master



FESTIVALURI: CANNES, TIFF, ONE WORLD ROMANIA, AIFF, FFE

TOTUL DESPRE FILMUL ROMÂNESC

www.aarc.ro



REVISTĂ ONLINE
EDITATĂ DE
UNIUNEA CINEAȘTILOR
DIN ROMÂNIA



Revistă trimestrială
de cinema a Uniunii
Cineștilor
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, Valeriu Căliman,
Luminița Comșa, Laurențiu Damian,
Adrian Ionescu, Angelo Mitchievici,
Dinu-Ioan Nicula,
Marian Sorin Rădulescu, Emil Vasilache,
Sanda Vișan, Titus Vișeu

Conceptie și realizare grafică
Alexandru Orieian

Foto
Cristian Radu Nema, Nic. Cara

Corectură
Camelia Potop

Distribuție
Dan Mitroi

Surse foto
42 Km Film,
American Independent Film Festival,
Arhiva Națională de Filme,
Bad Unicorn, Bold Film Studio,
Cay Films, East European Comic Con,
Gheorghiu SRL, HBO Max, ICR,
Independența Film, Luna Film,
MicroMultilateral, One World Romania,
Ro Image 2000, TIFF, Transilvania Film,
UNATC, Warner Bros. Discovery

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

Tipărit la:
Dynasty Print Art
ISSN: 2344-3960

Coperta 1
Ana Ularu
în serialul *Spy/Master*, HBO Max
Foto: Katalin Vermes
Nr. 2 / 2023 (40)

„Run the world, girls”

Chiar când mă gândeam ce ar avea în comun numeroasele evenimente recente la care am luat parte noi, cei de la revista „Film”, alături de nenumărați cinefili, am auzit hitul lui Beyoncé, „Run the world, girls” (ceea ce s-ar traduce prin: „Fetelor, conduceți lumea!”). Dincolo de faptul că mesajul este exact invers decât cel al șlagărului lui John Lennon din anii 1970, „Woman is the nigger of the world” („Femeia este negrul lumii”), cântecul nou subliniază, și prin mizanscena videoclipului, competitivitatea femeilor în epoca lui #MeToo: un ansamblu coregrafic foarte dinamic și oarecum amenințător se opune unui cordon de polițiști mascați, dotați cu bâte și pistoale.

Masculinitatea atotputernică și reprezentarea ei în filmul românesc fac obiectul dosarului nostru, „Bărbați cu pistoale”. Dar, revenind la ideea femeii ca lider al lumii, ea pare cât se poate de actuală dacă privim la palmaresurile unor festivaluri recente (comentate în acest număr). De pildă, la Cannes, premiul Palme d’Or a fost câștigat de franțuzoica Justine Triet, cu lungmetrajul *Anatomia unei căderi*, iar la TIFF-ul clujean trofeul a plecat în Iran, răsplătind opera prima *Ca peștele pe lună*, semnată de Dornaz Hajiha.

Nu decidem acum dacă e bine că femeile domină palmaresurile festivalurilor în ultima vreme, dacă e „discriminare pozitivă” ori nu, dar nu pot să nu amintesc aici bucuria de a vedea o realizatoare de origine română, Teodora Ana Mihai (autoarea coproducției mexicano-româno-belgiene *La Civil*), printre cei mai nominalizați cinești la Premiile Ariel, răsplătind cele mai bune producții mexicane ale anului trecut. Ea a câștigat în 2022 Premiul UCIN pentru regie cu același film, care acum a acumulat nouă nominalizări. Unde mai pui că unul dintre contracandidați este celebrul Alejandro Gonzalez Inarritu, cu *Bardo*. Așteptăm cu emoție rezultatul votării, ca și devoalarea Premiilor UCIN pentru anul 2022, care va avea loc pe 25 septembrie. Până atunci, vacanță plăcută și filme bune în timpul ei! **F**

DANA DUMA



12

**DOSAR
BĂRBAȚI
CU PISTOALE**



28

**PRIM-PLAN
BOGDAN MIRICĂ**



38

CRONICA FILMULUI



53

FESTIVALURI

JURNAL

- 04 **De veghe în pădurea thailandeză**
de Laurențiu Damian

EVENIMENT

GALA PREMIILOR GOPO

- 06 **Ficțiuni cu fricțiuni**
de Marilena Ilieșiu
- 08 **Oamenii din spatele filmului**
de Dana Duma

IPIFF

- 10 **Cineaste în top**
de Dinu-Ioan Nicula

DOSAR

BĂRBAȚI

CU PISTOALE

- 14 **Pistolarii de serie B ai Epocii de Aur**
de Angelo Mitchievici
- 20 **Pistolul și cureaua lată**
de Dinu-Ioan Nicula
- 24 **Pistoale cu capse**
de Adrian Ionescu

PRIM-PLAN

BOGDAN MIRICĂ

- 28 **Înțelegere și simțire**
Interviu de Mihai Fulger

CRONICA FILMULUI

- 38 **Boss**
de Dana Duma
- 40 **Mireasa mortului**
de Dinu-Ioan Nicula
- 42 **Dark Ages**
de Dinu-Ioan Nicula
- 44 **Apropierea**
de Marilena Ilieșiu

A DOUA PREMIERĂ

- 45 **È pericoloso sporgersi**
de Mihai Fulger

MICUL ECRAN

- 47 **Spy/Master**
de Angelo Mitchievici

AGENDA MULTIMEDIA

- 50 **Un spion la Comic Con**
de Valeriu Căliman

FESTIVALURI

- 53 **Cannes**
de Dana Duma
- 56 **Transilvania International Film Festival**
TIFF 22. Din nou împreună
de Dana Duma
- Documentarul la TIFF 2023.
Va salva arta planeta?
de Dinu-Ioan Nicula
- Exerciții de poveste.
ZFR, secțiunea Scurtmetraj
de Marilena Ilieșiu
- Amintiri clujene
de Mihai Fulger
- 64 **One World Romania**
de Emil Vasilache
- 66 **American Independent Film Festival**
de Sanda Vișan
- 69 **Festivalul Filmului European**
Feminitate și distopie
de Dinu-Ioan Nicula
- The Pod Generation
de Marilena Ilieșiu
- Despre AI, în cunoștință de cauză
de Dana Duma

CARTEA DE CINEMA

- 72 **Gopo 100**
Recenzie de Ioan-Pavel Azap
- 73 **Filmul – un paradis în mișcare**
Recenzie de Dinu-Ioan Nicula

REDESCOPERIRI

- 74 **Filmul clasic românesc în Timișoara europeană**
de Marian Sorin Rădulescu

CINEMATECA VORBITĂ

- 76 **Prințul doctor sau energia unui cărturar**
de Titus Vișeu

SALA DE CINEMA

- 78 **Din nou la cinema!**
de Luminița Comșa

De veghe în pădurea thailandeză

M-am întrebat: „Poți să povestești un film de Apichatpong Weerasethakul?”.

Și tot eu mi-am răspuns: „Nu! Dar poți să trăiești într-un film de-al lui”.

Să simți misterul pădurii thailandeze, să-i asculți zgomotele, uneori stranii, să auzi melodia vântului prin vegetația luxuriantă și să înțelegi, alături de personaje-simbol sau doar călăuze, dimensiunea timpului! Timpul, în pădurea thailandeză, curge altfel. Timpul, în filmele acestui cineast, curge altfel. Am putea să definim opera lui Weerasethakul ca fiind un eseu despre oameni și timp. Sau despre cea mai lungă memorie – memoria afectivă. Cineastul a învățat bine lecția antonioniană a timpului. Și nu numai. Putem adăuga timpul tarkovskian (mai ales cel din *Nostalgia* și *Sacrificiul*) și misterul personajelor parcă desprinse din filmele lui Bergman.

Vorbim despre un cinema-stare, un cinema în care firul narativ lasă loc unor secvențe contemplative, pe care receptorul le parcurge fascinat, chinuit de neînțelegere, dar și sedus de o lume exotică, cu mituri despre care nu știe nimic. Dar simte că acolo există ceva, misterios și sacru, pe care trebuie să-l primească precum un dar.

Așteptarea în noapte în pădurea thailandeză, copacul luminat, sufletul care părăsește animalul ucis (*Tropical Malady*), viețile unchiului Boonmee, care ne

Laurențiu Damian

urmăresc pretutindeni reîncarnate în animale (*Unchiul Boonmee* care îți poate aminti viețile și memoria anterioare), imaginea deșertăciunii (*Cimitirul splendorii*), agonia (*Blissfully Yours*), alienarea (*Syndromes and a Century*) și aproape toate stările reunite în *Memoria*, film distins cu Premiul Juriului la Cannes în 2021.

De fapt, opera acestui autor a primit la Cannes tot ce se putea: „Un Certain Regard” pentru *Blissfully Yours*, Premiul Juriului pentru *Tropical Malady* și Palme d’Or pentru *Unchiul Boonmee*.

Mulți spun: o operă stranie, în care dramaturgia vine din asocieri de replici din off cu personaje în trecere sau doar în trecut și cu momente de magie vizuală, printr-o peisagistică parcă din altă lume (mai ales pentru citadinii care trăiesc între betoane, ieșind să respire în balcoane de sticlă).

Sigur, un asemenea cinema, premiat și discutat în marile festivaluri cinematografice ale lumii, rămâne accesibil elitelor. Să nu uităm efectul filmului *Syndromes and a Century*, propus la Leul de Aur de la Veneția. Cronici mai mult decât elogioase despre acest cinema, numit atunci *terapie*.

De la filmul-terapie, cu trecerea timpului, Weerasethakul a ajuns la un cinema care pune în discuție însuși cinemaul – ca reprezentare, ca iluzie, ca reconstituire a unei realități, ca poveste despre destine din care mai găsim doar obiecte rămase și

Memoria (2021)



trebuie să ne imaginăm amintirile sau, inedit, trebuie să reconstituim și sunete, unele care ne obsedează, altele care ne sperie, precum în *Memoria*.

Sunetul obsedant este resimțit de personajul interpretat de Tilda Swinton (Jessica), actriță cu un chip special, cu roluri memorabile în *Eduard al II-lea* (Isabela), dar mai ales în ecranizarea romanului „Orlando”, al Virginiei Woolf, în regia lui Sally Potter, unde Tilda îl interpretează pe androginul Orlando. Un film care poate aduce aminte de basmul tinereții fără bătrânețe. Povestea începe în epoca elisabetană, iar regina Elisabeta I, cu puțin înainte de moarte, îi promite averi unui tânăr, cu condiția ca el să rămână veșnic tânăr... Și Orlando trăiește câteva secole!

Ei bine, tocmai această actriță, cu un chip straniu precum filmele autorului, a fost aleasă să fie ghid într-o lume în care fiecare locație are o simbolistică. Iar personajul este în căutarea sursei zgomotului care o sperie mereu, pe care aproape că îl visează și care va fi produs electronic de un inginer de sunet. Aici autorul pune în discuție cinematograful și iluzia creată de acesta. Sunetul acela este preluat de multe ori, până când personajul îl simte ca fiind cel autentic.

Cinematograful creează lumi iluzorii (de la Fellini la Wong Kar-wai), imagini pe care le porți cu tine dincolo de ecran (de la Paradjanov la Angelopoulos), iar aici, în *Memoria*, avem un sunet... Și nu doar unul la Weerasethakul, fiindcă ne mai rămân în memorie sunetul-chemare a animalului feroce și vorbitor din *Tropical Malady* sau sunetele pădurii thailandeze din *Blissfully Yours*.

Și, până la urmă, ca misterul să fie totuși deslușit cu un alt mister, o navă spațială iese din deșeurile luxuriante și emite acel zgomot obsedant și obsesiv al eroinei filmului.

Apichatpong a crescut într-o familie budistă, cu ritualuri care încorporează animismul și hinduismul

și care se regăsesc în tonurile suprarealiste ale operei sale.

Astfel putem explica, într-o structură regizorală extrem de personală, momentele de meditație și de contemplație pe care cinemaul său le oferă.

Veghea de o noapte a soldatului din *Tropical Malady*, refugiul într-un somn adânc al eroilor din *Cimitirul splendorii* sau conversația cu fantomele trecutului din *Unchiul Boonmee*, toate acestea devin ritualuri deloc înțelese, dar acceptate afectiv. E ca și cum ai încerca să înțelegi gesturile din teatrul Nô, în loc să te lași prins în vraja acelor semne teatrale.

Memoria renunță la pădurea thailandeză. Spațiul este citadin. Sever citadin! Străzi aproape pustii, spații expoziționale, un muzeu, studioul de sunet. Spuneam că miza autorului este alta acum.


După ce parcurge universul citadin, eroina, Jessica, se va integra mult mai bine în mediul rural, unde, întâlnind un pescar – pe Hernán, cel care vorbește cu natura, cu pământul, cu amintirile lui –, va ajunge și ea la acea, să-i spunem, meditație în care memoria ei pare că se împletește cu a lui. Aici este pe deplin marca autorului thailandez. Poate că Hernán este un *pescar de oameni*, nu de pește!

Memoria, un vis neîntrerupt.

Sau poate somnul, provocat de o epidemie, iar în somn halucinațiile devin imposibil de desprins de realitate, ca în *Cimitirul splendorii*. Să fie aici o aluzie la celebrul monolog hamletian „Să mori, să dormi. Și poate să visezi”?

Reîncarnarea spiritelor... *Unchiul Boonmee*.

M-am întrebat: „Poți să povestești un film de Apichatpong Weerasethakul?”

Tot eu trebuie să răspund. Și pot să răspund: Filmele lui nu sunt nici suprarealiste, nici dadaiste, nici postmoderne. Filmele lui nu sunt nici versuri cu rimă. Filmele lui sunt versuri albe! 

Unchiul Boonmee
(2010)



Gala Premiilor Gopo

Ficțiuni cu fricțiuni

Anul cinematografic 2022 a ajuns la seara bilanțului festiv: Gala Premiilor Gopo, ediția XVII. Printre foșnetele rochiilor de (o) seară, printre cuvintele de duh ale prezentatorilor (ineditul cuplu comunicant Lia Bugnar – Marius Manole), printre comentarii bazice (despre film) și note acide (despre invitați), s-au strecurat și cuvintele-cheie ale ceremoniei: titlurile anului expuse într-o deschidere cu puncte extreme de sprijin – pavimentul, în *#dogpoopgirl*, și cerul, în *Crai Nou*. Între ele se propoște îndărătnic pe labe un *Balaur*, o formă animalieră fantastică a pulsionilor erotice reprimite într-o căsătorie prăfuită, adușmea pe urmele unei neveste presupus infidele un *Om Câine*, un cumătru lup își hăcuiește finii, pe principiul să moară și iedul vecinului, în *Capra cu trei iezi*, iar un muribund redescoperă forțele elementare ale existenței în *Căutătorul de vânt*. Deși priza cu o realitate referențială este diferită în cele patru filme, influențată de alegorii sau de metafore, atenuată ori accentuată de situațiile dramaturgice sau

Marilena Ilieșiu

1. Marius Manole și Lia Bugnar

2. Ioana Crăciunescu și Tudor Giurgiu

de psihologia personajelor, permanenta conexiune cu un narativ al cotidianului le plasează în zona ficțiunii-antrenate într-o permanentă fricțiune cu existența.

Nota caracteristică a filmelor anului 2022 derivă dintr-un realism care manevrează datele unei realități particulare și le înglobează în narațiuni corect structurate, coerente în desfășurare, articulate în planuri mai mult sau mai puțin complexe. Tendința este detectabilă și la filmele nominalizate la categoria Cel mai bun film de lungmetraj.

Miracol (r. Bogdan George Apetri) are o narațiune bazată pe mecanica evenimentelor comune ale existenței: întreg parcursul narativ, până la violul tinerei novice, este unul liniar; în schimb, ancheta suprapune, apropie sau îndepărtează evenimente, manevrate abil de anchetatorul cauzei. Dincolo de desfășurarea narativă, mult mai interesantă mi se pare tocmai această elasticizare a structurii evenimentiale a filmului, maniera de a găsi soluția dramaturgică în funcție de respectarea sau încălcarea desfășurării în timp și spațiu a fiecărei mișcări a personajelor. Rezultă



FOTO: CRISTIAN RADU NEMA



FOTO: CRISTIAN RADU NEMA

un puzzle complex, în care piesele se pot rearanja în funcție de dispoziția jucătorului, o abordare modernă a relației spațiu-timp-eveniment-personaj.

Imaculat (r. Monica Stan, George Chiper-Lillemark) pătrunde în zona ascunsă a vieții dintr-o clinică de dezintoxicare. Labilitatea emoțională a dependentului creează noi relații de autoritate sau de supunere, pe care Daria le experimentează pe propria-i existență. Urmărind inocența prinsă în capcanele stabilimentului, descoperi – empatizând cu victima – mizeria, imoralitatea, violența. Această dinamică a imoralității care acaparează treptat zonele imaculate devine o temă și un principiu de structurare narativă. Dacă *Miracol* mizează pe perspective diferite de desfășurare a poveștii, în *Imaculat* perspectiva este unică, fixată pe inocența credulă și îndrăgostită, urmărind pătrunderea adâncă, profundă, în cercul închis al dependențelor.

Crai Nou (r. Alina Grigore) instituie un alt tip de relație cu realitatea: filmul este doar un fragment din spectacolul lumii, limita ecranului nu încadrează o poveste, ci o extrage din dinamica mediului vizat, povestea Irinei fiind prinsă cu fire evidente de povestea mai amplă a familiei, a mediului, a orașului. Dacă, în *Imaculat*, aparatul urmărește efortul Dariei de a se adapta la noua realitate, în *Crai Nou* el surprinde efortul Irinei de a se desprinde de rutina imbecilizantă impusă de viața și afacerea de familie, de a găsi calea spre o lume ipotetic mai bună. Alina Grigore impune un realism care vizează, prin relația film-realitate, o optică diferită asupra statutului estetic al cinematografului.

În *Metronom*, Alexandru Belc pleacă de la un alt principiu: plasarea unei povești de dragoste și trădare

într-un mediu recreat cu meticulozitate – anii 1970. O realitate istorică construită pe axele cunoscute – represiune, Securitate, delațiune, „Europa Liberă”, tentația libertății – dă relief și substanță poveștii care reunește valori de semne contrarii: inocența și trădarea, hidoșenia sistemului și puritatea (temporară) a adolescentului.

Experimentul ficțional-documentar *Pentru mine tu ești Ceaușescu* (r. Sebastian Mihăilescu) aduce istoria în percepția contemporană sub pretextul unui casting pentru rolul tânărului ilegalist Ceaușescu. Realitatea istorică se deformează în abordările tinerilor interpreți, obiectivitatea este spulberată de argumente de platou, iar figura malefică a fostului conducător se estompează atunci când motivația psihologică iartă păcatele politice. Oricum, filmul lui Mihăilescu stabilește zona ideală pentru demararea unei discuții despre adevărul istoric și rezistența sa în timp.

Oameni de treabă (r. Paul Negoescu), desemnat marele câștigător al categoriei, desenează, prin mijloacele unei comedii de situații și de moravuri, imaginea unui sat contemporan cu oficialități corupte, polițiști amețiți (de alcool, de reverii de înavuțire, de amor) și săteni-victime. O narațiune tradițională, în care raportul cu realitatea este privilegiat deoarece materialul primar este ca un zăcământ care-i momește pe vânătorii de comori comice. *Oameni de treabă* este o comedie pentru că este un film de actualitate (veche categorie tematică, hulită, blestemată, dar iarăși funcțională).

Până la viitoarea Gală Gopo, vă urez ca, în arcul dintre paviment și cer (amintit la începutul articolului), să vă găsiți locul dumneavoastră în sala de cinema. **F**

3. Monica Stan

4. Alexandru Belc

5. Anamaria Antoci



Oamenii din spatele filmului

Votate de reprezentanți ai breslelor cinematografice (pe baza nominalizărilor stabilite de un juriu de cinești), premiile anuale Gopo au nu doar calitatea de a impune titlurile filmelor care rămân ca repere, ci și pe aceea de a evidenția numele profesioniștilor care au stat în spatele acestor succese. Sau numele unor profesioniști care au marcat mediul, dar care nu au fost recompensați suficient prin premii naționale până acum. Ambele motivații sunt binevenite, pentru că, mai nou, celebritatea e câștigată mai ales prin metode care au impus *influencers* sau vedete mediatice foșnind mătășurile unor ținute costisitoare pe covorul roșu.

Desigur, ne amintim mereu că filmul este o confluență de artă, industrie și tehnologie și toate aceste componente s-au profesionalizat uimitor în cei 128 de ani de existență ai cinemaului. Din ce în ce mai evident, premiile cinematografice naționale acordate pe toate meridianele urmăresc să pună în chenarul notorietății toate contribuțiile care duc la reușita finală, atribuită de obicei numai regizorului.

Dana Duma

1. **Alexander Bălănescu**
2. **Andreea Grămoșteanu**
3. **Medeea Marinescu**

Ați remarcat cât de des se spune, cu un accent ușor emfatic, „industria filmului”? Propun să nu intrăm în polemica generată de această sintagmă și să ne uităm retrospectiv la clipa de glorie câștigată grație participării creative deosebite la realizarea unui film, ce merită descrisă în câteva rânduri referitoare la ediția 2023 a galei.

Amintim că, inițiate de Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc, Premiile Gopo sunt votate, pe categorii, de aproximativ 600 de profesioniști din domeniul cinematografic.

A fost, desigur, seara de glorie a lungmetrajului *Oameni de treabă*, regizat de Paul Negoescu, absent la premiere pentru că participa la un festival internațional. Producătoarea Anamaria Antoci a făcut oficiul de reprezentant oficial al peliculei câștigătoare la Gala Gopo la principalele categorii (Cel mai bun film de lungmetraj, Cea mai bună regie – Paul Negoescu, Cel mai bun scenariu – Radu Romaniuc și Oana Tudor, Cel mai bun actor în rol principal – Iulian Postelnicu, Cel mai bun actor în rol secundar – Vasile Muraru), la care se adaugă premiul pentru



Cel mai bun montaj (Eugen Kelemen). Detalii despre alegerea colaboratorilor și procesul realizării acestui film care descrie realist lumea rurală și corupția de aici găsim în interviul acordat de regizor lui Mihai Fulger (v. „Film”, nr. 1/2023). Lungmetrajul, care combină ingenios convenții de gen (comedie, thriller), este încă o dovadă că cinemaul nostru de succes se îndepărtează treptat de formula „de autor”, ținând mai mult cont de așteptările publicului.

În absența filmului *R.M.N.*, de Cristian Mungiu, selectat în 2022 la Cannes (ca urmare a deciziei regizorului câștigător de Palme d’Or cu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), Gala Gopo a recompensat și opere prime mai ambițioase, precum *Imaculat*, de Monica Stan și George Chiper-Lillemark (Cel mai bun film de debut). Premiat anul trecut pentru regie în secțiunea „Un Certain Regard” a Festivalului de la Cannes, *Metronom*, de Alexandru Belc, a cucerit mai ales premii „tehnice” la Gopo (Cea mai bună imagine – Tudor Vladimir Panduru, Cele mai bune decoruri – Ioana Covalcic, Cel mai bun machiaj și Cea mai bună coafură – Irina Ianciuș și Marie-Pierre Hattabi).

La gala din acest an au fost evidențiate mai apăsat producțiile din domeniul documentarului și al animației. La categoria Cel mai bun film documentar s-a impus *Spioni de ocazie*, de Oana Bujgoi Giurgiu, care folosește mijloace de docu-fiction pentru a relata povestea unor tineri israelieni infiltrați, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, în țări ocupate de germani, pentru a colecta informații utile contra-ofensivei anti-naziste; filmul a fost premiat și pentru Cel mai bun sunet (Sebastian Zsemlye). După ce a fost acreditată, în fine, categoria Cel mai bun scurtmetraj de animație, a fost votat, dintre cele trei titluri nominalizate, *Viață de clovn*, de Ioachim Stroe, deși contracandidatul *Degete de sticlă*, de Alina Gheorghe, are, evident, calități superioare, care l-au și recomandat să fie selectat la cel mai prestigios festival specializat, cel de la Annecy. A rămas în discuție și ideea unei categorii dedicate lungmetrajelor de animație, deoarece *Insula*, al Ancăi Damian, a fost premiat doar pentru Cea mai bună muzică originală (Alexander Bălănescu și Ada Milea), deși recepția internațională a filmului este remarcabilă.


În fine, trebuie observat că la ediția 2023 a Galei Gopo s-au văzut – mai mult ca altădată – actorii. Asta și grație prezentatorilor, Marius Manole și Lia Bugnar, și încredințării devoalării câștigătorilor tot unor reprezentanți ai acestei categorii profesionale, foarte atent caracterizați de prezentările care-i introduceau. Și premiul la categoria Tânăra speranță a fost acordat, pe merit, unei actrițe foarte promițătoare, Ioana Chițu, revelația din lungmetrajul de debut *Crai Nou*, de Alina Grigore. Foarte aplaudate au fost și

deciziile de premiere la categoriile Cea mai bună actriță în rol principal – Andreea Grămoșteanu, pentru *#dogpoopgirl* (Andrei Huțuleac), și Cea mai bună actriță în rol secundar – Ofelia Popii, pentru *Om Câine* (Ștefan Constantinescu).

Mai aplaudat ca altădată a fost și Premiul pentru întreaga carieră, oferit actorului Mircea Andreescu, vedeta Teatrului „Sică Alexandrescu” din Brașov, care a marcat, cu prezența sa, filme precum *Moromeții și Sunt o babă comunistă*, de Stere Gulea, *A unsprezecea poruncă* și *Senatorul melcilor*, de Mircea Daneliuc, *Pas în doi*, de Dan Pița, sau *A fost sau n-a fost?*, de Corneliu Porumboiu.

La fel, bine primit a fost și Premiul pentru întreaga activitate, acordat Ioanei Crăciunescu, de neuitat pentru rolurile din *Ion – Blestemul pământului, blestemul iubirii*, de Mircea Mureșan, *La capătul liniei*, de Dinu Tănase, sau *Sieranevada*, de Cristi Puiu. Cu mare entuziasm au fost aplaudate și Premiile speciale acordate unor monteurii ale căror nume se află pe genericul multora dintre cele mai relevante lungmetraje românești de dinainte și de după 1989: Melania Oproiu, Mircea Ciocâlței și Nita Chivulescu.

Celebrarea centenarului Gopo, care a readus în atenție figura primului cineast român câștigător al un premiu Palme d’Or la Cannes (în 1957, cu *Scurtă istorie*), a fost bifată prea rapid, prin textul – cam lipsit de relief – citit de Medeea Marinescu (prezentă, în filmografia lui Gopo, în distribuția de la *Maria Mirabela* sau *O zi la București*).

Aș propune ca, la ediția viitoare, omagierea celui care dă numele galei să ia măcar forma precizării titlurilor filmelor de animație din care se extrag pasaje pentru introducerea categoriilor premiate. 

4. Melania Oproiu, Mircea Ciocâlței și Nita Chivulescu



FOT. CRISTIAN RADU NEVA

IPIFF

Cineaste în top

I tinerant prin calendar, Independent Producers Indie Film Festival (IPIFF) și-a asigurat, după pandemie, o prezență primăvărată, în consonanță cu suflul nou pe care l-a adus directorul artistic al festivalului organizat de UPFAR-ARGO, regizorul Toma Enache. În acest an, gazda manifestării (12-14 mai) a fost cinematograful bucureștean Union, iar festivitatea de premiere s-a desfășurat, ca și în 2022, la Teatrul Odeon. Juriul, compus în mod programatic dintr-un critic și istoric de film (prof. univ. dr. Dana Duma), o actriță (Monica Davidescu) și un producător (Adrian Bucă), a acordat 19 distincții (printre care șase premii, șase mențiuni și trei premii speciale) pentru cele peste 30 de filme din concurs, expresie intrinsecă a unei aprecieri valorice.

Dată fiind consistenta participare autohtonă, cel mai important dintre premii poate fi considerat cel pentru lungmetraj indie de ficțiune românesc, laureat fiind *Crai Nou* (producători Gabriela Suciuc și Robi Urs; regia Alina Grigore), multifățată imagine a unei lumi primitive, opusă emancipării femeii, eroina interpretată de Ioana Chițu reușind s-o surmonteze într-o manieră sui-generis. Mențiunea specială la

Dinu-Ioan Nicula

1. Gabriela Suciuc
2. Vlad Păunescu, Viorel Chesaru și Toma Enache

această secțiune a fost câștigată de *Anul pierdut 1986* (producători Marian Mario, Dan Dimitriu și Ligia Ciornei; regia Ligia Ciornei), un debut care ambiționează reconstituirea unei duble psihoze – cea a iradierii și cea a sarcinii nedorite – prin intermediul unei actrițe (Isabela Neamțu) pentru care rolul principal înseamnă încununarea „femeii la 40 de ani” (spre a recurge la sintagma balzaciană). În perimetrul scurtmetrajului, premiul i-a revenit, în mod previzibil, regizoarei-actrițe Alina Șerban, cu *Eu contez* (producătoare Ada Solomon și Alina Șerban), care a inserat dibaci activismul în canavaua unei povești de hărțuire didactică la UNATC (András Demeter simțindu-se bine în pielea profesorului „misogin”). Un „prădător” sexual, interpretat de Costin Sforaru, este și în centrul lui *Hentai Sushi*, fantezie vizuală produsă de Cătălin Varga și regizată de Andrei Hazi Barbu, distinsă cu mențiune. Soliditatea interpretării tandemului tată-fiică (Vlad Ivanov – Diana Cavallioti), în cheia psihologiei morbide, a dat forța scurtmetrajului *În numele tatălui* (r. Vladimir Dembinski), care a obținut Premiul special din partea UARE Meritorie s-a dovedit și o altă dramă prezentată în această secțiune, *Appalachia* (r. Roxana Stroe).



Pasionat de istoria monarhiei în România (*Războiul Regelui*, 2016; *Maria, inima României*, 2018), regizorul britanic Trevor Poots a intrat în posesia trofeului pentru cel mai bun film documentar, *The Last King Behind the Iron Curtain/Regele Mihai: drumul către casă* (2021, producători John Florescu, Dan Drăghicescu și Viorel Chesaru), antrenantă resuscitare a unor momente care au marcat istoria postdecembristă a țării. O amprentă asupra acestei perioade și-a lăsat-o, după revenirea în patrie, trupa care stă în centrul documentarului câștigător al Premiului special acordat de UCIN, *Phoenix – povestea continuă* (producători Bianca Beatrice Michi și Nicolae Covaci), regizorul Cristian Radu Nema oferind o perspectivă personalistă, atașată de liderul vulcanic al formației, artist excelând în muzică, în plastică și, uneori, în tragerea de adversități.

Cromatică inspirată aleasă de către directorul de imagine Rareș Dima, sensibilitatea regizoarei Ana Breten, talentul actorilor Irina Noaptes și Cristian Bota au concurat într-un veridicitatea unui love-story pe fundal distopic, *Singularity* (UNATC; producător Adrian Drăgan Hașu), distins cu premiul pentru cel mai bun film studențesc; mențiunea a revenit Universității Babeș-Bolyai, cu *The Actress Mind* (regizoare-producătoare Denisa Mikesz). Spre UNATC s-a îndreptat și premiul de animație (în concurs intrând și filmele străine), câștigat de Eugen Munteanu cu pilula *Pardon!*, subtilă metaforă a descoperirii propriei naturi umane, ilustrată printr-un simbol al transformării: fluturile.

Premiul pentru cel mai bun producător al anului – destinat unui film românesc – i-a revenit cineastului Vlad Păunescu, cu *Scara*, o ambițioasă încercare de reconstituire a vieții din Teatrul Nottara din ultimii ani ceaușști, încercând o schiță portretistică a unui

actor cu datele lui Dragoș Pâslaru, pe care inexperientatul Eduard Trifa nu o poate duce la culminație, rămânând în cadrele prestației onorabile. Mențiunea a fost câștigată de Octav Chelaru, prin lungmetrajul său de debut, *Balaur*, cu o curajoasă problemă de etică feminină întrupată de Mălina Manovici, însă pe alocuri minată de inabilități scenaristice, mai multe decât în *Spre Nord* (r. Mihai Mincan), neintrat în palmares. Premiul Directorului Festivalului a răsplătit inedita ecranizare a basmului lui Creangă, *Capra cu trei iezi* (r. Victor Canache), care s-a bucurat de succes în țară, atât prin susținerea dată de către distribuitorul Transilvania Film, cât și grație popularității actorilor Maia Morgenstern și Marius Bodochi.

În secțiunile internaționale, lungmetrajele de ficțiune l-au avut ca premiant pe iranianul Ali Atshani, cu a sa poveste de dragoste *Paper Dream*, centrată pe o efigie a diferenței (albinosul). O idee din dostoevskianul „Crimă și pedeapsă” (pervertirea inocenței de către societate) l-a inspirat pe italo-britanicul Alessandro Repetti în scurtmetrajul premiat *Transgressing*, rolul Soniei putând fi o reală treaptă de lansare pentru actrița Hannah Saxby. Mențiunile s-au îndreptat spre lungmetrajul biografic *Juan Mariné, between Light and Shadow* (r. Rafael Toba), dedicat unui cineast iberic care a împlinit 102 ani în 2022, precum și scurtmetrajului singaporez *An Island Drifts* (r. Vivian Ip), axat pe responsabilitatea crucială a dascălului față de copii, dar și pe rolul societății în a-i judeca pe cei aflați în postura inamicului public numărul 1.

Beneficiind de prezentarea elegantă făcută de Manuela Hărăbor, Gala Premiilor IPIFF a bucurat publicul fidel al acestui festival, creând deja orizontul de așteptare pentru o ediție proxima cel puțin la fel de bogată ca participare. **F**

3. Manuela Hărăbor

4. Premianți și organizatori la Gala Premiilor IPIFF



FOTO: CRISTIAN RADU NEMA



FOTO: CRISTIAN RADU NEMA



Bărbati cu pistoale

Au revenit în filmele noastre. Asociați până la revoluție cu peliculele de gen care adunau mult mai mulți spectatori în sala de cinema decât așa-zisele ficțiuni cu ingineri agronomi eroici, îndârjiți să readucă la viață zone rurale deșertificate, bărbaiții cu pistoale au reapărut în lungmetrajele românești. Noile filme pun în situații de criză bărbaiții al căror profil nu e neapărat eroid, dar care servesc la studiul masculinității confruntate cu provocările, nedreptățile și prejudecățile lumii noi. Uneori ei poartă uniformă, alteori nu. În orice caz, idealul „apărării legii” e mult diferit azi, față de ceea ce era „înainte”. Deși deosebiți de vechii „pistolari”, cei noi se dovedesc mai interesanți pentru publicul de azi decât alte personaje masculine recente. Comparația între reprezentarea lor în producțiile de gen „de dinainte” și în cele actuale poate fi declanșată de citirea textelor reunite în acest dosar, pe care sperăm să-l parcurgeți cu plăcere.



Iulian Postelnicu
în *Oameni de treabă*
(Paul Negoescu)

Pistolarii de serie B ai Epocii de Aur

Dacă am căuta un echivalent românesc al westernurilor americane, acesta ar fi cu siguranță dat de trei serii de filme. Prima este franciza lui Dinu Cocea, filmele cu haiduci care impun și un personaj memorabil – șarmantul/leventul Anghel Șaptecai, interpretat de Florin Piersic, erou ce modelează o interesantă ficțiune cinematografică a unui secol al XVIII-lea fanariot. Apoi, trilogia de westernuri-spaghetti românești, ale lui Dan Pița și Mircea Veroiu, cu ardeleni nimeriți din „Far East” în „Far West”, din țara brânzei într-un *country* al cowboyilor pistolari. În fine, franciza – colorată deja ideologic – a evenimentelor privind Revoluția de la 1848, deschisă de *Drumul oaselor*, al lui Doru Năstase, o serie care livrează un personaj iconic, pe Mărgelatu alias Florin Piersic, un *desperado* flușturistic, dar cu prințipuri, carbonar de ocazie, aventurier balcanic.

Am ales și un alt criteriu, cel al unui erou iconic pe care filmele îl vehiculează, respectiv al pistolaru-lui căruia îi predă ștabela cavalerul medieval, și un interval temporal, cel al „Epocii de Aur”, pentru că toate personajele alese și filmele discutate apar după o schimbare esențială de regim, ce duce la un dezgheț resimțit în cultura românească a vremii. După dispariția lui Gheorghe Gheorghiu-Dej din 19 martie 1965 și accesarea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, inter-naționalismul cu fața la Răsărit profesat de fostul lider

Angelo Mitchievici

Ion Besoiu și Marga Barbu în Haiducii (Dinu Cocea, 1966)

maxim este înlocuit de un „socialism cu față umană”, în termenii lui Alexander Dubček, mixat pe un *revival* naționalist ce se radicalizează rapid, dobândind accente antioccidentale, xenofobe și chiar antisemite. Schimbarea, marcată în literatură, cinematografie sau artă plastică, presupune edificarea unor noi legende și hagiografii ideologice. Înfloresc ficțiunile revoluționare care tratează momentul Tudor Vladimirescu și cel pașoptist, până la așa-zisa „revoluție antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944”, stabilind un soi de genealogie la capătul căreia se află secretarul general, Nicolae Ceaușescu, revoluționarul en-titre.

Schimbarea de vector politico-cultural a fost documentată serios de istoricul Cristian Vasile, în „Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu. 1965-1974”, iar despre mitologii de uz ideologic a scris, cum nu se poate mai aplicat, un adevărat *mythbuster*, Lucian Boia, în „Istorie și mit în conștiința românească”, așa cum specificul anilor '70-'80 în cultura de masă, paraliteratura din care face parte și romanul de aventuri, dar și cinematografia socialistă sunt analizate în trilogia „Explorări în comunismul românesc”, printre ai cărei autori mă număr, alături de Paul Cernat, Ion Manolescu și Ioan Stanomir.

Ne place sau nu, marii pistolari ai cinematografului românesc au fost fabricați pe parcursul a circa două decenii și jumătate. Și aceasta nu pentru că cinematografia nu ar fi descoperit mai devreme praful de pușcă!

„Unde-s pistoalele, unde-s pumnalele, caii și flintele haiducilor?”

În 1965, Dinu Cocea inițiază seria de easternuri de capă și spadă cu haiduci, după scenariul semnat de Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail și Mihai Opreș. Filmul *Haiducii* îl are ca pistolar-șef pe Ion Besoiu, în rolul căpeteniei de haiduci Amza, alături de membri ai cetei care vor deveni la rândul lor iconici: Toma Caragiu în rolul Răspopitului, Amza Pellea în rolul lui Sârbu, Jean Constantin în rolul țiganului Parpanghel.

Pentru acest erou, împărțit între sabie și cuțit, între sâneală și acele pistoale cu mânere artistic încrustate ținute la chimir, există o tradiție consistentă, pe care o furnizează eposul eroic românesc, prin baladă și cântec bătrânesc – antologia lui Al.I. Amzulescu este elocventă în acest sens –, dar și romanele cu haiduci,





printre primele care apar la finele secolului al XIX-lea, odată cu genul însuși, și pe care proiectul „HAI-RO” coordonat de cercetătoarea de la Iași, Roxana Patraș, le-a pus în valoare, oferind pentru întâia oară un corpus integral accesibil online, pentru a nu vorbi de Panait Istrati, care internaționalizează tema și-i conferă o aură melancolic-crepusculară.

În cărțile sale, „Primitive Rebels” (1959) și mai ales „Bandits” (1969), Eric Hobsbawm analizează ceea ce el numește „social bandits”, un fel de „criminali nobili” din care face parte și tipul balcanic al haiducului, în termenii unor protorevoluționari anticipând lupta de clasă – teorie discutabilă, dar care se potrivește cu agenda ideologică a momentului apariției lor în cinematografia românească. Istoria și ficțiunea sunt abil întrețesute în jurul unei figuri istorice precum Iancu Jianu (erou intrat în folclor, unde devine subiect de baladă și teatru popular). Regizorul Dinu Cocea îi dedică acestuia două filme, *Iancu Jianu zapciul* și *Iancu Jianu, haiducul*, lansate împreună în 1981. În cele din urmă, Anghel Șaptecai reprezintă analogul autohton al unui Robin Hood sau Zorro, ambii popularizați prin literatură, dar mai ales prin film. Eugen Barbu, principalul scenarist care leagă toate aceste episoade filmice, oferă o amplă documentare, în ce privește secolul al XVIII-lea fanariot,

**Răpirea
fecioarelor
(Dinu Cocea,
1968)**

pentru romanele sale, „Princepele” (1969) – a se vedea „Caietele Princepelui”! – și „Săptămâna nebunilor” (1981), a căror „acțiune” este plasată în acel veac.

În al doilea film din serie, *Răpirea fecioarelor* (1968), locul lui Ion Besoiu este luat de Emanoil Petruț, care rămâne în rol și în următorul film al seriei, *Răzbumarea haiducilor* (1968), pentru ca în 1971, în *Haiducii lui Șaptecai*, rolul de haiduc-șef să-i revină lui Florin Piersic. Actorul îl introduce în scenă pe Anghel Șaptecai și va face să iradieze iconicitatea personajului său. Urmează, la foc scurt, *Săptămâna nebunilor* (1971) și *Zestrea domniței Ralu* (1972), cu care franciza se încheie, iar Florin Piersic trece într-o nouă serie notabilă, deschisă de *Drumul oaselor*. Prin urmare, fixarea pistolarului memorabil (deși Anghel e mai lipit de sabie decât de pistol) ține de un proces de selecție deloc lipsit de importanță și, pe bună dreptate, tânărul Piersic, pe poziție de june-prim, rămâne în rol pentru că emană acea putere de seducție, o carismă care face să treacă fără poticneli mesajul urii de clasă: „Cuțit, cuțit, cuțit,/ De trei ori te-am ascuțit,/ La tociță, pe pietroi,/ Să tai capul la ciocoi”.

În orice caz, haiducul răsare din negura unei medi-
evalități tulburate de înlăturarea, odată cu capetele
Brâncovenilor, a ultimelor domnii pământene. Cum
se poate mai viu în cultura populară, el face, prin





cinematografie, pasul către o *mass culture* comunistă. Dincolo de un conflict oedipian rău lichidat, dar cu tensiune dramatică, Eugen Barbu a adăugat filmelor savoarea unei limbi literare întocmite să corespundă epocii – căci pistolarul valah e limbut și cilibiu –, ceea ce avea să aducă la apogeu Radu Jude, în *Aferim!*, un film croit aproape integral din intertext și pastişă, ca și „Levantul” cărtărescian, dar fără haiduci, doar cu zapcii și exploatați țigani.

Westernul pe ardeleneste și baciul pistolar

Dintre toate cele trei serii, adevăratele westernuri-spaghetti sunt însă cele două ale lui Dan Pița, *Profetul, aurul și ardelenii* (1978), *Pruncul, petrolul și ardelenii* (1981), și *Artista, dolarii și ardelenii* (1980), al lui Mircea Veroiu. Primele două episoade din serie sunt după scenariile lui Titus Popovici, iar cel de-al treilea după scenariul lui Francisc Munteanu, ambii romancierii și scenariști cu experiență.

Familia Brad este compusă din ardeleni get-beget, cu nume care evocă ginta latină și eforturile Școlii Ardelene de a reromaniza provincia imperială: Traian (Ilarion Ciobanu), Romulus (Mircea Diaconu) și Ion, devenit Johnny (Ovidiu Iuliu Moldovan). Frații se reunesc într-o Americă a frontierei, cadru minunat pentru un western cu baci dibaci iuți de trăgaci, cu umor ardelenesc, cu palincă versus whiskey, cu banjouri dezacordate, cu *saloon*-uri butaforice, unde ai, pe lângă pian și *cookie jar*-ul de rigoare, tot decorul unui *Westworld*, recompus la pixel și bit și transformat în parc de distracții, decenii mai târziu, în seria cu același nume. Nu întâmplător, cu un marketing inspirat, filmele au titlul similar unor bancuri din ciclul „un ardelean, un oltean și un moldovean”, unde ultimii

Florin Piersic în *Drumul oaselor* (Doru Năstase, 1980)

sunt înlocuiți, după caz, cu un mormon, un american, un amerindian, un afroamerican etc., mobilizând reflexe mentalitare, clișee identitare și idiomatisme savuroase.

Peisajele sunt românești, pentru cine cunoaște spațiul mioritic și „iarba verde de acasă”, nici vorbă de Marele Canion, siere, preerii sau Llano Estacado, unde își rupeau șalele călărind eroii lui Karl May și vigilenții pistolari Butch Cassidy și Sundance Kid. „Americana” vorbită bolovănos de actorii români, chiar și când îi joacă pe nativi, nu e mai puțin caraghi-oasă decât cea vorbită de actorii italieni, dar lumea pistolului este și una a analfabeților funcționari. Decorul e completat cu ofițeri confederați, indieni cu figuri cauziene, bronzăți cu cremă (oricum mai credibili decât cei din preajma *Winnetou*-ului vest-german, cu faciesuri ariene, bronzăți la lampă), câte o persoană de culoare pentru culoare locală, câte o dizeuză de café-chantant performând leșinat, dame tarifate, tot felul de cowboy și *gringos* cartofori, băutori de spirtoase și vânători de recompense.

Bădica Johnny, devenit mare pistolar, un *vigilante* în „Wild West” și țintă a escrocilor care domină orașul Cedar City, este departe de a recompune un profil mioritic, cu aleanuri funerare și doliu anticipat, „și de-o fi să mor”. Dimpotrivă, el se implică serios în corectarea stării de fapt, în contextul unui capitalism sălbatic. Există o tradiție fordiană, completată de westernurile-spaghetti italiene, dar și cele germane, ecranizări după romanele lui Karl May, pe care o expun și aceste „westernuri-mămăligă”, unde „omul venit din afară”, de nicăieri, dar nicidecum un *desperado*, un om fără căpătâi, reglează situația dinăuntru unei mici comunități dominate de o clică. Cele două civilizații, cea patriarhal-pastorală a nemeșilor transilvăneni și cea americană, *in statu nascendi*, cu *melting pot*-ul ei fierbând la foc mic, se ciocnesc – în termenii lui Samuel P. Huntington – într-un moment activ al colonizării, recte al civilizării Americii, dar nu într-un mod brutal, apăsat ideologic, ci mai degrabă cu ricanări și mustăceli parohial-rustice, cu neașșimele cărora le dădea glas în epocă Marin Sorescu, prin ciclul său de prozopoeeme „La Lilieci”. Și încă un lucru atent subliniat: chiar când dau de petrol, aurul negru, *sheep boy*-ilor ardeleni le este gândul doar la revenirea în patria dragă, după ce s-au lămurit în privința Americii.

Pașoptism și praf de pușcă – pistolarul balcanic la răscrucea imperiilor

Poate cel mai elocvent pistolar cu rădăcinile în haiducia de secol XVIII rămâne Mărgelatu, la care totul este iconic, putându-se vedea și influența westernurilor-spaghetti ale lui Sergio Leone. El intră în scenă cu

Drumul oaselor (1980), în regia lui Doru Năstase, în aceeași echipă cu infatigabilul scenarist Eugen Barbu (care din 1969 devenise membru supleant al CC al PCR), plus Nicolae Paul Mihail. Urmează, cu contribuția aceluiași scenariști, *Trandafirul galben* (1982) și *Misterele Bucureștilor* (1983), ambele semnate tot de Doru Năstase, după care Gheorghe Vitanidis preia ștafeta, cu *Masca de argint* (1985) și *Colierul de turcoaze* (1986), ultimul din serie, *Totul se plătește* (1987), fiind regizat de Mircea Moldovan.

Cu pălăria neagră cu boruri, de sub streășina căreia se ițește privirea vigilentă a pistolarului, cu un parpalac ponosit, cu patină, de pe mâneca căruia omul își suflă colbul, cu niște cizme cu toc și pinteni, cu o barbă nerasă, scuipând cu dexteritate semințe extrase direct din pălăria uscată a plantei, cu un pistol cu opt țevi, dacă am numărat bine, obiect-fetiș pe care-l lubrifiază cu rachiul de anason, Florin Piersic a impus imaginea unui pistolar singuratic, trecut prin ciur și prin dărmon, traficant de arme, hoț de cai, ocaș, pașă, mercenar etc., intrat în felurite combinații, o imagine a aventurierului pursânge descins din filmele lui Sergio Leone și Sergio Corbucci.

Replica memorabilă, casant-ironică, gesturile când poruncitoare, când sfidătoare, și laconismul (împrumutat de la personajul impersonat de Clint Eastwood, cu ponchoul său emblematic și alura enigmatică amplificată de muzica lui Ennio Morricone, deși nici Giuliano Gemma sau Franco Nero nu sunt departe) îl recomandă pe rebelul fără cauză. Ca și comisarul Miclovan/Moldovan, pe care-l pune în scenă Sergiu Nicolaescu, Mărgelatu este un om fără angajament, neînregimentat, chiar și atunci când slujește cauza dreaptă, un fel de Corto Maltese balcanic, hrănit de lumea Orientului, cosmopolit și liber. Mai mult decât celebrul comisar, Mărgelatu se face purtătorul unei tradiții mai largi decât cea a locului – eroul-haiduc băștinaș, frate cu codrul, nu cu saloul și cadrilul. Mărgelatu nu este un împământenit, Occidentul și Balcanii atât de agitați, Viena imperială și porțile Orientului se intersectează cu traseul său destinal. Într-un fel, el îl definește mai bine pe acest pistolar-aventurier balcanic, lumea lui fiind foarte bine descrisă mentalitar în cartea Mariei Todorova, „Balcanii și balcanismul”. Amestecul lui Mărgelatu în daravele revoluționare de la 1848 ridică miza, personajul ieșind din spațiul practic infinit al aventurii ca ficțiune pură pentru a intra în cel al istoriei, dar fără a urma, cum spuneam, traseul angajării politice. Eugen Barbu construiește altfel intriga încât face din Mărgelatu un personaj-cheie al unor vaste și subterane mișcări politice, unde diplomația și spionajul fac casă bună, unde marile imperii își manifestă prezența prin agenții lor de influență și unde triumfă ideea unui patriotism local.



Colierul de turcoaze (Gheorghe Vitanidis, 1986)

În anii '80, în climatul tot mai sufocant al ceaușismului târziu, pistolarul profilat pe fundalul unor peisaje sălbatice de munte sau prăfoase de stepă, familiar cu cafenelele cu șic *belle époque*, unde face figură exotică de apaș, dar și cu bodega și hanul, unde susură în urechi muzica tarafului țigănesc, devine un simbol al unei libertăți dezirabile, al unei mobilități inconceevabile, al unei lumi apuse. În fond, aceste figuri, chiar dacă justificate de contextul istoric, erau subversive prin însăși natura lor, respirând frumusețea unei alte vieți – o viață liberă, cu privirea pierdută în orizontul infinit al aventurii.

Comisarul Moldovan față cu reacțiunea

Dintr-o altă tradiție și dintr-o altă epocă își trag seva filmele lui Sergiu Nicolaescu care impun un alt pistolar, pe comisarul Moldovan/Miclovan, interpretat pe tot parcursul seriei de unul și același Sergiu Nicolaescu. În calitate de regizor, Nicolaescu și-a creat pistolarul apelând tot la un model prestigios – detectivul din epoca marilor gangsteri, a lui Al Capone sau John Dillinger, a mafioților cu ștaif, macaronari, *street boys* de Brooklyn sau *bootleggers* din perioada prohibiției, înarmați cu mitraliere Thompson, călătorind pe buza mașinilor luxoase. Modelul era fără doar și poate american, iar stilul l-a sintetizat cel mai bine un scriitor precum Raymond Chandler, cu al său detectiv Marlowe, chiar dacă într-o epocă mai târzie.

Ca un personaj să devină iconic, el trebuie să impună un stil, iar Sergiu Nicolaescu a creat unul după model, un mixaj de Humphrey Bogart și Gary Cooper: costum cu jiletcă și pălărie borsalino, voce guturală, aspră, de o masculinitate fără rest, un fel de a saluta cu degetul la borul pălăriei, mărci care-l definesc, precum cea a





mâinilor strânse pe reverele costumului. Incipitul primului film al seriei, *Cu mâinile curate* (1972), conține o mulțime din clișeele vizuale ale filmelor cu gangsteri, preluate cu o vizibilă stângăcie. Scena atroce, derulată ex abrupto, mi-a amintit de secvența de efect în care un tren spulberă o mașină pe calea ferată, pe care viitorul regizor, amator încă, o concepe *copy-paste* în filmul lui Spielberg, *Fabelmans: Povestea unei vieți aparte*. Fără doar și poate, Sergiu Nicolaescu vine din filmul american de Hollywood și nu din subtilul noir al lui Jean-Pierre Melville. Un model actoricesc este semnalat direct, Gary Cooper, și, întrebat ce ocupație i-ar atribui la prima vedere colegului său, comisarul-șef Mihai Roman răspunde fără ezitare: actor. Și, într-un fel, are dreptate: gangsterul trăiește în lumina cinematografului, evoluează și se manierează odată cu el, iar filmele lui Nicolaescu sunt și o formă de manierism, un elogiu indirect adus filmului american de serie B, o versiune admirativ-compulsivă cu un contur retro-nostalgic, altoită – nu se putea altfel – pe miturile ideologice locale, pentru că regizorul este un mitograf care se ia în serios, concurând faptul istoric cu propriile sale ficțiuni cu iz epoeic.

***Cu mâinile curate* (Sergiu Nicolaescu, 1972)**

Gangsterul aparține societății capitaliste sau, în termenii epocii, societății „burghezo-moșierești” românești interbelice. Filmele lui Nicolaescu induc ideea că întreaga societate românească era gangsterizată și un singur om, campionul dreptății, era menit să i se opună – e drept, susținut de tovarășii comuniști aflați în ilegalitate sau proaspăt ieșiți la aer din subterana istoriei. Lăscărică și Semaca, *villain*-ii din primul film, controlează o vastă rețea infracțională și dispun inclusiv de tancuri, enormitate pe care scenariștii și, implicit, regizorul ne-o bagă pe gât fără probleme. Mihai Roman, omul pus de comuniști la cârma Poliției, jucat de Ilarion Ciobanu, funcționează frenator, ca un fel de îmblânzitor al elanurilor de insubordonare ale comisarului Miclovan, acesta din urmă acționând după un clișeu productiv: metode neconvenționale, adică brutale și ilegale, pentru a asigura justa administrare a pedepsei.

Scenariile pentru primele două filme ale seriei, *Cu mâinile curate* și *Ultimul cartuș* (1973), sunt semnate de un autor de *milicier*-uri, Petre Sălcudeanu, și un prozator cu adevărat înzestrat, transformat într-un scenarist reductabil, Titus Popovici. Apoi seria își

schimbă scenariștii – îi avem acum pe Eugen Burada, Vintilă Corbul și Mircea Gândilă, alături de regizorul însuși, cu mențiunea că primii doi realizează unul dintre puținele cupluri de scriitori români, coautori ai unor romane polițiste precum „Moarte și portocale la Palermo” sau „Cenușă și orhidee la New York”. Cred că scenariile ar merita un studiu atent pentru perioada postbelică, cu atât mai mult cu cât sunt implicați scriitori care modelează și se lasă modelați de un imaginar specific al aventurii. În „Moarte și portocale la Palermo”, prin intermediul personajului Mircea Paltin, Vintilă Corbul și Eugen Burada ne introduc în spațiul acestui imaginar debordant, inventariind pistolarii din stofa cărora va fi confecționat comisarul Miclovan/Moldovan: „Visul lui era să creeze un erou pe măsura lui Simon Templar, a lui Lemmy Caution sau a lui James Bond. Admira aceste personaje bătaioase, pline de vigoare și de forță, cu pumnii de fier, umerii pătrați și mușchi tari ca vâna de bou, care chemau parcă primejdiile în jurul lor. Se încăierau cu zece adversari deodată și ieșeau victorioși din luptă fără ca hainele lor să fi căpătat o cută. Acești eroi ai secolului XX erau idoli unui anumit tineret care reducea arta cinematografică la filmele polițiste, literatura la romanele lui Leslie Charteris, muzica la cvartetul Beatles și arta vestimentară la bluzoanele negre. Proaspăta, dar colosala lor celebritate zdrobea gloria ruginită a lui Hercule, Samson, ori Milon din Crotona”. Nota bene, Leslie Charteris, scriitor și scenarist, este cel care l-a dăruit deopotrivă literaturii și cinematografiei pe iconicul Simon Templar, alias Sfântul, așa cum prozatorul britanic Peter Cheyney l-a dat pe primul agent FBI, Lemmy Caution. Cu un asemenea material literar-filmic anglo-saxon operează scenariștii, adaptând la contextul local un erou care are toate datele pistolarului american.

Începând cu *Un comisar acuză* (1974), legenda se schimbă și acțiunea trece și pe un alt făgaș, alunecând în trecutul la fel de tumultuos al rebeliunii legionare și dictaturii antonesciene, ocazie cu care apare un alt *villain* memorabil, comandantul legionar Paraipan, jucat într-o cheie unică de Gheorghe Dinică, însoțit de un adevărat *liquidation squad*, cu care comisarul Moldovan se înfruntă prin cimitire, depozite, abatoare, terenuri virane și clădiri dezafectate. Seria relativ nouă conține filmele *Un comisar acuză*, *Revanșa* (1978) și *Duelul* (1981). Côté-urile ideologice ale seriei, cu aliajul ei consumerist dintre aventură și educație politică, adică distorsiune istorică și agitprop, o ofertă „la pachet” de propagandă pe cozonac artistic, sunt analizate cu rafinament de Ion Manolescu în eseuul său, „Comunismul «la pachet». Aventură și propagandă în filmele polițiste”, din primul volum al seriei „Explorări în comunismul românesc”.

Pistolarul rămâne Sergiu Nicolaescu, care, deși simpatizant al comuniștilor, dar fără nicio intenție de a se înscrie în partid, le lasă în umbră omul, îl ironizează uneori pe teme ideologice, fapt de neconceput cu un deceniu în urmă, îl domină pur și simplu, păstrând acțiunea și terenul de joc pentru el. Bunele intenții ale comisarului, faptul de a se fi aliat cu cine trebuie împotriva cui trebuie caționează derapajele sale, metodele neortodoxe și micile persiflări, dar, privit cu atenție, omul de lume este și omul unei lumi care nu și-ar avea rostul fără luminile și umbrele ei, fără strălucirea unui spectacol de varieteu, fără eleganța localurilor, fără mișuna de oameni de afaceri de tot soiul și de toată teapa, fără negativul pe care comisarul comunist promite să-l șteargă definitiv la dezvoltare. În fond, pentru pistolarul interbelic inamicul este viitoarea societate a egalilor întru pauperitate, societatea comunistă, unde rațiunea sa de a fi încetează. De aici și reflexul nostalgic al acestor filme, care nu se află doar în intenția regizorului, ci și în ochii spectatorului pierdut în decorul, fie el butaforic și compromis, al unei lumi apuse, ce își exercită seducția în răspăr cu pedagogia partinică. **F**

Gheorghe Dinică în *Revanșa* (Sergiu Nicolaescu, 1978)



Pistolul și cureaua lată

Cu ambivalența sa recunoscută, pe care în scrierile postdecembriste și-a exaltat-o narcisic, în 1975 Titus Popovici depunea spre aprobare la Consiliul Culturii și Educației Socialiste scenariul literar al filmului *Profetul, aurul și ardelenii*. Era încă perioada prieteniei noastre cu Statele Unite (etapa de preludiviu a oricărui parteneriat), deci un western n-ar fi fost deloc neavenit, dar erezia „des-țărării” trebuia menținută la foc viu (după *Trecătoarele iubiri*, 1974, de Malvina Urșianu), așa încât o poveste cu ardelenii plecați peste Ocean în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea angaja un risc ideologic lesne de păstrat sub control. În plus, apăruseră westernurile-spaghetti ale lui Sergio Leone, astfel încât invocarea parodiei putea constitui o cauțiune pentru vreun derapaj care ar fi scăpat imprevizibilelor foruri cenzoriale, când intolerante, când permissive.

În 1968, Sergiu Nicolaescu devenise primul regizor român de western, realizând, împreună cu Jean Dréville și Pierre Gaspard-Huit, serialul TV *Legenda lui Ciorap-de-Piele / La Légende de Bas-de-Cuir*, format din patru episoade, care au rulat și pe marile ecrane

**Dinu-Ioan
Nicula**

**În centru, Ilarion
Ciobanu și
Mircea Diaconu
în *Profetul, aurul
și ardelenii***

ca lungmetraje separate. Ecranizare plată a unor romane ale clasicului Fenimore Cooper, coproducția româno-franceză, turnată la Buftea și în împrejurimile Brașovului, nu rămâne decât ca reper istoric. În același an, Titus Popovici scria scenariul „După furtună”, pe care în 1973 avea să înceapă să-l dezvolte cu Sergiu Nicolaescu pentru un film cu ecouri de western, redenumit *Nemuritorii*. Contradicțiile dintre cei doi devin ireconciliabile și scriitorul se dezice de produsul final, achiesând la formula de compromis trecută pe generic: „Adaptare cinematografică de Sergiu Nicolaescu a scenariului «După furtună» de Titus Popovici”. *Nemuritorii* fiind un succes, invidia „colegială” își spune cuvântul, iar Titus vrea să-i arate lui Sergiu că-l poate învinge în propriul fief și antamează un proiect de „western-mămăligă” (cum a rămas în folclorul breslei, sau „turț-western”, conform pamfletului lui Florian Potra intitulat „Tichie de mărgăritar”, publicat în „Profesiune: filmul”, 1979), etichetă justificată mai ales după ce a căzut încercarea de colaborare cu DEFA Berlin (studioul est-german era specializat în acele „Indianerfilme” care l-au consacrat pe Gojko Mitić, unele recurgând și la actori români).



În noiembrie 1976, revista „Cinema” anunța intrarea în producție a filmului *Profetul, aurul și ardelenii*, cu Dan Pița regizor. Interesant este că, în paralel, un alt reprezentant de seamă al „generației născute odată cu revoluția” (conform sintagmei unui exeget al *Profetului...*), Mircea Daneliuc, era ispitit de scenaristul Beno Meirovici să-l bată pe Nicolaescu cu propriile arme, în proiectul de film cu urmăriri și împușcături „Foc în iarbă” (devenit *Ediție specială*), aventură soldată cu un insucces de care regizorul este răspunzător în măsura în care a acceptat din start subiectul istorico-mistificator, văzându-se apoi covârșit de tăvălugul cenzurii.

Întârzierea începerii filmărilor l-a făcut pe Dan Pița să bată pasul înapoi, vrând chiar să iasă din schemă, însă amenințarea cu imputări ale cheltuielilor de preproducție l-a determinat să revină la sentimente mai bune față de „Ardeleni”, cum o demonstrează și declarația din reportajul de pe platou, realizat de Eva Sirbu („Cinema”, nr. 4/1977): „Vreau să fac un film serios. De fapt, și asta este o experiență. Să transformi joaca în serios”.

Pentru tripticul central al fraților au fost aleși Ovidiu Iuliu Moldovan (John Brad – posibilă aluzie criptică la scriitorul transilvănean Ion Brad), Ilarion Ciobanu (Traian Brad) și Mircea Diaconu (Romulus Brad). Primul dintre ei este trimis la înaintare în Sudul american, unde acte justițiare îl transformă într-un

outlaw, mod de a spune că solul american este tarat de o corupție endemică. Pe urmele sale vor veni fratele mai mare și fratele mai mic, cu intenții neclare până și lor înșiși: să-și câștige o existență superioară celei pe care o duceau sub stăpânirea austro-ungară sau să-și recupereze fratele? Drumul până la destinație este promițător din punct de vedere cinematografic, prin interacțiunile cu o întreagă tipologie, definită edificator chiar și prin simple apariții, precum cea a lui Clody Bertola, iar triumviratului i se atașează și un oponent care pare desprins chiar dintr-un western clasic: asasinul ingenuu John Grogan, interpretat de Ferenc Bács, actorul târgumureșean stabilindu-se imediat după ce acest film în Ungaria (meritul descoperirii lui îi aparține lui Constantin Vaeni, care l-a distribuit în generalul Basta din *Buzduganul cu trei peceți*, 1977).

Odată ce eroii ajung la locul faptei, încep să apară neajunsurile filmului. Traian Brad e un veteran al războiului de la 1877, de pe urma căruia a rămas cu un pușcoci capturat de la un „bimpașă”, dar filonul narativ sugerat nu se exploatează în vreun fel. Ilarion Ciobanu are un umor greoi, după unii specific locului de obârșie, însă Pița și Popovici îl expun ridicolului doar cu măsură, preferând ca ipostaza păcălicului să o joace Mircea Diaconu (el începe să învețe engleza și nu mai termină vreodată, dar la acest capitol toți cei din film stau precar). Prin expresivul actor se face

Profetul, aurul și ardelenii



un record cu mediumtrajul *La o nuntă*, regizat de Dan Pița în cadrul dipticului *Nunta de piatră* (1973), și, într-un fel, cineastul dă o asigurare publicului său fidel că standardul artistic nu va coborî. Veriga slabă a triunghiului fratern este Ovidiu Iuliu Moldovan, parcă jenat de schematismul rolului și de *emploi*-ul care amintește frapant de Clint Eastwood. Cum just susține Marian Țuțui în amplul său text „Westernul românesc – între modelul american și corectitudinea politică națională” („SCIA. TMC”, nr. 51-53/2015), „unele [personaje, *n.m.*] sunt iconice pentru western, iar altele sunt măcar pitorești”. Printre acestea din urmă se numără colonelul sudist Anderson, cu o tentă neașteptat pozitivă, credibil oferită de actorul Zoltán Vadász. Pentru că trebuia atinsă și problema sclavagismului (căruia nu i se dă și o tentă rasistă), s-a recurs la sudanezul Ahmed Gabbany (absolvent de regie la IATC), solicitat însă prea puțin în rolul lui Bob, cel cumpărat de Traian Brad și apoi eliberat tot de el. Descoperire excelentă făcută de Dan Pița, liceana Tatiana (care se va consacra ca Tania) Filip este timida blondă June, complementară lui Romulus (zis și Romi), cu care, de altfel, va forma un cuplu (lucru evident pentru oricine, mai puțin pentru Traian, care înțelege acest lucru doar când fata anunță că e gravidă). Peisajele filmate de Nicolae Mărgineanu în Munții Măcinului arată încă o dată măiestria acestui director de imagine, pusă uneori în slujba unor misiuni imposibile.

Cuanta propagandistică devine vădită odată cu intrarea în scenă a pastorului mormon Walthrope, cel cu un întreg harem și o droaie de copii, intenția satirei de moravuri neavând acoperire în interpretarea dată personajului de către Victor Rebengiuc, aflat într-un reflux pasager, după rolul-capodoperă din *Tănase Scatiu*, realizat în 1976 tot sub direcția lui Dan Pița. Sugestia dată marelui actor de a-l înfățișa pe Dictator (ipostază care reiese și din volumul lui Titus Vîjeu intitulat „Dan Pița. Arta privirii”, 2012) pare să-l fi deconcertat pe acesta, încât pe alocuri



Mircea Albulescu și Ilarion Ciobanu în *Artista, dolarii și ardelenii*

filmul anticipează satira antiobscurantistă *Întunericul alb* (Andrei Blaier, 1983), cu Emanoil Petruț în rolul fanaticului religios.

Următorul velleu al seriei a fost *Artista, dolarii și ardelenii* (1980), care s-a intitulat mult timp în faza de lucru „Întorcerea ardelenilor”, ceea ce putea sugera că era și finalul periplului lor american. Nu a fost așa, întrucât filmul regizat de Mircea Veroiu a constituit doar episodul median, iar caracterul de trecere a fost evident, regizorul evitând în general să dea declarații despre această realizare a sa. Ce-i drept, culturnicii (în principal Ilie Rădulescu) au fost mai severi decât în cazul *Profetului*..., atmosfera fiind încă tensionată după fuga lui Pacepa „pe urmele Ardelenilor”. Trama, în care se interpun și indienii, prin tânărul actor Constantin Brinzea (... ulterior cetățean american), este firavă: scortșosul Traian Brad face un coup de foudre pentru o actriță pe nume Annabell Lee (sic!), trimiterea în derizoriu a eroinei poeziei lui Edgar Allan Poe fiind bizară pentru un spirit fin ca Mircea Veroiu, dar în același timp simptomele pentru distanțarea pe care cineastul a luat-o față de propriul film (care, totuși, i-a adus recordul de spectatori al întregii sale cariere!). Rămâne viabil rolul central al Rodicăi Tapalagă, de *femme fatale*, căreia Magda Mihăilescu i-a dedicat eseu „Farmecul inteligenței malițioase” („Cinema”, nr. 3/1980), considerând-o „acest splendid argument al filmului nostru, lăsându-se învăluită în luminile diafane pe care operatorul Călin Ghibu le-a mutat direct dintr-o pânză impresionistă”. Atunci când lui Traian îi cade de pe ochi năframa Ardealului, vede adevărata ei imagine, de membră a grupului de gangsteri și de amantă a falsului căpitan Wheeler, interpretat de Mircea Albulescu (palid rol!), apărându-și onoarea de ardelean cu sabia (și nu cu pistolul), apoi etichetând-o (cu un termen astăzi misogin) pe cea care i-a trădat dragostea. În roluri mici, dar solide, Ioana Crăciunescu (pianista) și Marcel Iureș (banditul Lefty) așează pietre de hotar pentru strălucita lor evoluție viitoare.

Receptiv la învățămintele date de propriile erori, Dan Pița a revenit în 1981 cu ultima parte a seriei, *Pruncul, petrolul și ardelenii*, cea care se apropie cel mai mult de exigențele formulate de Jordan Chimet în volumul său „Western” (1966): „Omul cu pistolul», care este eroul genului, se caracterizează prin rapiditatea și eficacitatea cu care-și folosește arma. Provocat sau nu, rezultatul este același, în urma lui rămân corpurile inamicilor ucși, fără ca umbra unui regret, a unei melancolii, a unei străngeri de inimă să anunțe totuși drama sufletească a învingătorului. [...] Căderea de pe cal, prăbușirea în praful drumului nu sunt deci sinonime cu moartea. Regula jocului semnifică în acest caz recunoașterea pierderii partidei, înfrângerea”. Primează în film atmosfera reușită



a salonului, dominată de crâșmărița Ileana Iliescu (celebra balerină, o rara avis pe marele ecran), refuzată cu fermă bătărie de John Brad, lucru care i se întâmplă în final și lui Erzsébet Ádám, căci justițiarul era cu gândul la patrie. Tema întoarcerii străbate tot filmul prin melodia „Dor de țară”, adaptare de Adrian Enescu a cântecului popular „Mociriță cu trifoi”, interpretată de Mircea Romcescu, care, nu prea convins de mesajul muzical, avea să se expatrieze peste câțiva ani în Danemarca...

Faptul că scenariul e scris de Francisc Munteanu („după o idee de Titus Popovici”) a dat mai multă soliditate acțiunii, prin intrarea în scenă a unui antagonist puternic, McCullen (interpretat de Ștefan Iordache, care evită să dea personajului luciri demonice), insașiabil cumpărător de pământuri prin mâna sa dreaptă, Collins (Dragoș Pâslaru, într-unul din rolurile de vârf ale carierei). Faptul că Romulus ia o bucată de pământ pentru familia lui, crescută numeric fiindcă a devenit tată, îl face să turbeze pe McCullen, de aici rezultând o înfruntare pe viață și pe moarte, cu interesante distribuiri în roluri episodice ale unor personalități din alte domenii culturale, precum Mihai Oroveanu sau Iosif Naghiu. La aceasta se mai adaugă și un *love&hate* româno-maghiar între Traian Brad și vecinul său, interpretat de Zoltán Vadász (în mod neconvențional

Mircea Diaconu, Tania Filip și Ilarion Ciobanu în Pruncul, petrolul și ardelenii

pentru o serie, actorul e utilizat într-un alt rol decât în primul voley). Lichidarea sumară de către John Brad a verosului cumpărător pare să pună piatra tombală pe serie, dar găsierea de petrol pe terenul familiei ardelenilor amână sine die deznodământul întoarcerii la Poplaca originară. Generoasă în cronica sa, Eva Sîrbu conchide totuși, în surdină: „Un film din care, cel puțin eu una, am înțeles că lui Dan Pița i s-a făcut dor de el însuși. Dar nouă?” („Cinema”, nr. 1/1981). Cineastul va mai cocheta de la distanță cu genul, prin *Dreptate în lanțuri* (1984), în care Ovidiu Iuliu Moldovan își dă întreaga măsură a valorii, intrupându-l pe haiducul Pantelimon.

Într-unul dintre dialogurile cu Titus Vișeu din volumul „Cinema, cinema, cinema” (2014), Dan Pița mărturisea că o importantă firmă românească de producție cinematografică i-a făcut, după 2000, oferta de a continua seria Ardelenilor, fapt pentru care a scris câteva storyuri, împreună cu Alexandru Molico. Cum de pe scena vieții plecaseră Ilarion Ciobanu și Ovidiu Iuliu Moldovan, întreprinderea nu prea-și mai avea sens și proiectul s-a închis, frații Brad rămânând pentru totdeauna în America. Spre deosebire de vremea realizării seriei, situația lor nu mai e de invidiat în epoca *woke*, ca exponenți ai unui gen reacționar: westernul! **F**

Pistoale cu capse

Imi propusesem să scriu un text despre „bărbații cu pistoale” din noile filme românești, ceva în direcția unei eventuale optici contemporane a reprezentării personajelor masculine, mai ales în contextul în care filmele de gen au început să-și facă tot mai des apariția pe marile ecrane autohtone și, odată cu ele, reluarea unor arhetipuri specifice acestora.

Cu surprindere, am sesizat însă cum se conturează o tradiție deloc divergentă de la cea betonată de Noul Cinema Românesc, care se concentra mai degrabă pe reprezentarea unor personaje masculine ajunse la maturitate, cătrânite și opace, adică fix opusul așteptărilor pe care mi le creasem sau care îmi fuseseră create de titlurile noi și marketingul din jurul lor.

Chiar și în producții ultra-comerciale, ca *Teambuilding* (2022, r. Matei Dima, Cosmin Nedelcu, Alex Coteț) sau, dintre cele ceva mai asumate artistic, *Taximetriști* (2023, r. Bogdan Theodor Olteanu), în filmele românești post-NCR observăm aceeași tendință de a recurge la protagoniști care nu prea inspiră mușchi și gloanțe, ci, dimpotrivă, emană depresii și amortăală. Iar în *Oameni de treabă* (2022, r. Paul Negoescu) și *Boss* (2023, r. Bogdan Mirică), lucrurile sunt cu atât mai evidente, mai subliniate și, pe undeva, mai asumate.

Adrian Ionescu

Arhetipul bărbatului neras, nedormit și bătuit de întrebări existențiale grele, a fost făcut celebru de filmul noir, sofisticat de modernismul lui Antonioni sau de New American Cinema-ul lui Cassavetes și revitalizat, în zilele noastre, în serii de mare succes, ca *The Sopranos* (1999-2007) sau *Breaking Bad* (2008-2013).

Construcția protagoniștilor din *Boss* și *Oameni de treabă* funcționează pe două planuri comunicante asemănătoare. Primul, ușor recognoscibil, se revendică de la filmul noir și de la o tipologie deja bătătorită de personaje interpretate și duse la rang iconic de Humphrey Bogart: taciturnul, misteriosul, cinicul perfect. Al doilea, ceva mai specific, adaugă straturi autohtone, influențate de cinematografia locală contemporană, marcată în mod canonic de Cristi – polițistul interpretat de Dragoș Bucur în excepționalul film al lui Corneliu Porumboiu, *Polițist, adjectiv* (2009).

Deși, la o primă vedere, Bogdan și Ilie sunt doi bărbați din medii și cu preocupări diferite, unul șofer de conjunctură pe ambulanță în București, altul polițist prăfuit într-un sătuc din Moldova, asemănările evidente, la nivel psihologic și comportamental, denotă o încercare de schițare a portretului bărbatului român, alb, heterosexual, ajuns la vârsta mijlocie, lovit de

Laurențiu Bănescu în *Boss*



plafonul posibilităților, subliniind condiția acestuia într-o societate care îi dă indicii tot mai clare că rolul lui devine, ușor-ușor, dispensabil.

„Am vrut să reprezint individul în starea lui primară, de animal care încearcă să supraviețuiască contextului în care se află. Am aplicat o lentilă darwinistă în care ucizi ce e în proximitatea ta, nu din sadism, ci din necesitate biologică. Mi se pare că Răul reprezentat astfel nu poate fi contracarat – social, moral etc. –, fix cum simțisem răul din visul meu. Din punctul ăsta de vedere, în *Boss* masculinitatea ca identitate de gen devine secundară.” (Bogdan Mirică, scenarist și regizor *Boss*).

Boss este un *post-heist neo-noir* a cărei acțiune are loc în București. În centrul poveștii se află Bogdan (Laurențiu Bănescu), șofer pe ambulanță, care participă la un jaf armat și lovește, în fuga lui de la locul faptei, o femeie despre care află mai târziu că se află în comă la spital. Bogdan e sufocat de muștrările de conștiință, dar și de suspiciunile pe care le are legate de unul dintre complicii săi.

Structura à la *Reservoir Dogs* a găștii a fost confectionată de așa natură, încât Bogdan cunoaște doar un singur alt partener de fărădelegi, Costache, un tip pe care îl întâlnește ca pacient pe ambulanță în urmă cu ceva vreme. Costache se știe la rândul lui cu un sudor de pe șantier, iar acesta se cunoaște cu capul bandei improvizate, cel pe care Bogdan începe să îl suspecteze că vrea să își facă nevăzuți complicii și să rămână cu toți banii. Dintre cei patru, protagonistul este cel care știe cel mai puțin despre ceilalți

(fiind singurul care cunoaște identitatea unui singur membru al echipei, restul având conexiuni cu cel puțin alți doi). Și este singurul care suspectează că ceva e în neregulă, astfel că începe o investigație pe cont propriu pentru a ajunge la Boss, despre care intuia corect că are propriul plan și că ar avea legături cu poliția. Plotul în sine este destul de interesant, tropii folosiți funcționează (în general) organic, iar modul în care misterul din jurul acestui jaf și al urmărilor sale sunt încet-încet depliate reușește să accentueze atmosfera grea, aflată uneori la limitele realismului, susținută de o coloană sonoră excelentă (Marius Leftărache), de imaginea și montajul pe alocuri foarte îndrăznețe (vezi secvența din tunel de la finalul filmului sau tranziția către petrecerea de pe plajă) și de jocul lui Laurențiu Bănescu, pe al cărui personaj mă voi concentra în următoarea parte a textului de față.

Bogdan este un tip pe la 40 de ani, supracalificat pentru postul de ambulanțier, despre care aflăm că a studiat pentru Medicină, dar nu și-a mai susținut examenele. Îl bănuim, bazat pe modul în care își îmbrățișează viața eșuată, că încă de tânăr a știut – sau măcar a intuit – faptul că viața nu îl va trata niciodată așa cum simte că merită, detaliu care vorbește despre o stare de spirit contemporană comună multor bărbați ce se simt cumva trădați de o societate patriarhală tot mai exigentă, o societate care nu le-a acordat ceea ce meritau și căreia nici ei nu i-au oferit la schimb cea mai bună variantă a lor. Probabil că Bogdan a practicat dintotdeauna un fel de subversivitate pasivă, un *quiet quitting* anticipat.

**Ioana Bugarin
și Laurențiu
Bănescu
în *Boss***





Bogdan nu știe ce vrea, dar nici nu contează. Pare că și-a construit această poveste în care, dacă personajul principal nu are idealuri mărețe, nu poate avea nici dezamăgiri pe măsură. Un sistem de autoapărare care nu îl lasă să se conecteze real cu nicio persoană. Este șofer pe ambulanță, a văzut cât de firavă este viața și cât de necruțătoare este moartea. Dar a văzut asta și acasă, acolo unde mama lui suferă de o boală care necesită un transplant de organe pe care cel mai probabil nu îl va mai apuca. În plus, mai are puțin și va fi considerat cu adevărat bătrân.

Ca o notă marginală, poziționarea asta pasivă îmi amintește de ciobanul moldovean din balada noastră de căpătâi, „Miorița”, acolo unde întâlnim pentru prima dată acest discurs metafizic despre atitudinea bărbatului român în fața haosului care guvernează planul teluric.

Revenind, relația amoroasă dintre Bogdan și Carla (Ioana Bugarin), o *femme fatale* scoasă din sertarul cu tropi anacronici, este, din aceleași motive, una complicată, al cărei final el îl anticipează, dar pe care îl amână dintr-un reflex masculin primar. Relația dintre cei doi și cât de plauzibil este faptul că acești doi oameni din lumi total diferite pot fi împreună, dar și discuțiile lor intelectuale presărate cu filosofii de pahar, comunică aproape transparent modul în care autorul se simte în raport cu realitățile propriei vieți

**Anghel Damian și
Iulian Postelnicu
în *Oameni de
treabă***

și subliniază discursul pe care *Boss* (dar și *Oameni de treabă*) îl conține la nivel de metatemă: criza existențială a adultului român post-post-tranziție, prins cu un picior în nostalgia anilor '90-2000 și cu altul în realismul capitalist 2023.

Bogdan este încă validat de atenția pe care o primește de la această tipă care pare, cel puțin la prima vedere, *out of his league*, dar care, prin sexualitate și spirit de aventură, urmează să îl emasculeze cât de curând. Tipa asta e nărașă, pleacă azi la mare, mâine la Viena, în timp ce el vrea să stea. Implicarea lui în jaf este motivată de însăși nevoia lui de a se opri pur și simplu de tot, iar pentru luxul acestui repaus e nevoie de capital. Dar Bogdan se găsește încă în mișcare grație unei forțe inerțiale aflate la capătul impulsului inițial, alimentat de un complex al salvatorului de care se simte tot mai străin. În fapt, Bogdan pare că se simte tot mai străin de sine însuși, de întreg conceptul de „eu”, cu visuri împrumutate sau de proveniență necunoscută, ambiții nefondate, cariere canibalizante. Bogdan este românul devenit martor la propria viață, o viață care trece prin fața ochilor la viteze tot mai mari.

Bogdan vrea să se oprească din șofat, din iubit, din trăit după regulile altora. Nu știm ce vrea să facă cu partea lui de bani, dar intuim că, undeva în sinea lui, există posibilitatea de a se retrage undeva la munte,

departe de toți și de toate. Sau poate vrea pur și simplu să rămână în apartamentul lui decrepit și să își continue viața pe canapea, printre seriile comerciale de pe Netflix și comenzi multiple la Glovo.

Trecând pădurea în care s-ar afla această căbănuță imaginară, ajungem în satul în care Ilie (excelentul Iulian Postelnicu), protagonistul din *Oameni de treabă* (o dramedie serioasă cu afiș de *Garcea și oltenii*), își verbalizează în mod cehovian-existențialist planurile pe care le mai are cu viața: vrea o livadă mică, livadă care, într-un viitor apropiat, i-ar putea oferi o viață tradițională, alături de o soție și un copil. Ilie este și el un sătul, cocoșat de micro-sistemul corupt și monotonia vieții de polițist într-un colț de țară unde are de-a face cu cazuri mărunte și ne semnificative. Duce o viață lipsită de aventură, deși poate că uniforma pe care o poartă i-a promis cândva mai multe.

Însă, spre deosebire de Bogdan, el are un plan concret de evadare, are un scop precis, știe cum se poate reinventa.

„[...] un om indecis, un om care trăiește în capul lui, are o construcție imaginară despre viață și despre idealul personal, pe care nu poate să-l atingă și atunci devine depresiv... Și mi-am dat seama că toată partea asta – viața la țară, din Moldova – e doar un decor, un background pe care pot să-l învăț. Și nu despre asta e filmul, ci despre acest personaj pe care, de fapt, îl cunosc. Oricum, decorul ăsta nici nu contează atât de mult, fiindcă nu voiam neapărat să fac o radiografie realistă a vieții de la țară. Așa am intrat în proiectul acesta și ca regizor.” (Paul Negoescu, regizor *Oameni de treabă*).

Dar soarta îi joacă o festă: în prag de pensionare prematură, se lovește de cel mai complex caz de până acum: o persoană este găsită moartă într-o curte. Autor: necunoscut.

La insistențele și rugămintele primarului (interpretat excelent de Vasile Muraru) și ale preotului, dar și la intervenția unui procuror de la oraș, Ilie tergiversează ancheta, fiind trezit din amorțeala morală abia atunci când tânărul și proaspătul său coleg este bătut crunt pentru că își luase prea în serios meseria de polițist. Ilie își dă seama de încrengăturile unei afaceri cu marfă de contrabandă în care sunt implicați oamenii importanți din sat, dar și cetățeni de peste hotare, și decide să acționeze.

Finalul este unul total neașteptat, o rupere de convenție bruscă și șocantă: o secvență de câteva minute cu împușcături, topoare, tumbe și efecte speciale à la Tarantino, prin care filmul ne sugerează faptul că, iată!, dacă vrem, se poate și așa.

Ilie este uns cu toate alifiile, e învățat să închidă un ochi atunci când trebuie și să creadă că „așa e bine”, servil, stăpân pe meserie. Este un funcționar corupt de o comunitate coruptă până în măduva oaselor, care

își justifică regulile strâmbe apelând la instinctul de conservare al fiecăruia.

Dar lucrurile astea au rămas undeva la suprafață, un reziduu al celui ce a fost și devenit în urma trecerii anilor, căci Ilie are o viață internă pe care nu o cunoaște nimeni și pe care abia dacă o sondează el însuși. Sau dimpotrivă, pare că tocmai această necunoscută este cea care începe să sape din interiorul lui către exterior, sub forma naivă a unei fantezii cu pomi fructiferi, care reprezintă acel *stop* după care tânjește și Bogdan, o renunțare la hainele vechi, un divorț de viața de până atunci. Gândindu-mă mai bine, acest ideal al abandonului vieții așa cum o știm cu toții a devenit deja recurent în rândul populației urbane tinere, care își dorește retragerea de la oraș la țară, la un stil de viață ce poate părea mai simplu. La Ilie, lucrul ăsta devine și mai tranșant: el vrea să se mute de la țară *mai la țară*, undeva la marginea satului, acolo unde, speră el, încă nu au ajuns tentaculele *răului*.

Ilie are ascunsă, undeva sub uniforma cu două numere mai mare, o scânteie care în final pornește focul purificator. Și poate asta vrem să credem cu toții despre noi: că pe undeva, acoperită de banalități și griji mundane, avem o flacără care așteaptă să ne readucă la viață. **F**

Iulian Postelnicu în *Oameni de treabă*

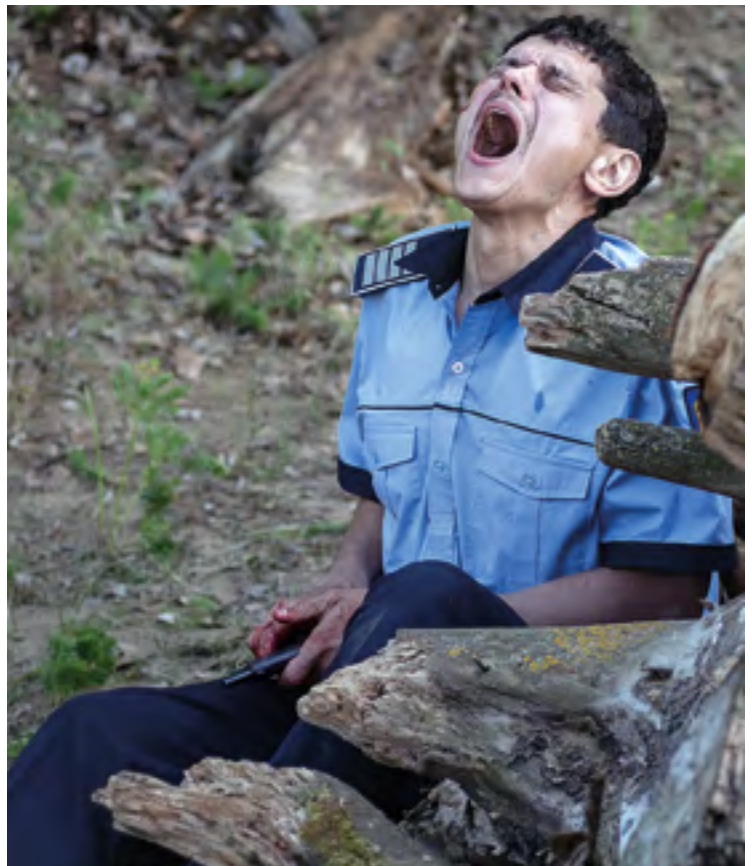




FOTO: MARIUS MARIŞ

PRIM-PLAN

Bogdan Mirică

Înțelegere , și simțire

INTERVIU DE MIHAI FULGER

Bogdan Mirică s-a specializat până acum în filme având în centru bărbați violenți și înarmați (nu doar cu pistoale). Am discutat pe larg cu cineastul la câteva săptămâni după ce își lansase în sălile românești al doilea lungmetraj, *Boss* (precedat de *Câini*, 2016), dar și după ce fusese anunțat printre câștigătorii concursului de proiecte organizat de Centrul Național al Cinematografiei (CNC), cu al treilea lungmetraj scris și regizat de el, *Magnum opus*.

◀ Vorbind despre *Boss*
la Cinema Victoria din Cluj-Napoca

Ai debutat ca scriitor, în 2005, cu romanul „Bestseller”. Și romanul, și primul film pe care l-ai regizat, mediu-metrajul *Bora Bora* (2011), sunt plasate într-o zonă de comedie cu accente absurde. Cum ai ajuns de aici la crime thriller?

Pur și simplu am început să mă uit mai mult în jurul meu. Când am scris „Bestseller” și când am făcut *Bora Bora*, eram mai naiv și mai copilăros, îmi plăcea să iau viața mai lejer. Pe măsură ce a trecut timpul, a început să se sedimenteze un fel de tristețe existențialistă. Am început să văd mai mult răul din oameni, răul din mine, natura fragilă a binelui... Deși cred că erau niște bucățele și în lucrurile pe care le-am scris înainte, cumva chestia asta a început să predomină. Și ideea de moarte, de desființare, de dezintegrare, a devenit mai pregnantă în mine, s-a infiltrat în tot ce scriam, tot ce gândeam și tot ce simțeam. Chestie care s-ar putea să fie normală pe măsură ce înaintezi în vârstă. Asta s-a petrecut la un nivel organic, nu a venit din exterior, de la vreun gen cinematografic sau literar. Pur și simplu a fost o schimbare în biologia mea, ca să zic așa.

După ce te-ai retras din publicitate, ai urmat un masterat în cinematografie la Universitatea Westminster din Londra, unde ai studiat scenaristică și producție. Planul tău era să devii regizor?

Îmi place foarte mult să scriu și toată viața n-am făcut altceva decât să scriu. Scriam mereu când puneam mâna pe un subiect cu care simțeam că rezonoz. Dar nu la modul unu la unu, puteau să fie chestii inițial departe de mine, dar care aveau ceva ce mă intriga și ajungeau să mă intereseze. Sincer, când m-am băgat în scenaristică, nici nu știau dacă înțelegeam foarte bine care e raportul just dintre scenariu și filmul per total. Cred că mă raportam la scenariile din perspectiva a ceea ce erau scenariile pe vremuri, în perioada de aur a Hollywoodului din anii '40-'50, când erau cooptați foarte mulți romancierii. Cred că am plecat de la modelul ăsta idealist și mă gândeam că un scenariu este enorm, că el se transmite în fibra intimă a filmului. Când eram la masterat, mi-am dat seama că, judecând foarte pragmatic și realist, un scenariu e un *blueprint*, o schiță pentru un film. Dacă ai norocul să dai de un regizor care vrea să coopereze, atunci ai o șansă să participi efectiv la ADN-ul filmului. Dar, dacă dai de un regizor care zice că el are viziunea lui și-ți ia materialul și face ce vrea cu el, procesul poate să fie foarte frustrant. Și, ce să vezi, m-am întors în România, am avut niște colaborări cu regizori și procesul a fost foarte frustrant. Până la urmă, mi-am zis că, decât să vină cineva să-mi ia scenariul și să-l facă harcea-parcea, mai bine îl iau eu și-l regizez, că așa măcar îi dau o șansă. Așa am ajuns în situația în care și scenaristul respectă regizorul, și regizorul respectă

scenaristul. Asta pentru că sunt aceeași persoană. (Râde.) Am senzația că la noi toată lumea vrea să fie autor la modul exhaustiv, adică filmul are un singur autor și ceilalți de pe lângă sunt detalii. Eu nu am chestia asta neapărat și, dacă aș întâlni un scenarist care înțelege genul ăsta de colaborare, nu aș da înapoi. Toată chestia asta cu regia mi-a schimbat și stilul de a scrie scenariile: într-o primă fază le scriu ca scenarist, dar al doilea draft îl scriu ca regizor. Ceea ce cred că e un plus.

După revenirea în țară, ți-a fost greu să te impui ca regizor?

Nu mi-a fost greu să mă impun ca regizor, mi-a fost greu să fiu considerat potențial regizor. Am lucrat foarte mult pentru MediaPro și lor le plăcea de mine ca scenarist. Am scris vreo două seriale și patru lungmetraje. Dintre cele patru, două filme s-au făcut, dar la unul din ele nu sunt creditat. Pentru serialul *Las Fierbinți* am scris zece episoade și ei, fără să mă întrebe, au decis să lipească primele trei episoade într-un lungmetraj-pilot. Eu nu aș fi fost de acord, fiindcă e vorba de o altă structură narativă, alți markeri pe care trebuie să-i urmărești etc. Atunci, am avut o mică dispută și am fost concediat. Una peste alta, am lucrat mult pentru ei, n-a fost o colaborare rea și la un moment dat le-am propus să mă lase să fac și eu filmul *Bora Bora*, în ideea că era scurt și nu costa mult, iar, dacă pentru ei nu ar fi fost un pas foarte mare, pentru mine ar fi fost. Am aplicat la concursul CNC, l-am luat și am făcut filmul.

Cum îți vin ideile? Te influențează muzica?

De fiecare dată când unii oameni din industrie îmi spun că nu ascultă muzică, pur și simplu nu-i înțeleg. Muzica este o influență enormă pentru mine, fiindcă ea e, cel puțin până acum, singura unealtă pe care am descoperit-o care mă ajută să intru într-un spațiu psiho-emoțional, mental, alternativ realității. Altfel, risc să stau ore întregi să mă uit pe geam și să mă las sedus de lucruri concrete, și apoi mi-e greu să intru în atmosfera și universul dorite (cele ale proiectului în cauză), mai ales că nu fac filme 100% realiste. Înainte de a mă apuca de un proiect nou, mult timp nu fac decât să-mi măresc playlistul care-mi trebuie pentru acel proiect. Dacă playlistul nu e ce trebuie, nu pot să mă apuc nici de gândit, că de scris mă apuc mult mai târziu. În momentul în care începe să se coaguleze un playlist de vreo patru ore, pe care să pot să-l ascult pe *repeat* fără să mă plictisesc, abia atunci pot să-mi zic: OK, hai să vedem care-i treaba. Legat de cealaltă întrebare, știu că-i o perspectivă romantică/naivă, dar eu cred foarte mult în ipoteza că ideile îți vin în momentul când ești relaxat și permeabil. Nu caut idei la modul activ, nu citesc ziare, nu caut concepte. Mai



FOTO: ADI MARINICI

degrabă aștept să se sedimenteze în mine niște emoții și gânduri, care de foarte multe ori sunt amorfe, și după aia, invariabil, ceva mă „triggeruiește”. După ce îmi dau seama că s-a întâmplat, încep să sintetizez și să devin mai aplicat în a îngusta canalul ăsta și de a ajunge la un concept. Când pot să pun degetul pe concept, mă duc înapoi către sursă și ajung la tot: cum sunt personajele, cum merg personajele, cum e atmosfera, cum e lumina și tot așa. Procesul ăsta e destul de intuitiv. La un moment dat îi adaug și nivelul rațional. Și acolo vin ceea ce aș numi, generic, *skill*-urile de scenarist. Adică, vezi că scenele sunt prea liniare sau prea simetrice ca intensitate sau durată, că unele personaje sunt subdezvoltate etc. Deci, încep de la empiric și mistic, iar apoi, odată ce mi-am creat un spațiu, intervine planul de conștientizare. Cred că ăsta e mereu *challenge*-ul cel mai mare, să identific un spațiu – și ideatic, și emoțional - care are suficient potențial încât să pot să-l duc mult timp cu mine. Pentru că uneori se întâmplă să ai o idee care ți se pare foarte mișto, dar apoi îți dai seama că nu-i nimic de ea.

Serialul *Umbre* (2014-2019) a fost cel care practic te-a impus, și național, și internațional. Ai intrat în proiect ca scenarist care relocaliza în România

Filmând sezonul 3 din *Umbre*

narațiunea unui serial austriac, *Small Time Gangster* (2011), și ai ajuns, în al treilea sezon, regizor unic. Cum a fost tranziția?

A fost naturală și organică. Am ajuns în proiect prin producătoarea Gabriela Ceuță, care se mutase de la MediaPro la HBO, unde lucra la departamentul de dezvoltare. Ea mi-a scris: „Uite, avem conceptul ăsta, vrem să-l facem, ești interesat?”. I-am zis da, iar ea mi-a trimis singurul sezon din *Small Time Gangster* – atât scenariile, cât și episoadele. I-am zis: „Mă bag, dar cu condiția să mă lăsați să-l scriu cum vreau eu”. Voiam să-l adaptez, pentru că nu era deloc ce mi-ar fi plăcut să văd într-un serial cu gangsteri. Era foarte clară filiația sa, la nivel formal, din *The Wire* (*Cartelul crimelor*) sau *The Sopranos* (*Clanul Soprano*). Eu eram și sunt în continuare fan al filmelor cu gangsteri sud-coreene, care sunt mai mici, mai imediate, mai urgente și mai reale. În ele nu simt că un scenarist scrie la mână a doua despre ce crede el că sunt gangsterii – adică, o variantă romantizată. Din păcate – sau din fericire –, eu aveam și un background mai dubios. Toată adolescența mea am avut tot felul de conflicte cu băieții de la mine din cartier. De acolo am desprins câteva lucruri care mi s-au părut esențiale și pe care după aia am putut să le extrapolez: ce înseamnă violența și



ierarhie, cum se stabilesc ierarhiile, cât de arbitrară e violența - care nu e chiar o arie de operă, cum o prezintă multe filme din astea bombastice; nu, violența e meschină și accidentală. Și, atunci când m-am apucat să scriu, să adaptez un episod sau două, am adăugat și un *treatment* regizoral foarte generos, deși nu eram în proiect ca regizor. Vorbeam despre locații, despre stilul în care aș vrea să fie filmat, despre cum aș vrea să se simtă serialul, despre genul de umor, care să fie foarte *dark* și foarte expedit, să nu stai să pui în scenă o glumiță la modul ostentativ, cum era în serialul original... Concluzia era că voiam ca serialul să se simtă realmente că se întâmplă acolo, lângă tine, și că personajul principal e, de fapt, vecinul tău de la 6, cu care te întâlnești în lift și nu știi dacă să-l saluți și să faci o glumă sau să taci din gură, ca să nu se întâmple ceva. Lor le-a plăcut *treatment*-ul, dar, fiindcă trebuiau să fie scrise cele opt episoade și în același timp trebuia să se intre în preproducție, au zis: „Nu putem să-ți dăm decât două episoade de regizat”. Eu aveam în spate doar *Bora Bora*, deci, din partea lor, a fost un mare pariu și o mare încredere. Ne-am văzut cu niște regizori și ne-am oprit la Igor (Cobileanski), care a regizat celelalte șase episoade. Odată ce-am ajuns la sezoanele 2 și 3, procesul de producție a fost mai clar pentru toată lumea, așa că am putut și eu să scriu scenariile din timp și să-mi fac treaba de regizor mai ușor. Nu mai trebuia să schimb pălăriile astea, de scenarist și de regizor, atât de repede. Sezonul 3 a fost cel mai satisfăcător pentru mine, nu numai pentru că l-am regizat pe tot, dar și pentru că am simțit că e ca o sferă care devine compactă. Am putut, ca la pocher, să-mi adun toate cărțile, să le pun pe masă și să văd exact dacă am o mână bună sau una proastă. Apreciez foarte mult evoluția serialului, cum de la primul la ultimul sezon, pe parcursul a cinci ani, a trebuit să biruiesc toate piedicile astea care, pentru un regizor care inițial avea în spate doar un film scurt, au fost un fel de școală de bază. Iar între sezoanele 1 și 2 am făcut și *Câini*.

Preferi să faci film sau serial?

Nu știi. Prefer să fac proiecte care să-mi placă. Nu știi dacă m-aș băga să regizez un serial ca pe vremuri, de 24 de episoade pe sezon. De altfel, nici nu știi dacă se mai fac asemenea seriale. Dar, clar, o miniserie de șase sau opt episoade mi se pare interesantă. Și lungmetrajul mi se pare interesant și e ceva ce vreau să fac în continuare. Nu cred că aș face, de exemplu, scurtmetraje, dar nu știu de ce. Și nu știu dacă aș fi neapărat interesat să fac episodul 17 dintr-un sezon gen *CSI: Miami*. N-am nimic cu serialul respectiv, nici măcar nu l-am văzut, dar mi se pare că acolo inputul regizorului nu e semnificativ, *skill*-urile lui se văd mai degrabă în puterea de a se adapta la „biblia” serialului.

Mă gândesc că într-un serial ai mai mult teren pentru a-ți construi și dezvolta personajele. Preferi să construiești un personaj instant, din câteva tușe, sau treptat, adăugându-i noi straturi de la un episod la altul și de la un sezon la altul?

E ca și cum te-aș întreba dacă îți plac mai mult scriitorii sud-americani sau cei nord-americani. Pentru că primii pot fi mult mai flamboianți, mai plastici, mai romantici și mai senzoriali, pe când ultimii sunt mult mai la obiect și mai lapidari. Sunt mai aproape de sufletul meu ultimii, la care din două rânduri ai înțeles cine-i personajul. Pentru că îmi place foarte mult spațiul din jurul unui personaj sau al unei lumi construite de tine. Ca demers, mi se pare mai interesant și mai bogat pe termen lung. Ca să fiu mai exact, ar putea să fie mai bogat, condiția de bază fiind ca spectatorul să fie dispus să investească – și timp, și inteligență, și suflet. În schimb, la un serial pleci de la premisa că trebuie să fie mai explicativ, să-i dai mai multe părghii telespectatorului ca să poată să realizeze conexiunile. Chiar dacă el scapă câteva secvențe, tot trebuie să înțeleagă ce se întâmplă. Te uiți la serial acasă, te uiți la un film de lungmetraj la cinema (teoretic, cel puțin). Sunt două limbaje diferite, dar amândouă au *challenge*-urile lor și îți oferă satisfacții. Din păcate, cred că, pe măsură ce au apărut o grămadă de posibilități – se pot vedea filme („microfilme”) pe TikTok, pe YouTube etc. -, s-au fragmentat foarte mult demograficul și patternul de consum. Și, atunci, producătorii s-au reorientat și parcă totul a devenit extrem de precis, „customizat”, făcut pe specificul fiecărui individ, și se pierd niște chestii aici. Să vezi un film sau un serial mi se pare că necesită un nivel serios de atenție și trebuie să investești mult în asta, nu să începi să vezi dimineața pe laptop, să continui apoi pe telefon, te mai uiți seara pe laptop sau pe televizor etc.

Văzând *Boss*, am avut impresia că pentru tine atmosfera a început să devină mai importantă decât narațiunea propriu-zisă, ceea ce mi se pare paradoxal pentru un regizor care e scenarist la bază. Conștientizezi o asemenea evoluție?

Absolut. Chestia asta se leagă de întrebările de dinainte, pentru că am făcut *Boss* după cinci ani de *Umbre*, unde erau multă caterincă, logoree, explicație etc. Dar eu, în particular, văd des filme care sunt aproape non-narative și au fie un personaj, cu toate angoasele și idiosincraziile lui, fie o lume pe care nu știi exact de unde s-o apuci, care e sensul ei, dar care te pătrunde ca atmosferă. Dacă aș fi muzician, aș zice că am vrut foarte mult să fac o piesă care să transmită emoție, dar să n-aibă versuri. Mă rog, am băgat niște versuri, fiindcă nu cred că venea nimeni să se uite la un film mut, dar m-am dus foarte mult spre atmosferă

și non-narativ, am încercat să sintetizez acțiunea cât am putut de mult. Până la urmă, este evident că firul narativ din *Boss* e o convenție și, dacă vrei să o accepți, atunci poate obții ceva, dar, dacă te aștepti la un film realist despre România din 2023 și începi să pui întrebări punctuale, pragmatice, atunci poți să îl anulezi foarte repede. Nefiind asta intenția mea, nici nu am încercat să răspund la asemenea întrebări.

Vorbei mai devreme de ierarhii și violență. O temă preferată a ta mi se pare cea a dominării/dominației, ceea ce se vede încă din titlurile filmelor (*Câini*, *Boss*). De unde vine atracția către tema asta?

Cred că, destul de devreme în viață, mi-am pus lentila asta a raportului de forțe din interiorul relațiilor interumane. Poate și din cauza faptului că, atunci când eram adolescent, am avut niște episoade violente cu tot felul de băiețași interlopi. La un moment dat a trebuit să fac din asta un proces rațional, adică să mă gândesc: OK, cum fac ca, atunci când mă duc acasă seara, să nu trebuiască de fiecare dată fie să mă bat, fie să-mi iau bătaie? Și, pentru că nimic din fizicul meu nu mă recomanda neapărat, a fost o vreme destul de îndelungată când eram pasionat de tot felul de arte marțiale. Le-am practicat și le-am și folosit concret, iar ele m-au scos din potențialul necaz. Dar, cu timpul, mi-am dat seama că ar fi mai bine să pot să comunic în așa fel încât să ies din situațiile alea conflictuale.

Laurențiu Bănescu în *Boss*

Adică, să pot să-mi folosesc mintea, mimica, intonația etc., încât să fiu suficient de convingător ca să primesc aprobarea de trecere. Pentru că, efectiv, se întâmpla să ai nevoie să treci o stradă și acolo erau patru băieți care ziceau: „Băi, avem o problemă cu tine”, că ești îmbrăcat așa, că ai părul lung, că ai ochelari, că nu mai știi ce. Să zicem că perioada cea mai dubioasă, din punctul ăsta de vedere, a fost cam între 12 și 18 ani. Când am ajuns în facultate și apoi m-am angajat, mi-am dat seama că, oricum ai da-o, toate raporturile umane sunt așa. Toate sunt un *power play*, chiar dacă lumea pare drăguță, amabilă și binevoitoare. OK, dacă îți pui lentila asta, riști să vezi viața și lumea în niște culori destul de sumbre. Dar, dacă nu devii militant, tezist sau fanatic, atunci mi se pare că e doar un filtru realist prin care vezi ce se întâmplă în jurul tău. E adevărat că mă atrage subiectul ăsta, pentru că mi se pare că, de fapt, este un fel de esențializare a ceea ce înseamnă societate. Se pare că animalele o au. Și oamenii o au, numai că noi o avem mult mai mult în minte și, de foarte multe ori, raportul ăsta brutal de forțe este camuflat în textura societății, a civilizației. Nu mai sărim la beregată unul altuia, cum fac doi lupi sau doi câini. Întâi încercăm variantele astea civilizate, după care ridicăm tonul, care e deja o chestie de animale, după care ne folosim de fizic și facem gesturi ample, ne batem un pic în piept și, în cele din urmă, facem ce fac și ele – adică, dacă eșuăm cu vorba, recurgem la argumente fizice care pot fi extreme.



O scenă foarte importantă din *Boss*, care poate fi interpretată în mai multe feluri, e cea a confruntării dintre personajele lui Laurențiu Bănescu și Mimi Brănescu, unde cei doi bărbați sunt costumați identic. Momentul poate da răspunsul la întrebarea ce dă și titlul unui sitcom de succes: *Cine-i șeful? (Who's the Boss?)*. Cum ai conceput scena?

Pentru mine, *Boss* nu e doar un *heist movie*, e și un film despre filme. Sunt foarte multe chestii acolo care arată că nu mă iau prea mult în serios. Sigur, mă iau în serios în raport cu munca mea, dar *Boss* e și un comentariu al meu despre cum au ajuns să fie filmele. Am luat intenționat niște tropi de film noir, pe care pe

Filmând *Boss*

alocuri i-am exagerat, iar în alte părți am tras de ei ca de un elastic. Chestia asta cu confruntarea mi-a venit inițial ca un comentariu ironic la filmele cu James Bond. Toate, și alea bune, și alea mai puțin bune, au, cu vreo 20 de minute înainte de marile explozii, un moment în care James Bond vorbește cu *nemesis*-ul lui, care-i spune, argumentând cumva pseudofilosofic, unele dintre cele mai tâmpite motive pentru care vrea el să distrugă planeta. Ba că are el o idee despre noua ordine mondială, ba că societatea umană a ajuns atât de coruptă, că are nevoie de o resetare, ba îți dai seama că are o patologie, e un om bolnav, un psihopat... Niciodată *nemesis*-ul nu mi s-a părut convingător. M-am gândit: cum ar fi ca ăla care argumentează în favoarea răului sau pe care îl identificăm cu răul are o argumentație pur logică, aritmetică, și care, de aceea, nu poate fi contestată? Evident, poate fi contestată dintr-un punct de vedere moral, umanist, dar logic e imbatabilă. Eu în liceu am făcut programare, ăsta e profilul pe care-l am în sânge, sunt programator la bază. Acolo aveam niște diagrame și, dacă o luai la stânga era ceva, dacă o luai la dreapta era altceva, iar procesul ăsta se ramifica exponențial, cu din ce în ce mai multe variante posibile, dar la final, indiferent de opțiunea aleasă, trebuia să ajungi la rezultatul propus inițial. Mi-am zis să fac argumentația personajului lui Mimi cât se poate de transparentă, fără niciun fel de implicare emoțională, să fie aproape ca de șahist. El să spună: „Uite, dacă făceai alte mutări, eu făceam alte mutări și rezultatul era același”. Bineînțeles, per total, el pare tot un om care trăiește iluzia propriei grandorii, un psihopat lipsit de empatie, care neagă dreptul la existență semenilor lui. Dintre toate variantele pe care le-am vehiculat în cap, asta mi s-a părut cea mai fresh. OK, mi-am dat seama că e un risc foarte mare, că lumea s-ar putea întreba: „Băi, ce-i asta?!”. Dar e un risc pe care mi l-am asumat, fiindcă mi s-a părut opțiunea cea mai interesantă, cea mai viscerală și seacă în același timp. Există și această autoreferențialitate de care vorbeam, pentru că scena poate să fie citită la modul ostentativ drept „o secvență de film”. Adică, e ca și cum suntem într-o „secvență de film” nu pentru că e confruntarea ăstora, ci pentru că secvența e mult mai teatrală decât restul. Mizanscena este foarte teatrală, ei sunt simetrici, au același tip de lumină pe ei, mai apare între ei mașina aia, care e ca un personaj, e bușită și are mult sânge pe ea. E ca și cum aș zice: „Iată, aici e totul, vedeți, veniți și luați”. Și da, sunt costumați identic, sunt îmbrăcați, de fapt, la fel cum erau când făcuseră jaful, chiar li se văd ecusoanele de pe umăr. La un prim nivel, poate să fie o secvență de confruntare din interiorul filmului *Boss*. La un al doilea nivel, poate să fie și un comentariu despre genul ăsta de secvențe de la finalul filmelor, pe care toată lumea le așteaptă.

FOTO: ADI MARINECI





În *Boss*, personajul Ioanei Bugarin se distinge frapant – prin mediu, look, replici etc. – de restul personajelor. Ai intenționat ca ea să pară dintr-o altă lume, dintr-un alt film?

În general, în filmele noir, personajul principal feminin e damnat. Odată ce ai văzut zeci de filme noir, știi de la bun început că femeia asta e fatală (obiect al dorinței), imprevizibilă, vulnerabilă și, în cele din urmă, fatală la modul literal, adică aduce pieirea personajului principal masculin sau a oamenilor din jurul lui. Am vrut să sintetizez toate chestiile astea, să le bag în ea și s-o fac volatilă, poetică și cumva inegală, deci surprinzătoare tocmai prin inegalitatea ei. Da, am vrut ca ea să iasă puțin din schemă, în comparație cu celelalte personaje. Pentru mine, ea are, într-o oarecare măsură, aceeași funcție în film pe care o are bătrânul pe care-l joacă Nelu Serghei. E cel care-l oprește pe Laurențiu noaptea și-l întreabă: „Ce-ai, mă, în punga aia?”. Bătrânul ăla funcționează ca un fel de oracol, pare că vorbește despre moartea ce va să vină. La fel e și personajul Ioanei, care pe parcursul filmului e îmbrăcat în din ce în ce mai mult roșu. La început are doar o broșă roșie, după aia un pulover, până când, în secvența din dormitor, nu mai poartă roșu, dar e foarte mult roșu în jurul ei, ca o baltă de sânge, iar, în ultima secvență, de film-in-film, nu mai poartă roșu deloc. Dacă trebuie să le explic până în ultima fibră, pot să le explic și cred că au sens. Dar aș prefera cumva ca lucrurile să fie simțite. Dacă le simți, bine. Dacă simți jumătate, bine. Cam așa a fost pariul cu filmul ăsta,

Ioana Bugarin în *Boss*

am vrut să nu fie neapărat cu înțeles, ci mai degrabă cu simțit. Acum, când am fost prin câteva orașe din țară și am arătat *Boss*, reacțiile m-au luat puțin prin surprindere. Mi se pare că filmul a percutat mult mai bine la femei, care sunt mult mai receptive sau pot absorbi mai ușor genul ăsta de informație pe cale mai degrabă emoțională decât rațională.

Și se spune că thrillerul e un gen adresat cu precădere unui public masculin, nu feminin...

Cumva asta era prejudecata pe care o aveam și eu inițial. Dar n-a fost deloc așa. Când vorbeam cu oamenii despre film, mi-am dat seama că perspectiva femeilor era mai degrabă emoțională, senzorială, legată de atmosferă. A fost foarte elocvent că, la Iași, o doamnă de vreo 60 de ani a venit la mine și mi-a zis: „Nici nu știu sigur dacă am înțeles filmul rațional până la capăt, dar știu că m-a lovit foarte tare în piept”. Și mi-a întins mâna așa, pe orizontală, și mi-a spus: „Uitați-vă la mine cum tremur”. Chestia asta mi-a plăcut foarte mult, pentru că mi se pare că am ajuns într-o eră în care filmele și serialele sunt din ce în ce mai explicite și-ți îndeasă pe gât, cu lingurița sau chiar cu polonicul, cât mai multă informație, ca să se asigure că ai înțeles. Când mă duc la un concert, nu vreau să înțeleg 100% ce a vrut să zică autorul, vreau să înțeleg ce cred eu că a zis autorul. Adică, îmi place să particip și eu. Că nu sunt biograful autorului, să vreau să fac un studiu despre laitmotivele din opera lui sau mai știu eu ce. Parcă, odată cu trecerea timpului,





arta, în loc să fie o experiență la comun, autor-public, a devenit mult prea mult ceva de tipul: uite, ia-o și asta e. E ca un dealer de mașini, care, când îți dă mașina, îți spune toate caracteristicile ei tehnice, ca tu să fii sigur că îți iei exact chestia aia. Or, eu aș vreau să-mi iau mașina și să descopăr la jumătatea drumului că e decapotabilă, nu vreau să știu asta de la început.

În filmele tale femeile apar cel mai des în ipostază de victimă. Majoritatea bărbaților sunt „masculi alfa”, agresivi, violenți, dominatori, manipulatori. În schimb, femeile plătesc fără a ști uneori ce se întâmplă în jurul lor – exemplul extrem e Ilinca (Raluca Aprodu) din *Câini*. Te-ai gândit să le conferi mai multă putere personajelor feminine?

Cred că în *Umbre*, de la primul la al treilea sezon, cele trei personaje principale feminine capătă din ce în ce mai multă autonomie. Putere, în interiorul designului serialului, mi se pare că ar fi fost destul de nerealist, pentru că acolo e un spațiu foarte machist. Dacă băgam un personaj feminin care realmente să țină frâiele, cred că ar fi părut artificial. Altfel, urmărindu-le traiectoria, mi se pare că au căpătat din ce în ce mai multă vână. De exemplu, în scenariul cu care am luat acum la CNC am mult mai multe personaje feminine care, ca să mă exprim ca-n stradă, se bat parte-n parte cu bărbații. Și ele câștigă. Fiecare lume pe care o creezi vine cu propriile reguli și, chiar și când le încalci, tot cazi în niște patternuri. Și, la ce am făcut până acum, cam asta a fost forma – una în care pare, la un prim nivel cel puțin, că bărbații stabilesc cursul

**Ioana Bugarin
și Laurențiu
Bănescu în *Boss***

evenimentelor. Dar, sincer, nu cred că toate personajele mele feminine sunt victime. Cred că bărbații sunt mult mai mecanici, funcționali, pragmatici, iar femeile pot fi și scop, și trigger, la fel ca personajele masculine. E o chestie care funcționează aproape simetric în dinamica lumii. Ca să iau exemplul cel mai îndepărtat, în *Bora Bora*, femeia (Mirela Zeța) pare cicălitoare și-i spune mereu soțului (Alexandru Potocean) ce să facă, să repare și să iasă cu barca, dar mie mi se părea că de fapt bărbatul nu se simte suficient de bărbat, suficient de partener pentru femeia lui. N-am gândit-o dintr-o perspectivă machistă, ci, din punctul de vedere al iubirii și al egalității, mi se părea că el nu simte că ar fi egalul ei. De aceea el ia tot felul de decizii, care de care mai proaste, pentru că simte că femeia cumva îl domină nefăcând nimic. Și asta mi se pare că îi conferă putere ei. E adevărat că, din punct de vedere dramaturgic, personajul feminin nu e neapărat cel care duce acțiunea mai departe, dar e acolo, parte integrantă din spațiul ăla, psihologic și emoțional.

Mă mai interesează reprezentarea violenței în filmele tale. Mă gândesc, de exemplu, la crimele lui Samir (Vlad Ivanov) din *Câini*, dintre care unele apar pe ecran și îi șochează pe spectatori, altele sunt păstrate în culise. Cum decizi ce să arăți și ce să nu arăți în film?

Păi, sap foarte adânc în fricile mele, în ceea ce mi se pare mie înspăimântător. Mi-am dat seama demult că ceea ce mă înspăimântă nu e atât violența, cât



FOTO: ADI MARINICI

potențialitatea violenței și anticiparea ei. Când lucrurile sunt explicite, poți să evaluezi ce se întâmplă și să-ți faci un plan. Că e de bătaie, că e de retragere, dar poți să-ți faci un plan. Se zice că atunci când suntem singuri, ne e frică de întuneric. De fapt, cred că ne e frică de faptul că s-ar putea să *nu* fim singuri în întuneric. Când nu vezi și-ți umblă imaginația, atunci lucrurile îți scapă de sub control. Mi-am dat seama că, explicitând mai mult, mizanscenând mai atent, vrând ca în felul ăsta să tensionezi publicul, de fapt îl dezamorsezi. Pentru că și aici sunt tot tropii filmului de acțiune, poate venit pe filieră americană. În filmele astea de duzină, când urmează să se întâmple ceva violent, ni se tot dau semne. Dar semnele alea sunt deja răsuflete, fiindcă le-am văzut prea des. Atunci, ceea ce te poate lovi foarte tare, rațional și emoțional, este ca violența să fie arbitrară, să nu te aștepți deloc la ea, sau să decupezi din violență și să arăți un detaliu la care poate nu te-ai aștepta, dar care să aibă un impact mai mare decât ar avea actul în sine. La finalul din *Câini*, când vine Hogaș (Gheorghe Visu) și se apropie de Samir, vedem undeva departe hoitul lui Roman (Dragoș Bucur). Mie chestia aia mi se pare că îți creează un ghem în stomac mult mai puternic decât dacă vedeai cum Roman e omorât de Samir. În plus, acolo era și o chestie de dozaj, în raport cu decupajul filmului, cu secvența de dinainte și cu cea care urma. Dacă aglomerezi prea multe secvențe violente în 15-20 de minute de film, ele încep să se „canibalizeze” (ca să folosesc un termen din marketing). Sincer, cred că tratez violența într-un

Filmând sezonul 3 din *Umbre*, alături de actorul Șerban Pavlu

fel foarte poetic. Când scrii o poezie, cel mai bine e să nu folosești niciun epitet; dacă folosești un epitet, încă e OK; dar, cu cât folosești mai multe, cu atât poezia își pierde din putere. La fel e și în muzică. Filmele mele nici nu mi se par așa violente, mi se par cumva romantice, poetice. (Râde.)

Vei mai face un sezon 4 din *Umbre*?

Probabil nu. A existat o propunere foarte interesantă, superatrăgătoare pentru mine, să dezvoltăm și mai mult personajul principal, să mă duc spre găsierea straturilor profunde ale sale. Mi se părea că ar putea să fie o nouă provocare – în loc să fie *story-driven*, să fie *character-driven* și mai mult, ceea ce îmi plăcea. Dar, din păcate, discuțiile astea se întâmplau undeva prin 2019, au trecut anii și situația s-a schimbat. Din ce știu, HBO și-a încetat activitatea de producție în majoritatea Europei. Sincer să fiu, îmi place foarte mult ce s-a întâmplat în ultimul cadru din ultimul episod al ultimului sezon. A fost o chestie superinteresantă pe care a făcut-o Șerban (Pavlu). Pusesem camera pe o barcă și ne apropiam foarte încet de el, care stătea pe mal, așteptând și dând ture. Și, când am ajuns lângă Șerban, s-a uitat direct în cameră. Am păstrat dubla asta, în care el se uită în cameră. Ai personajul ăsta principal, cu care ai stat și ai empatizat timp de trei sezoane, acum știi că este corupt moral, iar el se uită în ochii tăi. Ei, de aici încolo nu mă mai interesează nimic. Adică, dacă Răul se uită în ochii tăi, ce poți să mai faci după aia? Este semnul final de punctuație de care aveam nevoie. **F**



Laurențiu Bănescu

Boss

Remodelări

Dana Duma

Trebuie să recunoaștem că pe numele lui Bogdan Mirică s-au făcut multe pariuri, mai ales după succesul de la Cannes din 2016, cu *Câini* (Premiul FIPRESCI, secțiunea „Un Certain Regard”), că va fi cineastul care va marca decisiv o schimbare în noul nostru cinema. Adică în direcția filmului de gen, incluzând convenții de thriller. Între timp, și alți cinești au evoluat în această direcție – cu vârfuri precum *La Gomera*, de Corneliu Porumboiu, sau *Oameni de treabă*, de Paul Negoescu –, Mirică devenind principalul scenarist și regizor al serialului de succes *Umbre*. Dedicându-se câțiva ani scrierii și regizării unora dintre episoadele acestei serii (a se vedea detalii în interviul de la pagina 28), Mirică nu a revenit cu o nouă premieră semnată de unul singur decât în 2023.

Lungmetrajul *Boss* este, deci, privit cu așteptări acumulate în decursul unor

ani. Unele sunt bifate, pentru că autorul demonstrează, mai apăsat ca altădată, că e un cineast-scriitor și că ambițiile sale s-ar putea defini ca o încercare de a dinamita convențiile de gen. Filmul noir, adică, plasând o intrigă cu iz polițist în mediul urban nocturn, periculos și plin de infractori, cu personaje-tip precum femeia fatală și detectivul care încearcă să dezlege un mister de unul singur. Dacă formula consacrată de filme americane clasice din anii 1940, precum *Șoimul maltez / The Maltese Falcon* (r. John Huston, 1941) sau *Asigurare de moarte / Double Indemnity* (r. Billy Wilder, 1944), e parțial urmată, Bogdan Mirică se îndepărtează deliberat de modelul întruchipat mai ales în profilul personajului masculin principal, Bogdan, un șofer de ambulanță care ia parte la un *heist* (jaf armat) și, apoi, se simte trădat de ceilalți trei – sau de unul dintre cei trei – membri ai bandei alcătuite prin terți. Personajul interpretat de Laurențiu Bănescu preia parțial atribuțiile

detectivului din noir-urile clasice (jucat de obicei de Humphrey Bogart) sau din neo-noir-uri precum *Chinatown* (r. Roman Polanski, 1974), pentru a-l identifica și neutraliza pe cel bănuit că „ciripește” poliției date despre vinovați, pentru a se salva pe sine și a profita singur de banii însușiți.

Investigațiile ambulanțierului taciturn duc la interacțiuni – nu lipsite de adversități – cu „ceilalți”, alertați de el că au fost văzuți de o femeie accidentată întâmplător în timpul jafului. Partizan al opacității scopurilor personajelor, Mirică se ambiționează să păstreze pentru sine explicațiile privind organizarea și ierarhia bandei din care fac parte ceilalți. Noi asistăm la multe momente stagnante, de pândă în zona unde se presupune că viețuiesc foștii tovarăși ai jafului, cu intensificări conflictuale bruște, ca aceea cu sora amenințătoare a unui membru al clanului, bine jucată de Cosmina Stratan. Tensionate sunt și înfruntările cu foștii parteneri de jaf, care oferă bune momente solistice actorilor

Sergiu Costache și Cuzin Toma. Și cel de-al patrulea, a cărui identitate e revelată abia spre final, capătă o interpretare memorabilă prin contribuția lui Mimi Brănescu. Nu ofer detalii suplimentare, pentru a nu risca un *spoiler*.

Foarte interesantă este și interacțiunea eroului cu tatăl său (jucat de – din păcate, recent dispărutul – Teodor Corban), care aduce informații în plus despre taciturnul Bogdan, trăind încă în aceeași casă cu părinții săi. Relația dintre cei doi ne face să credem că este vorba despre o trimitere omagial-aluzivă la prezența celor doi actori din lungmetrajul lui Nae Caranfil, *6,9 pe scara Richter*. După cum, cu siguranță, găsim aluzii cinefile în alte replici, ca aceea rostită de Carla (Ioana Bugarin), iubita ambulanțierului, care spune la un moment dat că va pleca, lăsându-l „printre câini și umbre”, trimitere recunoscută de fanii lui Mirică la titlurile primului său lungmetraj și al serialului la care a lucrat cinci ani. În general, replicile sunt foarte elaborate, au uneori iz aforistic și exprimă o anume disperare a eroilor privind lumea în care trăiesc. Chiar mai mult decât Bogdan, iubita lui, actriță mai degrabă în reclame decât în spectacole, are acest har al rostirii unor astfel de replici aluzive și tăioase – din păcate, greu de urmărit în rostirea actriței Ioana Bugarin, a cărei dicție nu e

la înălțimea excepționalei sale fotogenii. Oricum, Mirică profită de profesiunea personajului și, într-o ultimă scenă cu ea, la o filmare, îi pune pe cap o perucă blondă, să aducă și mai bine aminte de blondele glaciale ale lui Hitchcock.

Cinefilii cu o bună cunoaștere a genului vor urmări probabil interesați felul cum Bogdan Mirică se raportează, se distanțează și se definește față de convențiile filmului noir. Cei obișnuiți cu ritmurile dinamice ale thrillerelor mai noi vor încerca însă unele decepții urmărind ancheta lentă a eroului care încearcă să se salveze pe sine. De fapt, scenaristul-regizor remodelează și protagonistul clasic al filmului noir. E un amestec de justițiar și delincvent, destul de empatic privit de film – desigur, fără șansa de a ne cuceri total, precum George Clooney în *Ocean's Eleven* (r. Steven Soderbergh, 2001) sau Ryan Gosling în *Drive* (r. Nicolas Winding Refn, 2011). Întreg lungmetrajul lui Bogdan Mirică are în el ceva demonstrativ, arătând voința autorului de a se distanța de clișee cunoscute, dar și de a arăta cât de bine cunoaște mecanismele suspansului, pe care le remodelează, lucrând mai intens la portretizarea unor personaje arhetipale. Rezultatul îi convinge mai ales pe cei care cred în necesitatea înnoirii permanente a convențiilor de gen. **F**

BOSS

România-Luxemburg-Suedia, 2023

Regia și scenariul: Bogdan Mirică

Imaginea: Andrei Butică

Montajul: Roxana Szel

Sunetul: Alexandru Dragomir, Niklas Skarp

Muzica: Marius Leftărăche

Decorurile: Cristian Niculescu, Andreea Popa

Costumele: Dana Păpăruz

Cu: Laurențiu Bănescu, Ioana Bugarin, Sergiu Costache, Teodor Corban, Cuzin Toma, Mimi Brănescu, Diana Cavallioti, Paul Ipate, Andreea Grămoșteanu, Cosmina Stratan

Producție: 42 Km Film și Les Films Fauves, în coproducție cu Filmgate Films și Film i Väst

Producători: Corneliu Porumboiu, Roxana Garet; Gilles Chanial, Sean Wheelan, Anthony Muir, Kristina Börjesson (coproducători)

Distribuitor: Bad Unicorn

Durata: 126 de minute

Premiera: 21 aprilie 2023



Ioana Bugarin și Laurențiu Bănescu

Mireasa mortului

Îndrăgostiții n-au nevoie de cuvinte

Dinu-Ioan Nicula

De la *Moromeții 2* (r. Stere Gulea) și până la *Zavera* (r. Andrei Gruzniczki), mai toate filmele care au câștigat la secțiunea „Lungmetraj” în prima sesiune din 2016 a concursului CNC s-au văzut demult pe ecrane. Nu însă și *Mireasa mortului*, de Cornel Gheorghită, care de-abia acum a intrat în contact cu spectatorii. Nu s-ar putea spune ca autorul româno-francez și-a creat un public, fiindcă doar primul dintre filmele lui (*Europolis*, 2010; *Cripta*, 2014; *Epava*, 2019) a atins – cu greu – mia de intrări în sală, chiar dacă a beneficiat de popularitatea Adriannei Trandafir și, într-un fel, de ecourile stinse ale romanului lui Jean Bart (simplă omonimie!), astăzi complet uitat.

Nedorind să se distanțeze de sine, cineastul recurge de fiecare dată la tema venirii din Franța în România: mai întâi

a unui român în coșciug (purtat cu ritualuri străni de comedie neagră), apoi a unui afacerist veros (autosechestrat absurd în muribunda stațiune Băile Herculane) și, în cele din urmă, a unei „epave”, un regizor ratat care-și căutase împlinirea în spațiul hexagonal. E lesne de întrezărit și o permanență thanatică, afișată explicit în titlul *Mireasa mortului*, care pare desprins din colecția interbelică a „Romanului de 15 lei”, resuscitată în 1990, anul când Cornel Gheorghită (până atunci inginer de sunet la Buftea) a emigrat în Franța. Scenariul filmului este realizat împreună cu unul dintre numele consacrate ale prozei românești contemporane, Petru Cimpoșu, ale cărui întâlniri cu marele ecran nu par să fie sub astre favorabile: romanul „Firese” (1985) i-a fost redus la banal de către Hadrian Marcu în *Un om la locul lui* (2018), iar ecranizarea după „Simion liftnicul” (2001) nu a fost nici până acum finalizată de către Adrian Sârbu

(la debutul său în lungmetraj, finanțat de CNC).

Expeditiv, Cornel Gheorghită își ia eroul – Martin, un tânăr fotograf și cameraman francez – din brațele tot mai reci ale unei parteneri geloase (mod de a ne avertiza că este un „coureur”), spre a-l trimite într-un sat din România, unde trebuie să preia activitatea unui coleg: realizarea imaginii unui documentar bazat pe trei momente esențiale ale trecerii omului prin lume – botezul, nunta și înmormântarea. Primul dintre ele fiind deja filmat, Martin descinde în plină noapte la momentul când nuntașii sunt absorbiți de manele, întunericul fiind un alibi regizoral pentru lipsa de individualizare, cu o excepție: Iacob (interpretat de Ion Sapdaru), un *jolly joker* al comunității rurale, al cărui nonconformism strică apele unora, fără să le îndrepte neapărat spre albia sa. Apariția zorilor ne oferă revelația tramei: o frumoasă surdmută, Irina, fiica adoptivă a lui Iacob și a



Martei (apariție a Ioanei Crăciunescu mai mult pentru ridicarea prestigiului genericului). Curtată intens și, pare-se, platonice, de către Florin, un încrunțat flăcău tomnatic (nelipsitul Constantin Florescu, un brav actor care nu poate depăși lipsa de biografie a personajului), Irina cedează rapid insistențelor lui Martin, idila lor dând o anumită culoare filmului, mai ales prin alimentarea bârfelor de la cârciuma din sat de către triumviratul senil, bine ipostatizat de Mircea Andreescu, Alexandru Georgescu și Theodor Denis Dinulescu (ziaristul-dramaturg cunoscut mai ales de la „Academia Cațavencu”). Amuzantul personaj colectiv îl are drept antagonist pe Ciorsac, un soi de *clochard* bahic, care se erijează și în protector al Irinei. Histriion al cărui rol pare să fi fost special scris pentru Mihai Gruia Sandu (pe generic Dandu!?), acest bătrân este și primul candidat – autopropus – spre a face pe mortul în al treilea episod al documentarului, pentru care nu se găsește la acel moment nicio înmormântare adevărată, poate și pentru că echipa franceză risipește timpul în chestiuni mai vitale, „fixeura” interpretată de Lorena-Andrada Zăbrăuțanu contribuind trup și suflet. Terenul este deschis unor anumite tușe de comic (chiar dacă precare scenaristic), mai ales grație unor actrițe experimentate precum Victoria Cociaș sau Liana Mărgineanu (pe linia veștejirii superstițiilor), însă interpretarea monocordă dată de Duncan Talhouet lui Martin – parcă aflat mereu în transă – nu prea lasă loc amuzamentului.

Faute de mieux, echipa documentarului va recurge la o soluție ad-hoc pentru mizanscena înmormântării, punându-l în sicriu pe Relu, fratele Irinei (interpretat de Victor Apetrei, solistul formației „Schimbul 3”). Trucarea ceremoniei se putea realiza de francezi la montaj, din cadre mai strânse, dar a fost nevoie de întreg cortegiul condus de Iacob îmbrăcat în popă (Ion Sapdaru face față oricăror fantezii regizorale) pentru a motiva cascada de represalii declanșate de preotul satului, absent din localitate în ziua *fake*-ului. Urmările lor sunt constatate de Martin la întoarcerea în România, când este luat el însuși în colimator de către bigoții locali, care-l acuză că a adus asupra satului pedeapsa divină, prin batjocorirea unui



Duncan Talhouet și Manue Fleytoux

ritual sfânt. Imprudent, aproape autodistructiv (nu întâmplător are mania de a poza semne cu „Fotografiatul interzis”), el încearcă să dea de urma Irinei și o găsește, călcând pe teritoriul insuficient marcat al lui Florin. Petrecerea hibernală cu măști, îndărătul cărora se ascund și hăituiții, și urmăritorii, este un pariu prea mare pentru regizor, care scapă din mână toate firele acțiunii, într-un final incendiar la propriu: triumphiul amoros se află într-o casă în flăcări, iar cei pe care zeei se hotărăsc s-o sacrifice – fiindcă ne aflăm în fieful masculinității conservatoare – este femeia. Manue Fleytoux duce corect până la capăt rolul său de o anume puritate sufletească, de care vor să profite atât „pozitivii”, cât și „negativii”. Chiar dacă nu e actriță cu patalama (a urmat secția de regie-scenaristică la ESAV Toulouse, unde a fost studenta lui Cornel Gheorghită), ea dă o anumită credibilitate unui personaj care la început părea a fi o schemă, ochii săi vorbind adesea mai mult decât oricare dintre „interlocutorii” ei.

Deși aparițiile publice ale cineastului Cornel Gheorghită sunt coerente și convingătoare, constatăm cu părere de rău că declinul pe care-l consemnăm în finalul cronicii de la *Epava* („Film”, nr. 2/2019) continuă, iar speranțele nu pot învia în vecinătatea perpetuă a simbolurilor și tematicii mortuare, apăsătoare subliminal și împovărătoare atunci când trebuie să se facă simțită mâna fină a artistului. **F**

MIREASA MORTULUI

România-Franța, 2022

Regia: Cornel Gheorghită

Scenariul: Cornel Gheorghită, Petru Cimpoeșu

Imaginea: Silviu Staviță, Alex Dobre, Javier Ramos

Montajul: Nathalie Mougénot

Sunetul: Gabriel Mathé

Muzica: Frédéric Blondy, Diego Losa

Decorurile: Marian Pîrvu

Costumele: Mirela Niculescu, Pauline Sebillé, Mihai Ghiță

Cu: Manue Fleytoux, Duncan Talhouet, Nicolas Luboz, Lorena-Andrada Zăbrăuțanu, Mihai Gruia Sandu, Ion Sapdaru, Saskia Cohen, Victor Apetrei, Constantin Florescu, Alexandru Georgescu, Mircea Andreescu, Theodor Denis Dinulescu, Firuța Apetrei, Liana Mărgineanu, Victoria Cociaș, Ioana Crăciunescu, Marius Rogojinschi

Producție: Gheorghită SRL, Aktis Films

Producători: Cornel Gheorghită; Alain Miquel (coproducător); Mihai Sofronea (producător executiv)

Distribuitor: Gheorghită SRL

Durata: 100 de minute

Premiera: 24 martie 2023



Una Toma

Dark Ages

Femeia în negru

Dinu-Ioan Nicula

Cu o notă de underground în toate demersurile sale artistice, britanicul Tom Wilson și-a câștigat, în cele peste două decenii de când s-a stabilit în România, dreptul de a fi luat în serios pentru gesturile sale de frondă cinematografică – una *soft*, care urmărește deschiderea culoarelor obturate ale gândirii, mai curând decât ridicarea de baricade revoluționare. Acum un deceniu, el prezenta la TIFF un fals jurnal de călătorie în Delta Dunării, scurtmetrajul *Before the Fall*, pe urmele prezumtivului bunic al său care, în anii '20-'30, și-a pierdut urma în lumea lipovenilor, grevată de obiceiuri ancestrale, demonstrate și printr-un castrolat *fake*: antropologul braziliano-român Fernando Klabin. Jocul cu identitățile reale a continuat la aceeași ediție a festivalului clujean cu lungmetrajul *The București Experiment*, satiră a autoiluzionării bovarice extinse la nivelul unei întregi țări. Filmul o aducea în prim-plan pe Carmen

Anton, o cântăreață onorabilă de muzică ușoară, lansată în 1982 de *talent show*-ul „Steaua fără nume”, punct de plecare real de la care Tom Wilson începea fabulația, punând-o pe solistă în relație cu studentul politehnist Andrei Juvină, cobai al unui experiment fictiv, care a minat legătura lor. Sub conducerea inventatorului dacoman Iustin Capră și a psihologului (fals) Daniel Bilț, spre finele lui 1989 un grup de tineri a fost izolat voluntar pentru un *brainwashing* vizând inocularea prin mijloace tehnice a ideilor capitalismului, a cărui instaurare era considerată inexorabilă în anumite cercuri oculte ale puterii de la București. Pe fundalul acestei acțiuni, asupra căreia cei implicați au mărturii contradictorii în film, se brodează un love-story *reloaded* între afaceristul Andrei Juvină, în prezent „om al zilei” (de fapt, muzician la Filarmonică) și ex-solista, acum cu look de *housewife*, Carmen Anton (în realitate, cei doi sunt căsătoriți încă din anii '80 și au o familie împlinită). Jocul tuturor interpreților neprofesioniști răspunde perfect ideii de

mockumentary, dar filmul are o coda care schimbă complet tonul, prezentând – prin intermediul unui supraviețuitor – ororile „Experimentului Pitești”.

După câțiva ani, Tom Wilson a revenit cu un documentar de astă dată clasic, *Matthew Mark Luke John* (2018), care insolitează spectatorii conservatori prin folosirea limbii romani și prin punerea pe tapet a problemei istorice a robiei în Țara Românească. Filmul prezintă emanciparea unei fete de clasa a VIII-a, Rebeca, atât de prejudecățile majoritarilor, cât și de cele ale propriei comunități din satul Fântânele, care (ca într-un sindrom Stockholm) nu ezită să recurgă la același instrument folosit de către cei care au înrobii-o odinioară: biserica. Tom Wilson introduce și actori în mizanscenă, Camelia Pintilie jucând rolul învățătoarei, al cărei parbriz este spart în final de Ramona, ca un gest vindicativ față de ceea ce ea a văzut a fi o lipsă de suport moral în vederea admiterii la liceu (adică a ieșirii din rolul subaltern impus femeii de către tradiția romă).

Premiile câștigate de acest documentar în festivaluri cu vizibilitate, precum cel de la Los Angeles, l-au adus pe autor în raza de interes a cineastului Corneliu Porumboiu, care, prin firma sa, 42 Km Film, a preluat producția următorului proiect al lui Tom Wilson, *Ultimul film al lui Quixote*. Intenția autorului de a realiza încă un „d(m)ockumentary” a fost translatată, cu aportul coscenaristei Loredana Novak, înspre ficțiunea pură, iar titlul a fost schimbat în mai echivocul *Dark Ages*. Pe de o parte, avem de-a face cu vârsta critică a unuia din cele două personaje feminine centrale, adolescenta Sara (interpretată de Una Toma, membră a trupei de teatru bucureștene „Brainstorming”), aflată la momentul când poate fi victima aproape sigură a unui mentorat îndochinător. Pe de alta, este o epocă întunecată prin care trece întreaga lume și pe care o denunță Carmen (rol principal pentru Diana Gheorghian, la 34 de ani după filmul lui Dan Pița, *Rochia albă de dantelă*), o cineastă întoarsă din SUA în România și care lucrează la un film prin care postulează estetica drept fundament al acțiunii de revoluționare a ideilor sociale, o producție în care o distribuie pe Sara. Drept mostră a realizărilor prin care își motivează discursul dinamitar, cineasta flutură o casetă video cu un conținut rămas incognito, dar pentru care spune că ea „a făcut pușcărie” (nu știm dacă aici, ca reprimare a unei „dizidențe” despre care vorbește, sau peste Ocean).

În sens mai larg, titlul *Dark Ages* sugerează nuanța de film noir, afișată încă de la început, când, după ce lumânările ard cu o flacără neliniștitoare pe tortul aniversar al Sarei, coborâm în bolgia subșolului casei sărbătoritei, unde, după lungul periplul american, a revenit prietena de tinerețe a mamei, Carmen. Inspirata portretistică realizată de către directorul de imagine Bogdan Filip dă personajului Diane Gheorghian mai mult reverberația maleficului decât pe cea a ingenuului, așa încât renunțarea la afișarea titulară a donquijotescului se justifică. Prin contrast, figura ștearsă a mamei (jucată de Cosmina Lircă, actriță la Teatrul „Tony Bulandra” din Târgoviște, în vremea realizării filmului) facilitează transgresarea Sarei în sfera de influență a lui Carmen, dar chimia dintre ele dispare odată ce tânăra începe



Una Toma și Diana Gheorghian

propriu-zis să fie filmată. Insensibilă la sensurile înalte ale conceptului estetic (Tom Wilson se reconfirmă a fi un sceptic), ea vede în demersul lui Carmen exhibarea narcisistă a unei poetici incompreensibile, căreia i se supune până la limita a ceea ce pare să devină un *snuff movie*.

Afirmată drept (co)scenaristă la *De ce eu?* (r. Tudor Giurgiu, 2015) și *Urma* (r. Dorian Boguță, 2019), cel de-al doilea fiind mai aproape de *Dark Ages* ca broderie pe marginea psihologiei contorsionate a artistului, Loredana Novak nu pare să fi găsit în mod constant lungimea de undă cu regizorul Tom Wilson, așa încât filmul oscilează între suspans și *black fantasy*, culminând cu finalul violent, care lasă o senzație de déjà-vu. Sfârșitul accidental al lui Carmen este un eșec al îndochinării sau reprezintă legica ieșire a iluminatului din scena lumii care îl refuză? În măsura în care această dilemă rămâne validă în mintea spectatorului, lucrul se datorează Diane Gheorghian, redutabilă actriță de teatru, dar a cărei carieră cinematografică se opriese, practic, în 1995 (*Craii de Curte Veche*, r. Mircea Veroiu), cu o revenire pasageră în 2009 (*Cea mai fericită fată din lume*, r. Radu Jude). Pentru un asemenea talent interpretativ, anii scurși fără a mai fi prezentă pe micul ecran au fost niște „dark ages”, iar, dacă vom avea de-a face cu un come-back reconfirmat, meritul

este în bună parte al lui Tom Wilson și al capacității sale de a se lăsa sedus de un rafinat farmec crepuscular. **F**

DARK AGES

România-Cehia, 2023

Regia: Tom Wilson

Scenariul: Tom Wilson, Loredana Novak

Imaginea: Bogdan Filip

Montajul: Cătălin Cristuțiu

Sunetul: Miroslav Pibil, Michaela Patriková, David Titera

Muzica: Aid Kid

Decorurile și costumele: Sonia Constantinescu, Anca Miron

Cu: Diana Gheorghian, Una Toma, Cosmina Lircă, Eva Maria Cristian, Otilia Ciofiac

Producție: 42 Km Film, Cinémotif Films, Magiclab

Producători: Corneliu Porumboiu, Roxana Garet; Tomáš Michálek, Martina Netiková; Anda Ionescu (producător executiv)

Distribuitor: 42 Km Film

Durata: 76 de minute

Premiera: 5 mai 2023



Apropierea

Geometrii familiale

Marilena Ilieșiu

Existența Andreei Kali, eroina documentarului observațional *Apropierea*, se desfășoară pe două planuri: profesional, actriță la Teatrul Maghiar din Cluj, joacă în drame care pun în lumină relația de cuplu, în timp ce, familial, își duce existența alături de cei doi copii, într-un sat din apropierea orașului. Aparentul echilibru al existenței este rupt de eliberarea înainte de termen a fostului partener, condamnat pentru abuz sexual asupra fiicei ei dintr-o relație anterioară. Satul, gospodăria, vecinătățile, drumurile devin treptat sursele unei amenințări surde, tăcute, crescânde, pe care camera lui Botond Püsök o dezvăluie treptat, gradat.

Cei câțiva ani petrecuți alături de Andrea și de copiii săi șterg emoția față de aparatul de filmat, îl transformă în martorul neutru, nevăzut, neremarcat, în fața căruia se desfășoară nu doar o secvență dintr-o poveste de viață, ci se dezlănțuie frica, panica, neputința, singurătatea, niște stări emoționale livrate în stare pură. Amenințarea resimțită de familia Andreei este cu atât mai gravă cu cât agresorul nu este niciodată prezent în cadru, perceptibilă fiind presiunea acțiunilor sale, reacția comunității, permisivitatea autorităților.

Andrea, suspectată de imoralitate din pricina profesiei sale (actriță!) și de măturie mincinoasă în cazul procesului de agresiune sexuală intentat unui membru marcant al comunității, experimentează nu doar amenințarea legată de prezența fostului iubit, ci și respingerea consătenilor, ale căror voci se unifică într-o arie a calomniei (deși perfectă funcțional, reacția comunității mi se pare singura abatere de la canoanele unui observațional). Casa și curtea devin spații nesigure, neprietenose, iar transformarea lor din zone protective în unele potențial periculoase este remarcabil surprinsă de aparatul de filmat, care înregistrează degradarea lor în timp ca pe un semn al precipităților emoționale. Căutarea unei noi case, posibilele domiciliu, perindarea cumpărătorilor, intervențiile vecinilor sunt elemente unei rețele narrative în care se inserează traseele emoționale ale celor trei eroi: mama protectivă, fiica abuzată și fiul lipsit de tată. Nuanțarea relațiilor, desenarea unui univers comun, de familie, dar și a trei zone distincte, în care fiecare dintre cei trei își trăiește angoasele, spaimele, speranțele și luptele individuale asamblate într-un tot familial, sunt marile atuuri ale documentarului semnat de Botond Püsök. Cu o cursivitate și o coerență derivate din filmul de ficțiune, *Apropierea* abordează

problema abuzului asupra minorului din trei perspective diferite: adolescența debusolată își caută vindecarea în desen, mama tatonează îndepărtarea cât mai evidentă față de partenerul-agresor, iar preșcolarul, strict supravegheat, este consemnat la jocuri în incinta gospodăriei. Fostul partener, o prezență din off, este un coruptor de minori, dar și un tată care vrea să reintre legal în atribuțiile de părinte. Toate aceste fire narrative se adună în personajul mamei, construit riguros, exact, aproape ca un personaj teatral care recurge la mișcări scenice ample, dar și la compoziții de tip prim-plan cinematografic. Profilul său îmbină semnele eșecului conjugal cu rezistența maternă, partenera înșelată se transformă în mama angajată în lupta cu forța malefică a unui agresor cu un dosar albit chiar de sistemul judiciar românesc. Într-o lume în care violența este un loc comun, agresiunea sexuală asupra minorilor atacă chiar baza sistemului social – familia: 93 % dintre agresori sunt membri ai familiei, cunoscuți, persoane apropiate. Nepăsarea, rușinea, compromisul pentru liniștea familiei fac ca puține cazuri să fie dezvăluite și chiar turnura anchetelor nu favorizează minorul.

Un rău ascuns chiar în profunzimea vieții apropielii său devine pentru Botond Püsök argumentul pentru a transforma lupta unei mame hăituite de amintiri și frici în operă de artă. O formă de luptă potrivită oricărui cineast! **F**

APROPIEREA / TOO CLOSE

România-Ungaria, 2022

Regia și imaginea: Botond Püsök

Scenariul: Botond Püsök, Brigitta Bacskai

Montajul: Brigitta Bacskai

Sunetul: Tamás Bohács

Muzica: David Stephen Grant, Andor Sperling

Producție: Luna Film, Spot Productions

Producători: Irina Malcea, András S. Takács, Eszter Cseke

Distribuitor: Luna Film

Durata: 85 de minute

Premiera: 19 mai 2023

È pericoloso sporgersi

Aplecarea înăuntru

Mihai Fulger

Sunt foarte puține filmele românești pe care, deși le-am văzut deja de peste zece ori, le-aș revedea cu plăcere la orice oră. Le pot număra pe degete. Unul dintre aceste filme (de fapt, o coproducție franco-română) este primul lungmetraj scris și regizat de Nae Caranfil, *È pericoloso sporgersi* (numit inițial *Duminici cu bilet de voie*, de unde și titlul sub care avea să fie distribuit în Franța, *Les Dimanches de permission*).

În 2006, când îl interviewam pe regizor pentru volumul „«Noul val» în cinematografia românească”, discuția a ajuns, inevitabil, la remarcabila dramaturgie a debutului său, care îmi amintea de alte filme bazate pe *network narratives* realizate în acei ani, de la *Pulp Fiction*, al lui Quentin Tarantino, până la *Occident*, al lui Cristian Mungiu. Atunci, Nae Caranfil a subliniat că primul draft al scenariului său, „în forma de triptic care l-a consacrat, datează din 1984, cu mult înainte ca Tarantino să-și fi preluat acel celebru post din spatele tejghelei la centrul de închiriat casete video, care i-a transformat

viața”. Apoi, cineastul a simțit nevoia să-și justifice „unda de sarcasm” din răspuns, observând că aceasta „se datorează unei frustrări adânci: aceea de a fi văzut cum un film împlinit și original ca *È pericoloso sporgersi* e îngropat în uitare și în litigiile juridice (ratându-și, printr-un incredibil lanț de ghinioane, expunerea la care ar fi putut avea acces), în timp ce impactul său original scade în timp, din cauza numeroaselor filme apărute ulterior ce folosesc, până la epuizare, aceleași procedee”.

Au trecut 17 ani de la acel interviu – și trei decenii de la premiera filmului –, iar *È pericoloso sporgersi* a fost dezgropat din uitare, acordându-i-se șansa unei a doua vieți pe marile ecrane din România. Meritul primordial îi aparține autorului său: la vreo 20 de ani după ce casa producătoare franceză, Compagnie des Images, își declarase falimentul, Nae Caranfil a profitat de reintrarea sa în drepturi și a recuperat, din laboratoarele pariziene Eclair, negativul filmului. Repatriat, acesta a fost scanat și remasterizat la Arhiva Națională de Filme, rezultatul fiind o nouă versiune digitală, la standardele tehnice necesare pentru a reveni în cinematografe. În acest

punct a intervenit Tudor Giurgiu, care în studenție își făcea ucenicia ca asistent de regie la *È pericoloso sporgersi*. Prin firma sa de distribuție, Transilvania Film, el a readus în sălile românești filmul, începând din 19 mai 2023, și a pus astfel punct celui „incredibil lanț de ghinioane” menționat de regizor.

A doua premieră de gală a avut loc în București pe 15 mai, la „Sala Luceafărul” (fostul „Cinema Pro”, numit anterior tot „Luceafărul”). După cum a afirmat Nae Caranfil pe scenă, în acea zi se împlineau fix trei decenii de când *È pericoloso sporgersi* se lansase internațional la Cannes, în secțiunea paralelă „Quinzaine des Réalisateurs” (redenumită „Quinzaine des Cinéastes” în 2022). Pe lângă regizorul-scenarist, la eveniment au fost prezenți mai mulți membri ai distribuției și ai echipei tehnice a filmului. Din păcate, au lipsit, din diverse motive, interpreții celor trei roluri principale (Cristina, Horațiu și Dino): actrița elvețiană de limbă franceză Nathalie Bonnifay (dublă de Irina Movilă), actorul Marius Stănescu (vedetă a trupei Teatrului Odeon) și regretatul George Alexandru.



Citând versurile antrenantului cântec din cel mai recent film al lui Nae Caranfil, *6,9 pe scara Richter* (2017), se poate spune că, la „Luceafărul”, am luat parte la „o seară extraordinară”, cu „prieteni, muzică și vin”, în care realizatori și spectatori deopotrivă și-au retrăit tinerețea (cea reprezentată sau cea legată de prima vizionare), în timp ce o altă fracțiune a publicului, mai puțin înaintată în vârstă, a avut privilegiul să descopere, în cele mai bune condiții de imagine și sunet, o capodoperă a cinematografului românesc.

„Nu vă aplecați în afară”, așa s-ar traduce din italiană titlul filmului, ce preia un mesaj de avertizare din vechile noastre trenuri; însoțit de altele similare în franceză, germană și engleză, el era inscripționat pe plăcuțele metalice fixate lângă ferestre (de altfel, pe o plăcuță asemănătoare apare și titlul). Dar Nae Caranfil propune o altă traducere: „Bagă nasul la cutie!”. În anii '80, când este plasat plotul, cei trei protagoniști – „Eleva”, „Soldatul” și „Actorul” (fiecare venind „la pachet” cu mediul său provincial specific: liceul, cazarma și, respectiv, teatrul) – cutează să nu asculte

de îndemnul devenit comandă soci(et)ală. Însă disidența lor e una mărunță ca și ei, făcută – vorba lui Corneliu Porumboiu – „în felul nostru”. Altfel spus, o disidență „cu bilet de voie”, ce doar amână, nu anulează, înregimentarea. Fie că e o fugă spre centru, Bucureștiul, sau, dimpotrivă, o zăbovire la periferie, în urbea fără orizont, revolta este conjuncturală și provizorie. Excepția notabilă pare a fi evadarea lui Dino, care, terorizat de omniprezența Securității și a turnătorilor ei, decide intempestiv să treacă înot Dunărea, către „occidentalizată” Iugoslavie. Totuși, după un scurt moment euforic, actorul „defector” realizează consecințele acțiunii sale, iar anxietatea se reîntoarce, parcă și mai puternică decât înainte (căci, după cum grăiesc bătrânii, „rău cu rău”, cel știut, „dar mai rău fără rău”, în necunoscut).

Efectele tragicomice ale interacțiunilor, meșteșugit ticluite, dintre cele trei personaje centrale sunt eficient mizanscenate – cu ochi proaspăt, mână sigură și inimă deschisă – de un cineast stăpân, încă de la debut, pe mijloacele artei sale. *È pericoloso sporgersi* e un film alimentat

de o sinceră nostalgie, nu pentru o epocă (fie ea și „de aur”), ci pentru o vârstă a visării fără limite și, la fel de important, pentru un cinematograful clasic (nord-american și central-est-european – mai ales Noul Val Cehoslovac) a cărui deschidere către public nu prejudicia bogăția ideatică. Astfel, la Nae Caranfil, neautorizată „aplecare în afară” se preschimbă într-o aplecare înăuntru, către propriile origini, ca ființă umană și ca artist.

Reacțiile spectatorilor care au (re)văzut filmul la „Luceafărul” – și, sunt sigur, ale celor care au participat la alte proiecții – au dovedit că, la cei 30 de ani ai săi, *È pericoloso sporgersi* rezistă excelent probei timpului. Iar această relansare nu ar trebui să rămână un caz izolat. De altfel, practica readucerii în săli a unor opere esențiale mai vechi, în noi haine digitale, se bucură de succes în multe cinematografe mult mai dezvoltate ca a noastră. Dacă distribuitorii și exploatanții locali (cei specializați nu doar în producții hollywoodiene de ultimă oră) își vor manifesta interesul, sunt desule filme românești care ar merita și ele o a doua premieră. **F**



Nathalie Bonnifay și Marius Stănescu



Parker Sawyers și Alec Secăreanu

Spy/Master

Când războiul rece devine foarte fierbinte

Angelo Mitchievici

Serialul lansat recent pe HBO Max, *Spy/Master*, avându-l ca regizor pe Christopher Smith, este primul film cu subiect românesc despre Războiul Rece pornind de la un fapt real – defectarea la americani, în 1978, a celui mai important consilier al lui Nicolae Ceaușescu, generalul Ion Mihai Pacepa, șef adjunct la DIE (Departamentul de Informații Externe), practic mâna dreaptă a dictatorului comunist în materie de spionaj. Acest fapt a însemnat compromiterea întregii rețele de spionaj românesc și nu numai a ei, iar cartea publicată de Pacepa, „Orizonturi roșii”, a constituit o lovitură de imagine considerabilă dată regimului comunist românesc, dar și lui Nicolae Ceaușescu personal și curții sale sibirite de sicofanți și poltroni.

Contextul internațional care apare în *Spy/Master* este oferit de semnarea, pe 17 septembrie 1978, a Acordurilor de la Camp David dintre președintele Egiptului, Anwar Al-Sadat, și primul ministru al Israelului, Menachem Begin. Tratatul au avut doi mediatori principali – unul recunoscut, președintele american Jimmy Carter, și altul mai puțin recunoscut, Nicolae Ceaușescu. Serialul invocă și pretenția lui Ceaușescu, spulberată de altfel de defectarea șefului agenturii sale de spionaj, de a primi Premiul Nobel pentru Pace, acordat în 1978 președintelui egiptean și premierului israelian.

Christopher Smith este un regizor britanic axat pe filme horror, thriller sau de mister (cum sunt clasificate oficial), bine realizate, dar fără o strălucire aparte, cum e și acest serial. Însă propunerea pe care el o face acum este interesantă fiindcă: 1.

se referă la o perioadă foarte fierbinte a Războiului Rece, care privește România plasată într-un context internațional complicat, 2. aduce în scenă numeroși actori români distribuiți în roluri importante, și nu ca figuranți care asigură culoarea locală, și 3. oferă o imagine a puterii politice de atunci pe care o găsim documentată cu prisosință, altfel, în cărțile lui Vladimir Tismăneanu, un *insider* până la propria sa „defectare”, tot în America.

Personajul cu trimitere la generalul Pacepa este Victor Godeanu, jucat de către Alec Secăreanu, tânăr, atrăgător, chiar sexy (în termenii revistelor glossy), sobru, elegant, metrosexual (dacă termenul nu este demodat deja), cu o alură de James Bond, dar fără mobilitatea agresivă a agentului de teren, mai mult creier decât mușchi, diplomat fără a deveni onctuos, fără răceala reptiliană a sociopatului, cu o

anumită căldură care nu-l face mai puțin profesionist, corupt, dar stilat și reținut, în maniera unui „Mare Gatsby”, agent dublu, adică și al sovieticilor (în legătură directă cu generalul Saharov), uns cu toate alifiile, dar fără ca unsoarea să-i păteze costumele scumpe și șicul personal. Am umflat caracterizarea pentru că în acest personaj se ține o bună parte din film; el este piesa de rezistență, oferind, ca și „Agentul 007”, o imagine a unei lumi.

O primă constatare, luând ca referință filmele cu James Bond (axate pe acțiune spectaculoasă, cu un spion macho-high-tech, înconjurat de ultimele gadgeturi, mașini de colecție și dame de lux, un produs de *pulp*, pură exterioritate, tot numai glamour), ar fi că Victor Godeanu nu reprezintă un echivalent românesc al agentului britanic. În fapt, codul numit „Război Rece” se adecvează mai degrabă filmelor realizate după romanele lui John le Carré, spre exemplu *Un spion care știa prea multe* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011), al suedezului Tomas Alfredson, cu atmosfera sa pluvial-cenușie, a unor birouri prăfoase, înecate în penumbră, cu aspectul ponosit al unei birocrății plicticoase, asexuate, uscățive, dar foarte cerebrale, desfășurând harta unui complicat și pervers *mind game* la scară internațională. În cronică pe care i-a făcut-o acestui film, Andrei Gorzo observa, cu privire la *nostalgia film*, că accentuata dimensiune retro era cu totul

îndreptățită. Putem lua ca reper și o mini-serie mai recentă, *Un spion printre prieteni* (*A Spy Among Friends*, 2022), în regia lui Nick Murphy, dedicat celui mai controversat și mai eficace spion sovietic, Kim Philby, interpretat magistral de către Guy Pierce, în contrapartidă cu Nicholas Elliott (Damian Lewis), șeful spionajului britanic, cu aspectul său de funcționar înalt, discret, elegant, cu o aură ușor nostalgică, de vulnerabilitate controlată, vizând nu atât patria trădată, cât o prietenie trădată. Asta fără a diminua o admirație față de trădător, cu resorturi sufletești complicate, ca și în filmul lui Alfredson.

Aproximând, aș putea spune că filmul regizat de Christopher Smith după un scenariu deloc rău, dar cu mici inconsecvențe, semnat de Kirsten Peters și Adina Sădeanu, se află cumva la mijloc. Seria are culoare, la propriu și la figurat, regizorul a evitat griul și culorile spălăcite ale filmelor de propagandă. Cât despre emacieri, danturi îngălbenite de tutun, faciesuri uzate, adipozități sedentariște și figuri tovarășesc-grobiene, nici nu poate fi vorba. O agentă precum Carmen Popescu, interpretată cu nerv de către Ana Ularu, care are experiența internațională a filmelor de acțiune, în ciuda unei rețineri vestimentare (mai vedem câte un tricotaj, însă bine plasat în configurația vestimentară), este și ea șic, fără a deveni, precum femeile Bond, bombe sexy cu explozie anticipată. Agentă Stasi,

Ingrid Von Weizendorff (Svenja Jung), este mai libertină, cu o feminitate marcată, dar nu ostentativă, fără afectare, cu o doză controlată de defecțiune, dar lucidă și cedând, pentru a supraviețui, atunci când este strânsă cu ușa.

O mică scenă care poate scăpa atenției spune totul. Victor Godeanu observă, cu o privire ce comentează implicit, că Mircea Voinea (Laurențiu Bănescu), șeful contraspionajului românesc și adversarul său direct, poartă o pereche de sandale bătrânești peste ciorapi. Putem înțelege mai ușor idiosincrazia și sâmbetele pe care i le poartă Voinea prin intermediul acestei diferențe stilistice, a diferenței dintre două generații de spioni: cei care sunt occidentalizați, manierați, oameni de lume, cosmopoliti, care au *savoir vivre*, știu să poarte un sacou și ce să comande la restaurant, ce daruri să facă – și în arsenalul seductiv al lui Victor Godeanu se află cadourile destinate tovarășilor importanți, de fapt soțiilor lor, adevărați influențeri, și mai ales „cabinetului 2”, Elenei Ceaușescu –, și cei de extracție modestă, crescuți la o școală mai puțin pretențioasă, cu origine sănătoasă, alimentați de miturile naționaliste, loiali până în măduvă regimului, dar nicidecum lipsiți de inteligență și ambiție.

Victor Godeanu este căsătorit cu o actriță, Adela (Andreea Vasile), bovarică și alcoolică, căzută în dizgrația Elenei Ceaușescu, și are o fiică, Ileana (Alexandra



Ana Ularu

Bob), pe care încearcă să o educe la școala supraviețuirii și față de care este un tată afectuos. Agentul CIA care-l preia pe Godeanu, Frank Jackson (Parker Sawyers), este și el un personaj bine construit, un om de carieră, ambițios, care a dat greș într-o împrejurare și mizează totul pe lovitura norocoasă reprezentată de defectarea șefului spionajului românesc. Regizorul britanic construiește bine contextul familial pentru spionii principali, precum Victor și Ingrid, ca și pentru femeia în casă, Safiya (Amida El Sayed), legată, prin fratele ei, de rețeaua egipteană.

Piese slabe ale serialului le constituie „Tovarășul” și „Tovarășa”, cum erau numiți Nicolae și Elena Ceaușescu. Dictatorul este jucat de Claudiu Bleonț, care realizează un fel de caricatură, preluând fără să internalizeze o serie de ticuri, tipul defectuos de a vorbi, bălbăiala, deformarea unor cuvinte, gesticulația, celebrul dat din mână, vestimentația ca marcă înregistrată (atât pentru „Tovarăș”, cât și pentru Elena Ceaușescu, interpretată de către Elvira Deatcu).

Pot înțelege faptul că Bleonț a respins calea mimetismului – deși nu pot să nu-mi amintesc de Adolf Hitler, interpretat magistral de Bruno Ganz în *Ultimele zile ale lui Hitler* (*Der Untergang*, 2004), al lui Oliver Hirschbiegel, sau Che Guevara, jucat de Benicio Del Toro în dip-ticul (ce-i drept, apologetic), al lui Steven

Soderbergh, pentru a nu mai vorbi de Nixon, realizat cu o minuție maniacală de către Anthony Hopkins în filmul lui Oliver Stone –, adică să studieze în cele mai mici amănunte gesticulația, felul de a merge, de a vorbi, de a privi, de a lua masa, de a se îmbrăca al lui Nicolae Ceaușescu din perioada anilor '70-'80, deși avea la dispoziție atât de mult material documentar, inclusiv excelentul film al lui Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*. Ceea ce nu pot înțelege este inconsecvența, gradul mare de improvizație, oscilațiile în fixarea pe un portativ behaviorist a personalității liderului maxim, schimele apăsate până la caricatură, care pot merge în teatru, nu și în film, pentru a reda paranoia personajului. La fel, Elvira Deatcu băjbăie după personajul ei, amestec de ignoranță, mahalagism, țâfnă, țâțism, răutate, duplicitate, iar când Elena Ceaușescu preferă sarmalele alunelor lui Jimmy Carter, nu vezi de ce n-ar fi așa, neaoșismul ei ignar nefiind subliniat negativ, cum pare a fi fost intenția regizorului. În contrapondere, Alec Secăreanu, așa cum o mărturisește într-un interviu, și-a documentat serios personajul, i-a urmărit atent motivațiile și vulnerabilitățile, i-a redat umanitatea fără a-l absolvi de ticăloșie, a creat o personalitate complex, nu o fantoșă Bond sau un macho-*flic* de tipul comisarilor lui Sergiu Nicolaescu.

Ceea ce este reușește Christopher Smith în serialul său este să mențină tensiunea, să creeze un ritm alert, dar cu analepse intercalate, care rup instalarea într-un prezizibil al liniarității și diacroniei, realizând un zigzag între trecutul recent și prezent, motivând și adăugând totodată mister, mergând în paralel cu fire diferite care se împletesc abia mai târziu, dar introducând în memoria spectatorului existența unui potențial narativ ca background care va trece în prim-plan la un moment dat, astfel generând impresia de complexitate și adâncime a poveștii principale.

Cum am menționat deja, regizorul britanic are experiență în ceea ce privește realizarea tensiunii atât pentru un film horror – *Metroul morții* (*Creep*, 2004), *Reduceri de personal* (*Severance*, 2006), *The Banishing* (2020) –, pentru un fantasy cu parfum SF, *Triunghiul* (*Triangle*, 2009), cât și pentru un film de acțiune, *Moartea neagră* (*Black Death*, 2010), și a lucrat cu actori importanți. Însă, dincolo de convențiile de gen, Christopher Smith oferă și o perspectivă – evident ficționalizată, pe alocuri romanțată – asupra unei perioade istorice foarte tulburi și complicate, un moment de apogeu al ceaușismului, care anunță declinul regimului și, cu el, prăbușirea unei lumi având în centru comunismul sovietic; iar contextul geopolitic, chiar dacă schițat, distanțează filmul de relevanța unei afaceri locale. **F**



Alec Secăreanu, Elvira Deatcu și Claudiu Bleonț

Un spion la Comic Con

Valeriu Căliman

Particip la East European Comic Con (EECC pe scurt) încă de la prima sa ediție din 2013, organizată la Palatul Copiilor, și pot să spun că, în cei zece ani scurși de atunci, festivalul a crescut considerabil, ajungând la 53.000 de participanți la ediția desfășurată anul acesta la Romexpo, biletele din cea mai aglomerată zi, sâmbăta, fiind sold-out în ziua evenimentului. Îmi imaginez că, pentru mulți cititori periodici ai acestei publicații, este probabil prima dată când aud de acest festival, dar am să încerc să explic relevanța lui în cadrul revoluțiilor care au loc în industria de divertisment internațională, dar mai ales în cea românească, unde filmul de gen a început să strângă în săli din ce în ce mai mulți spectatori.

Pornind în mod logic de la nume, Comic Con este un eveniment legat strict de bandă desenată. Însă, odată cu evoluția tehnologiei care a facilitat distribuția globală de media, evenimentul s-a adaptat și a ajuns să adune fani ai mai multor domenii. Astfel, dacă vorbim de bandă desenată, în afară de fanii de *comics* (un termen care este legat în principal de creațiile vestice), au apărut și fanii *manga* (gen provenind în principal din Japonia,

dar pe care îl găsim în ultima perioadă și în Coreea de Sud și China). Creșterea în popularitate a acestor două genuri poate fi ușor observată uitându-ne la dimensiunile în creștere ale rafturilor din librăriile cu astfel de secții, multe dintre seriile de comicsuri și manga având și ediții traduse în limba română. Dacă, acum zece ani, personajele clasice precum Superman și Spider-Man erau ubicue, acum rar vei găsi adolescenți care să nu fi auzit de manga-uri cum ar fi „Naruto” sau „One Piece”. La ediția de anul acesta au participat, ca expozați, de la bine-cunoscutul lanț de librării Cărturești, care are cea mai mare și diversificată ofertă de bandă desenată, dar și de diferite bunuri asociate, cum ar fi tricouri sau figurine, până la edituri care oferă cărți SF, ca Nemira sau Humanitas.

Însă EECC nu înseamnă doar bandă desenată. A doua cea mai mare suprafață a spațiului expozițional este ocupată de jocurile video, un domeniu care s-a dezvoltat exponențial în ultimii ani, *games* precum „The Last of Us” având bugete depășind blockbusterelor hollywoodiene și devenind un produs transmedia prin serialul HBO. Oferta a fost mare și extrem de diversificată, fiind prezente firme producătoare de jocuri *multiplayer*, care atrag cel mai mare număr de jucători, cum ar fi Riot Games, cu „League of Legends”,

sau Activision Blizzard, cu „Overwatch 2” și „Call of Duty”, precum și firme care distribuie hardware, cum ar fi Omen sau PC Garage. Toți expozații au organizat diverse tombole și concursuri pentru a-și atrage publicul.

A șaptea artă este doar pe locul trei ca reprezentare la Comic Con. Lanțul de cinematografe Cinema City a revenit și în acest an, starul promovată fiind noul film al bine-cunoscutului regizorului japonez Makoto Shinkai, *Suzume*, care a fost și proiectat. Filmul și, în mod special, seriilele au fost reprezentate, ca în fiecare an, prin paneluri cu actori mai mult sau mai puțin importanți din diverse producții. Printre aceștia s-au numărat Tony Amendola, cunoscut pentru rolurile din *Stargate SG-1* și jocul video „Star Wars Jedi: Survivor”, Dylan Sprayberry, din filmul *Man of Steel* și serialul *Teen Wolf*, sau Dan Fogler, din filmele *Fantastic Beasts* și populara serie *The Walking Dead*.

O altă categorie, tangențială cu toate cele menționate până acum, este *cosplay*-ul, a cărui definiție este activitatea de a te costuma și a interpreta un personaj dintr-o bandă desenată, un film sau un joc video. Cosplayerii care vin la EECC pot fi împărțiți în funcție de efortul pe care îl depun în realizarea costumului și în interpretarea personajului. Astfel, poți vedea variante ale aceluiași personaj care pornesc de la un costum constând doar din masca specifică până la garderobe făcute de mână ce conțin părți în mișcare. Cea mai interesantă ilustrație a acestei situații pe care am văzut-o anul acesta a fost o horă de „Spidermeni”, o imagine care ar părea bizară oriunde altundeva în afară de Comic Con. Cea mai mare parte a cosplayerilor se costumează doar din pasiune, dar evenimentul a avut încă de la primele ediții concursuri, cu probe individuale și pe echipă; anul acesta, ele s-au desfășurat pentru prima dată pe scena din pavilionul central al Romexpo, care a fost, în sfârșit, destul de încăpătoare pentru mulțimea spectatorilor.





Nu toate produsele prezente la Comic Con sunt create în regim industrial de companii precum Disney. La toate edițiile, un spațiu expozițional important l-a constituit „Aleea Artiștilor”, un loc unde artiști români și internaționali pot să își expună creațiile, care constau în general din ilustrații inspirate de personaje deja cunoscute sau lucrări originale (dar ele pot fi și sculpturi din metal sau, mai modern, modele 3D printate). Tangențiale cu zona artiștilor sunt și standurile diverșilor producători și distribuitori de materiale pentru artă, cum ar fi Colorit sau Wacom – o companie care vine în fiecare an cu ultimele modele de tablete grafice, gata să fie încercate de artiști deja realizați sau doar în devenire. Printre cei mai cunoscuți artiști care au expus la EECC de-a lungul edițiilor se numără probabil cel mai important și longeviv autor de bandă desenată românească, Puiu Manu, încă activ la cei aproape 95 de ani ai săi. Nu mai puțin importanți sunt Pisica Pătrată sau membrii fondatori ai popularei platforme Creative Monkeyz, Codin și Ramona Pop, cel mai bine cunoscut pentru serialul de animație *Roboți*. Deși „Aleea Artiștilor” nu se bucură de popularitatea celorlalte zone expoziționale menționate până acum, fanii care vin sunt foarte pasionați, unii făcând chiar cosplay la personajele autorului preferat.

Cea din urmă zona expozițională, așa-numită „Hanami” (termen care definește practică niponă de a admira frumusețea florilor, asociată în general cu înflorirea cireșilor), este relativ nouă în această formă pentru EECC, însă reprezintă o dovadă a creșterii în popularitate a interesului pentru producțiile asiatice, fapt confirmat și de prezența școlii de limba japoneză Sakura. Spațiul zonei din acest an a fost organizat cu diferite standuri unde publicul putea participa la diverse activități specifice culturii, cum ar fi purtatul de *yukata* (o îmbrăcăminte tradițională), caligrafie sau cântatul la tobe *taiko*.

Spațiul expozițional principal al EECC a fost arhiplin cu un public care mișuna între toate zonele menționate mai sus, creând o atmosfera sufocantă, din care puteai să evadezi temporar în celelalte spații ale festivalului. Zona de exterior din jurul halei principale era organizată cu gherete cu mâncăruri și băuturi variate, alături de mese la care să iei o binemerită pauză înainte de a intra în spațiul central al Romexpo pentru a asista la unul din numeroasele paneluri.

Singurul panel la care am asistat în acest an a fost prezentarea coproducției HBO Max – Warner TV Serie – Proton Cinema – Mobra Films, *Spy/Master*, o miniserie de șase episoade pornind de la dezertarea lui Ion Mihai Pacepa, general

în Securitate și mâna dreaptă a lui Nicolae Ceaușescu. Evenimentele reale sunt doar o premisă pentru o producție care nu se îndepărtează mult de convențiile filmelor de spionaj, personajele încadrându-se în tipologiile clasice. Victor Godeanu, personajul principal, inspirat de Pacepa și interpretat de Alec Secăreanu (*God's Own Country*), este spionul șarmant, Ana Ularu și Laurențiu Bănescu îi interpretează pe Carmen Popescu și Mircea Voinea, rivalii acestuia din Securitate, Parker Sawyers este agentul CIA care trebuie să se lupte împotriva sistemului pentru a rezolva situația, iar rolurile lui Nicolae și Elena Ceaușescu sunt interpretate, într-o tușă groasă, de Claudiu Bleonț și Elvira Deatcu. Scenariul scris de Adina Sădeanu și Kirsten Peters vizează un film de gen care să prindă la public.

Majoritatea distribuției a fost prezentă la panelul de sâmbătă de la EECC. Evenimentul s-a desfășurat în condiții net superioare față de edițiile din alți ani, scena încăpătoare beneficiind de o sonorizare foarte bună (o mare problema la celelalte ediții, unde discuțiile erau întotdeauna bruiate de sursele sonore ale standurilor din vecinătate) și de două ecrane mari, pe care, în deschiderea discuțiilor, s-a proiectat primul episod din miniserie. Deși publicul nu a venit într-un număr foarte mare – ce-i drept, e vorba de o producție



destul de nouă, abordând evenimente istorice petrecute cu mult înaintea nașterii majorității participanților la festival –, reacțiile au fost pozitive din partea tuturor grupurilor de vârstă. După terminarea proiecției, spectatorii au fost tratați cu gumă Turbo, nostalgia fiind vizibilă pe fețele câtorva dintre ei, și a urcat pe scenă o mare parte a distribuției românești (cu excepția notabilă a lui Claudiu Bleonț), actorilor alăturându-li-se și producătoarea creativă a miniseriei, Ioanina Pavel. Discuțiile din cadrul panelurilor de la Comic Con se desfășoară mult mai liber decât cele de la un festival de film, întrebările moderatorului fiind legate de experiența de pe platou a actorilor, fiecare povestind câte o mică istorioară. Probabil cea mai interesantă și despre care se poate spune că se leagă de principiile *method acting*-ului a fost relatarea Elvirei Deatcu privind filmarea din Ungaria a unei secvențe în care personajul ei, Elena Ceaușescu, trebuia să pozeze alături de un grup de muncitori; actrița a considerat că figurantul pus lângă ea „nu avea față să stea lângă tovarășa” și a insistat pe lângă asistentul de regie ca acesta să fie schimbat. După prezentare, a urmat o rundă de Q&A la care, spre surprinderea vizibilă a actorilor, s-a format o coadă destul de mare, poate datorită faptului că întrebările erau răspătite cu materiale promoționale.

Unii fani ai actorilor i-au recunoscut pe aceștia din producții recente, cum ar fi *Boss*, și au existat întrebări generale la care timpul de răspuns s-a dovedit insuficient, precum cele despre evenimentele istorice care urmau să fie prezentate în episoadele viitoare (ce-i drept, puțini dintre cei care au pus întrebări fuseseră contemporani cu evenimentele respective).

Atmosfera a fost extrem de relaxată, actorii redirecționând puținele întrebări legate de realizarea tehnică producătoarei Ioanina Pavel. Finalul sesiunii de Q&A a fost punctat în mod neașteptat de întrebarea a doi copii (cel mai mare dintre ei, care l-a ridicat pe celălalt la microfon, nu avea mai mult de zece ani), dacă titlul *Spy/Master* este un joc de cuvinte pornind de la cuvântul „spaimă”. Deși probabil cei doi nu erau conștienți de relevanța întrebării în contextul istoric, reacția unei părți din sală a fost sesizabilă.

Momentul nu a durat însă mult, producătorul aducându-ne înapoi în realitatea capitalistă cu informația că au primit, din partea rețelelor TV producătoare, directiva ca orice serial de spionaj să includă „spy” în titlu, ca să poate fi identificat imediat de spectator din miile de alte oferte ale platformei. Așa s-a încheiat panelul *Spy/Master*, interpreții neavând o sesiune de autografe precum invitații străini care strâng zeci de fani plătitori și doritori să

facă o poză cu ei. Dar, cine știe, poate la anul vom avea astfel de sesiuni de autografe și cu actori români.

Prezența interpreților serialului *Spy/Master* la Comic Con (chiar dacă este vorba de o producție doar parțial românească) vine să confirme reafirmarea filmului de gen în țara noastră, producții după rețete, cum ar fi *Teambuilding*, strângând din ce în ce mai mult public în săli. Oricât de împărțite ar fi păreri despre aceste producții, Comic Con-ul, prin specificul grupului de vârstă care vine la eveniment, constituie un mediu perfect pentru promovarea acestor filme de gen. Astăzi nu mai putem discuta despre film într-un mediu izolat, el fiind parte a sistemului de transmedia care poate fi observat cu ochiul liber la un eveniment precum Comic Con: fanii de benzi desenate, filme și jocuri se întâlnesc și schimbă idei, elemente din toate aceste medii generând produse noi. Imaginea horei de „Spidermani” este cea mai reprezentativă pentru această idee și pentru influențele dintre medii.

Ediția de acest an a EECC a fost un succes, fapt confirmat nu doar de cifra ridicată de participanți și mărirea spațiului expozițional, dar și de organizarea a încă două ediții anul acesta, una la Iași, în august, și încă una tot la București, în septembrie, de data aceasta pe Arena Națională. **F**



Panelul *Spy/Master*



Calista Flockhart și Harrison Ford

Cannes 2023

Ediția celebrităților

Dana Duma

Foto: Cristian Radu Nema

Mai intensă, mai coerentă și mai energic reflectată de rețelele sociale, ediția cu numărul 76 a Festivalului de la Cannes a părut angajată într-o competiție cu globalizata Gală a Premiilor Oscar, în pierdere vizibilă de ecou și de suporteri în epoca *woke*. Competiție pe care vechiul festival de pe litoralul francez

a câștigat-o. Echipa condusă de Delegatul General Thierry Frémaux a ales bine strategia de luptă, împrumutând chiar din arsenalul celor de peste Ocean. Adică a mizat mult pe marele spectacol al defilărilor pe covorul roșu, unde luxul a frapat mai mult ca niciodată. În plus, cei aleși să defileze acolo se numără printre marile valori ale cinemaului american, valori incontestabile care s-au văzut mai puțin la cele mai recente ediții ale Oscarului, unde urgența a devenit reprezentarea rasială și

de gen cât mai diversă, în încercarea de a recupera ceea ce se neglijase în deceniile de marginalizare a celor minoritari.

Așadar, la Cannes au fost aclamate figuri emblematică, premiate cu Palme d'Or-uri onorifice: Harrison Ford, legendarul interpret al lui Han Solo din seria *Star Wars* (inițiată de George Lucas) și al aventurosului arheolog Indiana Jones din franciza clasică semnată de Steve Spielberg, întregită acum cu *Indiana Jones and the Dial of Destiny* (r. James Mangold)





Catherine Zeta-Jones și Michael Douglas împreună cu fiica lor, Carys Zeta Douglas



Echipa filmului *Killers of the Flower Moon*, cu Martin Scorsese în centru



Ruben Östlund, președintele juriului

– unde joacă alături de actorul danez Mads Mikkelsen –, și Michael Douglas, protagonistul atâtor filme marcante (*Wall Street*, *Basic Instinct* etc.) și producătorul unui titlu influent precum *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Iar *glamour*-ul prezenței lor a fost amplificat de cel al partenerelor lor de viață, Calista Flockhart, în primul caz, și Catherine Zeta-Jones, în al doilea. Marile figuri hollywoodiene au fost completate de Martin Scorsese, venit să-și prezinte, în premieră mondială, lungmetrajul *Killers of the Flower Moon*, un anti-western care demască mitologia „misiunii civilizatoare” a colonizatorilor, veniți mai ales din Europa, care au distrus violent cultura indigenilor. Însoțit de trei dintre actorii din fruntea distribuției – Leonardo DiCaprio, Robert De Niro și revelația Lily Gladstone –, cineastul adorat de adevărații cinefili a fost figura cea mai respectată la Cannes 2023, generând mari așteptări privind lansarea filmului produs de Amazon. Iar „descinderea americană” a fost completată de Jane Fonda, invitată să înmâneze Palme d’Or-ul ediției unei cineaște franceze, Justine Triet, pentru *Anatomia unei căderi / L’Anatomie d’une chute*; aceasta a devenit a treia femeie care, în ultimii 75 de ani, câștigă premiul suprem la acest mare festival. Precedenta câștigătoare, Julia Ducournau (cu *Titane*, în 2021), a fost acum membră în juriul condus de suedezul Ruben Östlund, un alt obișnuit al Cannes-ului (câștigătorul trofeului maxim de anul trecut, cu *Triunghiul tristeții*). Cum el a declarat că ar vrea ca în viitor să le adauge celor două Palme d’Or-uri ale sale un al treilea, nu ne miră decizia juriului său. De altfel, alegerea a fost susținută de cea mai mare parte a comentariilor, care au apreciat mai ales calitatea *storytelling*-ului cu zigzaguri temporale despre degradarea unui cuplu de oameni faimoși, soția, scriitoare, fiind acuzată de uciderea soțului.

A fost speculată și colaborarea actorului american Johnny Depp (în rolul lui Ludovic al XV-lea) la filmul francez care a deschis festivalul, *Jeanne du Barry* (r. Măiwenn). Iar fiica lui, Lily-Rose Depp, a fost, de asemenea, mult mediatizată, ca vedetă a miniseriei *Idolul / The Idol*. Și alți faimoși, cu nume pe genericul unor filme gata de premiere, au fost la Cannes, precum extravagantul Wes Anderson,

inclus în competiție cu ingeniosul și atractivul *Asteroid City* (o ficțiune în interiorul unei altei ficțiuni), având o distribuție plină de celebrități (Scarlett Johansson, Jason Schwartzman, Tom Hanks, Tilda Swinton, Bryan Cranston, Edward Norton, Adrien Brody etc.).

Deși rămași în afara palmaresului, foști premiați au intensificat interesul mediatic. Printre ei se numără britanicul Ken Loach (dublu câștigător al trofeului de la Cannes), acum în competiție cu *Stejarul bătrân / The Old Oak*, italianul Nanni Moretti, semnatar al lungmetrajului autoreflexiv *Soarele viitorului / Il Sol dell'avvenire*, sau Marco Bellocchio (*Răpit / Rapito*). Mult discutată a fost prezența faimosului cineast spaniol Victor Erice (cunoscut mai ales pentru *Spiritul stupului – 1973*), ajuns în selecția oficială, dar nu în competiție, cu *Închide ochii*, un alt film plin de reflecții asupra calității de martor a cinematografului.

Și alte filme cu accente autoreflexive incluse anul acesta în selecție au generat interes, printre care *May December*, de Todd Haynes, bine primit mai ales grație prestației actorești a interpretelor Julianne Moore și Natalie Portman, ori lungmetrajul germanului Wim Wenders, *Perfect Days*, un evident omagiu închinat maestrului său japonez, Yasujiro Ozu; interpretul principal al lui Wenders, Kôji Yakusho, a și câștigat Premiul pentru interpretare masculină. O altă faimoasă revenire la Cannes a fost cea a regizorului turc Nuri Bilge Ceylan (premiat în 2014 cu Palme d'Or pentru *Somn de iarnă / Winter Sleep*), cu lungmetrajul *Ierburi uscate*, intrat în palmares grație Premiului pentru interpretare feminină oferit actriței Merve Dizdar. Japonezul Hirokazu Kore-eda a ridicat premiul pentru scenariul filmului *Monstru*, în absența scenaristului de pe generic, Yuji Sakamoto.

Finlandezul Aki Kaurismäki a fost câștigătorul Premiului special al juriului cu *Frunze moarte*, o nouă comedie tristă mizând pe comicul *deadpan*, în timp ce coproducția SUA-Marea Britanie-Polonia semnată de englezul Jonathan Glazer, *Zona de interes / The Zone of Interest*, o neliniștitoare meditație asupra banalității răului, a fost răsplătită cu Marele Premiu, dar și cu Premiul FIPRESCI al secțiunii

competiționale principale, pentru „radicalismul său formal, complexitatea sunetului și a muzicii”, dar și pentru felul în care se sugerează „contrastele dintre atrocitățile din spatele zidurilor și presupusul paradis”.

Merită semnalată și inițiativa FIPRESCI India de a acorda, în cadrul Festivalului de la Cannes, premiul „Satyajit Ray” (înființat în 2021 și dedicat contribuțiilor remarcabile la promovarea culturii cinematografice), criticului și profesorului Ashok Rane.

Lista premianților cannezi de anul acesta îi cuprinde și câștigătorii celorlalte secțiuni, precum „Un Certain Regard” (*How to Have Sex*, de Molly Manning Walker), Camera d'Or pentru debut (*Inside the Yellow Cocoon Shell*, de Thien An Phan), Palme d'Or pentru scurtmetraj (*27*, de Flóra Anna Buda) ori Premiul AFCAE (*Himera*, de Alice Rohrwacher). De data aceasta cinematograful nostru nu a fost reprezentat în niciuna dintre secțiuni, dar așteptăm edițiile următoare ca el să-și ia revanșa. **F**



Scarlett Johansson și Wes Anderson



Transilvania International Film Festival

TIFF 22. Din nou împreună

Dana Duma

Anul trecut, îmi începeam relatarea despre TIFF-ul clujean cu observația că ediția a stat sub semnul bucuriei de a reveni în fața marilor ecrane, fără mască, trăind emoții alături de alții și sărbătorind, din când în când, personalități, premiere sau lansări de cărți. La TIFF 2023 plăcerile cinefile au fost gustate și mai intens, iar participanții au fost mai mulți, lucru atestat de cele peste 110.000 de bilete vândute. În ciuda ploii deseori prezente, și proiecțiile în aer liber au marcat spectacole sold-out. Cel mai bun exemplu l-a oferit *Casablanca*, de Michael Curtiz, programat la finele Zilei Maghiare, din motive pe care inițiatorii le-au înțeles integral: autorul

(Mihály Kertész) este unul dintre acei cinești unguri care și-au început cariera în țara lor, ajungând apoi în prima linie a realizatorilor de la Hollywood. Pelicula din 1942 a fost savurată unanim, nu numai pentru șarmul romantic al poveștii de dragoste și al cuplului protagonist (Humphrey Bogart – Ingrid Bergman), ci și pentru analogia cu pericolele unui război devastator întins peste lume (cel ucrainian fiind chiar mai aproape de noi decât cel din film).

Cum spuneam, ediția de anul acesta s-a asemănat destul de mult cu cea din 2022, prin eforturile de recuperare a „normalității”, dar trebuie să recunoaștem că tendința de schimbare a practicilor de consum s-a adâncit și cinefilii văd filme mai mult pe platforme de streaming (nu numai pe

Netflix, ci și HBO Max, Disney Plus sau SkyShowtime) decât în săli.

Pentru că de fiecare dată am căutat o particularitate a ediției, probabil că, privind palmaresul, dominat de nume feminine, am putea zice că a fost...

O ediție a femeilor

Deși directorul artistic al festivalului, Mihai Chirilov, respinge ideea că a planificat vizibilitatea mai mare a cineaștelor (cinci din cele 12 lungmetraje ale competiției principale sunt semnate de femei) și chiar ironizează teoria reprezentării de gen egale (50%-50%), nu avem cum să nu remarcăm că și la TIFF 2023 am vorbit mai adesea despre „cinema la feminin”. Primul argument este chiar acordarea Trofeului Transilvania unei opera prima venite din

Iran, *Ca pește pe lună / Like a Fish on the Moon*, semnată de debutanta Dornaz Hajiha. O dramă de familie declanșată de decizia băiatului de patru ani de a nu mai vorbi, lungmetrajul a generat imediat comparația cu *Persona* lui Bergman, având însă evident o estetică diferită și o mare abilitate de a păstra, până dincolo de final, misterul adevăratelor motive care îi fac pe părinți să se acuze reciproc și să apeleze la psihiatru. Dornaz Hajiha – care s-a declarat emoționată de primirea trofeului din mâinile lui Geoffrey Rush – aparține uneia dintre cinematografiile naționale cele mai apreciate în noul mileniu, cu multe premii internaționale care au revenit uneori – din păcate – unor cineaști arestați sau cu interdicție de a-și părăsi țara. Din fericire, premianta TIFF-ului nu face – și sperăm că nu va face – parte din această categorie. Vizibilitatea filmului său a fost amplificată de Premiul de interpretare feminină, acordat actriței care joacă rolul mamei, Sepidar Tari, Premiul de interpretare masculină revenindu-i tânărului Nacho Quesada, pentru rolul său din coproducția Argentina-Franța *Barbarii*, de Andrew Sala.

Și Premiul pentru Cea mai bună regie i-a revenit unei femei, brazilianca Carolina Markowicz, pentru drama *Mangal / Charcoal* (coproducție Argentina-Brazilia), o poveste cu iz de thriller despre o familie săracă din São Paulo, care produce, pentru a supraviețui, mangal – un fel de cărbune cu destinație casnică. Viața membrilor – mamă, tată, copil – este dată peste cap atunci când în căminul lor apare un traficant de droguri urmărit de o bandă adversă.

Tot despre viața de familie vorbește lungmetrajul finlandez *În familie / Family Time*, regizat de Tia Kouvo, laureat cu Premiul Special al Juriului. Cu observații foarte fine de psihologie socială, filmul amintește uneori de multi-premiatul lungmetraj danez *Festen* (r. Thomas Vinterberg, 1998), unul din titlurile marcante ale mișcării Dogma '95.

Dar noi cum mai stăm?

Întrebarea ne-am pus-o, cred, mulți dintre noi, privind selecția cu mai puține titluri autohtone în diferitele secțiuni ale festivalului. Selectate în cadrul

Zilelor Filmului Românesc, deja lansate și în sălile obișnuite, *Oameni de treabă*, de Paul Negoescu (care a prezentat, în avanpremieră, și noua sa comedie, *Încă două lozuri*), *Boss*, de Bogdan Mirică, sau *Spre Nord*, de Mihai Mincan, sunt titluri incluse în program și semnificative pentru continuarea tendinței de a alia tropi ai cinematografului de gen cu structuri narative mai pretențioase. De altfel, cei trei autori au luat parte la o interesantă dezbatere organizată în cadrul festivalului, având tema „Cine râde la urmă? Filmul de festival vs. succesul de box-office”. Al patrulea participant la discuția de la TIFF Lounge a fost Matei Dima, unul dintre autorii fenomenului de popularitate numit *Teambuilding*, care „a făcut” peste un milion de spectatori. Îndepărtarea de realismul radical care a impus Noul cinema românesc a fost probată și de tentația suprealismului, prezentă în *Mammalia*, de Sebastian Mihăilescu, tânărul cineast care a debutat anul trecut cu documentarul hibrid *Pentru mine tu ești Ceaușescu*.

Câștigătorul Premiului pentru Debut al Zilelor Filmului Românesc, Andrei Tănase, autorul lungmetrajului *Tigrul / Day of the Tiger*, arată o altă cale de a acomoda tropi ai filmului de gen (thriller) într-o poveste de suspans despre evadarea unui tigru de la grădina zoologică. Inspirată de un caz real, narațiunea urmărind prinderea animalului se intersectează cu povestea crizei unei familii din care face parte doctorița veterinară ce îngrijește animalul (foarte nuanțat portretizată de Cătălina Moga).

Interesant este că juriul Zilelor Filmului Românesc a decis la capitolul Lungmetraj să fie câștigător un documentar: *Între Revoluții / Between Revolutions*, în regia lui Vlad Petri. Și acest film e hibrid (să zicem aproape de definiția docuficțiunii) și recurge la tehnici de *found footage* pentru a pune în paralel două destine feminine care s-au cunoscut – și, poate, chiar iubit – în anii 1970 la București, pe când studiau la Facultatea de Medicină.

Cu o vastă experiență de reporter, autorul mixează materiale din diverse surse (mai ales jurnale de actualități) pentru a raporta destinele feminine la revoluția islamică din 1979, care l-a gonit pe șahul dictatorial, dar a adus regimul autoritar al ayatollahilor, și revoluția română din 1989. Personajele, a căror decepție este subliniată de comentariul semnat de Lavinia Braniște, trăiesc, fiecare în felul ei, dezamăgiri în legătură cu revoluțiile care le-au dat inițial mari speranțe. Același lungmetraj de Vlad Petri a primit la TIFF și Premiul FIPRESCI, după ce, tot anul acesta, obținuse Premiul criticii internaționale, pentru secțiunea „Forum”, la Festivalul de la Berlin.

Secțiunea Scurtmetraj din Zilele Filmului Românesc are, de asemenea, un palmares exclusiv feminin. Premiul principal a fost câștigat de *Exercițiu de concediu / Our Summer Break*, regizat de Lara Ionescu, în timp ce două Mențiuni speciale au evidențiat calitățile scurtmetrajelor *Berliner Kindl*, regizat de Lucia Chicoș, și *Toate neamurile / Whole Family* (r. Alexandra Diaconu).



Dornaz Hajiha primind Trofeul Transilvania (în spatele ei: Michel Franco și Geoffrey Rush)



Festivalul a ținut să implice spectatori în evaluarea filmelor, prin Premiul Publicului, acordat în urma votului celor prezenți. Din secțiunea competitivă, pe locul întâi s-a clasat comedia neagră din Republica Moldova, *Carbon*, în regia lui Ion Borș, un fenomen de popularitate și la el acasă (a depășit în încasări *Avatar: Calea apei*). Lungmetrajul spune povestea unui tânăr care, în 1992, vrea să plece să lupte contra transnistrenilor, după demantelarea mării Uniunii Sovietice. Deși plasată în anii '90, povestea se referă evident la expansionismul rusesc de azi. Iar Premiul de popularitate pentru film românesc i-a revenit noului lungmetraj semnat de Tudor Giurgiu (inițiatorul TIFF-ului clujean), *Libertate*, film inspirat din evenimente reale și dramatice petrecute la Sibiu la sfârșitul anului 1989, generate de starea de „confuzie post-revoluționară”, cu obsesia isterică de a demasca teroriști.

Premianți de anvergură

Un mare merit al recente ediții TIFF a fost anvergura invitațiilor speciali premiați cu *Life Achievement Awards*. Unul dintre ei este regizorul american, triplu oscarizat, Oliver Stone, figură emblematică a cinemaului din anii 1980-1990, celebru

mai ales pentru „Trilogia Vietnamului” (*Plutonul*, *Născut pe 4 Iulie* și *Heaven & Earth*). El însuși veteran al războiului din Vietnam, nu s-a mulțumit să critice doar expansionismul american, ci și cinismul politicii bancare, în *Wall Street*, sau cel mediatic (vezi *Născuți asasini / Natural Born Killers*, prezentat la TIFF). Cum bine spunea Mihai Chirilov, în laudatio-ul premiantului, Stone este un cineast controversat, dar curajos, care face și azi declarații șocante, precum aceea de la festivalul clujean despre „idiotii din showbiz” care finanțează numai filme după rețete aducătoare de bani. Afirmatia era făcută în contextul apărării recentului său documentar, *Nuclear Now*, în care evidențiază avantajele folosirii energiei nucleare în scopuri pașnice. Celălalt premiant pentru întreaga carieră, actorul australian Geoffrey Rush, este celebru pentru versatilitatea sa și capacitatea de a portretiza frapant, precum personajele jucate de el în franciza *Piraților din Caraibe* ori în dramele *Discursul regelui* și *Shine* (1996) – film prezentat la festival.

Foarte aplaudat a fost și Premiul de Excelență acordat actorului Horațiu Mălăele, iubit deopotrivă pentru rolurile sale din teatru și din filme, precum *Moromeții 2*, de Stere Gulea, *Amen*,

de Costa-Gavras, sau *Scara*, de Vlad Păunescu.

Momentul mult așteptat la TIFF 2023 a fost revenirea la festival a lui Cristi Puiu, cineastul care a pus pe hartă Noul cinema românesc, pentru a prezenta, în avanpremieră, noul său lungmetraj, *MMXX*, un film compus din patru scheciuri inspirate de răsturnările lumii declanșate în pandemie.

Folosind actori profesioniști și neprofesioniști, într-o producție realizată în cooperare cu școala Actorie de Film, a lui Dragoș Bucur, Dorian Boguță și Alexandru Papadopol, și o companie din Republica Moldova, noul film are o componentă experimentală care se cere analizată pe îndelete, la data premierii.

Imposibil de parcurs integral, cu evenimente de interes programate (prea) simultan, ediția cu numărul 22 a TIFF-ului este, cu siguranță, una memorabilă.

P.S. Pentru noi, cei de la revista „Film”, ediția va fi una memorabilă și pentru că am luat parte la lansarea noii mele cărți („Gopo 100”), menită să serbeze centenarul cinemaului Ion Popescu Gopo. Lansarea, la care am fost prezenți aproape toți, a avut loc înainte de proiecția cu filmul *S-a furat o bombă*. **F**



Ioan-Pavel Azap, Dana Duma, Mihai Fulger și Dinu-Ioan Nicula la lansarea cărții „Gopo 100” (Dana Duma)



Arsenie. *Viața de apoi* (Alexandru Solomon)

Documentarul la TIFF 2023. Va salva arta planeta?

Dinu-Ioan Nicula

Orizontul de așteptare al publicului filmelor de non-ficțiune venit la Cluj a fost dominat de două icoane, deopotrivă venerabile și relativ recente ca dată, întrucât abia după 1989 le-a fost inițiat cultul: Arsenie Boca și Nora Iuga. Până atunci, erau puțin cunoscuți, fiindcă establishment-urile BOR și Uniunea Scriitorilor nu erau sensibile (... s-ar putea spune că nici azi nu sunt!) la nume nealiniat tendului inculcat de aceste foruri diriguitoare. Scos din preoție pentru un episod amoros acum efasat, respectiv marginalizată din peisajul literar pentru un filon sexual acum exacerbant, Arsenie Boca și Nora Iuga sunt subiecte care nu fac pentru prima dată obiectul unor filme documentare. Cu seriozitatea și cuminența-i recunoscute, Nicolae Mărgineanu a abordat figura părintelui-călugăr-pictor de la Prislop în mai vechi producții hagiografice,

inserându-l și în textura filmului istoric din 2014, *Poarta Albă* (în interpretarea lui Bogdan Nechifor). Simțindu-se mai puțin obligat să se conformeze unor canoane cinematografice, Vlad Rotaru a realizat, tot în anul 2014, documentarul de lungmetraj *Aici Nora Iuga*, cu multe filmări în Germania, dar, din păcate, fără o difuzare adecvată, fiind prezentat pe marele ecran doar în Capitală, la Cinema Union.

Prin *Arsenie. Viața de apoi*, Alexandru Solomon revine cu un lungmetraj documentar, la șase ani după *Ouăle lui Tarzan*. Între timp, poziția cineastului în viața publică a devenit mai răspicită, așa încât intenția sa regizorală, demult anunțată, a avut efectul dorit (și premers de automitilarea de la Mitropolie, în momentul sosirii în România a Patriarhului Chiril): un gest de frondă, perceput ca atare de indivizi radicali, caii de bătaie ai celor care vânează fascismul cu o intransigență mai mare chiar decât a acestui concept echivoc. Vădit influențat de cel mai important

documentar din 2022 – *Pentru mine tu ești Ceaușescu* (r. Sebastian Mihăilescu) –, inclusiv la nivelul costumației animaliere, Solomon nu vizează restituirea figurii lui Arsenie Boca și nici măcar a ecoului ei în lumea contemporană, ci recurge la un grup de figuranți pe care-i transformă în pelerini la mormântul ultramediatizatului personaj, pe care unele medii ortodoxe l-au propus spre sanctificare. Ca și în filmul de anul trecut, regizorul se alătură cercului eroilor săi, promotori de opinii contradictorii (uneori diametral opuse chiar în sânul unui cuplu), într-un fel de brainstorming sui-generis, care-și are rațiunea lui artistică, până în marginea politizării (marota antilegionară și caricaturizarea muncii forțate a deținuților politici, nu departe de perspectiva ideologică a tandemului Hodor-Demetriade). Au surprins (dar nu din punctul de vedere al strategiei *win-win*) discursurile pro-Boca rostite la Q&A-ul clujean de regizor și de producătoarea Ada Solomon, care au văzut în



protagonist un precursor al *New Age* și al tehnicilor actuale de promovare a propriei imagini, toate acestea în fața unui public venit în mare parte cu prejudecata savurării unei diatribe antireligioase.

Nicio urmă de insolită în demersul regizoral al debutantei Carla Maria Teaha, apreciată actriță și realizatoare de podcasturi: *De ce mă cheamă Nora, când cerul meu e senin?* dă voce pansexualismului scriitoarei, între documentar observațional și travelogue. Călătoria pe care Nora Iuga o întreprinde la Târgul de Carte de la Berlin, alături de autoarea filmului și de directoarea de imagine, este pentru spectator una inițiativă, redând o perspectivă a erosului fără de vârstă. Ca și în titlul jurnalului „Berlinul meu e un monolog”, publicat de poeta-prozatoare în anul 2010, avem de-a face cu un one-woman-show, pe care Carla Maria Teaha îl contemplă cu inteligență și cu un farmec personal, ce lasă totuși unda de neîmplinire că nu răspunde și ea însăși unora dintre problemele fierbinți puse de Nora Iuga. Cu finețe, scriitoarea este fixată în mediul livresc, care o cultivă cu consecvență, iar reacția lui Mircea Cărtărescu – ușoară contrarietate față de familiaritatea persoanei, admirație nedisimulată vizavi de valoare literatei – este elocventă pentru acest film care se poate revendica de la actualul curent feminist, dar este și un „larger than life”, de drept încadrat în ciclul omonim din cadrul TIFF.

Înainte de Nora Iuga, o poetă a dragostei (când de partid, când de bărbat) a fost Nina Cassian, iar versurile ei, ca și cele ale iraniencei Forugh Farrokhzad, l-au inspirat pe regizorul Vlad Petri în realizarea

documentarului *Între Revoluții*, povestea reală a două studente la Medicina bucu-reșteană, care se despart (relația lor având o ambiguitate susceptibilă de a fi exploata-tă în festivaluri tematice) în 1978, atunci când Zahra pleacă în Iranul natal spre a pune umărul la răsturnarea șahului, având cecitatea specifică multor idealști: nu vede că majoritatea celor oprimați nu vor democrație, ci islamism dur. Producătoarea filmului, Monica Lăzurean-Gorgan, a reușit să obțină numeroase imagini de arhivă din Iranul revoluționar, pe care regizorul le contrapune oarecum mecanic celor din România anilor '80, de unde Maria con-tinuă să corespundeze cu fosta ei colegă. Avem de-a face cu scrisori apocrife, com-puse de prozatoarea Lavinia Braniște, una dintre cele mai talentate din tânăra generație (Premiul „Sofia Nădejde” 2022, pentru romanul „Mă găsești când vrei”). Foarte literare, aceste texte accentuează o anumită senzație de facticitate, poate subiectivă, întrucât filmul a primit Premiul FIPRESCI atât în „Forumul” Berlinalei, cât și la TIFF, unde a fost distins și cu Premiul secțiunii Zilele Filmului Românesc (men-țiunea a revenit documentarului *Vulturii din Țaga*, de Iulian Manuel Ghervas și Adina Popescu, blândă ironie la adresa condiției de *loser* universal a românului). Islamul este placa turnantă și a filmului *Soțul meu musulman*, o producție HBO realizată de către tinerii clujeni Daniel și Alexandra Lizeta Bărnuți, convertiți succesiv la credința mahomedană: mai întâi el (din rațiuni insuficient clarificate), apoi ea, spre a-i putea fi alături în căsnicie. Foarte agreabili și deloc habotnici, cei

doi iau „à la légère” preceptele religioase, inclusiv portul hijabului (cum se întâmplă și în comedia daneză *Dinastia dulce / The Cake Dynasty*, r. Christian Lollike), și, chiar dacă plecările dese ale bărbatului (inclusiv la Mecca) par să submineze trăinicia cuplului, acesta le surmontează, ca de altfel și prejudecățile familiale privind posibila origine romă a Alexandrei. Din această sferă etnică fac parte eroii filmului *Pocalul. Despre fii și fiice* (r. Cătălina Tesar și Dana Bunescu), desemnat cel mai bun documentar la Astra Film Festival 2022, excelentă analiză a rolului ingrat al femeii – mamă sau copil – într-o societate încă marcată de mentalitățile tribale, chiar dacă bărbatul e dependent de Facebook, iar soția gravidă merge la ecografie (cu speranța că nu va avea o fiică!). Dincolo de debutul Cătălinei Tesar, sunt de reținut și alte două nume aflate la începutul lor documentaristic: Dani Sărăcuț, cu *Planeta albastră*, povestea nu foarte originală a alcătuirii unei trup rock de old-boys, și Dragoș Lumpan, cu *Ultima transhumanță*, o atașantă privire asupra modului în care se îndeplinește acest obicei pastoral în dife-rite țări. Legat de natură, documentarul *David* (r. Radu Muntean) a împlinit așteptările spectatorilor secțiunii EducaTIFF, grație figurii convingătoare a lui Tiberiu Ușeriu, conducătorul grupului de copii pe un frumos traseu din Munții Călimani.

Greu de definit a fost și creația lui Oliver Stone, invitat special al TIFF spre a i se conferi Premiul pentru întreaga activitate, ocazie cu care a susținut un masterclass, explicând decizia de a realiza documentarul *Nuclear Now*, prezentat publicului clujean. În maniera sa contro-versată, Oliver Stone este avocatul energiei nucleare, devoalând interesele care au stat în spatele punerii ei la index. Asemenea cineaști au puterea de a face tinerele gene-rații să iubească documentarul, misiune de apostolat care – mutatis mutandis – se regăsește și într-unul din volumele lan-sate la TIFF Lounge: monografia dedicată de Titus Vișeu lui Copel Moscu, vârf al documentarismului optzecist și apreciat profesor de regie la UNATC și UNArte, care, prin come-back-ul reprezentat de *Paradisul naivilor* (2022), și-a exprimat, la Cluj, speranța că arta va salva, totuși, lumea. **F**

FOTO: CĂLIN PETEAN



Nora Iuga și Carla Teaha la „TIFF Talks”, alături de moderatorul Mihnea Măruță



Berliner Kindl (Lucia Chicos)

Exerciții de poveste. ZFR, secțiunea Scurtmetraj

Marilena Ilieșiu

Un scurtmetraj exemplar are concizia, coerența și stilistica concentrată ale unei nuvele exemplare? Exact în perioada TIFF-ului, am intrat într-o nișă a societății americane a secolului XX prin două volume de nuvele semnate de John Cheever („Adio, fratele meu” și „Geometria dragostei”): iubiri fragile și resentimente osificate în drame de familie, speranțe și eșecuri se îmbină într-o compoziție panoramică, în care destinul individual este fundamental unei abordări subtile a problematicei sociale. Cele 16 scurtmetraje românești, selectate din 100 înscrise, respectă regula identificată și în narațiunile lui Cheever: portretizare individuală și țință socială. Chiar dacă nu evidentă, explicită, această perspectivă socială unifică narațiunile într-un peisaj unic, în

care artistul luptă pentru supraviețuirea biologică sau artistică, copilul resimte presiunile (intra)parentale, individul își explorează limitele identitare, creative și de adaptare, cuplul se formează greu și trece prin crizele specifice etapelor de vârstă, relațiile familiale sunt tensionate, marcate de divorțuri, influențe și interese. Se conturează astfel un tablou social fragmentat în scene de gen casnice, cu zone de portretizare a unor personaje inedite, în abordări satirice sau duioase, cu accentuarea vulnerabilităților dezvăluite ca puncte de contrast față de uniformizarea generală.

Documentarul lui Matei Preda, *Iorgu!*, își plasează eroul pe ringul de wrestling și pe scena concertelor rock, învăluite în nostalgia unui trecut cândva glorios. Pictorul lui Vlad Popa din *Crochiu de natură moartă* lucrează și filozofează (despre artă) într-un atelier-depozit funerar-studio foto, ilustrând coexistența precarității zilnice

cu atemporalitatea artei. În aceeași cheie satirică, și în *Alibaba*, Vlad Popa tratează problema educației antrenând o mamă și o bunică în găsirea modalității potrivite de a deschide poarta unei școli de elită pentru cea mai tânără membră a familiei. Animația *Suruaika* (r. Vlad Ilcevi, Radu C. Pop) implică relația individ-societate într-o metaforă plastică despre regret, vină repetată, predestinare socială. Dincolo de povestea despre automatismul comportamental, impresionantă este lumea profilată de cei doi animatori: severă, masivă, întunecată, lucrată în alb-negru, cu accente de roșu sângieru. Tot în zona copilăriei, filmul lui Vlad Buzăianu construiește, în lumea apelor, un pandant imaginar proiectat de un copil părăsit de tată: *Acolo unde bărcile nu ajung*, un refugiu în posibile aventuri maritime. Pentru Liviu Mărghidan, întâlnirea unei fetițe cu tatăl său implică ciocnirea a două stiluri



de viață: ascetic-sărăcăcios, al tatălui, și Roz (bombon), al fiicei. Important este disconfortul copilului, dar empatia sa pentru lumea tatălui îi schimbă coloratura viziunii despre viață. Bogdan Alecsandru găsește o rezolvare supranaturală atracției dintre doi fotbaliști adolescenți în *Antrenament de noapte* (avertisment, e o poveste nocturnă!), iar animația *Sasha* (r. Serghei Chiviriga) mută problema identității sexuale în terenul mult mai versatil al gasteropodelor. *Două vorbe, trei minciuni*, în regia lui Ioachim Stroe, reconstituie o infrațiune, mizând pe etapizarea exactă a anchetei și pe surprizele ei; povestea acoperă, în acel amintit peisaj social, zona marginală a infractorului umil, sub masca căruia se ascunde marele delinquent. Filmul Almei Buhagiar, *Educație sentimentală*, este un studiu comportamental în interiorul unei familii extinse: într-o întâlnire obișnuită se abordează afaceri, probleme educaționale sau impasuri conjugale. Privirea critică este îndreptată

spre celălalt, dar toți membrii grupului sunt strict supravegheați de gardianul familiei, o *mater familias* rece și cinică. *Venus*, de Carina-Gabriela Dașoveanu, analizează o situație de criză din viața unui cuplu, creată prin imposibilitatea atingerii, iar Andreea Lăcătuș plasează *Între marginile zilei* drama unei mame și a fiicei sale, împinsă de familia lărgită înapoi, în domiciliul conjugal, alături de soțul/tatăl agresor.

Berliner Kindl (r. Lucia Chicoș, mențiune specială a juriului) este o analiză, aproape microscopică, a formării chinuite, timide, a unui cuplu: ea, curier de cumpărături; el, un IT-ist timorat și introvertit. Tatonări inocente, conversații chinuite, o sticlă de bere tocmai livrată par să fie legăturile dintre doi întreprinzători pe cont propriu, capabili să-și gestioneze viețile solitare, dar temători să inițieze o relație. *Toate neamurile* (r. Alexandra Diaconu, mențiune specială a juriului) a fost gândit ca filmul unei înmormântări (a bunicului

regizoarei). În timpul filmărilor, aria poveștii s-a lărgit, rudele au depășit starea de doliu, au uitat de prezența camerei și au început să interacționeze ca membrii unei familii reunite pentru priveghiul mortului, dar trăind bucuria revederii. Și *Exercițiul de concediu*, semnat de Lara Ionescu (Marele premiu al juriului la secțiunea Scurtmetraj) este filmul unei reîntâlniri dintre o fiică și mama sa, pentru un concediu pe malul mării. Între cele două se strecoară nu doar imaginea tatălui decedat, ci resentimente, lucruri ascunse, nemărturisite, deșeuri sentimentale, balast emoțional. Regăsirea celor două declanșează un proces de eliberare de trecut, de ceea ce era fiecare dintre ele în etapele trecute ale vieții lor de familie. Plecând de la câteva date autobiografice, Lara Ionescu construiește un demers cu miză personală, dar cu bătaie universală. Și poate aici, în acest film migălit ca o mică bijuterie, putem găsi chiar esența unui scurtmetraj exemplar: un autor își exprimă sintetic marile sale probleme. **F**

Amintiri clujene

Mihai Fulger

Cu ce-am rămas după al 22-lea TIFF? Din fericire, filmul iranian recompensat cu Trofeul Transilvania, *Ca pește pe lună* (r. Dornaz Hajiha), îl văzusem deja în competiția „Proxima” a Festivalului de la Karlovy Vary din 2022. Și tot acolo văzusem un alt film inclus de Mihai Chirilov în competiția principală, *Unchiul* (coproducție Croația-Serbia, r. David Kapac și Andrija Mardešić – v. „Film”, nr. 4/2022). De altfel, în cele cinci zile petrecute la TIFF 2023, m-au atras mai mult proiecțiile speciale și evenimentele conexe, decât filmele din competiție, care în general circulă prin multe festivaluri.

Și totuși, chiar dacă știam că va fi lansat în cinematografele românești de distribuitorul Transilvania Film, la nici trei săptămâni de la închiderea ediției a 22-a, nu am mai putut aștepta să văd pe ecran mare un

alt titlu din competiție: *Carbon*, hitul moldovenesc (de fapt, o coproducție Moldova-România-Spania) regizat de debutantul Ion Borș după scenariul Marianeii Starciuc. Adorat de publicul TIFF-ului (de unde și premiul acordat pe baza voturilor exprimate de spectatori), filmul, care avusese premiera mondială în competiția „New Directors” a Festivalului de la San Sebastián din 2022, mi-a întrecut așteptările. Amintind, prin premisă narativă, de o comedie neagră hitchcockiană (*The Trouble with Harry*, 1955), dar mai ales, prin registru și stil, de filmele lui Igor Cobileanski (ilustru predecesor, căruia realizatorii îi și fac o reverență la nivel de replică), *Carbon* are personaje centrale atașante, un umor savuros, fără stridențe (ceea ce e greu de obținut atunci când abordezi subiecte atât de delicate), și un ritm bine susținut. Primul film moldovenesc selecționat în competiția internațională a TIFF-ului ne vestește că și dincolo de Prut apar tineri cineaști ce merită urmăriți.

Trecând la alte secțiuni competiționale, se cuvine să semnalez și două filme ale unor tineri cineaști de dincoace de Prut. *Mammalia* (România-Germania-Polonia), al doilea lungmetraj al lui Sebastian Mihăilescu (dar primul predominant ficțional, aș adăuga, deși și aici, și în *Pentru mine tu ești Ceaușescu*, e dificil de trasat granița dintre ficțiune și non-ficțiune), a intrat în noua competiție „Smart7” (ce integrează TIFF-ul clujean într-o rețea de cooperare europeană, alături de festivaluri din Polonia, Lituania, Portugalia, Spania și Grecia), după ce avusese premiera mondială în „Forumul” berlinez. Filmul a fost etichetat de distribuitorul MicroMultilateral (care-l va lansa în cinematografe din 22 septembrie a.c.) drept „dramă suprarealistă”. Însă *Mammalia* (titlu care – așa cum preciza regizorul într-un interviu acordat Iuliei Blaga pentru „Libertatea” – face referire la „orice membru al grupului de animale vertebrate în care puii sunt hrăniți cu



Carbon (Ion Borș)

lapte”; cei care au văzut deja filmul, citind această declarație, se vor gândi probabil la un anumit cadru scurt, dar sugestiv) e mai degrabă un curajos și provocator eseu despre sexualitate și fluiditate, contestabil dramaturgic, dar memorabil vizual. *Tigru* (România-Franța-Grecia), cel dintâi lungmetraj scris și regizat de Andrei Tănase, a fost declarat – pe deplin meritat – cel mai bun debut din secțiunea „Zilele Filmului Românesc”. Filmul, lansat la începutul anului în competiția „Bright Future” a Festivalului de la Rotterdam (v. articolul Andreei Pătru din „Film”, nr. 1/2023), este colorat și dinamic, fără a se îndepărta drastic de formula noului realism cinematografic românesc, iar actorii sunt foarte bine aleși și conduși de un regizor sigur pe sine. Filmul va fi lansat în cinematografele românești, de Follow Art Distribution, pe 29 septembrie a.c.

La fiecare TIFF, cine-concertele constituie niște evenimente de neratat. Anunțate printre primele de echipa de comunicare a festivalului, aceste spectacole devin sold-out înainte ca majoritatea invitațiilor să sosească în Cluj. Anul acesta am reușit să particip la două cine-concerte, ambele minunate. În curtea interioară a Muzeului de Artă,

am văzut *Necunoscutul* (*The Unknown*, 1927), al lui Tod Browning (cel ce avea să devină celebru, patru ani mai târziu, cu *Dracula*), avându-l în rolul principal pe Lon Chaney, „bărbatul cu o mie de chipuri” (actor cu care Browning a turnat zece filme), alături de încă tânăra și necunoscuta Joan Crawford. Reconstituit și restaurat de George Eastman Museum, pornind de la singurele două copii pe suport inflamabil (nitrat) ce au putut fi identificate (una aflată în colecția instituției, alta la Arhiva Națională a Cehiei), *Necunoscutul* încântă și azi, dincolo de senzaționalismul intrigii (plasată în lumea circului, la care regizorul avea să revină, în 1932, cu *Galeria monștrilor / Freaks*), prin atmosfera macabră (perfecționată ulterior de Browning). La TIFF, această atmosferă a fost excelent potențată live de pianistul Stephen Horne și percuționistul-improvizator Martin Pyne, ambii experți în acompanierea proiecțiilor cu filme presonore.

În penultima zi a ediției a 22-a, Casa de Cultură a Studenților a găzduit un cine-concert cu filmul *S-a furat o bombă* (1962), primul lungmetraj cu actori al lui Ion Popescu Gopo. De obicei, sunt reticent când e vorba de un asemenea

experiment pornind de la un film sonor (dar nu și vorbit, în acest caz), deși una dintre cele mai pregnante amintiri pe care le am de la primele mele TIFF-uri este cea a unui cine-concert cu versiunea spaniolă a lui *Dracula* din 1931 (realizată de George Melford în paralel cu cea a lui Tod Browning) și coloana sonoră a chitaristului Gary Lucas (se întâmpla la Castelul Bánffy din Bonțida, în 2010). În 2023, Alexei Țurcan a creat o nouă coloană sonoră pentru *S-a furat o bombă*, care a fost interpretată pe scenă de instrumentiști clujeni reuniți sub brandul „Romanian Cinema Orchestra” (trimiteri evidente la vremurile de glorie ale studioului din Buftea) și conduși de reputatul dirijor Tiberiu Soare. Iar spectacolul a fost cu adevărat senzațional, pe măsura capodoperei lui Gopo. TIFF 2023 nu a marcat centenarul marelui cineast doar prin acest eveniment, ci și prin lansarea, înaintea cine-concertului, a remarcabilului volum monografic „Gopo 100”, de Dana Duma. Atenția constantă acordată de festivalul clujean celor mai importante cărți de film apărute în limba română este meritorie, completând fericit oferta organizatorilor de programe promovând educația cinematografică. **F**

Emil Vasilache

Sub deviza „o viață bună”, ediția de anul acesta a festivalului One World Romania și-a asumat o cheie de lectură paradoxală, având în vedere faptul că majoritatea filmelor din selecție prezintă rănilile, durerile și abuzurile omenirii către sine sau către mediul înconjurător. Sintagma generează interogări inconfortabile. Ce înseamnă o viață bună? Cum poate ea coexista cu toate cele pe care urmează să le vedeți? Sau cum poți avea o viață bună știindu-le? Pentru această cronică am ales să mă aplec asupra a două filme care discută fenomenul migrației. Un fenomen pe cât de general la nivel global, pe atât de propriu fiecărui spațiu afectat – atât cel de plecare, cât și cel de sosire al fiecărui migrant. Sunt două filme aflate la poli opuși. Primul e despre un exod privit din interiorul țării din care se pleacă, cel de-al doilea, despre epopeea unui alt popor înstrăinat de patrie.

În fața ochilor se derulează un video cu textură puternică VHS. În colțul stâng al ecranului stă inscripționată o dată: 02.06.1990. O vreme a tandreții. Așa începe *Iubirea nu e o portocală*, de Otilia Babără: bărbați și femei dansând lent, împreună, într-o pădure. Muzica vine de la difuzoarele mașinilor parcate în apropiere. Avem de-a face cu înregistrări personale

ale unor oameni care trăiesc pur și simplu fără să-și imagineze că existența lor pe banda video ar putea însemna într-o zi altceva decât o amintire păstrată. Un an mai târziu, ne anunță naratoarea, Republica Moldova avea să-și câștige independența. Însă noua situație economică, departe de a fi prosperă, dă naștere unei imense crize. „Banii nu mai aveau o valoare. Iar noi nu ne primeam salariile. Bărbații conduceau țara, iar femeile plecau spre Vest pentru a-și hrăni familiile. Ne-am câștigat independența, dar ne-am pierdut mamele.”

E vorba de un aparent exod feminin. În cele ce urmează, suntem martorii unei corespondențe atipice și dureroase. Avem acces la casetele video ale câtorva familii din care mamele sunt plecate în străinătate, preponderent în Italia. Casetele și camerele pe care se filmează sunt trimise în pachete de către mame și servesc drept suport de comunicare. Un panopticum afectiv menit să vegheze asupra familiei. Dispuse în paralel, cronologic, aceste înregistrări indexează etapele de relaționare a celor de acasă cu femeile plecate și, implicit, cu aparatele de filmat care mijlocesc relaționarea.

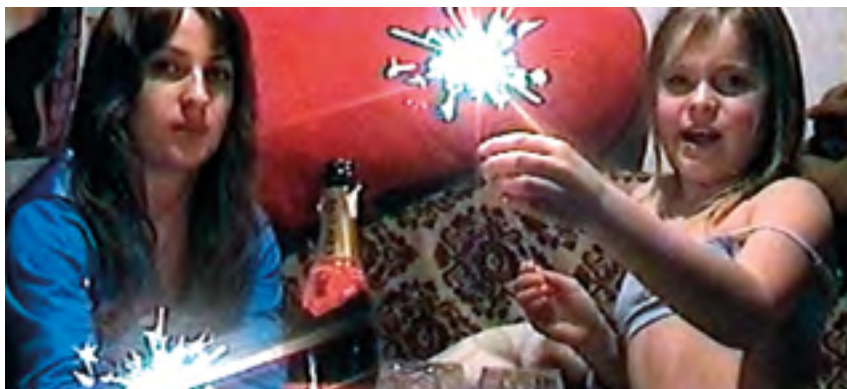
Filmările încep cu prestațe chinuite, în care fetițele sunt puse de către familie să comunice cu aparatul. Continuă cu *proto-unboxing videos*, în care copiii prezintă și reacționează la lucrurile pe care le primesc, indicând obiectele din care și-ar dori mai

multe bucăți și pe cele din care și-ar dori mai puține. Ca mai apoi camera să devină un intrus naturalizat, iar fetițele să presteze de unele singure în fața ei, așa cum se poate vedea în momentul în care două surori cântă și dansează așteptând venirea Anului Nou. Până când, într-un final, se produce inevitabilul. Relația mamă-copil e acaparată de distanță. Nu simt să-și mai trimită casete. Nu o mai cunosc pe femeia asta, pe care au început probabil s-o disprețuiască pentru absența ei. Odată cu răceala, apare și dezinteresul față de camera de filmat. Dispozitivul, precum și scopul pe care el îl îndeplinea, nu mai prezintă un mare interes pentru copiii deveniți acum adolescenți.

Fetițele se află aproape mereu în preajma taților. Pe cel mai memorabil dintre ei, pesemne funcționar la o școală, îl vedem într-o secvență interacționând cu o clasă plină de copii. Bărbatul reușește să dezarmeze tensiunea elevilor în fața autorității sale prin diverse giumbușlucuri. El pare capabil să le ofere o căldură de care aceștia duc lipsă. Pe de altă parte, avem și imagini mai puțin optimiste. De pildă, o înregistrare cu unul dintre tați care se adresează direct camerei/soției, mărturisindu-i că îi e greu fără ea, mult mai greu decât se aștepta să-i fie. E conștient însă că banii pe care femeia îi trimite le sunt de mare ajutor.

Otilia Babără urmărește multiple relații. În primul rând, cea dintre mame și familiile de care sunt înstrăinate. Apoi, cea dintre familii și aparenta bunăstare pricinuită de banii și bunurile trimise din afară. Aceste bunuri nu sunt plătite doar cu orele de muncă, ci și cu un sacrificiu mult mai greu de compensat. Lipsa. În cele din urmă, e urmărită relația dintre mame și spațiile în care se află ele. Locuri cenușii, ce se aseamăie mai tare pereților unei închisori decât paradisurilor promise de Vest. Spații pe care acestea nu le pot părăsi. Șederea lor este, dacă nu cu totul ilegală, cel puțin într-o zonă deosebit de gri.

Documentarul își propune, pesemne, amplasarea unei punți afective între



Iubirea nu e o portocală (Otilia Babără)

generații. Stabilirea unei istorii comune. Babără caută acest punct de înțelegere între mame și fiice, dar urmărește și crearea unui lexicon al îndepărtării. Ce face foarte bine *Iubirea...* e să pună în paralel destinele a câtorva familii aflate în fața unei alegeri dramatice: bunăstare materială sau prezență maternă. În acest sens, privind la intimitățile și durerile lor, filmul capătă un aer de destăinuire, unificator și emancipator deopotrivă. Fiecare element surprins în materialul video face parte din fenomenul migrației și poate fi clasat ca atare. Numai că, undeva printre materialele video și narațiunea construită prin *voice-over*, apar fisuri și incongruențe.

Premisa documentarului, în sine, e fondată pe o informație falsă. Fenomenul migrației nu a vizat numai femeile. Chiar dacă numărul exact de migranți nu poate fi cunoscut din cauza modului clandestin în care se desășurau plecările, cercetările recente¹ par să arate că numărul bărbaților ce au părăsit țara este cel puțin egal cu cel al femeilor. Asta se datorează, printre altele, faptului că în societatea moldovenească îngrijirea gospodăriei și creșterea copiilor îi sunt atribuite în mod tradițional femeii. Examinarea durerii lăsate în urmă de pierderea mamelor, ale căror rol tradițional este extrem de bine înrădăcinat în mentalul colectiv local, este punctul forte al filmului. Însă documentarul nu se mulțumește cu atât. El pretinde să vorbească despre contextul mai amplu al țării. Or, pentru asta îi lipsesc foarte multe date. Aspecte factuale ale migrației nu numai că sunt omise din film, dar diversitatea și complicațiile demografice ale țării sunt ignorate.

Printre altele, se urmărește doar segmentul de populație care s-a îndreptat către țările vorbitoare de limbi latine. Însă cel mai mare procent al emigranților moldoveni s-au orientat către Federația Rusă. Să nu mai vorbim de cazurile minorităților. Exemple relevante ar fi găgăuzii sau ucrainenii, care s-au orientat către Turcia, respectiv Ucraina.

Toate aceste omisiuni îi amputează documentarului pretenția la universalitate și, într-o oarecare măsură, îi dezamorsează credibilitatea pe segmentul în care excelează, adică starea familiilor înstrăinate de mame și viceversa. Acest segment, deși conținut în ansamblul de fenomene sociale

existente în spațiul și perioada descrise, nu poate și nu ar trebui să aibă pretenția de a acoperi o arie atât de mare de teren. Atul filmului constă în preocuparea de nișă de la care pornește. Materialul video folosit este cu adevărat prețios, ca o poveste care se spune singură. Însă narațiunea pe care i-o impune regizoarea lui îl transformă, din păcate, într-un sol infertil pentru un argument slab fondat.

La polul opus, vizându-i pe cei care pleacă, se află *Iubire, moarte, mărci germane* (r. Cem Kaya), un documentar tributar culturii turcești și aspectul său de conectare și contaminare cu spațiul cultural vestic. În anii '60, Germania a introdus o serie de politici prin care erau chemați la muncă oameni din alte țări. La apel au răspuns, în număr mare, cetățeni turci. Pe cât de importantă a fost venirea lor pentru Germania, pe atât de dificilă a fost tranziția către noua țară. Muncitorii s-au confruntat încă de la început cu condiții proaste de muncă, salarii mici și rasism.

Emigranții, numiți *Gastarbeiter*, au adus odată cu ei și cultura de care aparțin. Documentarul se concentrează, într-o primă fază, pe modul în care aceștia și-au redat experiențele prin muzică. Turcii reprezintă cea mai mare minoritate etnică în Germania, însă arta migranților și evoluția muzicii turcești în Germania rămâne în continuare larg necunoscută. Cem Kaya caută să scoată la lumină acest fenomen cultural. În aproape 100 de minute, Kaya le oferă spectatorilor o veritabilă introducere în moștenirea culturală a acestei părți din societatea germană. E vorba de o cercetare substanțială asupra unei pături de artiști, genuri muzicale și rămășițe culturale.

Încă de la primul său documentar, *Remake, Remix, Rip-Off* (2014), Kaya a realizat transpunerea unei cercetări meticuloase – e vorba de lucrarea sa de dizertație – în material audiovizual. Formula lui unifică studiile multiculturală, estetica kitsch și dinamicele media între Occident și piețe marginale precum Turcia. În *Remake...*, atenția se axează preponderent pe producția de film turcesc din anii '60 și '70. O industrie care, la momentul respectiv, se număra printre cele mai mari din lume din punctul de vedere al producției de film și care era, în același timp, secată de resurse. O industrie care se străduia să hrănească așteptările unui public în creștere și care a profitat de inexistența unei legi a copyrightului pentru a produce în masă remake-uri după filme europene, americane sau indiene.

Deși *Iubire, moarte, mărci germane* nu se trage dintr-o lucrare academică, e în mod vizibil produsul unui proces îndelungat de *research*. Ocolind cu succes clișeele unei viziuni pline de patos și păstrându-se departe de o abordare profund antropologizantă, regizorul turco-german îmbină date istorice, narațiuni personale, emoții puternice și umor, într-un documentar plin de ritmuri fascinante. Complexitatea cercetării este împachetată atrăgător într-o formulă glossy și facilitează răspândirea uneia dintre cele mai vibrante manifestări culturale ale unei comunități minoritare germane.

Kaya adună în film un număr impresionant de artiști care au mereu ceva intuitiv-perspicace să spună despre fenomen și o fac cu mare entuziasm. De la Ismet Topçu, care visează să cânte la saz (un



Iubire, moarte, mărci germane (Cem Kaya)

instrument turcesc cu coarde) pe lună, la Muhabett, unul dintre cei mai faimoși cântăreți pop germani ai anilor 2000, și până la Microphone Mafia, un grup de rap turco-german cu un puternic mesaj antirasist, ei formează un spectru larg, care reprezintă evoluția muzicii turcești în Germania. Strâns legate de artiști sunt spațiile definitorii comunității. De la săli de nuntă și de concert din întreaga Germanie, în care artiștii și comunitățile lor se puteau întâlni, și până la bazarul turcesc din Berlin (amplasat în stația supratrană de metrou Bülowstraße pe vremea Zidului Berlinului și închis după reunificare), toate ne duc în aceeași direcție. Sunt spații „fizice” germane, închiriate sau date în folosință comunității turcești. O parte din aceste spații și-au pierdut istoria. Amintirea faimosului bazar a rămas, până la momentul documentarului, în obscuritate.

E realmente impresionantă munca de cercetare a regizorului. O muncă care nu se trage din lectură, fenomenul nefiind consemnat temeinic nicăieri. Majoritatea datelor sunt culese direct de la cei care au participat în mișcare, acesta fiind și motivul pentru care folosirea în parte a interviurilor *talking heads* nu e deranjantă. E vorba de o primă încercare de relatare completă a fenomenului. După ce a explorat evoluția muzicii turcești în Germania și a adunat poveștile și experiențele artiștilor și comunității care au ridicat-o la nivel de fenomen socio-cultural, filmul se încheie cu un moment de liniște, de conviețuire. Kaya se alătură unui grup de cântăreți, acum bătrâni, strânși într-un parc berliner, într-o zi însoțită de iarnă, să cânte și să pălăvrăgească. În privirea lor se poate citi mândrie, dar și un fel de grație melancolică; totul are o încheiere, totul rămâne în viață. **F**

Note

1. Michaella Vanore și Mellisa Siegel, „The evolution of gender migration trajectories from Moldova & Georgia”, „Comparative Migration Studies”, 21 mai 2015: <https://comparativemigrationstudies.springeropen.com/articles/10.1007/s40878-015-0001-z>

American Independent Film Festival

Povești americane... mai altfel

Sanda Vișan

American Independent Film Festival și-a respectat blazonul și la cea de-a șaptea ediție, aducând, între 21 și 24 aprilie 2023, la București și la Cluj, filme americane independente, câștigătoare de Oscar sau premiate la festivaluri de prestigiu din America.

O ediție mai suplă, cu șapte lungmetraje (la ediția a treia, de pildă, erau prezentate 17 filme), dar la fel de vânoasă, fiindcă a reușit să creeze climatul festivalier propice cunoașterii unei alte fețe a vieții și a culturii americane, pe lângă cea hollywoodiană. Dar și o ediție ce a continuat opera de educație cinematografică și civică, prin evenimente conexe, *open talks*, dezbateri cu profesioniștii invitați despre problemele actuale ale producției cinematografice, cum sunt clarificarea modului de funcționare a *cash-rebate*-ului, sau despre proiectele sociale pe care festivalul s-a obișnuit să le susțină, donându-le toate încasările din bilete, cum a fost, în acest an, campania de interzicere a exportului de animale vii.

Realizate în afara sistemului hollywoodian, aceste lungmetraje sunt istorii ale unor personaje și abordează problematici ce poate nu ocupă prim-planul în spațiul public, dar care sunt o parte vie, nu întotdeauna strălucitoare, a unei realități cu multe fațete.

Așa cum este povestea din *O mie unu* (*A Thousand and One*), ce a câștigat anul acesta Marele Premiu al juriului la Festivalul de la Sundance. Cu acest film despre o învingătoare într-o lume ostilă s-a deschis și American Independent Film Festival.

Deși este debutul în lungmetraj al unei creatoare care a lucrat înainte în industria videoclipurilor și în televiziune, demersul scenaristei și regizoarei A.V. Rockwell se

dovedește a fi unul sigur pe mijloacele sale artistice. Povestea este spusă cinematografic, cu mare empatie și cunoaștere a mediului în care este plasată: cel al afro-americanilor newyorkezi din anii '90.

Proaspăt ieșită din închisoare, după ispășirea unei pedepse pentru furt, și animată de dorința de a-și găsi de lucru, puternica Inez de la Paz (Teyana Taylor) îl regăsește hălăduind pe străzile din Brooklyn pe băiatul ei de șase ani, Terry (Aaron Kingsley Adetola), dat în grija unei familii adoptive, căreia nu-i pasă decât de banii primiți de la stat pentru creșterea copilului. Când Terry cade de la geam și e dus la spital, doar ea îl vizitează și își dă seama că băiatul va repeta destinul ei lipsit de speranță, de copil de la orfelinat. Așa că decide să îl răpească și să înceapă împreună o viață nouă, în Harlem.

Numai că viața cea nouă are greutatea celei vechi, căci existența tinerei și talentatei coafeze este tot o luptă continuă pentru supraviețuire, la care s-a adăugat și responsabilitatea asumată pentru creșterea copilului. Singură, apoi ajutată de un bărbat care vine din trecutul ei necunoscut și cu care întemeiază o familie. Acești marginali caută să ducă o viață conformă cu normele sociale, numai că societatea care i-a pedepsit nu le oferă și mijloacele necesare unui trai decent, îi obligă să trăiască din expediente, să improvizeze. Iar sistemul ce pare atât de strict se dovedește a avea găuri mari, căci Inez reușește să-l crească pe Terry, cu acte false, până când acesta, student bursier supradotat (Josiah Cross), pentru a ușura povara familiei, își caută o slujbă chiar la colegiu, unde se descoperă că actele lui sunt false.

Pentru că, la capătul poveștii, aflăm că băiatul pe care Inez s-a luptat să-l scoată de sub pecetea eșecului nu este copilul ei biologic. Un minunat fel de a răspunde, prin inflexiunile narațiunii, la dilema

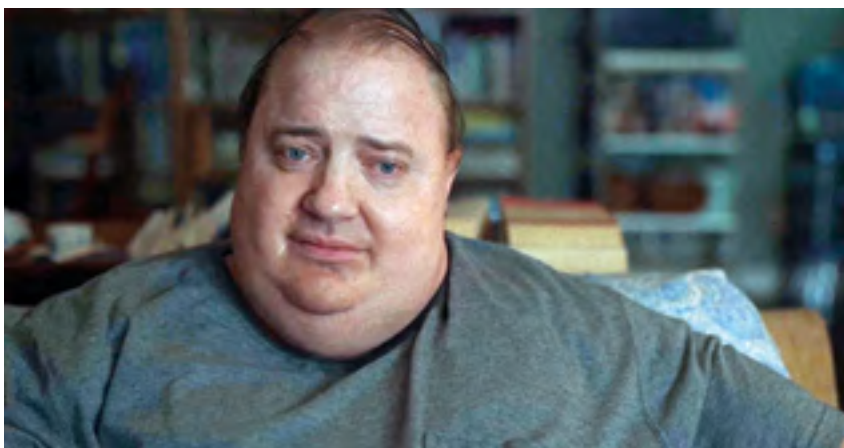
natură/cultură: ce contează mai mult în viața unui om, genetica sau educația? Iar tânărul student, aflând adevărul, va continua să-i spună lui Inez „mamă”.

Tot despre un marginal – ajuns așa prin propria voință – vorbește și filmul lui Darren Aronofsky, *Balena* (*The Whale*), care i-a adus filmului, în 2023, Oscarul pentru coafuri și machiaj, dar și pe cel pentru Cel mai bun actor, obținut de canadiano-americanul Brendan Fraser, interpretul rolului principal: un bărbat gay, care suferă de obezitatea morbidă pe care singur și-o nutrește. Din două motive: simte o durere de nevindecat, provocată de sinuciderea iubitului său, un fost student pentru care el și-a părăsit familia și fiica, dar este apăsător și de un sentiment de vinovăție față de adolescenta abandonată.

Ajuns la dimensiuni gigantice și trăind cu tot dinadinsul izolat de lume, Charlie a ales să-și aștepte sfârșitul, ba chiar să-l grăbească, mâncând pizze imense și refuzând orice tratament. Se ascunde și în lumea virtuală, căci își ține online cursurile de scriere creativă cu studenții, fără a porni camera laptopului.

Dacă centrul de interes al filmului nu ar fi fost exclusiv stările afective și mentale ale acestui bărbat claustrofob, pe care Fraser îl interpretează cu infinitezimale nuanțe, iar Aronofsky îl filmează cu meșteșug, fără exces antropologic sau psihologic, poate că cele două ore ale adaptării după piesa scrisă (ca și scenariul) de Samuel D. Hunter ar fi părut lungi. Dar tot filmul stă pe umerii actorului principal, care știe bine să construiască relieful variate ale psihicului acestui om terminat. Iar anatomia acestui eșec pune în evidență prejudecățile sociale față de orice ființă umană care nu încapă în norme și nu se comportă după reguli.

Într-un spațiu aproape la fel de închis se desfășoară și filmul pentru care activista-și-actrița-premiată-devenită-regizoare Sarah Polley s-a întors pe platourile de filmare în 2022: *Women Talking* se petrece aproape în întregime într-un hambar. Acolo, stând pe baloții de paie, femeile dintr-o comunitate religioasă strictă discută despre situația de criză prin care trec, ca urmare a violurilor repetate la care au fost supuse de bărbații comunității, soți, frați, rude apropiate.



Brendan Fraser în *Balena* (Darren Aronofsky)

Oroarea acestui fapt care produce suferință femeilor violate, indiferent de vârstă, de relația de rudenie sau de minima înțelegere umană, nu apare pe ecran în toată carnalitatea ei, ci este doar sugerată prin câteva flashbackuri, dar este mai ales povestită de femei, cu sobrietate și ca punct de plecare al revoltei lor. Dacă povestea nu ar fi fost inspirată de un fapt real, petrecut într-o comunitate manonită (anabaptistă) din America, oroarea ei ne-ar fi făcut să credem că este neverosimilă pentru un film realist.

Întrebarea pe care și-o pun victimele este: ce faci, rămâi și suporti în continuare această oribilă agresiune și o ierți pe cea deja întâmplată, sau pleci, pentru a-ți salva sufletul și a nu-ți pierde credința în Dumnezeu?

Reputată a fi foarte deșteaptă, încă de când era mică (poate că de aceea a și părăsit liceul, fiindcă se plictisea!), jucând cu succes în seriale TV, Sarah Polley a scris, alături de autoarea romanului omonim, această dramă inteligentă, despre credință, violență intracomunitară, abuz fizic și psihic, credință și mântuire. Un text încărcat de semnificații filosofice, care a adus co-scenaristelor Oscarul pentru Cel mai bun scenariu adaptat.

Aș spune că este primul film de profundă reflecție spirituală de după masivul val mondial al mișcării #MeToo, generată de relatările din presa newyorkeză din 2017 (surprinse în filmul regizoarei catolice Maria Schrader, *She Said*). Dar nu doar despre credință (zdruncinată sau păstrată) este vorba în acest conclave de femei, ci și

despre relațiile de putere dintre femei și bărbați în interiorul acestei comunități închise, împotriva căreia se revoltă toate, mai puțin una, o Frances McDormand care, conservatoare sau doar lașă, nu va participa la această revoluție fără arme și va rămâne în pragul casei, atunci când femeile se îndreaptă, pe un lung drum prăfuit, spre zare. Spre necunoscut. Spre o nouă speranță.

American Independent Film Festival 2023 a adus pe ecran și filmul din acest an scris și regizat de milenialul american Ari Aster, intitulat *Toate fricile lui Beau* (*Beau Is Afraid*). Aș putea spune că și acest al treilea film al său este un horror, gen cu care regizorul s-a făcut cunoscut, dacă filmul nu ar fi cu adevărat mai mult decât atât, și ca idee, și ca interpretare actoricească, și ca stilistică.

Toate fricile lui Beau nu țintește (decât pe alocuri) să obțină reacții viscerale, căci autorul a încercat aici să intre în mintea unui sociopat și să afle mecanismele care îi determină comportamentele ades aberante. Joaquin Phoenix are o performanță excepțională în rolul lui Beau, un locuitor singuratic al unui apartament dintr-o metropolă, care, captiv în mintea sa distorsionată, nu este capabil nici să treacă strada, de frica eventualelor atacuri. Acești agresori sunt reali sau doar umbrele unui creier bolnav?

Toată realitatea acestui film este una subiectivă: cea a personajului cu probleme psihice. Iar publicul privește doar acest construct mental al unui bolnav. Ochiul aparatului de filmat este ochiul lui Beau, iar lumea din jur este cea din capul lui.



Privind filmul, realizezi că nu te uiți la un SF, ci la opera unui cineast care l-a citit pe Kafka, care știe ce înseamnă absența timpului (sau dilatarea lui) la Beckett, dar, cum se va dovedi chiar de la început, care cunoaște și comediiile lui Mel Brooks. Și care este miza imediată a agitației bărbatului? Aproape imposibilă, pentru el, obligație de a-și vizita mama, într-un alt stat. Printr-o stratagemă, este anunțat că aceasta a murit și că trebuie să vină la înmormântare (sau chiar a murit și secvențele întoarcerii la sânul diabolice sunt doar în mintea lui?; nu știm).

Și astfel începe aventura lui fabuloasă, cu accidente de mașină, veterani ai războiului din Irak, actori jucând prin pădurea fermecată (a copilăriei?, a fanteziei?) și întâlnirea cu tatăl monstruos. Totul este construit de regizor astfel încât teatralitatea asumată a montării să indice publicului că se plimbă, alături de Beau, prin mintea lui contorsionată și întunecată.

La American Independent Film Festival am putut vedea și o comedie ne bună, cu un complot pe măsură. *Polite Society* i-a adus autoarei, Nida Manzoor, Premiul „Directors to Watch” la Palm Springs din 2023, după ce regizoarea câștigase, în anul anterior, Premiul BAFTA TV, pentru talent emergent și comedie, cu ficțiunea *We Are Lady Parts*. Acum ea construiește o comedie plină de energie, în care aduce strălucirea amețitor de lichidă a Bollywoodului,

dar o trece și prin sита umorului britanic. O adolescentă (Priya Kansara), dintr-o tradițională familie de origine pakistaneză trăind în Marea Britanie, are o intuiție și vrea să-și salveze sora mai mare (Ritu Arya) de la o căsnicie aranjată, în care totul pare prea frumos ca să fie adevărat.

În ziua nunții, când toate aurăriile și vălurile prețioase sunt scoase la vedere, adolescenta, ajutată de prietenele ei din liceu, de diverse etnii, reușește să dea peste cap complotul, păcălind gazdele, forțându-i, sărind peste obstacole și bodyguarzi, într-un scenariu coregrafic, cu salturi și luptătoare zburătoare. Iar toată această recuzită Bollywoodiană este folosită pentru efectul ei cinematografic verificat, dar este și citată ironic. O aventură comică, în care înalta societate pierde partida.

Filmul *I Like Movies*, debutul în lungmetraj de ficțiune al canadiencei Chandler Levack, a câștigat în 2023 premii importante la Festivalurile de la Miami și Santa Barbara. Pasiunea pentru cinema a autoarei (titlul nu înșală) transpare din povestea pe care a scris-o și regizat-o, despre liceeni de 17 ani din Ontario, pasionați să vadă și să facă filme. În principal, e vorba de un adolescent pe nume Lawrence (Isaiah Lehtinen, debut în lungmetraj), cam grăsuț (fără a fi complexat din această cauză) și cam stângaci în societate, care e însă în largul său în imaginarul cinematografic.

După ce se desparte de prietenul cu care viziona filme (un ritual!), apare o nouă relație a tânărului, cu șefa de la magazinul de închiriat casete video, unde și-a găsit slujba de vis. Alana (Romina D’Ugo) va ajunge să-i facă nesolicitate confesiuni intime, într-o secvență comică prin inadecvarea situației. Lucrând cu un buget foarte redus pentru debutul ei în lungmetraj, regizoarea a reușit să adune pe generic o serie de actori talentați, deși necunoscuți pe marele ecran, care construiesc personaje bine conturate, redând cu autenticitate climatul unei epoci – cea a casetelor VHS, pe care evoluțiile tehnologice rapide au trimis-o deja în istorie, pentru tinerele generații.

Funny Pages, debutul în lungmetraj al tânărului Owen Kline, a fost selecționat în 2022 în secțiunea paralelă „Quinzaine des Cinéastes” de la Cannes. Regizorul a scris acest scenariu despre un mediu profesional – cel al desenatorilor de benzi desenate – pe care l-a cunoscut personal, căci, până la cei 32 de ani ai săi, Kline, care este fiul actorului Kevin Kline, a mai fost și actor, și desenator. Așa că a scris odiseea modernă a unui tânăr dintr-o familie înstărită, care alege să intre pe poarta maturizării așa cum vrea el, nu cum dorește familia. Își părăsește, deci, confortul de acasă și renunță și la liceu, pentru a-și urma chemarea de desenator. Benzile desenate sunt pasiunea lui și vrea să pătrundă în lumea profesioniștilor. Numai că e greu contactul cu realitatea, e chiar sordid, precum camera de subsol închiriată cu un preț de cinci ori mai mare decât câștigă. Crede că și-a descoperit un guru profesional, care are evidente probleme cu capul, dar nu atât de grave încât să nu-l exploateze pe tânăr. Iar viitorul nu sună bine și acest episod al vieții tânărului aspirant ia sfârșit, odată cu această comedie neagră.

Și cu această a șaptea ediție a Festivalului Filmului Independent American, căruia i se adaugă toamna și Les Films de Cannes à Bucarest, Cristian Mungiu și echipa cu care organizează aceste festivaluri își îndeplinește programul de educație cinematografică, asumat încă de la început, organizând evenimente care oferă publicului român oportunitatea de a fi informat la zi, de a avea acces la ceea ce este considerat a fi domeniul excelenței în cea de a șaptea artă, dar și de a înțelege mecanismele industriei cinematografice. **F**



Joaquin Phoenix în *Toate fricile lui Beau* (Ari Aster)



Vreau să vorbesc despre Duras (Claire Simon)

Festivalul Filmului European

Feminitate și distopie

Dinu-Ioan Nicula

Coperțile secvenței bucureștene (15-23 mai) a celei de-a 27-a ediții a Festivalului Filmului European – *The Pod Generation* (r. Sophie Barthes) și *Brian and Charles* (r. Jim Archer) – sunt elocvente atât pentru principiul diversității (asumat explicit de către directorul artistic al manifestării, criticul de film Cătălin Olaru), cât și pentru tema-emblemă a inteligenței artificiale. Dacă primul film este o comedie romantică despre o viitoare impersonalizare a nașterii, realizată de cea care în 2017 încerca o *Madame Bovary* cu Mia Wasikowska, cel de-al doilea reprezintă o satiră a prieteniei masculine dintre un inventator asocial și pseudorobotul pe care l-a creat, în fapt un om având în loc de cap un soi de cutie TV; debutant în lungmetraj,

autorul atinge astfel și problema alienării pe care o produce mass-media.

O creație a televiziunilor de scandal este cazul Constantin Reliu, vasluianul care, expulzat din Turcia după peste 20 de ani de ședere acolo, a descoperit la întoarcerea în patrie că fusese declarat mort de către familie, în baza unor proceduri încetățenite prin lege și pe care, cu obstinație, refuză să le surmonteze. Eludându-le de-a dreptul, regizoarea Ilinca Călugăreanu construiește, în documentarul româno-britanic *Cum să fiu mort, dacă-s viu? / A Cautionary Tale*, portretul unei victime-torționar, un personaj dispus la orice răzbunare la adresa soției pe care a abuzat-o sistematic. Grosier, inferior intelectual și fără nimic demonic, Constantin Reliu nu izbuțește să inspire empatie decât cel mult regizoarei, care produce un studiu de caz plasat pe treapta meritoriului. Cealaltă regizoare română

prezentă în festival, Cristina Groșan, a adus coproducția ceho-maghiară *Ordinary Failures*, un carusel al destinelor a trei femei – o adolescentă în pragul emancipării, o tânără mamă lesbiană și o ziaristă concediată în pragul pensiei – care se confruntă cu o catastrofă nedefinită, pe un fundal est-european ubicuu. Sugerarea unui personaj unic, surprins la trei vârste, este o potențialitate valoroasă a scenariului Klárei Vlasáková și, cu toată senzația de déjà-vu, filmul e un pas înainte față de mai lejerul *Lucruri pentru care merită să plângi / A Legjobb dolgokon bögni kell*, lungmetrajul cu care cineasta română stabilită la Budapesta debuta în urmă cu doi ani.

De notat o a treia prezență feminină românească în cadrul manifestării desfășurate sub auspiciile ICR, regizoarea Teodora Ana Mihai (*La Civil*, 2021), nominalizată drept ambasadoare a festivalului, calitate



în care a realizat nu foarte inspiratul trailer care vehiculează implantarea filmelor în creiere ca un substitut al însemințării. Din imediata apropiere – de peste Prut – a venit regizoarea Otilia Babără cu documentarul *Iubirea nu e o portocală* (alcătuit din peste 100 filmări de familie și prezentat în velleul Gura Humorului al FFE), despre care aflăm din program că e vorbit în limba... moldovenească. Aceeași broșură eludează total canibalismul din centrul tramei filmului *Cu tot cu oase / Bones and All*, al italianului Luca Guadagnino, metaforă-horror pentru o societate de tip „homo homini lupus”, cu excelenta actriță canadiană Taylor Russell (știută grație serialului Netflix *Lost in Space*, 2018-2021) și cu preferatul regizorului, Timothée Chalamet, din filmul-cult gay *Strigă-mă pe numele tău / Call Me by Your Name* (2017). În această din urmă sferă tematică, este notabilă prezența în festival a actriței-regizoare austriece Elena Wolff, cu *Para: Dies*, film cu alură semi-documentară, la marginea genului, dar în cu totul alt registru, plasându-se mockumentary-ul *Gigi, omul legii / Gigi la legge*, de Alessandro Comodin, cu irezistibilul Pier Luigi Mecchia.

Din punct de vedere cultural, un interes maxim a prezentat *Vreau să vorbesc despre Duras / Vous ne désirez que moi* (2021), al cunoscutei regizoare franceze Claire Simon, obișnuită cu baleiajul între ficțiune și documentar (recentul *Notre corps*, de aproape trei ore, despre o clinică franceză de obsetrică). Sub forma unui interviu pe care o ziaristă i-l ia iubitelui bisexual al celebrei și mult mai vârstnicei scriitoare, Claire Simon și directoarea de imagine Céline Bozon oferă șansa unei priviri din interior – pe cât de înțelegătoare, pe atât de severă – asupra personalității lui Marguerite Duras, prin intermediul a doi actori inexpugnabili: Emmanuelle Devos și Swann Arlaud. Ceva din curgerea fatidică a timpului, specifică operei scriitoarei din Hexagon (ba chiar și lungimile care uneori o caracterizează), îl are filmul *Muzică / Musik* (2023), al germanei Angela Schanelec, câștigătoare a Ursului de Argint pentru Cel mai bun scenariu. Din aceeași zonă geografică provin *Dragă Thomas / Lieber Thomas* (r. Andreas Kleinert), excelent film istoric despre un persecutat al Stasi, precum și *Hyperland* (r. Mario Sixtus), distopie cu o simbolistică forțată, vizând rolul malign al *social media* în pulverizarea personalității.

Iubitorii literaturii au așteptat cu nerăbdare și *Fiara din junglă / La Bête dans la jungle* (r. Patrick Chiha), recenta ecranizare a nuvelei omonime publicate de către Henry James în 1903, intrată subit într-un spot general de atenție: în aprilie a avut loc la Berlin premiera operei compuse de Arnaud Petit, iar pentru toamnă se anunță o nouă transpunere cinematografică, în regia lui Bertrand Bonello, cu Léa Seydoux cap de afiș. Filmul din cadrul festivalului a fost ceva mai modest, cuplul amoros care străbate 25 de ani de întâlniri în aceeași discotecă/club fiind bine interpretat de Anaïs Demoustier și Tom Mercier, însă diacronia muzicii nu convinge.

Deși o bună parte din cinematografia contemporană a intrat sub zodia banalității (inevitabil impietând și asupra FFE), noi, cinefilii, suntem răbdători precum „soldatul japonez” care a stat la nesfârșit gata de luptă după ce războiul se încheiase. Simbolul proverbial a devenit, acum, realitate filmică, prin *Onoda – 10.000 de nopți în junglă / Onoda – 10.000 nuits dans la jungle* (r. Arthur Harari, coproducție Franța-Japonia ș.a), clou al festivalului și adevărat model pentru cursurile de scenaristică, de aici sau din lumea largă. **E**

The Pod Generation

Marilena Ilieșiu

La Londra, într-o sală aparent normală, dar echipată futuristic, am urmărit, alături de un public entuziast, dezlănțuit în dans și nostalgie, o oră și jumătate de evoluție a trupei ABBA redivivus. Nu, nu e vorba de un concert a patru bătrânei restaurați chirurgical, ci de o dezlănțuire digitală, pe ritmurile bine-cunoscute ale trupei, a patru avataruri digitale (abba-taruri!) abil animate pentru a păcăli simțurile (inclusiv bunul simț) spectatorilor. Migălite timp de cinci ani, cele patru holograme 3D au cântat, dansat, interacționat (între ei și cu publicul!), au făcut reverențe de final, au oferit un bis și s-au retras (în aplauze

frenetice) în culisele digitale. Pentru a readuce publicul cu picioarele pe terenul solid al realității, au apărut pe scenă și 50 de programatori-animatori, primiți cu oarecare reticență de „Dancing Queens and Kings”.

La București, am continuat aventura AI, proiectată într-o poveste despre intruziunea tehnologiei în viața intimă a unui cuplu newyorkez dintr-un viitor nu prea îndepărtat, cu *The Pod Generation* (r. Sophie Barthes). Filmul, realizat cu tehnologie convențională, aduce în povestea descendenței, mult dezbătută de cuplu, cu un sprijin tehnologic de ultimă generație, un uter artificial, detașabil, asortabil cu sensibilitatea maternă, dar și cu raționalitatea paternă. Reticențele inițiale ale

tatălui, botanist de modă veche, și entuziasmul mamei, care-și proiectează pentru următoarele luni o ascensiune profesională, asigură un start ponderat în aventura parentală. Cele nouă luni ale sarcinii externalizate sunt atent supravegheate, ca o investiție de viitor, de un gigant tehnologic care impune reguli de gestație hiper-stricte în comparație cu cele naturale.

Rezumând, avem doi viitori părinți, un pseudouter, un embrion, o companie ce deține monopolul pe echipamente și pe viața oricărui făt (promis frumos!). Povestea combină fricile contemporane privind posibilele atacuri ale tehnologiilor viitoare, acum, când pseudosinapsele Inteligenței Artificiale par să le scurtcircuiteze pe cele biologice.

Parametrii narativi, impuși de scenarista Sophie Barthes, conturează două treimi dintr-o poveste dinamică cu accente comice, susținută de o scenografie funcțională și inventivă, înșesată de gadgeturi surprinzătoare. Cele două personaje au trasee psihologice complementare și oarecum contradictorii în raport cu odrasla cuibărită în oul digital.

Problemele narrative apar în ultima treime a filmului, când evoluțiile personajelor nu mai sunt susținute de dezvoltarea dramaturgică anterioară, dând senzația că un lucru bine început a încăput pe mecanismele unui ChatGPT care a tras concluzia că omul reface frăția cu natura atunci când poate trage în piept tehnologia (după ce profită de ea). Mă și întreb cui îi va fi adresat bine-cunoscutul „Mamma Mia”, reluat în varianta multipixelată! Mamei sau oului de plastic? **F**



The Pod Generation (Sophie Barthes)

Despre AI, în cunoștință de cauză

Dana Duma

Una dintre cele mai interesante selecții ale Festivalului Filmului European, cea de anul acesta, a avut în centru tema inteligenței artificiale, pentru că ne preocupă pe toți cum aceasta va schimba organizarea lumii și a muncii. Dacă această tehnologie democratizează cu adevărat accesul tuturor la facilitățile ei sau dacă, dimpotrivă, devine amenințătoare, manipuloare și creatoare a unei lumi distopice, acestea sunt întrebări la care încearcă să răspundă savanții, în conferințe, congrese, luări de poziție etc.

O face și filmul, din ce în ce mai intens. Este ceea ce a și motivat plasarea ediției de anul acesta a Festivalului Filmului European sub semnul acestei teme arzătoare a zilei de azi, lungmetrajele alese fiind însoțite de o conferință ținută de un mare specialist în AI, Pablo Núñez Palma de la Eye Filmmuseum din Amsterdam, care a prezentat rezultatele unui experiment incitant, în care un robot specializat, numit

Jan Bot, a realizat 25.000 de filme pe teme date, folosind ca materie primă vechi filme mute din care a luat pasaje, personaje, le-a recombinate – uneori cu rezultate departe de intenții –, dar productivitatea *bot*-ului a uimit.

S-au păstrat numai 159 din filmele făcute de el între 2017-2023, dintre care unele s-au putut vedea la festival. Criticul Cătălin Olaru, directorul artistic al festivalului, explica astfel opțiunea tematică a ediției: „În sfârșit, nu puteam să nu ținem cont de o realitate din ce în ce mai greu de ignorat: motoarele, tot mai multe și mai performante, de inteligență artificială. Așa l-am descoperit pe Jan Bot, probabil cel mai prolific cineast din lume. La București, îl primim cu brațele deschise pe Pablo Núñez, unul din părinții acestui *bot* cu ambiții regizorale, care ne va desluși o parte din intențiile din spatele proiectului și traseul fascinant de la concepție până la moarte simbolică a lui Jan Bot, care a trecut în neființa Internetului în luna martie a acestui an. Împreună, ne întrebăm ce va mai rămâne din film, așa cum îl

cunoaștem, când primul cineast din lume va reuși să răzbată prin hățiturile celui *uncanny valley* care desparte virtualul de verosimil.

Contează procesul de producție sau e mai important produsul final? Poate un robot să transmită emoție așa cum ar face-o un cineast de modă veche, adică în carne și oase? Nu promitem răspunsuri, dar e cert că, la ediția 27 a Festivalului Filmului European, ne punem mai multe întrebări ca oricând”.

Vom vedea dacă roboții care o iau razna și se întorc împotriva creatorilor lor devin reali, cum ne-au anticipat filme și romane SF. Deocamdată am privit cu interes filme precum *The Pod Generation* sau *Brian și Charles* și ne-am amintit că și Ion Popescu Gopo, deschizător de drum în domeniul filmului SF de ficțiune, anticipa tulburarea produsă de inteligența artificială, în filmul *Comedie fantastică* (1975), de pildă. La centenarul nașterii sale, de anul acesta, ne amintim cu afecțiune și interes opera sa și nu putem spera decât că nu vom trăi, în compania *bot*-ilor, o distopie. **F**

Gopo 100 de Dana Duma

Omagiu la centenar

Ioan-Pavel Azap

Anul 2023 înseamnă aniversarea centenarului nașterii a doi monștri sacri ai cinematografului românesc: Ion Popescu Gopo (1 mai 1923 – 29 noiembrie 1989) și Liviu Ciulei (7 iulie 1923 – 24 octombrie 2011). Dacă Liviu Ciulei își așteaptă, încă, biograful – placheta lui Mircea Alexandrescu, „Liviu Ciulei” (Ed. Meridiane, București, 1996), este binevenită, dar nu suficientă –, Ion Popescu Gopo și-a găsit biograful potrivit în persoana criticului Dana Duma. Centenarul Gopo a fost marcat de o retrospectivă organizată de Cinemateca Română și de lansarea, pe 5 mai, la puține zile după împlinirea celor 100 de ani de la nașterea marelui cineast, tot la Sala Eforie a Cinematecii bucureștene, a monografiei „Gopo 100”, de Dana Duma (Ed. UCIN, 2023), urmată de proiecția filmelor *7 arte* (1958) și *Comedie fantastică* (1975).

În 1996, Dana Duma a publicat prima monografie dedicată cineastului, „Gopo” (Ed. Meridiane, București). „Gopo 100” nu este o reeditare a cărții din 1996, ci o rescriere a acesteia mult îmbogățită, în primul rând datorită accesului la Fondul Gopo achiziționat de Arhiva Națională de Filme, în 2001, de la văduva cineastului, Anamaria Popescu, fond care „oferă cercetătorului un pasionant subiect de studiu, dar și o provocare, pentru că nu este arhivat după standarde clasice. El reunește desene, manuscrise, sinopsisuri, decupaje, schițe, benzi desenate, fotografii, articole, din diferite etape ale creației celui mai celebru realizator de filme de animație al cinematografului românesc. Gopo însuși a reunit materialele în șase mape și câteva cutii ordonate după criterii numai de el știute...” (p. 126).

Fiu al lui Constantin Popescu și al Olgăi Gorenko – de unde și pseudonimul Gopo: primele silabe din numele părinților –, Gopo moștenește de la tată său, desenator și caricaturist, pasiunea pentru artele plastice, dar și talentul necesar pentru a da curs acesteia. Debutază în presă la 16 ani, publicând caricaturi și benzi desenate. Frecventează o vreme și secția Sculptură a Academiei de Arte din București. Debutază ca regizor în 1950, realizând, împreună cu tatăl său și Matty Aslan, un filmuleț de animație, *Punguța cu doi bani*, după Ion Creangă. Tot în 1950, este trimis la Moscova, la studioul „Soiuzmultfilm”, pentru un curs intensiv de animație. Prima etapă a creației lui Gopo stă, în mod asumat, sub influența lui Disney, fie că este vorba de personaje zoomorfe – *Războiul neascultător* (1951), *Albina și porumbelul* (1951) sau *Peștișorul ce ișteț* (1955), fie de personaje antropomorfe – *Marinică* (1954) sau *Șurubul lui Marinică* (1955). Realizând destul de repede nu doar că nu-și poate întrece maestrul, dar nici măcar nu-l poate egala, Gopo își revizuieste posibilitățile și propune un antimodel de animație: „Opoziția față de stilul celui mai celebru animator din lume a fost un impuls dictat, de fapt, de luciditate, dar și de resurse tehnologice, ceea ce mi-a explicat cineastul însuși într-un interviu: «În primele mele desene animate am încercat să-l imit pe Disney. Când am văzut că nu pot să-i egalez perfecțiunea tehnică, am început să fac filme anti-Disney. Deci, frumusețe – nu, culoare – nu, gingășie – nu. Singurul domeniu în care

puteam să-l atac era subiectul.»” (p. 21). Gopo creează un personaj nou, Omulețul, la antipodul personajelor feerice ale lui Disney: „Am inventat un personaj care nu excela prin frumusețe, nici prin mișcare complexă. Am făcut un omuleț cu mare economie de linii. Ochii lui sunt două puncte, nu și-i poate da peste cap și nici să se uite gales. [...] Gura lui este aproape imobilă. Nu am folosit nici expresia feței. Subiectul însă a căpătat forță. A crescut atenția pentru fond.” (p. 131, 26). Dar nu este vorba doar de o reacție „anti” – cineastul român nu a fost primul opozant a lui Disney (p. 26-27) –, ci de mult mai mult: prin originalitate (atât a personajului, cât și conceptuală), Gopo a schimbat paradigma animației mondiale, asimilat fiind aproape instant elitei genului.

Deși un necunoscut când participă, în 1957, la Cannes cu primul film care îi are drept personaj pe Omuleț, *Scurtă istorie*, Gopo este răsplătit cu Palme d’Or, întâiul Palme d’Or al cinematografului românesc. Originalitatea acestui film în care se afirmă geniul lui Gopo este sintetizată de Dana Duma astfel: „Concentrând în câteva minute povestea devenirii umanității, de la nașterea sistemului nostru solar la zborul în cosmos, Gopo experimenta un nou mod de narațiune cinematografică în animație, eliptic și concentrat asupra reliefarilor ideii.” (p. 21). În aceasta constă esența a ceea ce a fost numit în literatura de specialitate „revoluția gopiană”. Critica a sesizat prompt noutatea adusă de cineastul român în animația mondială. Iată ce scria Georges Sadoul, citat de Dana Duma, în „Les Lettres françaises” (23-29 mai 1957): „Palmaresul micului juriu a contrastat, din fericire, cu cel al marelui juriu, acordând Palme d’Or unui desen animat românesc, *Scurtă istorie*. Nu știm nimic despre realizatorul și autorul Ion Popescu Gopo, care trebuie să fie tânăr. Filmul său acumulează în zece minute idei poetice, într-o povestire umoristică plină de ritm și de imaginație. Este foarte important că filmul său nu datorează cu rigurozitate nimic nici lui Disney, nici lui Grimault, nici școlii cehoslovace, nici celei sovietice. Acest filmuleț a fost la Cannes o descoperire care trebuia semnalată prin strălucirea unui mare premiu.” (p. 23).

Scurtă istorie este urmat de *7 arte* (1958), *Homo sapiens* (1960) și *Alo! Hallo!* (1962). Deși personajul „omologat”

de Gopo mai apare și în alte filme, după cum și în numeroase benzi desenate, această tetralogie constituie „nucleul tare” al operei de animație a cineastului. În 1957, Gopo avea 34 de ani și, înaintea premiului de la Cannes, era un anonim. În foarte scurt timp, înainte de a împlini 40 de ani, numele său era prezent în toate dicționarele de cinema din lume (p. 11). Personalitatea lui Gopo a fost recunoscută internațional nu doar prin zecile de premii și diplome obținute, ci și prin funcțiile pe care le-a deținut în organisme internaționale: membru fondator al ASIFA (Asociația Internațională a Filmului de Animație), în 1960, și vicepreședinte al acesteia; șeful secției de propagandă prin filme a Organizației Mondiale a Sănătății de la Geneva (1969-1973). Din 1968 și până la moartea sa prematură, a fost președinte al Asociației Cineaștilor din România.

Un capitol special, „A doua reformă”, prezintă o altă mare realizare a cineastului, care s-a dovedit a fi nu doar un artist autentic, ci și un bun manager, cum am spus azi. Grație prestigiului său și pe fondul dezghețului din România anilor ’60, Ion Popescu Gopo înființează în 1966 Festivalul internațional al filmului de animație de la Mamaia, supranumit „Pelicanul de Aur”, cu o ritmicitate bială, în alternanță cu festivalul similar de la Annecy (Franța), înființat în 1960. În cele doar trei ediții care au avut loc, Festivalul de la Mamaia a reunit cele mai importante nume ale animației mondiale așezând România pe harta cinematografică a lumii. Din păcate, în urma Tezelor din iulie 1971, festivalul este considerat prea cosmopolit și este interzis. Pentru a nu dispărea definitiv, Gopo „a negociat cu cei de la Zagreb cedarea licenței internaționale a Festivalului de la Mamaia, în speranța că lucrurile se vor schimba în bine la noi și competiția va reveni pe litoralul nostru. Din păcate, nu a fost posibil și, începând din 1972, Festivalul internațional de la Zagreb a preluat rolul celui de la Mamaia, funcționând alternativ cu cel de la Annecy, până la începutul războiului din fosta Iugoslavie.” (p. 56).

Oricât de mare a fost succesul său în animație, sau tocmai de aceea, Gopo a dat curs și tentației filmului cu actori, unde, deși nu a atins performanțele din animație, a realizat lucruri mai mult decât remarcabile. În amplul capitol dedicat acestor filme, Dana Duma remarcă un aspect esențial: „Filmele sale cu actori au toate o tematică și o «cheie» care îngăduie apelul la procedeele animației [...] realizările din acest capitol de creație al lui Gopo au o mare deschidere spre fantastic, regim preferat de cinematograful de animație. Această însușire este principala legătură de rudenie cu desenul animat, unde reprezentarea lumilor imaginare pare mai firească decât în filmul jucat.” (p. 75). Da, oricât de „dependent” ar fi fost de poetica filmului de animație, cineastul a căutat ca în toate filmele sale cu actori să ocolească „clișeele și căile bătătorite”, pentru „a aduce ceva nou și, pe cât posibil, într-o nouă formă” (p. 77-78), ceea ce și izbuteste în mare parte dintre ele, fie că este vorba de adaptări după Ion Creangă, scriitorul său preferat pentru ecranizări, de la *De-aș fi... Harap Alb* (1965) la *Povestea dragostei* (1977), fie de adaptări – la fel de libere și de „personalizate” – după mari cărți ale literaturii mondiale, cum este cazul lui *Faust XX* (1966). Este de reținut și calitatea de pionier a lui Gopo în SF-ul cinematografic românesc, gen pentru care arată interes încă din filmele de animație, iar în cele cu actori este aproape o constantă.

Monografia Danei Duma este bogat ilustrată, așa cum îi stă bine unei cărți de gen, sursele foto fiind: Arhiva revistei „Cinema”, Arhiva revistei „Noul Cinema”, Arhiva Națională de Filme, arhivele personale Cristian Radu Nema și Călin Căliman. Remarcabil, portretul cineastului de pe coperta primă a cărții, realizat de Radu Igazsag. 📖



Filmul – un paradis în mișcare de Titus Vîjeu

Lirismul fotogramei academice

Dinu-Ioan Nicula

Poet și critic de film, jurnalist și om de radio, Titus Vîjeu va rămâne Magistrul alături de care, acum un sfert de veac, urmam firul Ariadnei prin sălile UATC (escală nominativă între ATF și UNATC), spre a găsi căile „culturii cinematografice contemporane”. Prezentul acelei vremi a devenit de mult arhivă, însă Titus Vîjeu și-a păstrat acum, când va ajunge la jumătatea celui de-al doilea său jubileu, aura jovialității spirituale, conjugată cu verbul precis și mordant. Nu mai apare la catedră, iar aceasta e una dintre rațiunile de a fi ale volumului „Filmul – un paradis în mișcare” (Editura Ravex Coms, 2022), în care transfigurează o parte din cursurile pe care le-a ținut de-a lungul anilor în fața învățăceilor într-ale cinematografe. Nu e o despărțire, ci un *finis coronat opus*, așa după cum versul cu care se deschidea volumul său de debut, „Panatenee” (EPL – colecția „Lucafărul”, 1969) – „Iată Iolanta ne pândește declinul” – era o invocare a harului muzei și nu o expresie a fatalismului.

Intitulat „Cinematograful la persoana a II-a”, preambulul noului volum denotă intenția autorului de a aborda dialogul celei de-a șaptea arte cu spectatorii săi, ambele elemente fiind ajunse la o maturitate care presupune o certă conștiință de sine. Consecința este o lucrare în bună parte dedicată teoriei filmului, cu un nivel academic, dar în același timp *friendly* față de cinefilul-cititor, nu întotdeauna dispus de a se aventura în zona aridă a terminologiei filmologice și de a face un festin din frugalitatea unor delicatose altminteri fade. Capitolul care dă titlul volumului rescușită primii pași în descoperirea limbajului cinematografic, inclusiv prin intermediul literaturii, grație lui Geo Bogza – o stea fixă pentru Titus Vîjeu – sau lui Luigi Pirandello, prin „Caietele lui Serafino Gubbio, operator”, un loc de pionierat fiindu-i acordat lui David Wark Griffith, cel care „a cunoscut în ultimii ani de viață destule dovezi ale ingratitudinii publice” (diplomat, autorul nu face un *nexus* cu actuala demolare a cineastului de către împătimitii *woke*).

Analizând „cinematograful intelectual” teoretizat de Jean Epstein, se ajunge la una dintre cele mai solide părți ale volumului, „Insurgența avangardei cinematografice”. Bazându-se pe opusul de referință bergsonian, „L'Évolution creatrice” (1907), autorul parcurge aventurile identitare ale filmului din anii '20, aprofundând apoi „lecția expresionismului” pe canavaa lecturilor din Siegfried Kracauer și Jean Mitry, punctând și reverența făcută de Werner Herzog în fața lui Lotte Eisner, cea care a călăuzit cercetarea acestui curent prin „L'Écran démoniaque” (1952). Este perioada la care Titus Vîjeu pare a se simți cel mai aderent, dovadă fiind și excursul prin „mișcarea futuristă”, ca și prin onirismul „cinematografului pur”, marcat prin *La Coquille et le clergyman* (r. Germaine Dulac) și *L'Étoile du mer* (r. Man Ray), ambele datând din 1928. Rețin

atenția punctările prezențelor românești în concertul de idei desfășurat pe marginea avangardei în cinema (publicității din „Contemporanul”, Emil Botta, Barbu Florian, apoi, mai puțin evocații până acum, George Uscătescu și Victor Ieronim Stoichiță). Un necesar prim-plan îi este rezervat lui Eli Lotar (fiul cel mare al lui Tudor Arghezi), semnatul imaginii documentarului *Las Hurdes* (1933), realizat de Luis Buñuel. De altfel, pe coperta IV a cărții se găsește un portret al regizorului iberic, desenat pentru Titus Vîjeu de către scenaristul Jean-Claude Carrière, căruia îi este dedicat volumul. Întâlnirea din 2004 cu cineastul francez, venit la București pentru a-și lansa un volum de teatru, este savuros istorisită de scriitorul român într-unul dintre capitolele din „Scrinul alb”, acaparant opus publicat de către Editura Sud la finele anului trecut, cu atât mai interesant cu cât conține și numeroase facsimile de autografe primite de autor din partea unor personalități ilustre.

Pasul dialectic următor, amplul capitol „Red movies – filmul sovietic între agitație și avangardă”, expune concludent etapele cinematografice premergătoare Revoluției, cu implicarea poetului Vladimir Maiakovski și stadiile ulterioare, marcate de intruziunea agresivă a factorului propagandistic în creațiile lui Serghei Eisenstein și Dziga Vertov, ambii fiind legați de futurism prin începuturile lor, dar despărțindu-se rapid prin diferența conceptuală relevată de autor („cinematograful-pumn” vs. „cine-ochiul”). Cu o viziune amplă asupra operei creatorului *Crucișătorului Potemkin* (1925), Titus Vîjeu păstrează cultul acestui film, dar este atent și la elemente colaterale ale moștenirii eisensteiniene, precum proiectul (neimplinit) de ecranizare a romanului „Ulysses”, al lui James Joyce. Cât despre realizatorul *Omului cu aparatul de filmat* (1929), acesta e văzut în strădania sa dramatică de a încerca să sintetizeze „caracterul viu” al ideilor intrupate de socialism, deziderat care nu poate fi desprins de balastul „crimelor comise în numele său” (referire la *Trei cântece despre Lenin*, 1934).

Un alt tip de „transformare a unei revoluții sociale într-una estetică” face obiectul unei secțiuni la fel de întinse, „Neorealismul ca antiretorică”. Titus Vîjeu îi decelează urmele în cinematograful verist și, apoi, analizează cu pertință desprinderea de discursul oficial mussolinian a tinerilor cinești din anii '40, prin *Quattro passi fra le nuvole* (1942, r. Alessandro Blasetti) și *I Bambini ci guardano* (1943, r. Vittorio De Sica). Reverberația acestor tatonări se află în opera adevăratului părinte al curentului, Roberto Rossellini, deschizător de drum prin *Roma città aperta* (1945) și *Paisà* (1946). În succesiune, autorul – alumn al lui Florian Potra – face distincții subtile între gestul rafinat viscontian și combativitatea pasoliniană, ambele revenite astăzi în trend, și observă cu acuitate influența pe care neorealismul a exercitat-o asupra lui Federico Fellini.

Amintind prin titlu de monografia pe care Titus Vîjeu i-a consacrat-o – sub egida editurii Noi

– lui Mircea Daneliuc (într-o serie de prestigiu, în care le-a mai dedicat solide volume cineaștilor Dan Pița, Elisabeta Bostan, Nicolae Mărgineanu, Florin Mihăilescu ori regretatului D.R. Popescu), capitolul „L'age d'or de monsieur l'auteur” ipostaziază configurarea teoretică a *Nouvelle Vague* în jurul revistei „Cahiers du Cinéma” și mentorului „politicii de autor”, André Bazin. Este privită cu interes și influența cinematografului nipon (în special a lui Yasujiro Ozu) asupra Noului Val Francez, filmul din „Țara Soarelui Răsare” fiind, de altfel, abordat de Titus Vîjeu și în sensibilul volum „Japonia – Arhipelagul de fosfor” (Editura Ravex Coms, 2021). La finele cărții de cinema, un șir de patru „Correspondențe” dau frâu liber unei mai colocviale reiterări a câtorva dintre subiectele trecute pe sub lupa analizei critice în paginile anterioare (Pasolini, de pildă, cu revelarea contribuției analitice – prin volumul „Coloana dorică”, 1979 – a uitatului Iulian Georgescu), dar și cu un *exegi monumentum* pentru Andrzej Wajda, căruia Titus Vîjeu i-a închinat un volum de referință în anul 2004 (cu o ediție revăzută și adăugită în 2020).

Tot mai rar pronunțat astăzi, pentru că este tot mai greu de găsit, conceptul de umanism îmbracă atât recentul volum „Filmul – un paradis în mișcare”, cât și pe cel care i-a dat viață, Titus Vîjeu. Valoroasă ca instrument didactic, dar și pentru delectarea celor care iubesc cinematograful ca artă, cartea se nutrește din spiritul exactității, ca și din magia lirică. În arhitectura acestei opere, nuanța fină a scepticismului filozofic este iluminată de speranța poetului care în 1987 avea fulgurația orei astrale pe care o trăim acum: „Vom mai vorbi. Nu poate să învingă/Tăcerea asta – patimă și gând/Precum o vară-n care-aștept să ningă”. 📖



Filmul clasic românesc în Timișoara europeană

Marian Sorin Rădulescu

Până în vara anului 2022, premierele românești ajungeau în Timișoara la mall sau în câte o locație folosită ocazional pentru proiecții de film (Aula Magna a UVT; Clubul Ambasada; Casa Artelor; sala și grădina de vară Capitol; Centrul Cultural Faber; sălile Teatrului Național și ale Teatrului Maghiar/German de Stat ș.a.), iar vara, în cadrul festivalurilor de film (Ceau, Cinema!; CEFFTM). O nouă politică culturală, asumată și dezvoltată de Primăria Timișoara în ultimii ani, avea să investească în renovarea a cinci foste săli de cinema care, alături de toate celelalte, își încetaseră (sau schimbaseră), treptat, activitatea după 1990. Dintre ele, Victoria este, din septembrie 2022, o scenă multifuncțională administrată și activată prin Centrul de Proiecte din localitate, al cărei program se concentrează pe film de

artă, teatru independent și evenimente ale comunității. Singura, deocamdată.

Începând cu luna februarie 2023, la Victoria se desfășoară – o dată pe lună, cu câte o proiecție unică – proiectul „Cinematca itinerantă”, dedicat filmelor românești de autor din așa-numitul „vechi cinema românesc”. Retrospectiva este anunțată a se întinde pe parcursul întregului an și, în cazul în care se va dovedi un proiect de succes pentru organizatori, va interesa poate și celelalte săli de cinema în curs de reabilitare. Până în luna iunie au fost șase proiecții: *Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei, 1965), *Secvențe* (Alexandru Tatos, 1982), *Un film cu o fată fermecătoare* (Lucian Bratu, 1967), *S-a furat o bombă* (Ion Popescu Gopo, 1962), *Proba de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980) și *Croaziera* (Mircea Daneliuc, 1981). Lor li se adaugă *Amintiri din copilărie* (Elisabeta Bostan, 1965), prezentat într-un program conceput pentru cei mai mici spectatori, și *È*

pericoloso sporgersi (Nae Caranfil, 1993), relansat în săli într-o versiune restaurată sunet-imagi. Câtă vreme proiecțiile unice din oraș cu filme românești „vechi” se pot număra pe degetele de la două mâini (într-un an), (re)întâlnirea cu ele este – pentru cei dornici să le (re)descopere – o sărbătoare.

Fusesem familiarizat cu accentele dramatice de anvergură din propunerea de ecranizare a cărții lui Liviu Rebreanu (Premiul de regie la Cannes pentru Liviu Ciulei), iar suprafața mare a ecranului din sala de la Victoria n-a făcut decât să reactiveze bucuria reîntâlnirii cu plastica luminilor și umbrelor datorată imaginii (Ovidiu Gologan) și scenografiei (Giulio Tincu) sau cu actorii. Socotesc atmosfera *Pădurii spânzuraților* în vecinătatea altor filme pacifiste de referință pe tema „nimirii luminii” pe timp de război, „with God on our side”: *Nimic nou pe frontul de vest* (Lewis Milestone), *Iluzia cea mare* (Jean Renoir), *Cărările gloriei* (Stanley Kubrick), *Hoțul de piersici* (Vilo Radev). Am descoperit, pentru prima oară, aportul lui Theodor Grigoriu, care a scris pentru filmul lui Ciulei o tulburătoare muzică „serială (...) în zona morbidului”¹, cu ecouri dodecafonice sugerând sordid și angoasă, din Alban Berg, Anton von Schönberg, Anton Webern.

Filmele lui Tatos, așa cum bine observa Dan Pița în 1983, sunt străbătute ca un fir roșu de „tema unicității, a luptei singulare”² a insului ce refuză să facă parte dintr-o gașcă. Personajele sale sunt solitare, se „distanțează social” pentru a putea supraviețui moral, pentru a nu se contamina. *Secvențe*, al cincilea lungmetraj al lui Tatos, „un film de maturitate al întregii cinematografii românești” (Horia Murgu, inginer de sunet), nu este atât o poveste despre cum se face un film ori despre „viața din jurul unui platou de filmare”, ce „pulsează mirat și ridicol, burlesc și tragic”³ (cum mai sunt 8 1/2, *Totul*



Un film cu o fată fermecătoare (1967), regia Lucian Bratu

de vânzare, *Noaptea americană*, *Sclava iubirii* sau *Stardust Memories*), ci despre adevărul care ne scapă, despre „istoria neoficială” și interpretarea neobișnuită a „faptelor”. Mulțimea din generic amintește de gloata din finalul *Reconstituirii* sau al *Probei de microfon* – ambele tributare și ele unui cinema interesat să surprindă „viața adevărată cu întreaga ei aparență – aparență doar! – de banalitate, de cotidian, de întâmplător și derizoriu”⁴.

Am văzut întâia oară *Un film cu o fată fermecătoare*, cap-coadă și într-o sală de cinema, în chiar ziua când scenaristul său, Radu Cossașu, trecea la cele veșnice. În ciuda brumei de „liberalism” din România (Nicolae Ceaușescu, venit la putere de numai doi ani, încercase o apropiere de Occident), filmul lui Lucian Bratu a fost retras de pe ecrane la puțin timp după premiera din martie 1967.

Influențele benefice, proaspete, din Godard (*Vivre sa vie*), Truffaut (*Jules et Jim*), Varda (*Cléo de 5 à 7*) și Schlesinger (*Darling*), au fost considerate „pestilențiale” de către gardienii „moralei socialiste”⁵. Zece ani mai târziu, subiectul a fost – cu parcimonie – rediscutat de unii critici, filmul fiind considerat un „caz clasic de neînțelegere, ca să nu-i spun de rea înțelegere, din care am avut de pierdut cu

toții”⁶. Pe ecranul mare, această poveste antrenantă despre emancipare, superficialitate și ratare, despre „fandoseală” și irosire a talentului, despre „descoperirea labirintului citadin modern”⁷, mi s-a părut semnificativ mai captivantă, mai suplă și mai nuanțată decât pe ecranul mic al calculatorului personal. Virtuțile imaginii, decorurilor, muzicii jazzy și interpretării sunt incomparabil mai bine puse în valoare în sala de cinema.

În *S-a furat o bombă*, miza este parodia lirică, anti-războinică, și critica socială a lumii capitaliste. Înainte de 1990, parodia pacifistă scrisă și regizată de Gopo (cu ecouri din Chaplin, Stan & Bran, Tati, Hitchcock) era percepută ca o satiră necruțătoare (și mută – filmul e fără dialog, iar coloana sonoră înregistrează doar zgomote și muzica lui Dumitru Capoianu) la adresa „imperialiștilor” decadenți ce promovează violența, amoralismul și „exploatarea omului de către om”. Azi poate că filmul ar trebui „decodificat” altfel, pentru a nu fi acuzat de „incorectitudini politice”.

Iurie Darie, un actor cu zeci de titluri de filme și mult prea puține roluri, povestea cum arta refugii sale din Basarabia spre București, via Timișoara, l-a transformat dintr-un adolescent nonconformist (elev la liceul „C. D. Loga” din orașul de pe Bega)

în supervedeta unei serii de filme propagandistice din „noul cinema românesc” (de după 1944), apoi din multe dulcegării cu pretenție de comedie din era naționalismului comunist de după „obsedantul deceniu” de slugărnicie în fața puterii sovietice. Rolul din *S-a furat o bombă* rămâne cartea sa de vizită.

Proba de microfon și *Croaziera* anunțau verva contestatară manifestată de Mircea Daneliuc în calitate de autor total – scenarist, regizor, interpret – la începutul anilor '80. Cel dintâi titlu trimite la proba de sinceritate (necontrafăcută) a celui interviuat, dar și a celui ce ține microfonul în mână, pentru că „fiecare din noi are ceva să-și reproșeze și nimeni nu se poate erija în judecător absolut al celor din jur”⁸. Iar al doilea titlu ironizează o întreagă „politică de stat”. Apologul lui Daneliuc înregistrează – neobișnuit de caustic, de polemic pentru vremea aceea – continuarea „ofensivei” într-un ciné-vérité începute de regizor în 1975, cu primul său lungmetraj, *Cursa*. **F**

Note

1. Theodor Grigoriu, „Muzica și drama”, în Vasile Petrovici, *„Pădurea spânzuraților*, un film de Liviu Ciulei”, Ed. Tehnică, 2002, p. 80.
2. Dan Pița, „Nevoia de implicare”, *„Cinema”*, nr. 2, februarie 1983, p. 15.
3. Adrian Dohotaru, „Aproape o capodoperă”, *„Flacăra”*, nr. 21, 24 decembrie 1982, p. 15.
4. Sabina Pop, „Învățăturile unui tânăr cineast către el însuși”, *„Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului”*, 2 ianuarie 1983.
5. Călin Căliman, „Film”, nr. 1/2013, p. 74-75.
6. Alice Mănoiu, „Drama cu zâmbetul pe buze”, *„Magazin special Cinema 1978”*, p. 36-37.
7. Id., „Lucian Bratu: Un precursor”, *„Magazin estival Cinema 1981”*, p. 46-47.
8. Mircea Daneliuc, *„Cinema”*, nr. 11, noiembrie 1979, p. 6



Iurie Darie în *S-a furat o bombă* (1962), regia Ion Popescu Gopo

Prințul doctor sau energia unui cărturar

Titus Vîjeu

Prin întreaga sa operă, reprezentată de critica cinematografică elegantă și de o mare densitate ideatică, de activitatea de organizator și conducător al Oficiului Național Cinematografic și, ulterior, de cercetător și coordonator al Arhivei Naționale de Filme și al Institutului de Istoria Artei, istoricul de film Ion I. Cantacuzino, autor al unor sinteze precum „Momente din istoria filmului românesc” sau „Producția cinematografică din România” (în colaborare cu câțiva discipoli), a contribuit semnificativ la dezvoltarea Cinematocii, în ale cărei programe și-au găsit locul și filmele realizate de el în calitate de producător și regizor.

Apartinea unei generații care a dăruit culturii naționale nume de o excepțională rezonanță: Mircea Vulcănescu (n. 1904), Petru Comarnescu (n. 1905), Mircea Eliade (n. 1907), Constantin Noica (n. 1909), Eugen Ionescu (n. 1909), Emil Cioran (n. 1911). O generație care – cel puțin în momentul primei sale afirmări, sub semnul distinctiv-devorator al unui „vivere periculosamente” – știa, după cum avea să sintetizeze Emil Cioran în „Pe culmile disperării” („Renunțarea”), că „nu se poate anula timpul decât prin viețuirea absolută în moment, în abandonarea totală la seducțiile clipei. Atunci realizezi eternul prezent, care nu este decât un sentiment de prezență eternă a lucrurilor. Să nu-ți pese de timp, de devenire și de nimic. Eternul prezent este existență, fiindcă numai în trăirea integrală a lui existența capătă o pozitivitate și o evidență. Prezentul, scos în mod subiectiv din succesiunea clipelor, este ființare, este depășire a nimicului, care nu poate apărea decât acolo unde temporalitatea devine constitutivă pentru existență”.

În același timp, generația amintită, definită drept „criterionistă”, se revendică

de la ceea ce Mircea Eliade avea să definească, în „Les Roumains. Précis historique” (1943, Stylos, Madrid), ca fiind „le type «eminescien», l'homme universel réuni un roumain de l'essence de la plus pure, [qui] représente la dominante de la culture roumaine, sans en être la seule”.

Cred că profilul de om de acțiune și de creator al lui Ion Cantacuzino trebuie identificat în aceste coordonate majore. În fișa pe care i-am consacrat-o în dicționarul „Scriptora manent. Ghid bibliografic al scriitorilor din Radio” (2004), am remarcat faptul că polivalența cunoscută l-a ajutat să acopere sfere diverse de interes prin intervențiile sale la microfonul Radioului național, unde s-a distins drept unul dintre cei mai activi conferențieri. Desemnat în 1933 și 1934 comisar al guvernului pe lângă Consiliul de administrație al Radiodifuziunii Române, condus de generalul N.M. Condiescu (aghiotant al regelui Carol al II-lea, dar și președinte al Societății Scriitorilor Români), Ion Cantacuzino va reveni în structurile de conducere ale instituției, înscriindu-se între administratori – alături de Victor Papacostea și Ilie Gârneață – de la 5 octombrie 1940 până la 25 ianuarie 1941, în scurtul răgaz al coabitării politice a generalului Ion Antonescu cu Mișcarea Legionară.

Dar, chiar mai înainte de a fi deținut înalte dregătorii ale statului în aria radiodifuziunii, Ion Cantacuzino se impuse, foarte tânăr fiind, ca un publicist de excepție la „Universitatea Radio”, emisiune difuzată începând cu 1 martie 1930 și care avea să devină unul dintre cele mai populare programe. Arhiva Societății de Radiodifuziune consemnează prima prezență a lui Ion Cantacuzino, cu o conferință consacrată „Psihologiei mahalalei”, la 25 octombrie 1930. Va reveni la 18 noiembrie, în același an, cu un eseu despre „Reportajul – gen literar modern”, într-un moment în care „literatura de frontieră” se remarca

în forță prin „reporterul frenetic” Egon Erwin Kisch, dar și prin scriitori de primă mărime, precum André Gide. Conferința despre „Pirandello – romancier”, din 9 decembrie 1930, atrăgea atenția asupra prozei marelui dramaturg italian care, patru ani mai târziu, avea să dobândească Premiul Nobel pentru literatură și care, prin „Quaderni di Serafino Gubbio operatore”, proiectase, încă în „vârsta ingrată a cinematografului”, chipul unui cineast italian din generația lui Roberto Danesi, Nino Martoglio ori Giovanni Pastrone. La 30 decembrie 1930 este difuzat studiul său comparatist „De la Sancho Panza la Nastratin Hogeza”, în care cele două faimoase personaje – unul iberic, celălalt cu circulație orientală – se întâlnesc în vioiciunea gândirii mediteraneene.

Anul 1931 îl găsește pe Ion Cantacuzino gata să atace subiecte la fel de diverse, de la „Mentalitatea modernă: moartea visului” (30 ianuarie) și „Oscar Wilde și esteticismul” (17 februarie) la profilurile unor Vasile Alecsandri și Alexandru Davila, prezentate în emisiunea „Programul de seară”. Un amplu ciclu de emisiuni despre „Mișcarea culturală românească” este găzduit de același „Program de seară” și de „Universitatea Radio”, începând cu 18 noiembrie 1931 și terminând cu 23 februarie 1932. În 1934, îl vom regăsi vorbind despre Jakob Wassermann (31 ianuarie), James Joyce (21 martie), John Dos Passos (20 iunie) și Peter Neagoe (25 septembrie).

În 1936, medicul Ion Cantacuzino, cu studii de specialitate în Franța, conferențiază despre „Psihiatria modernă” (26 august), despre „Fizionomie și caracter” (19 septembrie) – reluând și amendând tezele părintelui Lavater –, iar în 1937 va publica în „Radio Adevărul” (anul X, nr. 450) conferința „Ticuri și alte năravuri”, după care, la „Universitatea Radio” din 26 iulie, va vorbi despre „Obsesie și fobie”.

Esența colaborărilor de la Radio din 1936-1938 este oferită de „Actualitățile

franceze” – comentate prompt și prob de tânărul om de cultură care-și va încheia prestația interbelică prin conferința „Disciplină și libertate legionară”, publicată în „Radio Adevărul” (anul XIII, nr. 636), ce s-a difuzat în emisiunea din 28 noiembrie (ora 20:45), în plină eferescență a reconsiderării unor valori morale și de acțiune compromise de dictatura regală a lui Carol al II-lea, valori pentru reabilitarea cărora se vor angaja – în chip diferit – mulți din componenții generației lui Ion Cantacuzino.

Ceea ce a introdus însă cu adevărat nou Ion Cantacuzino în programele radiofonice naționale este „Cronica cinematografică”, pe care avea să o susțină, cu mare succes, timp de aproape doi ani. Debutul e constituit de editorialul „Cartea cu basme a omului de azi” („Universitatea Radio” din 23 august 1932), urmat de un lung șir de cronici, cu cadență săptămânală. Sinteza „Anul cinematografic 1933” („Universitatea Radio” din 2 ianuarie 1934) încheie practic seria cronicilor cinematografice, chiar dacă filmul va fi în continuare prezent și în emisiuni precum „Scenă și ecran” („Universitatea Radio” din 14 decembrie 1934, 20 februarie și 15 martie 1935) sau în conferința „Pe bulevardul cinematografelor” (aflată în Arhiva SRR).

A fost – alături de D. I. Suchianu (autor, în 1931, al vestitului „Curs de cinematograf”) și de Victor Iliu (cronicar cinematografic, printre altele la revista „România literară”) – marele susținător al artei cinematografice într-un moment de răscruce pentru evoluția filmului: apariția sonorului.

Cartea sa, „Uzina de basme” (1935), este – practic – rezultatul activității sistematice de cronicar cinematografic la Radio. Azeziunea la valorile noii arte și competența estetică în domeniu l-au recomandat de la sine pentru ocuparea unor funcții importante în noua industrie cinematografică națională. A fost director de producție al Oficiului Național Cinematografic (ONC) și director al societății „Cineromit”, susținută în timpul războiului cu capital mixt, româno-italian.

La începutul anului 1943, ONC a înfățișat publicului primul său film artistic, *O noapte furtunoasă*, în regia lui Jean



Ion Cantacuzino, director ONC (1938)

Georgescu, director de producție fiind Ion Cantacuzino. Interesant este faptul că, în urmă cu aproape un deceniu, când activa în cadrul societății „Indrofilm Sonor”, Ion Cantacuzino lucrase la un scenariu după piesa lui I.L. Caragiale, gândind că rolul Zița îi va trebui destinat Elvirei Popescu – deja vedetă a Comediei Franceze – și rezervând rolul Vetei iubitei sale mame, Maria Filotti. Regia urma să-i fie încredințată lui René Clair, al cărui succes dobândit cu *Pălăria florentină*, după vodevilul lui Eugène Labiche, părea a-l recomanda de la sine și pentru genialul „imbroglio” valah.

Jean Mihail ne oferă, în memoriile sale („Filmul românesc de altădată...”, Ed. Meridiane, 1967, p. 220), „proba probității” profunde a lui Ion Cantacuzino, care, „citind scenariul lui [Jean] Georgescu, care era gata decupat, [...] și-a regăsit tot entuziasmul de pe vremuri, a lăsat propriul său scenariu în sertar și s-a luptat să înceapă acest film, pentru a rupe o dată bariera de gheață care exista între oficialitate și filmul românesc. Și a reușit”.

Iată un singur exemplu, din multe posibile ce depun mărturie despre

însușirile morale deosebite ale omului și creatorului Ion Cantacuzino, cel care aprecia încă în 1935 că filmul înseamnă „viața exprimată prin mișcarea luminii. Poezia prinsă în ceea ce are mai caracteristic. Ritmul intim al mișcării ei. Iată caracteristicile artei ecranului”.

Descendent – pe linie paternă – al unei familii cu origini în îndepărtatul Bizanț (fiul său, actorul Șerban Cantacuzino, emigrat în Franța, și-a adjudecat titlul de prinț), eminentul cărturar avea un sentiment acut al istoriei, care însemna pentru el „creștere neîncetată, progres prin depășire de la o etapă la alta”. Drept care a aplicat aceste convingeri și istoriei filmului național, pe care l-a iubit cu fervoare, admirând, „dincolo de toate aceste limite și înfrângeri, tenacitatea pionierilor” care „ne-au lăsat în filmele lor, o moștenire” ce stă la temelia cinematografului românesc. Din fericire, a avut prilejul să contribuie la emanciparea acestuia, începând cu amintitul *O noapte furtunoasă*, și să asiste la intrarea sa în arena internațională, prin *La Moara cu noroc*, *Codin*, *Pădurea spânzuraților* ori *Răscoala*...

Sunt sigur că un astfel de intelectual preocupat de destinul celei de-a șaptea arte ar fi salutat cu eleganța-i bine-cunoscută (dacă viața nu i s-ar fi curmat la 26 iulie 1975) și succesele ulterioare, inclusiv manifestarea în forță a noului cinema românesc.

De aceea cred că nimic nu l-ar putea recomanda mai bine noilor generații decât vorbele pe care el le îndreptase cândva către idolul său cinematografic, René Chomette (renumit sub demi-pseudonimul René Clair), căruia i-a dedicat în 1967 o monografie: „Opera sa trebuie considerată, în ea însăși, ca o mare unitate spirituală [...], cu rădăcini organice în anii formației sale, purtând spre împlinire de-a lungul anilor o tematică unitară ce exprimă preocupări temperamentale, găsind motivele expresive cele mai potrivite pentru sensibilizarea ideilor sale.”

Și, când vom cădea de acord asupra acestui adevăr, vom avea confirmarea că aspirațiile sale se îndreptau consecvent tocmai spre idealul celui „om eminescian” (*l'homme eminescien*) despre care vorbise cândva Mircea Eliade, schițând cartografia spirituală a generației sale. **F**

Choi Min-sik în *Oldboy* (Park Chan-wook, 2003)

Din nou la cinema!

Lumiņa Comșa

Peste 19 milioane de spectatori în luna aprilie! Acesta este box-office-ul intrărilor în sălile de cinema din Franța. Analiztii spun cu nu au mai văzut astfel de rezultate, aici, din 2019. Dar, exceptând noua versiune cinematografică după „Les Trois Mousquetaires”, box-office-ul din Hexagon își datorează renașterea mai ales producțiilor americane. Cei 6 milioane de spectatori francezi, iubitori ai aventurilor eroului Mario, simpaticul instalator mustăcios dintr-un joc video, devenit eroul filmului de animație *The Super Mario Bros. Movie*, ei sunt adevărații „vinovați” care au contribuit la rezultatele excepționale de

box-office din aprilie, din Franța, dar și din lumea întreagă (box-office-ul *worldwide* a depășit 1,3 miliarde de dolari).

Producția, realizată prin asocierea dintre Nintendo, Illumination și Universal, cu un buget de 100 de milioane de dolari, reprezintă cea mai importantă lansare internațională a unui film de animație, atingând, în primele cinci zile de la premieră, încasări de 358 de milioane de dolari. Mario pare ca a apăsât, la fel ca în film, pe o ciupercă și publicul din cinematografe a crescut frenetic.

Cu 19,01 milioane de intrări în săli, conform estimărilor CNC-ului francez, numărul biletelor vândute a depășit chiar, pentru prima dată, pe cel din anii „de aur” de dinaintea pandemiei de Covid (18,4

milioane, în medie, în luna aprilie în perioada 2015-2019). Cu astfel de rezultate, nu există nicio îndoială că a luat naștere o franciză avându-l ca erou pe Mario și că noi povești animate vor încânta în curând publicul.

Un alt blockbuster american, *Dungeons & Dragons: Honor Among Thieves*, a dinamitat box-office-ul din Hexagon, cu peste 930.000 de spectatori. Dar nici filmele franceze nu au rămas în urmă. Dovezi sunt cele 2,6 milioane de bilete vândute, în primele trei săptămâni și jumătate de la premieră, pentru *Les Trois Mousquetaires: D'Artagnan*, precum și cele 920.000 de intrări de la *Je verrai toujours vos visages*, filmul de artă semnat Jeanne Herry, cu cele mai mari încasări la această categorie.

Au urmat, cu aproape 160.000 de bilete, *Guardians of the Galaxy Vol. 3*, *Fast X*, versiunea live-action a clasicei animații Disney *The Little Mermaid*, apoi *Spider-Man: Across the Spider-Verse*. Mica sirenă reușește „scufundarea” și preia conducerea în clasament, reunind 430.000 de admiratori, în 578 de cinematografe, în primul său weekend. În registrul adaptărilor live-action ale peliculelor clasice Disney, filmul lui Rob Marshall se situează peste *Cruella* (300.000 de intrări), aproape de *Dumbo* (470.000), dar cu mult sub *Beauty and the Beast* (1,14 milioane de intrări). Drept urmare, șoferii nebuni din *Furios și iute X*, a căror prezență deja se prăbușește, trebuie să renunțe la *pole position* și să se retragă pe locul al doilea, cu 382.000 de intrări în cinci zile (1,52 milioane de intrări cumulate).

După gurile rele, cinematografele franceze sunt încă prea dependente de blockbusterele americane. Totuși, 50% din încasări se datorează, în acest an, producțiilor locale. *Astérix et Obélix: L'Empire du milieu*, *Alibi.com 2*, *Mon Crime*, *Les Petites victoires* și *La Syndicaliste* sunt filmele franceze care au readus publicul în săli în această perioadă.

Însă aici, ca și în alte țări, exploatanții sălilor au, în continuare, multe surse de insomnii, precum criza energetică, inflația sau responsabilitatea rambursării împrumuturilor garantate de stat. O ofertă de filme bune, diversificată și adaptată evenimentelor, îi va ajuta pe aceștia să aducă mai mulți spectatori în săli.

Așa speră și producătorii, care sunt mereu în căutare de „povești autentice, realizate de marile talente și care să aibă capacitatea de a călători și de a fi înțelese în lumea întreagă”, după cum susține Anna Marsh, CEO al Studiocanal și CEO Adjunct al Grupului Canal+. „Primim anual peste 500 de proiecte, ceea ce ne obligă să fim exigenți în selecție. Studiocanal dispune în prezent de cel mai mare catalog de filme din Europa (8.000 de titluri), pe care trebuie să-l îmbogățim, pentru a păstra acest patrimoniu cultural și pentru a putea garanta accesul la el al generațiilor viitoare.” Strategia grupului constă, pe de o parte, în menținerea și continuarea francizelor – *Alibi.com*, al treilea episod *Paddington* (cu un buget

de 100 milioane de euro), *Pippi Șosețica* –, dar, pe de altă parte, și în realizarea de noi proiecte originale, pentru că filmele produse se adresează, în egală măsură, și unui public tânăr, din ce în ce mai dornic de a trăi emoții autentice în sala de cinema. „Nu uităm însă nici că meseria noastră înseamnă și responsabilitate, mai ales acum. Costurile de producție crescute, din cauza inflației, ne obligă la o vigilență crescută. Avem misiunea de a le garanta tuturor partenerilor că un film intrat în producție va ieși pe ecrane respectând bugetul alocat”, adaugă Anna Marsh.

Filmul ca platformă politică

Regizoarea filmului *Anatomia unei căderi* (*Anatomie d'une chute*), Justine Triet, a profitat de succesul oferit de Palme d'Or pentru a denunța impusa reformă a pensiilor din Franța și actuala conducere politică din Hexagon, „tot mai dominatoare și din ce în ce mai dezinhăbită”, inclusiv în ceea ce privește susținerea producțiilor audiovizuale. Cineasta a denunțat „comodificarea din reglementările destinate culturii”, cu referire la procesul de renunțare la „excepția culturală” franceză.

Reacțiile politicianilor nu au întârziat să apară. Primarul orașului Cannes, David Lisnard, figură pregnantă și în ascensiune în partidul republicanilor, a comentat caustic discursul agresiv al lui Justine Triet. El i-a salutat, pentru început, pe „laureații care au venit din întreaga lume pentru a-și

primi premiul cu bucurie și respect”. A continuat, fără a da nume, vorbind despre „o singură plângere, politică!”, anume cea a regizoarei franceze. „În discursul ei, asemănător cu cel al unui copil răsfățat, dar, cu toate acestea, atât de conformist”, Justine Triet, crede primarul, ar fi uitat că „filmul ei premiat este, totuși, unul subvenționat”.

Rima Abdul Malak, fost ministru al Culturii, a adoptat mai mult sau mai puțin aceeași formă de atac împotriva cineastei. „Mă bucur să văd Palme d'Or-ul acordat Justinei Triet, dar sunt uluită de discursul ei atât de nedrept. Acest film nu ar fi putut vedea lumina zilei fără facilitățile sistemului nostru de finanțare pentru filmul francez, care permit o diversitate unică în lume. Să nu uităm asta!”, scrie Rima Abdul Malak. Printre alții, și ministrul Industriei, Roland Lescure, a reacționat, vorbind pe Twitter despre „anatomia ingratitudinii unei profesii pe care o ajutam atât de mult... și a unei arte pe care o iubim atât de mult”.

Pe de altă parte, la celălalt capăt al scării politice, reacțiile sunt entuziaste. „Bravo, Justine Triet! Și îți mulțumesc pentru discursul tău combativ împotriva reformei pensiilor și a politicii neoliberale a actualei puteri”, scrie rebelul deputat francez Éric Coquerel. La rândul lui, Jean-Luc Mélenchon salută „curajul” lui Justine Triet, „pe lângă talentul ei”: „Cannes-ul revine la tradiția sa, pentru că rezistența de stânga este cea care a creat acest festival”.

Thrillerul sud-coreean, rege la Cinemateca din Toulouse

De 20 de ani, începând discret, aproape anonimi, creatorii din două cinematografii naționale – spaniolă și sud-coreeană – se pare că au pus mâna pe filmul noir, depășind cu mult cinematografia americană, care până atunci dominase genul. Dacă melodrama este genul pe care cinematograful îl adoptă, de obicei, atunci când cade sub supravegherea unui regim autoritar, thrillerul sau filmul *série noire* este specific post-crisei, când se critică perioada istorică trecută. Prin acest gen, publicul a asistat la nașterea unei noi generații de cinești, care nu numai că au revigorat producțiile naționale din cele două țări,





dar au și trimis în lumea largă pe mulți din talentați realizatori de azi. Cel mai bun exemplu este filmul *Parasite*, de Bong Joon-ho, încoronat cu Palme d'Or la Festivalul de la Cannes în 2019 și, apoi, cu patru Oscaruri, inclusiv pentru Cel mai bun film, în 2020.

Poate părea incongruentă alăturarea Spaniei de Coreea de Sud, dar istoriile lor paralele se intersectează cu cea a cinematografeii. Și nu este deloc întâmplător faptul că thrillerul/filmul noir a cunoscut un boom spectaculos, în aceste două țări, încă din anii 2000. Pentru că, dacă Spania a cunoscut, după un război civil și o dictatură

militară, până la moartea lui Franco din 1975, Coreea a trecut și ea printr-o istorie nu mai puțin întunecată: anexarea și ocuparea Japoniei din 1910, până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, despărțirea țării în două de-a lungul paralelei 38 nord și Războiul Coreei, de tip civil, desfășurat din 1950 până în 1953. Apoi, pentru Sud, a urmat o Republică Coreea cu regimurile sale autoritare.

Dar, dacă filmul noir spaniol funcționează pe cicatricile unei societăți marcate de zeci de ani de dictatură, thrillerul sud-coreean se remarcă printr-o violență exacerbată, explozivă, care nu caută atât

de mult să cauterizeze rănilor, ci, mai degrabă, să le readucă la viață. Răni care nu mai sunt cele ale unei țări divizate de un război civil și, în cele din urmă, reunite, ci ale unei țări din care s-a rupt o parte. De asemenea, cinematograful *série noire* sud-coreean este brutal, social din punct de vedere fizic și psihologic tot din punct de vedere fizic. Răpiri, dispariții, sechestrări, incesturi, membre rupte... Criticii spun că thrillerurile sud-coreene nu joacă pe frânghia suspansului, ele trag de funie pentru a face rău și atrag precum o parte întunecată a forței. Funcționează ca un vârtej care înghite totul în vârtejurile sale, începând cu alte genuri cinematografice: fabulă socială, fantezie, pildă politică și chiar poezie... Dar spectatorul le primește pe toate asemenea unui pumn în stomac, care-i taie răsuflarea.

Într-o lungă secvență din *Oldboy*, de Park Chan-wook, în îngustimea unui coridor lung, verzui, filmat din lateral, actorul Choi Min-sik, care joacă rolul unui bărbat îmbătat de dorința de răzbunare, după ce a fost răpit și sechestrat, fără motiv, timp de 15 ani, se confruntă cu zeci de infractori, lovindu-i cu ciocanul. Omul acesta și ciocanul său reprezintă însuși cinematograful sud-coreean!

O cinematografie precum cea sud-coreeană, considerată prea mult timp ruda săracă a celor alte două mari cinematografii asiatice, japoneză și hongkongheză, este cea a unei societăți sufocate de istorie. Căutându-și propria identitate, filmele sud-coreene au dat cinematografeii mondiale o gură de aer proaspăt. Stărnind curiozități, ele au început să aducă tot mai mulți spectator în săli. De aceea, Cinemateca din Toulouse a consacrat thrillerului coreean, una dintre cele mai novatoare descoperiri din ultimii 20 de ani, o binemeritată retrospectivă. **F**

Surse:

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

CINEPUB

pentru toată lumea, nu pentru oricine

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

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

DRAGOȘ
BUCUR

DORIAN
BOGUȚĂ

ALEXANDRU
PAPADOPOU

ÎNCĂ 2.0 LOZURI

REAȚIE ÎN BLOCKCHAIN

SCENARIUL ȘI REGIA
PAUL NEGDESCU



o producție BLOCK MEDIA MANAGEMENT în co-producție cu PAPERON FILM, ASOCIATIA JVI, ACTORDEFILM.RO, NINO D'ESTE, YOUNISC.APA și PUBBESC CREATIVE INSTITUTE
cu sprijinul CONSILIULUI EUROPEU, BANCA TRANSILVANIA, MEDIA INVESTMENT, KASSELAND ROMANIA, NICOLAE ERICȘIN, GIORGIANA GUSO și ADRIA CARPATICA, cu susținerea CINEMATEC
cu DRAGOȘ BUCUR, DORIAN BOGUȚĂ, ALEXANDRU PAPAPOU, OLGA BREZOVANI, EDUARD CĂLĂN, MIHAI BODONETI, COCA BLOSC, IULIAN POSTELNICU, RODICA LAZAR și RADU ROMANUC
MACHIAJ și COSTURĂ ȘTEFĂNELIADA KUCIARAI COSTUME MAȘINA ÎNNEȘCO și IDANA SIMĂNESCU DECORAȚII IDIA FULCICA și VICTOR FULCICA SUNET DRAGOȘ CĂTĂBĂU, ALIN JĂBRĂȚEANU și ALEXANDRU DUMITRU
MUSICĂ ORIGINALĂ MARIOȘ COSTĂCĂȘIE MONTAJ ALER PINTICA
IMAGINE ANA DRĂGICI PRODUCĂTOR EXECUTIV ANA MARIA PĂVĂN CO-PRODUCĂTORI PAUL NEGDESCU, OCSANIJA ȘERBAN și SERGIU CIMBATREANU
PRODUCĂTORI DRAGOȘ BUCUR și DORIAN BOGUȚĂ SCENARIU și REGIE PAUL NEGDESCU