

FILM

Nr. 4 / 2016 • 9,5 lei

Revista Uniunii Cineaștilor din România



INTERVIURI

Vlad Ivanov

Lucile Hadžihalilović

DOSAR

Coproducțiile

Din nou ecranizarea



FESTIVALURI: *Toronto, Valladolid, Cairo, Atena, Astra, Chemnitz, Gdynia*

TOTUL DESPRE FILMUL ROMÂNESC

www.aarc.ro



REVISTĂ ONLINE
EDITATĂ DE
UNIUNEA CINEAȘTILOR
DIN ROMÂNIA

FILM



Revistă trimestrială
de cinema
a Uniunii Cineaștilor
din România

**Număr realizat cu sprijinul
Ministerului Culturii**

Redactor șef
Dana Duma

Secretar general de redacție
Anca Ioniță

Redactori
Marilena Ilieșiu, Mihai Fulger

Colaboratori
Ioan-Pavel Azap, Tereza Barta,
Irina Budeanu, Călin Căliman,
Luminița Comșa, Laurențiu Damian,
Angelo Mitchievici, Dinu-Ioan Nicula,
Dumitru Olărescu, Andra Petrescu,
Doru Pop, Cristian Tudor Popescu,
Irina Trocan, Marian Țuțui, Titus Vîjeu

Concepție și realizare grafică
Alexandru Orieian

Foto
Cristian Radu Nema

Surse foto
4 Proof Film, 48 Km Film, ActorieDeFilm.ro,
Arhiva Națională de Filme, Cinemagic,
Domestic Film, Freeman Entertainment,
HBO România, HiFilm Productions,
Mandragora, Metropolis Film, Micro Film,
Mobra Films, Papillon Film, Paradox Film,
Ro Image 2000, Rova Film, Strada Film,
Transilvania Film, Voodoo Films, Zazu Film

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

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

Coperta 1
Vlad Ivanov
(foto: Cristian Radu Nema)

Nr. 4 / 2016 (14)

Cinefili cu ochi înroșiți

Ultimele trei luni ale anului sunt foarte ofertante pentru cinefilii din România. Cele mai importante premiere românești sunt lansate în aceste luni, cele mai importante festivaluri bucureștene se îngheșuie în această perioadă, iar repertoriul sălilor obișnuite se înviorează și el, după o vară în care superproducțiile cu efecte speciale au ocupat autoritar ecranele. Amatorii de filme „mai prestigioase” sunt puși la grea încercare: să se ducă la „un Palme d’Or” sau la o dramă din programul „Zilelor filmului german”? Să își umple seara văzând lungmetraje de animație independente sau să vadă un musical atipic la „Festivalul filmului francez”? Unde mai pui că ar fi tentant și să rămână în fața micului ecran, pentru a vedea un episod din atractivul serial *Valea Mută*, regizat de Marian Crișan. Cinefilii care nu vor să piardă nimic important umblă în această perioadă cu ochii înroșiți și riscă să confunde filmele între ele, în lipsa unei necesare pauze între evenimente, pentru „procesarea” informației și impresiilor.

Aceste dificile alegeri sunt, într-un fel, reflectate în paginile acestui număr, care consacră mult spațiu festivalurilor (din România și de pe mapamond) care au avut loc în ultimele trei luni, precum și unor tendințe marcante în producția recentă autohtonă: revenirea ecranizărilor printre preocupările cineaștilor noștri și importanța coproducțiilor pentru progresul industriei noastre de film.

Credem că aceste teme îi interesează pe cei considerați de noi cinefili și cărora revista „Positif” le dedică, în numărul de octombrie (668), un grupaj intitulat „Ce mai rămâne din cinefilie?”. Articolele reunite sub acest titlu nu au un ton defetist, ele înregistrează modificarea gusturilor și practicilor cinefile. „Cinefilia trece din mână în mână, ca o petardă, prin reviste, universitate, internet, televiziune, diverse instituții culturale și școlare și, bineînțeles, se schimbă în timpul trecerii”, după Marc Cerisuelo, care adaugă: „Nu există numai o istorie a cinefiliei, ci și o istoricitate a gustului cinematografic”. Credem că amatorii pasionați de cinema aspiră la un fel de organizare a admirației pentru filme, pe care publicațiile, evenimentele cinematografice și cinecluburile o pot ghida. Contăm pe ei ca cititori ai noștri și îi așteptăm la sesiunile Cineclubului revistei „Film” de la Cinemateca Română.

DANA DUMA



Prim-plan: Vlad Ivanov

Dosar: Din nou ecranizarea

PRIM-PLAN

- 6 Vlad Ivanov**
Actorii, niște bureți emoționali
Interviu de Anca Ioniță

DOSAR COPRODUCȚIILE

- 16 Coproducția europeană –
un sistem alternativ de
producție și distribuție**
de Andra Petrescu
- 18 Noi în Spania**
de Andreea Pătru

INTERVIU

- 22 Lucile Hadžihalilović**
O voce inconfundabilă a
cinemaului francez
Interviu de Dana Duma

REFLECȚII CRITICE

- 25 Un bun crime story**
de Angelo Mitchievici
- 37 Sieranevada e numele unei
piramide**
de Cristian Tudor Popescu

DOSAR DIN NOU ECRANIZAREA

- 30 Înapoi la literatură:
continuitate și noutate**
de Dana Duma
- 32 Cărți fără filme**
de Călin Căliman
- 37 Radu Jude și cinemaul hibrid**
de Doru Pop
- 40 Orizont-ul de așteptare
al Morii cu noroc**
de Ioan-Pavel Azap

CRONICA FILMULUI

- 42 Fixeur**
de Dana Duma
- 44 Inimi cicatrizate**
de Marilena Ilieșiu
- 46 6,9 grade pe scara Richter**
de Cristian Tudor Popescu
- 48 #Selfie 69**
de Dinu-Ioan Nicula
- 50 Două lozuri**
de Mihai Fulger
- 52 Întoarcerea magilor**
de Călin Căliman



*Cronica filmului:
6,9 grade pe scara Richter*



Festivaluri: Valladolid

PROFIL

- 54 Monica Lăzurean-Gorgan**
Interviu de Marilena Ilieșiu

SALA DE CINEMA

- 56 Un spațiu polidisciplinar**
de Luminița Comșa

REDESCOPERIRI

- 58 Punct și de *La capătul liniei***
de Marilena Ilieșiu

FESTIVALURI

- 60 Festivalul Internațional de Film de la Toronto**
de Tereza Barta
- 62 Festivalul Internațional al Filmului de la Valladolid**
de Dana Duma
- 64 Festivalul Internațional de Film de la Cairo**
de Laurențiu Damian
- 66 Panorama filmului european de la Atena**
de Angelo Mitchievici
- 68 Astra Film Festival**
de Marilena Ilieșiu
- 70 Zilele Filmului German**
de Irina Budeanu
- 72 Festivalul Internațional de la Chemnitz**
de Dinu-Ioan Nicula
- 74 Festivalul de Film de la Gdynia**
de Irina Trocan
- 76 Anim'est**
de Dana Duma
- 77 Les Films de Cannes à Bucarest**
de Dana Duma
- 78 Bucharest Art Film Festival**
de Dumitru Olărescu
- 80 Toamnă la Voroneț**
de Marilena Ilieșiu

Centenarul cinematografilei militare românești

Marian Țuțui

Prin Ordinul nr. 1041 din 29 noiembrie 1916, a fost înființat, pe lângă Biroul de Informații al Marelui Cartier General, Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei Române (SFCAR).

Cineaști precum Tudor Posmantir, Constantin Ivanovici, Gheorghe Ionescu și Eftimie Vasilescu și-au pus viața în pericol pentru a filma pe câmpul de luptă și apoi au realizat și proiectat filme la Iași care au ridicat moralul trupelor și al populației în condițiile grele ale refugiului. De la ei a rămas *Războiul pentru reîntregirea neamului*, un montaj de 10 minute care cuprinde imagini din perioada 1916-1919, cu scene de luptă, inclusiv din campania din Ungaria, dar și imagini din spitale în care apare Regina Maria îmbărbătând răniții. Alte imagini filmate de acești cineaști în Primul Război Mondial au fost incluse în filme de ficțiune precum

Ecaterina Teodorescu (1930, regia Ion Niculescu-Brună).

S-au împlinit 100 de ani de atunci, iar actualul Studio Cinematografic al Armatei s-a străduit să marcheze cum se cuvine această aniversare. Între 16 și 30 mai, a fost organizată o expoziție memorială de documente și fotografii în Sala „Theodor Pallady” a Bibliotecii Academiei Române, în colaborare cu Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” și cu Arhiva Națională de Filme, iar pe 27 și 28 octombrie, o conferință internațională. La conferință au participat colonelul Adrian Leonte, autor a peste 100 de filme pentru Studioul Armatei, istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu, istoricul Călin Hentea, Elena Zărnă, expert arhivist la Centrul de Studii și Păstrare a Arhivelor Militare Istorice din Pitești, colonelul în rezervă Viorel Domenico, istoric de film și fost redactor la Studioul Cinematografic al Armatei,

colonelul Valentin Vasile, locțiitor al șefului Direcției informare și relații publice din MAPN, criticii de cinema Manuela Cernat, Bujor T. Rîpeanu, Dinu-Ioan Nicula, Marian Țuțui și Petăr Kărdjilov, cercetător la Institutul de Istoria Artei din Sofia, ca și profesorul Savaş Arslan de la Universitatea Bahçeşehir din Istanbul. După comunicări au fost proiectate câteva filme vechi realizate de SFCAR și altele recente realizate de Studioul Cinematografic al Armatei.

Profesorul universitar Savaş Arslan a uimit auditoriul aducând informații inedite despre cetățeanul român Sigmund Weinberg, cel care a înființat primul cinematograf la Istanbul, a realizat primul film documentar și primele două filme de ficțiune în Turcia și a fost primul conducător al Biroului cinematografic al Statului Major al Armatei Turce (MOSD). De asemenea, Sigmund Weinberg a întemeiat o veritabilă dinastie de cineaști, întinsă pe două continente. Nu în ultimul rând, așa cum arăta profesorul universitar turc, prin activitatea sa, Sigmund Weinberg unește două culturi, cea română și cea turcă.

Pe 15 noiembrie, în Sala de Marmură a Cercului Militar a avut loc o ceremonie solemnă dedicată aniversării centenarului. Cu acest prilej s-au acordat mai multe diplome și decorații cineaștilor din Studioul Cinematografic al Armatei și altor militari și civili care au contribuit la activitatea acestuia și la studiul cinematografilei militare. Sărbătorirea centenarului va continua chiar și anul viitor, căci se dorește ca filmele realizate de Studioul Cinematografic al Armatei să fie cunoscute și în provincie. De asemenea, comunicările conferinței internaționale vor fi tipărite în volum în luna ianuarie.



Gheorghe Iluț filmând trecerea unui tanc peste tranșee

Lansare

Două cărți noi ale Editurii UCIN

La ediția din luna noiembrie a Târgului de carte Gaudeamus au fost lansate două noi cărți publicate de Editura UCIN, ambele de o deosebită importanță pentru stimularea și promovarea industriei filmului din România.

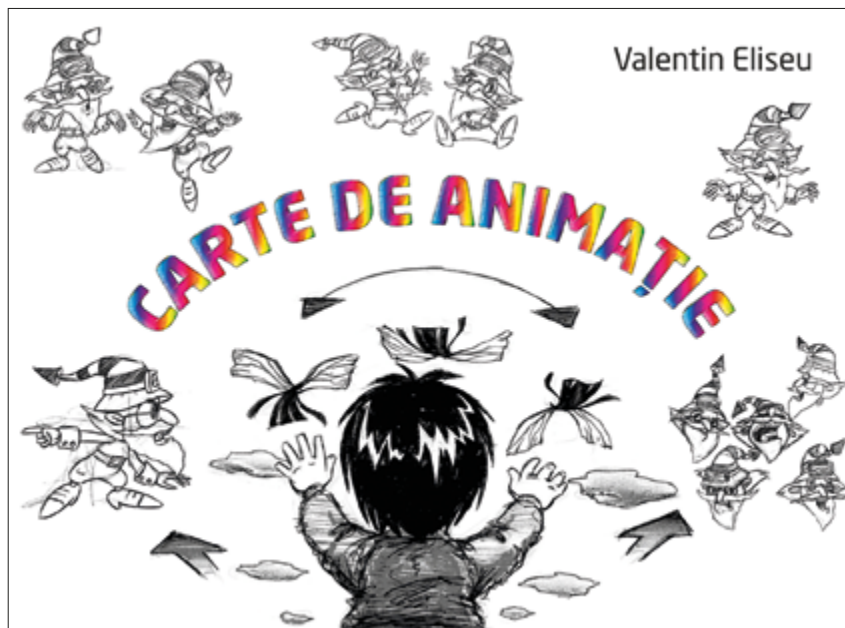
„Carte de animație”

de Valentin Eliseu

Unul dintre cei mai valoroși și experimentați animatori din România, Valentin Eliseu, ne propune un manual de animație apărut în condiții grafice foarte bune, incluzând peste 300 de imagini, fără de care informația conținută ar fi fost incompletă. Membru în echipele de realizare ale celor mai longevive seriale produse de studioul „Animafilm”, dar și semnatar a șapte pelicule de autor, colaborator la peste 300 de scurtmetraje și 11 lungmetraje, producții naționale și internaționale, Eliseu a acumulat o enormă experiență în domeniu, pe care o comunică acum celor care doresc să se inițieze în practica animației. Cineastul-pedagog își structurează inspirat volumul și dozează eficient cunoștințele și sfaturile pentru începători.

La aproape un secol de la publicarea primului manual destinat animatorilor („How to Animate” de Preston Blair), Valentin Eliseu publică prima carte a unui autor din România care explică, pe înțelesul tuturor, conceptele și metodele de bază în realizarea unui film de animație în 2D și în 3D. Sunt descrise, pe rând, etapele pregătitoare (de la idee la storyboard și concepție grafică), până la realizarea tehnică a animației (viteza de mișcare, durata, psiho-mimica) și captarea imaginii în sistem analog și digital.

După cum și-a propus autorul, „volumul umple golul de informație existent în România în domeniul realizării profesioniste a filmului de animație”. Manualul include peste 300 de imagini și este un prețios instrument în pregătirea tinerilor



de la care se așteaptă revitalizarea industriei noastre de animație.

„București, filmăm!”

de Gheorghe Bălășoiu și Marius Nedelcu

Un cunoscut scenograf – Gheorghe Bălășoiu și un specialist în tehnici multimedia – Marius Nedelcu s-au asociat pentru a realiza o carte-album dedicată Bucureștiului ca platou de filmare.

Incluzând texte dedicate frumuseții cinematografice a orașului, semnate de acad. Răzvan Theodorescu, Laurențiu Damian, Gheorghe Bălășoiu și Manuela Cernat, această ediție bilingvă, româno-engleză, include sute de fotografii. Sunt imagini ale unor locuri încărcate de istorie străveche sau recentă, cu monumente, bijuterii arhitectonice sau monumente ale naturii, dar sunt și imagini ale unor edificii moderne, atestând rapidul proces de modernizare a României post-revoluționare. „București, filmăm!” este un ajutor prețios pentru cei



în căutarea unor locuri de filmare cât mai expresive și potrivite pentru producții naționale și internaționale.

O carte care merită să circule printre profesioniștii industriei filmului în căutare de inspirație, dar și printre cei care iubesc, pur și simplu, Capitala.

Vlad Ivanov

Actorii, niște bureți emoționali

INTERVIU DE ANCA IONIȚĂ

M-am întâlnit cu Vlad Ivanov, pentru acest interviu, la Teatrul Bulandra, în ziua în care avea spectacol cu producția *Car(o)usel*, un musical în care joacă rolul principal, Liliom, animatorul plin de farmec al călușeilor din bâlciul de marginea orașului. În mijlocul decorului vesel, deja montat din foaierul Sălii Liviu Ciulei de pe Splaiul Izvor, tronează o tobă mare, colorată, de pe care Liliom va invita, în ritm de tarantelă, spectatorii să cânte și să danseze odată cu el. Pe scenă se montează ultimele becuri din firma luminoasă a Carouselului. Mă gândesc ce distanță enormă între acest personaj și cel al lui Samir, interpretat de Vlad Ivanov în filmul *Câini*. Îndreptându-ne amândoi spre cabina unde vom face interviul, îmi dau seama că nu pot trage o linie mentală între rolurile interpretate de Vlad Ivanov în film și cele din teatru. E vorba despre o tehnică specială, despre mijloace de expresie perfect controlate atât în teatru, cât și în film, sau despre ceva ce trece dincolo de delimitările teoretice ale criticului care încearcă să înțeleagă ce se petrece în laboratorul de creație al unui Actor cu A?



Ai lucrat încă de la începutul carierei tale cu regizorii Noului Cinema Românesc. Acum, după mai bine de zece de ani, poți să spui dacă există o evoluție a acestui curent, din punct de vedere al actorului sau al regizorilor cu care ai lucrat?

Da, și eu, și ei ne-am schimbat foarte tare. Am văzut lucrul ăsta foarte clar la Cristian Mungiu, acum, jucând în *Bacalaureat* (2016). Cineva l-a întreba dacă s-a schimbat, așa cum mă întrebi tu acum pe mine. Iar Cristian spune că „a câștigat mult în meșteșug, dar a pierdut din prospețime” – astea sunt cuvintele lui.

Dar eu nu cred asta. Într-adevăr, a ajuns să construiască atât de frumos cadrele până în ultimul plan, mobilează jocul actorului, îi dă lucruri de făcut. Am văzut același lucru acum la Cristi Puiu, în *Sieranevada* (2016). E o bucurie să vezi un cadru „mobilat” atât de bine – se deschid uși, se închid, vezi fețe. Toate astea trebuie regizate, ca o simfonie; ei sunt ca niște dirijori, cu o orchestră foarte bună în față, pentru că și orchestra trebuie să fie de talia dirijorului. Dacă dirijorul nu are o distribuție bună, nu ai cum să înțelegi tu, ca actor, ce trebuie să faci. Or, dacă nu înțelegi, nu poți să faci. Eu, dacă nu înțeleg, nu pot să joc.

E vorba de o discuție prealabilă cu regizorul...

Clar! Pe text, pe scenariu, în primul rând, ca să înțelegi evoluția rolului și ce vrea regizorul de la tine. Și după aceea, strict pe personajul tău, să vezi în ce zonă vrea regizorul să ducă personajul, cum ți-l construiești, să-i cauți o biografie. Toate astea te ajută. Sigur că după aceea, e munca ta de actor, să începi să-l mobilezi cu gesturi, priviri, tăceri...

Ai spus mai devreme că regizorul Cristian Mungiu „dă lucruri actorului de făcut”. Ce înseamnă asta?

Uite, cum stăm noi acum: vezi câte acțiuni am eu de făcut? Mă mai ridic de pe scaun, stau picior peste picior, pun mâna pe telefon și-l mut... Cristian știe deja pe ce butoane să apese ca în mine să pornească chestia asta. Știe foarte clar. A spus ceva care mie mi-a plăcut foarte tare. Am fost cu *Bacalaureat* la Iași, Suceava, Botoșani și Piatra Neamț, și într-unul dintre interviuri spunea: „eu nu mă arăt niciodată dezamăgit față de actori”. Ceea ce e un lucru absolut minunat la un regizor. În clipa în care ai un cadru-secvență, (cum ei obișnuiesc să facă), de 6-7 minute, cu câte 13 pagini de text, unde trebuie să fii foarte concentrată să livrezi exact ceea ce trebuie – și textul, și starea, să

îți ascuți colegii, pentru ca tot cadrul să curgă bine – dacă greșești la un moment dat și se dă stop, pentru că nu e ceea ce s-a dorit, trebuie să găsești în tine puterea de a reface totul, și să refaci bine. Or, dacă regizorul ar veni și ți-ar spune: „Ce faci? Iar ai greșit?”, lucrul ăsta te duce într-o stare de total disconfort și nu mai găsești în tine puterea să te ridici de jos și să faci secvența. Or, Cristian știe să creeze o atmosferă foarte bună pe platou, fără să ridice tonul. De prima dată când am lucrat cu el – vorbesc acum despre secvența-cadru cu avortul (din 4, 3, 2 – 2007, n.r.) –, venea și îmi spunea: „E OK, nicio problemă. Hai să o facem încă o dată. O luăm de la capăt.” Eu nu l-am auzit niciodată țipând. De fapt, eu nici nu funcționez cu regizorii care sunt într-o stare agitată pe platou. Noi suntem niște bureți emoționali. Lucrăm cu emoție, și mă încarc de un lucru care nu trebuie. Eu, Vlad, nu funcționez așa. Eu funcționez pe calm, chiar dacă am de făcut o scenă foarte dură ca cea din...

Câini (2016)?

Da, iar la Cristian Mungiu cea din 4, 3, 2, scena aceea în care țip. Totul pornește de la o adunare a energiilor personajului către tine (de care, bine înțeles, trebuie să și scapi). Trebuie să conștientizezi secundă de secundă tot ce faci și în clipa aceea lucrurile merg bine. Dem Rădulescu spunea: „Asta e diferența dintre profesionist și amator. Amatorul poate fi genial o dată, dar el nu a conștientizat tot drumul care a dus acolo, pe când profesionistul conștientizează și poate să și refacă drumul.”

Marea majoritate a regizorilor Noului Val cere de la actori un minimalism în expresie...

E o combustie interioară fantastică pentru a da acest minim de expresie. Pe dinăuntru trebuie să fii ca un vulcan sau asemeni unui aisberg – se vede puțin în afară, iar în apă există trei sferturi din el.

Cum reușești să ajungi la această combustie interioară în film, unde secvențele nu se filmează în ordine cronologică?

Racordul de stare e, iar, o treabă ce ține de actor. Sunt foarte puțini regizori care își permit să filmeze cronologic, cum a făcut, de exemplu, Maren Ade cu *Toni Erdmann* (2016), care a filmat cronologic, nu pe locații, ceea ce e un lux!

Trebuie să știi foarte clar ce secvențe filmezi într-o zi, într-o anumită locație (de exemplu 2, 14, 20). Între



FOTO: MIHAELA MARIN

În *Car(o)usel*, spectacol al Teatrului Bulandra, în regia lui Andrei Șerban

secvența 2 și secvența 14 mai sunt alte secvențe, filmate în alte locații, iar eu trebuie să știu foarte clar ce parcurs a avut personajul, ca să vin în secvența 14 cu starea de dinainte, nu cu starea din secvența 2. Ăsta e un lucru care ține foarte clar de bucătăria fiecărui actor în parte. Regizorul lucrează la subtilități.

Dacă ar fi să dai un sfat unui tânăr absolvent de teatru, apropo de jocul în film...

Mi se tot pune întrebarea asta. Nu pot să dau sfaturi pentru că **eu** am nevoie de sfaturi, încă. Nu consider că am ajuns pe un pedestal. Depart de mine gândul ăsta! Dar pot să-ți spun un lucru foarte frumos pe care mi l-a spus profesoara mea, Sanda Manu. Mi-a spus că l-a invitat la clasă, la un moment dat, pe marele actor George Constantin, pe care l-a rugat să spună câteva cuvinte studenților și să le dea un sfat. „N-am ce sfat să le dau. Tot ce pot să le spun e ceea ce fac eu de fiecare dată. Nu am intrat niciodată într-un spectacol fără să fiu pregătit și fără să mă coste.” De fapt, despre asta e vorba. Sunt actori, din păcate, care vin la teatru cu 5 minute înainte de intrarea în scenă. Vin total nepregătiți. Eu dacă aș intra diseară, în *Car(o)usel* (2015),

venind la 18:30 la teatru, când spectacolul începe la 19:00, ar fi o catastofă!

La ce oră vii la teatru în ziua în care ai spectacol?

Acum, la unu și jumătate, cel mai târziu la două, atunci când am spectacol la șapte seara. Mai întâi stau cu mine, mai citesc textul; în timp ce-l citesc, personajul, ușor, ușor, începe să vină; mă mai duc pe scenă, prin sală, pe holuri. Mă mai plimb, fac un parcurs și tot drumul ăsta mă încarcă pe dinăuntru. Să nu îți închipui acum că stau într-o asană și încep să chem energiile. Nu. Felul meu e de a aduna lucrurile, de a lăsa lucrurile să vină la mine și în felul acesta mă împrietenesc altfel cu ele. Apoi vin și colegii, începem să dăm textul, să repetăm, dacă spectacolul nu s-a jucat foarte des. Asta nu este numai o muncă pe care trebuie să o faci. Pentru mine e, de multă vreme, o imensă bucurie și o imensă plăcere.

Sigur că munca asta, meseria asta poate avea dificultăți foarte mari. Am filmat în vară, în Maroc, la un film ce o să iasă anul viitor, în condiții extreme: la 60 de grade Celsius, în deșert, cu furtuni de praf, cu viituri de apă peste noi. Erau pericole la tot pasul. (Filmul se



Cu Dragoș Bucur și Ion Stoica în *Polițist, adjectiv*

numește *Hier* și marchează debutul în lung-metraj al unui regizor tânăr). Sigur că filmările erau dificile, dar niciodată nu m-am simțit epuizat, pentru că, pentru mine, meseria asta, profesia asta de actor e o bucurie. E ceva pe care mi-am dorit să-l fac din tot sufletul! Nici nu mă imaginez făcând altceva!

Sigur că, dacă aș face un exercițiu de imaginație, gândindu-mă la ce altceva mi-ar plăcea să fac, atunci mi-aș dori să fac parte din echipa lui Jacques-Yves Cousteau. Îmi plăcea chestia asta de aventură pe care o avea și felul lui de a descoperi lucrurile. Seamănă foarte mult cu profesia de actor. De exemplu, pentru următorul film al lui Corneliu Porumboiu, *Gomera*, în care joc, am învățat un limbaj nou. Înveți foarte multe lucruri ca actor! Am lucrat în *Snowpiercer* (*Expresul zăpezii*, 2013) cu Bong Joon-ho. Fiind rolul principal negativ, erau secvențe în care mă luptam cu foarte mulți oameni. Am învățat cu un profesor de lupte cum să ne luptăm (și să nu ne lovim). Similar, am învățat cum să tragem cu arma. Profesorul a venit după aceea la mine și mi-a spus: „Vlad, dacă vreodată ai o pauză între filmări și nu lucrezi, sună-mă, că te iau asistentul meu”. Sunt oameni foarte simpatici și, în primul rând, foarte profesioniști.

Ce înseamnă să fii profesionist?

Să fii serios, în primul rând cu tine însuși. Să ai o relație bună cu oamenii de pe platou, de la primul mașinist până la asistentul de regie, să ai o relație bună cu colegii, să vii pregătit, cu textul învățat, să nu te aștepți ca regizorul să tragă cinci mii de duble cu tine, pentru că mai sunt actori care să filmeze. Toate astea vin din seriozitate față de tine însuși. E un exercițiu foarte simplu. Sunt un om foarte ordonat, uneori poate prea exagerat. Cine mă vede, și râde de mine. Dar ordinea asta mi-am impus-o de mic.

Am învățat disciplina în meserie de la profesorul meu de la școala populară de artă, Teodor Brădescu, și soția lui, Silvia. Niște oameni minunați! Eram cel mai mic ca vârstă, aveam 15 ani pe atunci. Singurul care era însărcinat cu mersul la teatru după costume, strângerea buletinelor etc., eram eu. El mă puneă să rezolv toate lucrurile dificile. Am aflat abia după ce am murit că era atât de dur cu mine pentru că mă iubea cel mai tare. Dacă eu întârziam un minut la cursuri, mă certa față de toată lumea, mă făcea cu ou și cu oțet. Dacă veneau alții mai târziu – erau oameni mai în vârstă, care veneau de la fabrică –, nu le spunea nimic. Le făcea semn să lase sacoșele undeva și să intre în

repetiții. Mă responsabiliza. Așa făcea și profesoara mea, Sanda Manu. Cei mai mulți au văzut în ea doar un om dur, dar foarte puțini au reușit să vadă în spatele acestei durități sufletul ei mare și marea ei căldură sufletească, pe care o și arăta. Am acum niște discuții cu ea absolut fenomenale! E o bucurie de fiecare dată când ne întâlnim și stăm de vorbă. Se bucură enorm pentru ceea ce sunt astăzi.

Pentru mine, Vlad Ivanov, cel care a ajuns aici, este produsul unor mari întâlniri pe care le-am avut, în teatru și în film. Nu puteam să ajung aici de unul singur! Cum spunea Dem Rădulescu: „Dragă, câte nu află omul dacă se duce în oraș!” Dacă nu ai contact direct cu omul, să-i simți sufletul, să-l privești în ochi, să-l vezi ce-ți dă, atunci, în clipa aceea, în momentul acela, dacă nu se naște o emoție reală și frumoasă între tine și omul acela, nu ai cum să te mobilezi pe dinăuntru.

Cum lucrezi cu Corneliu Porumboiu? Pentru mine, el este un regizor și scenarist care își iubește personajele. Scena aceea, din *Polițist adjektiv* (2009), cu definiția conștiinței, este una dintre preferatele mele.

Mi-a plăcut enorm scena aceea. Stăteam de vorbă cu toții și Corneliu mi-a propus să îl ridicăm pe Șefu' din scaun, ca să vedem cum dă. „Nu pot să spun când, la ce moment, dar ia-ți libertatea ca la un moment dat să te ridici.” Am stat, am stat așa, mă uitam la Dragoș (Bucur) și la un moment dat mi-am zis: „Hai să mă ridic!” Și, când am dat să mă ridic, am făcut doar așa (se ridică puțin din scaun) și mi-am dat seama în secunda doi că se strică ceva, se strică o tensiune creată. Pentru că toată chestia aceea de...

Rigiditate?

Nu i-aș spune rigiditate, pentru că omul nu e rigid pe dinăuntru. Dimpotrivă, este extrem de maleabil. Îl aduce pe personajul lui Dragoș Bucur acolo unde vrea el. Dar laconismul lui în mișcare – se uită doar puțin la el, apoi se uită pe geam și se mai uită puțin la el –, asta dă o tensiune fantastică în scenă. E extraordinar.

Toate astea le-ați descoperind făcând, repetând scena înainte de a filma.

Este un lucru foarte important. Pentru filmele cu buget mic, așa cum le facem aici, în România, deocamdată (acum au început să mai sară puțin bugetele de un milion de euro), repetițiile în locație sunt foarte

importante, pentru că tu, actor, te împrietenești altfel cu locul. Am repetat secvența cu avortul (din 4, 3, 2) exact în hotelul, în camera în care am și filmat-o. Am repetat cu absolut tot – cu seringă, cutia din care o scoteam, pansamentul. E vorba despre *manualitate*, trebuie să fii foarte stăpân pe gesturi, să știi când spui textul, cum îl spui. Toate aceste lucruri țin de o mecanică interioară a personajului. Or, dacă tu nu repeți ca ea să-ți devină, dintr-o mecanică exterioară, a ta, să fie gesturile tale... Acum, știi, e ca atunci când te duci într-un muzeu și nu știi unde să te așezi ca să nu deranjezi. Totul trebuie să fie aproape de tine. Atunci, lucrurile curg altfel, firesc, natural.

Mai e ceva pe care trebuie să-l aibă și conțină fiecare actor. Spuneai, mai devreme, despre Corneliu că își iubește personajele. Desigur, pentru că el și scrie. El și Cristian își scriu singuri scenariile, știu foarte clar de la A la Z ce trebuie să facă. De aceea eu îi înțeleg de ce țin la **un** cuvânt, pe care trebui să-l spui **exact** în ordinea aceea și nu altfel. Nu poți să aproximezi textul, ci trebuie să-l livrezi exact așa cum a vrut regizorul. E ca la domino: ai scos o piesă, se strică totul.

Un actor trebuie să-și iubească personajele. Da, eu l-am iubit pe Samir. Lumea mă întreabă: „Vai, dar cum să-l iubești pe Samir?!” Păi, dacă nu-mi iubeam personajul, eu nu puteam să-l joc, nu puteam să mă ocup de el, nu puteam să-i creez o biografie, să-i aduc gesturile, tăcerile, să mă joc cu el, să-l bag în mine, să-l scot din mine... Toate astea **efectiv** îmi creează plăcere. Pentru că *iubesc* (pe un ton jos, cald) profesia asta. E foarte simplu.

După spectacol, după *Car(o)usel*, rămân ultimul din distribuție în teatru, trebuie să fac duș, să mă demachiez. Și stau în cabină, și mă duc pe scenă, scena așa cum rămâne după ultimul act, și încă mai simt în sală energia spectacolului, încă mai văd fețele spectatorilor care stau și se uită la tine cu o privire adâncă, fără ca măcar să aplaude. Tot lucrul ăsta mă emoționează foarte tare. Mă emoționează și acum, când îți spun. Știi cum e? M-ai văzut acum, în decorul de la *Car(o)usel*. După ce terminăm interviul, o să mă duc să îmi verific toba, să pun o pană, ca să nu se clatine, apoi o să verific lucrurile din decor, ca să fie exact puse așa cum îmi trebuie. După care o să repetăm. Toată pregătirea asta pentru spectacol, știi, e ca atunci când te căsătorești **chiar** cu cel pe care îl iubești. Nu e o căsătorie de conveniență sau aranjată de cineva.

Vii la întâlnire...

Eu vin la întâlnirea asta cu bucurie! Și, după aceea, după ce trăiesc în spectacol toate emoțiile, când simt ochii partenerilor cum mă privesc și, în clipa aceea, eu știu că este Ana Ularu sau Alexandra Fasolă, dar în același timp o văd că se emoționează când îi spun că „acum simt și eu doar miros de salcâmi albi” și o văd că și ea are lacrimi în ochi, cum am eu... Emoția aceea, spune-mi tu, cum pot eu să o obțin în altă parte? Nu știu, poate o simt atunci când țin un copil în brațe, poate că... nu știu. E atât de frumos și e păcat, dacă tot ai ales profesia asta, care ține de vocație, e păcat – așa cum spunea George Constantin – să nu o trăiești până în prăsele, **arzând** să o trăiești. Să scoți emoția asta din tine și să dăruiești emoție. Pentru că și eu, la rândul meu, primesc din partea colegilor și din partea sălii emoție, e un flux care trebuie să continue!

Acesta este o meserie în care trebuie să te dăruiești total. Andrei Șerban este regizorul care lucrează arzând! Acolo, e pe scenă! În clipa în care îmi spune: Vlad, aici trebuie să faci o criză de plâns, cu lacrimi, cu icnituri, cu hohote. Și tu, dacă începi să-i spui: da, o s-o fac eu... Se uită la tine, nu înțelege. Pentru că, dacă nu o faci, nici tu, ca actor, nu știi dacă o vei putea face la temperatura aceea. Nu, trebuie să o încerci! De asta e și frumoasă profesia asta, pentru că tot timpul încerci lucruri noi. Forezi în sufletul tău până adânc de tot. Începi să te cunoști, cu ocazia asta. Vezi, poate ai surprize cu tine, poate nu știai că ești în stare să faci chestia asta!

Trebuie să ai curaj și încredere în celălalt.

Și de asta e profesia asta frumoasă! La școală – vorbesc de școala de teatru nu ca idee, ci chiar de ce se întâmplă la școală –, încă din primul an, abordarea profesorilor e una extrem de liberă, dar trebuie să fii foarte serios. Noi suntem liberi în exprimare artistică, dar trebuie să fii serios cu tine, să-ți faci exercițiile acasă, să vii la cursuri, să fii atent la ce se întâmplă și, în felul acesta, cum spui tu, capeți încredere în celălalt. Trebuie să creezi o relație între tine și colegii tăi, pentru că vei sta – noi am stat patru ani, acum sunt trei plus doi – zi de zi cu ei. Eram mai mult decât o familie. Petreceam cu colegii mei de clasă și cu profesorii mai mult decât petreceam cu familia mea și cu frații mei. De aceea, o trupă mare, cum are Lev Dodin sau cum are Tarkovski în filmele lui – o trupă în sensul cel mai complex al

cuvântului –, se leagă numai așa, stând împreună, lucrând împreună, mâncând împreună, simțind împreună. Andrei Șerban a reușit să creeze o astfel de trupă cu *Omul cel bun din Sechuan* (2014) și *Car(o)usel-ul*. Lucrul acesta se vede în spectacol, pentru că am lucrat împreună și avem o energie comună.

Și această energie se simte la public, care poate nu știe de ce...

Dar simte!

Care e raportul tău cu personajul? Mai rămâne cu tine după? În teatru e o situație, la film alta...

Asta ține de „igiena” fiecărui actor în parte. Așa cum este necesar să îți aduni energiile personajului înainte de spectacol sau de filmare, este la fel de necesar să scapi de ele după spectacol sau după filmare. Dacă nu, lucrurile se complică, dau undeva în zona patologicului și devii un om fără identitate sau cu mai multe identități. Asta nu e deloc bine. Trebuie să știi foarte clar că ești Vlad Ivanov care îl joacă pe Liliom, Vlad Ivanov care îl joacă pe Samir. Dacă eu acum m-aș transforma în Samir, aici, în cabină... știi ce s-ar întâmpla... or, nu-ți dorești asta (râde). Asta o face fiecare în felul lui. Eu merg foarte mult pe jos după spectacol, încerc să mă gândesc la cu totul altfel de lucruri decât la ceea ce am trăit până atunci.

Aș vrea să revenim la Samir, personajul din *Câini*, pentru că e cel mai recent dintre personajele jucate de tine. Pentru mine domnul Bebe (din 4, 3, 2) este un monstru. Urletul domnului Bebe a rămas înfipț în mine pentru totdeauna. Pe Samir, însă, l-am înțeles. Nu mi-ar fi fost frică de el, decât dacă aș fi căzut în partea greșită a străzii fără să știu că am făcut-o. Lumea citește în el un primitivism atavic, eu am citit în Samir un fel de claritate extraordinară, care e cu atât mai evidentă cu confuzia din jurul lui e mai mare.

Mă bucur foarte tare că spui asta, pentru că așa l-am gândit! Omul acela stă în locul acela, a ajuns acolo dintr-un... Lui i s-a întâmplat ceva. Eu nu am vrut să ating zona asta, să spun ce i s-a întâmplat, dar știu foarte clar că omul acesta poartă în suflet o **mare** durere, o imensă durere. Faptul că stă acolo este pentru că **el** vrea să stea acolo. Tot ce face sunt lucruri pe care **el** vrea să le facă. Nu e cineva cu mințile luate. Este omul care vorbește și face o singură dată; nu îți atrage atenția de două ori. Îți spune o dată un lucru, iar, dacă tu nu



În *Câini*, alături de Gheorghe Visu

ai făcut așa, e **strict** alegerea ta. Dar el va reacționa! Așa face și când vede telefonul la Pilă și nu-i vine să creadă că omul lui de încredere l-a trădat, așa face și când îi spune personajului lui Dragoș Bucur: „Restul rămâne așa cum e. Dacă vrei să vii aici cu doamna, bine, dar restul rămâne așa cum e!” Spune foarte clar. Când aude că Roman e la Tulcea, nu mai stă să discute. Mulți întreabă de ce nu s-a filmat scena când îl omoară pe Roman. Mie tocmai acest lucru îmi place! Sunt multe elipse în film, pe care imaginația spectatorului le completează cu scene ce pot fi mult mai dure, mai violente decât cele filmate! În imaginația noastră se petrece mult mai mult decât ce vedem pe ecran. Toți mă întreabă: „Ce i-ai făcut fetei? Ai violat-o, ai omorât-o?” Sigur că eu, Vlad, am jucat cu un gând în cap, dar eu n-am să spun niciodată acel gând, pentru că știu foarte clar că imaginația spectatorilor e mult mai puternică decât ce aș putea eu să-i dau concret. Mai e un lucru. Fiecare dintre noi este foarte diferit. Poate ceea ce am trăit eu odată, și tu nu ai trăit, în imaginația mea e mult mai puternic.

Se spune că la film, spre deosebire de teatru, regizorul are mai mult control asupra personajului decât actorul. Consideri că e mai mult al regizorului sau îți aparține și ție în egală măsură?

Eu cred că el este al celui mai inspirat. Rolul pe care îl faci este suma inspirațiilor bune ale regizorului și actorului. E posibil, mai ales la teatru, ca regizorul să fie inspirat și să deschidă niște drumuri, e posibil ca, în ziua următoare, să vii tu cu niște lucruri în plus. La film e la fel. Mi s-a întâmplat la ultima secvență din *Câini*, când stau cu polițistul pe scări, cu Geo Visu. Între duble, când schimbau obiectivele, filtrele, eu nu mă mișcam de acolo. Stăteam în sosul meu, în starea mea și așteptam să filmăm. La un moment dat, a venit la mine Bogdan (Mirică), care vedea că sunt concentrat, și mi-a spus: „Vlad, aș vrea să-ți spun ceva. Pot să-ți spun acum?” Am dat din cap că da; și mi-a sugerat ceva care nu mergea deloc cu starea care era acolo. L-am lăsat să termine și doar din priviri i-am arătat că nu merge propunerea lui. A văzut clar în ochii mei că nu merge și mi-a spus: „Fă ca tine!” De

aceea e bine și pentru un actor, și pentru regizor, să aibă în celălalt un partener bun, profesionist, care să mustească de inspirație. Atunci lucrurile merg mult mai ușor, se derulează altfel. Am jucat într-o secvență în filmul lui Daniel Sandu, *Un pas în urma serafimilor* (care o să apară și el în anul viitor). Au fost secvențe la care și actorii, și echipa au aplaudat. Am rămas mască!

Ai jucat și în multe filme internaționale. Diferă munca ta de actor, în raport cu producțiile locale?

Da, și lucrul acesta, vine, din păcate, de la buget, care vine cu un alt confort: ai rulota ta, tratamentul este altul, stai în alte condiții, te pregătești altfel. Își permit, așa cum am spus mai devreme, să aducă un *coach* de lupte, de arme, de limba engleză. Echipa e din foarte multe țări. Regizorul cu directorul de casting încep să aleagă, dintr-un coș imens cu mere, pe cele mai bune și le pun alături. Se face o lădiță cu cele mai frumoase. Merele alea chiar sunt cele mai frumoase. Și când vii în distribuția asta, nicio clipă nu îți trece prin cap că, de fapt, tu ești frumos pe dinafară și înăuntru ești putred. Nicio clipă nu se gândesc la chestia asta.

Adică valoarea îți este confirmată.

Valoarea e autentică, nu e una contrafăcută. E verificată. Am avut surpriza să mă verifice o producătoare străină, care l-a întrebat pe un producător din România cum sunt eu ca om, ce comportament am pe platoul de filmare, pentru că nu voia să aibă surprize. Nu ajungi într-o distribuție internațională accidental, doar pentru că semeni cu personajul! Totul e supercontrolat.

Asta îmi aduce aminte de jocurile olimpice ale grecilor. Scopul participării la întrecere nu era de a dovedi că ești



În 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile

cel mai bun, ci de a-ți descoperi egalii!

E foarte frumos ce spui. Cineva m-a întrebat dacă îmi doresc să fiu bun actor. Eu nu am cum să fiu bun într-o distribuție în care ceilalți actori nu sunt buni. Și nu are cum să iasă un film bun. E un mecanism complex. Ca la ceas: dacă nu merge o roțiță, nu îți mai arată ora exactă! Toți trebuie să fie buni. Cum a făcut Mihalkov în *Pianina mecanică*. I-a dus pe toți în casa unde au filmat și au stat acolo, înainte de filmare, trei luni de zile! Au trăit împreună.

Ai un agent?

Da, am un agent extraordinar. Nu se ocupă numai de partea contractuală, ci și de cariera mea. El primește propuneri de casting, pe care le selectează în funcție de ce zone crede el că ar trebui să mai explorez. Acum mă duc la Kilkenny, în Irlanda. Agentul meu e irlandez de origine, e chiar din Kilkenny, dar are o agenție – The Lisa Richards Agency – cu sediul la Londra și în Dublin (la Londra are o parteneră, Rose Parkinson). A creat un festival, *Subtitle*, în Kilkenny, la care sunt invitați în fiecare an directori de casting, producători. Toți actorii reprezentați de agenție vin și au discuții timp de 15-20 de minute, timp în care agentul de casting stabilește o legătură umană cu tine. Anul acesta vor fi peste 60 de directori de casting. E un orașel mic și ne întâlnim într-o cafenea, într-o cearărie. În meseria lor, ei au nevoie de acest lucru. Un actor, de la un anumit nivel în sus, deja e cunoscut. Ei știu, te-au văzut deja în filme, știu că ai fost la Cannes, că ai luat premiu, că vorbești engleza, dar ce vor, de fapt, este să stabilească o legătură umană, directă, cu tine. Asta îi ajută foarte mult. Altfel te propun, pe urmă, regizorilor.

Proiectele de viitor?

Filmul lui Corneliu Porumboiu, care va fi filmat anul viitor. Va ieși, tot la anul, *Hier*, filmul lui Bálint Kenyeres pe care l-am filmat în Maroc. O să iasă un film al lui Călin Netzer, *Ana, mon amour*, unde am un rol mic, dar savuros. Nu contează pentru mine lungimea rolului, în economia filmului. Contează să spună ceva și să îmi placă. În teatru am dezvoltat o prietenie profesională și umană cu Andrei Șerban și sper din toată inima să mai facem ceva împreună. A venit George Banu la un spectacol cu *Car(o)usel* și mi-a spus: „De ce nu te gândești la un Shakespeare cu Andrei Șerban? Ai fi minunat în Jaques Melancolicul din *Cum vă place*.”



Alexandru Potocean și Ada Condeescu în *Dincolo de calea ferată*

Coproducțiile

Anii 2015-2016 au adus în filmul românesc un număr crescut de coproducții, în mare parte majoritar românești. *Câini* (regia Bogdan Mirică), *Sieranevada* (regia Cristi Puiu), *Bacalaureat* (regia Cristian Mungiu), *Afacerea Est* (regia Igor Cobileanski), *Inimi cicatrizate* (regia Radu Jude), *Dincolo de calea ferată* (regia Cătălin Mitulescu), *Ilegal* (regia Adrian Sitaru), *Miracolul din Tekir* (regia Ruxandra Zenide), *Fixeur* (regia Adrian Sitaru), *6,9 pe scara Richter* (regia Nae Caranfil) sunt toate producții românești care au avut parteneri europeni.

Coproducția europeană – un sistem alternativ de producție și distribuție

ANDRA PETRESCU

Dacă ne uităm pe lista filmelor românești lansate în ultimii doi ani, putem observa că mai toți regizorii cu vechime s-au asociat cu producători europeni, mai puțin debutanții și cei care au lucrat cu bugete independente. De exemplu, debutul în lungmetraj al lui Andrei Cohn, *Acasă la tata*, a fost produs exclusiv de Mandragora, *Lumea e a mea* (regia Nicolae Constantin Tănase) a fost produs printr-o investiție proprie a Libra Film, iar filmele independente *Două lozuri* (regia Paul Negoescu) și *Ultima zi* (regia Gabriel Achim), deși aveau regizori aflați la al doilea lungmetraj, n-au avut atașați coproducători. Excepție face *Ilegitim*, proiectul lui Adrian Sitaru în colaborare cu școala de actorie a Alinei Grigore, Inlight, care a avut doi parteneri europeni, din Franța și Polonia, care au acoperit costurile de postproducție printr-o investiție proprie, deși filmul nu avea finanțare de la CNC. Faptul că o producție are sprijinul fondului cinematografic național o face eligibilă să participe,



Dragoș Bucur în *Câini*

printr-un producător local, la concursurile de finanțare dintr-o altă țară. Așadar, procentul de finanțare al producătorului minoritar depinde de o finanțare națională majoritară – motiv pentru care rareori filmul independent are coproducători europeni.

De asemenea, putem observa că, în timp, ce mai toate filmele românești lansate recent au un coproducător minoritar asociat, puține filme internaționale au un producător român minoritar. Anul acesta au ieșit câteva a căror finanțare majoritară era străină: *Banat. Călătoria* (regia Adriano Valerio, producător Ada Solomon), *Toni Erdmann* (regia Maren Ade, producător Ada Solomon) și *Album de familie* (regia Mehmet Can Mertoğlu, producător Călin Peter Netzer). Pentru România era dificil să participe ca producător minoritar într-o coproducție pentru că Centrul Național al Cinematografiei nu organiza concursuri pentru proiectele minoritare. Legea Cinematografiei s-a modificat în luna noiembrie a acestui an, printr-o ordonanță de urgență a Guvernului. Conform *Cineuropa.org*, CNC va oferi finanțare într-un procent de maxim 60% pentru coproducții majoritare și minoritare. Finanțarea din partea coproducătorului minoritar merge, de multe ori, către departamentele de post-producție, care pot fi externalizate (servicii care pot fi realizate în altă țară decât cea în care se filmează, de exemplu), inițiind contracte sau relații profesionale între cineștii europeni. *Afacerea Est*, de pildă, are un director de imagine lituanian, fiind o colaborare România-Lituania, în timp ce Mehmet Can Mertoğlu a colaborat cu Marius Panduru pentru imaginea filmului *Album de familie*.

Merită menționat că această creștere a coproducțiilor a coincis (și probabil că a fost influențată) de două evenimente importante: aderarea României la Uniunea Europeană și succesul filmelor din Noul Val în circuitul

festivalier internațional (*Moartea domnului Lăzărescu*, regizat de Cristi Puiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu, *A fost sau n-a fost?* de Corneliu Porumboiu ș.a.). Însă, mai mult decât cadrul legislativ, cred că importantă a fost prezența constantă a filmelor românești în festivaluri, care a stimulat stabilirea unor relații profesionale între cineaștii români și cei internaționali, precum și accesul lor la programele de finanțare organizate de aceste instituții. De exemplu, Ada Solomon a produs în acest interval o serie de filme românești, iar debutul lui Radu Jude, *Cea mai fericită fată din lume*, care avea atașat un producător olandez, a participat la Hubert Bals Fund, din cadrul Festivalului Internațional de Film de la Rotterdam, la sesiunea din 2006.

Nae Caranfil, în schimb, a avut un coproducător european asociat încă de la debutul său în lungmetraj, *È pericoloso sporgersi* (1993), și a continuat să regizeze într-un regim de coproducții majoritar românești de-a lungul anilor '90 și 2000. La fel, *O vară de neuitat*, regizat de Lucian Pintilie în 1994, este o coproducție România-Franța, a cărei acțiune se petrece pe teritoriul României. Intrarea României în Uniunea Europeană nu a fost vitală pentru coproducții din punct de vedere legislativ, cum au fost prezența (și succesul) profesioniștilor români în circuitul festivalier și accesul la programele acestui sistem.

Circuitul festivalier este pentru Europa (și pentru alte cinematografii internaționale) un sistem alternativ de marketing, distribuție și producție la cel hollywoodian, al cărui succes comercial depășește producția națională în țările europene. De aceea e firesc ca festivalurile importante să aibă programe speciale dedicate industriei, pentru coproducție și distribuție, care însoțesc partea mai spectaculoasă a competiției și a proiecțiilor de gală. A nu se înțelege că secțiunile competiționale sunt doar un paravan pentru ce se petrece în spatele ușilor. Selecționerul unui festival important cum este Cannes-ul, de exemplu, are o mare putere: el decide care dintre cele mai recente producții din întreaga lume merită să ajungă (cel puțin mai ușor) la publicul profesionist și, astfel, influențează aspectul tematic și estetic al recoltei din anul respectiv.

Pe o piață interdependentă cum este cea a Uniunii Europene, coproducția este un instrument prin care filmele naționale să beneficieze laolaltă de resurse comune, fie că este vorba despre experiență profesională



Kristin Scott Thomas și Marcel Iureș în *O vară de neuitat*

(echipe de filmare mixte), fie că este vorba de echipamente și fonduri regionale. Producția autohtonă a țărilor membre este încurajată printr-o serie de instituții, cum sunt Europa Creativă – Biroul Media, Fondul Eurimages, Academia Europeană de Film și premiile pe care le oferă, rețeaua Europa Cinemas sau Premiile LUX. Necesitatea unor astfel de inițiative e generată de monopolul pe care filmul hollywoodian îl deține în cinematografele și televiziunile europene, obiectivul fiind ca o cinematografie europeană unită economic să ajungă din urmă popularitatea Hollywood-ului.

Coproducția nu facilitează doar accesul la finanțarea proiectelor cinematografice prin fondurile regionale și mecanismele UE, ci și distribuția lor. Filmul va beneficia de avantajele de distribuție în toate țările coproducătoare, multe dintre state impunând cote-limită care să echilibreze raportul dintre filmul străin (preponderent hollywoodian) și autohton în cinematografele și televiziunile locale. Conform unei comunicări UE din decembrie 2014, referitoare la producția de film, s-a observat că dezavantajul producției europene față de Hollywood se datorează tocmai faptului că americanii au un sistem vertical (producătorul și distribuitorul sunt o entitate comună) și, astfel, își pot gestiona mult mai bine câștigurile și veniturile. Sistemul european se bazează majoritar pe case de producție și distribuție independente, de multe ori cu resurse limitate. Obiectivul unui sistem cinematografic european interdependent ar fi să maximizeze exploatarea filmelor. De altfel, legea europeană încurajează în aceeași măsură și producțiile în afara granițelor Uniunii, scopul financiar fiind același: să înlesnească circulația filmului și a profesioniștilor europeni la nivel global.

Noi în Spania

ANDREEA PĂTRU

In contextul globalizării și universalizării culturii, coproducțiile sunt o alianță cel puțin firească. Pentru ca exponenți din una sau mai multe țări să poată colabora, sunt necesare multe ajustări și compromisuri de ambele părți. Beneficiile prelevă într-o industrie în care accesul la surse de fonduri din cât mai multe părți nu este de neglijat. Aplicațiile pentru finanțări, accesul mai facil la publicuri extinse, prezența la *film market*-uri sunt doar câteva din aspectele care sporesc șansele unui film la o exploatare comercială favorabilă.

Pentru cei mai mulți regizori și producători aflați la început de drum, sistemul își arată limitele, prioritate financiară având proiectele regizorilor care au confirmat. O soluție pentru tinerii regizori români este participarea încă din stadiul de proiect la diverse forumuri de coproducție regionale și internaționale,

concursuri de *pitching* prin care să atragă atenția unor producători mai puternici.

În ultimii ani, prezența românească la „When East Meets West”, EAVE, „First Cut Lab” (Festivalul de Film de la Trieste), „CineMart” (Festivalul de Film de la Rotterdam), „Producers on the Move” (Festivalul de Film de la Cannes), „CineLink” (Sarajevo), „AGORA – Crossroads” (Salonic), „CentEast” (Varșovia), „Connecting Cottbus” sau *workshop*-urile NISI MASA este o constantă și o binevenită oportunitate pentru a prezenta proiecte și a câștiga sau cunoaște potențiali producători.

În ciuda apropierii evidente dintre Spania și România, a rădăcinilor lingvistice latine și a numeroasei comunități române din Peninsula Iberică, s-au găsit, cu câteva excepții notabile, colaborări puține, explicate de situația economică precară și de preferința românilor pentru proiectele francofone. Colaborarea româno-spaniolă a început timid, spre finele anilor '90, prin contribuții precum *El Sudor de los ruseñores*



Antonio de la Torre și Olimpia Melinte în *Canibal*

(1998), în regia lui Juan Manuel Coteló, cu Ioana Ana Macaria și Alexandru Agarici, pentru a continua în 2009 cu documentarul *Dacia, dragostea mea*, în regia lui Ștefan Constantinescu, alături de Julio Soto. Filmul, coprodus de HiFilm Productions din București, alături de partenerul spaniol The Think Lab, a fost premiat la cel mai prestigios festival de film documentar din Spania, DocumentaMadrid.

Colaborarea cu poate cel mai răsunător succes a fost *Canibal* (*Caníbal*), coproducție între România (Libra Film) și Spania (La Loma Blanca P.C. și MOD Producciones), cu participarea Rusiei și a Franței, care a avut parte și de distribuție în cinematografele autohtone, prin Transilvania Film. În regia lui Manuel Martín Cuenca, cu participarea unui protagonist faimos precum Antonio de la Torre, actor cunoscut publicului larg din filmele lui Pedro Almodóvar, Daniel Sánchez Arévalo sau Álex de la Iglesia, filmul spune povestea unui croitor din Granada care ascunde un mare secret: nu se poate hrăni decât cu carne de femei, de care nu se poate atașa emoțional. Filmul și-a început circuitul festivalier în 2013, în cadrul Festivalului Internațional de Film de la Toronto, urmând apoi Donostia-San Sebastián. Având opt nominalizări la Premiile Goya, filmul a fost un deschizător de drumuri pentru actrița româncă Olimpia Melinte, adusă în atenția agențiilor de *casting* după ce a primit distincția „Relevația anului” la Premiile Goya. Producția portretizează cu multă emoție un subiect atât de sensibil precum canibalismul, fără a-l aduce în zona *gore*. Elementul românesc este integrat firesc, rolul dublu interpretat de Olimpia Melinte (două gemene imigrante) mulându-se pe acțiunea filmului: un canibal va ținti ca victime niște femei străine, pe care e mai puțin probabil să le caute cineva. Filmul se bazează pe opoziția dintre criminalul cu sânge rece și lipsit de remușcări, croitorul Carlos, și inocența Ninei, inteptată de Olimpia. Același contrast funcționează pentru a spori misterul inclusiv în cazul surorilor gemene interpretate admirabil de Melinte. Alexandra și Nina, deși asemănătoare fizic, nu pot fi mai diferite: prima este o fată extravertită, provocatoare, de moravuri îndoielnice, în timp ce Nina este portretizată diametral opus, ca o fată simplă, inocentă și eminamente bună. Urmărind modelul clasic al „Frumoasei și Bestiei”, Nina se va infiltra în viața lui Carlos pentru a topi inima de gheață a monstrului. Din perspectiva *art direction*-ului, interioarele obscure, lumina palidă a cabanei sale,

parfumul micuțului sat din Granada unde se întâmplă acțiunea, în contrast cu pielea albicioasă cadaverică a victimelor, sunt elemente care creează un cadru de pictură flamandă. Este remarcabil cadrul-secvență care deschide filmul și care relevă caracterul crud al protagonistului, care tinde să fie eclipsat de discreția opacă în care trăiește.

Stereotipul est-europenilor plecați la muncă în Vest pentru o viață mai bună este folosit ca pretext pentru introducerea elementului românesc și în coproducția *Mama* (*La Madre*, 2016), în regia lui Alberto Morais, ce a avut premiera în Spania la a 61-a ediție a Festivalului de Film de la Valladolid. *Mama* urmărește povestea lui Miguel, un adolescent de 14 ani, pe punctul de a fi internat într-un centru de minori din Asturias. Când serviciile sociale încep să îl caute, mama acestuia este obligată să se ascundă în casa unui fost iubit, Bogdan, un român aflat la muncă în Spania. Deși fiul acestuia, Andrei, nu este de acord, Bogdan reușește să îi obțină un loc de muncă ilegal lui Miguel la fabrica la care lucrează. Povestea se schimbă radical cu decizia mamei de a-și părăsi fiul și de a-l lăsa pe mâna unor străini. În ciuda dorinței regizorului de a oferi rolurile unor români din diaspora, interesul pentru proiect a fost minor, încât în ultimă instanță a fost necesară deplasarea echipei la București și cooptarea lui Adrian Lustig (cunoscut pentru *Nunta mută* și *Funeralii ferice*, ambele regizate de Horațiu Mălăele) în calitate de coproducător. Proiectul, având coproducător Fundația Teatru Contemporan, a fost unul dintre cele 15 proiecte internaționale selectate în cadrul „Atelier de la Cinéfondation” la Festivalul de Film de la Cannes în 2015. Finanțările au venit și din alte surse, precum Eurimages și ICAA (Ministerul Culturii din Spania), filmul reușind o premieră mondială la Festival des Films du Monde de la Montreal, în competiția oficială.

Rolul lui Bogdan i-a revenit lui Ovidiu Crișan, cunoscut publicului român din lungmetrajul *Despre oameni și melci* (r. Tudor Giurgiu, 2012) și scurtmetrajul câștigător la EFA *Superman, Spiderman sau Batman* (r. Tudor Giurgiu, 2011), iar cel al fiului Andrei, lui Alex Stanciu, debutant în cinema. Cei doi ilustrează două personaje destul de diferite, dar puternice, întrupează profilul unor oameni care au trebuit să lupte pentru a se adapta. Tatăl este integrat în societatea spaniolă, pe când fiul dorește să se întoarcă în România. În mod realist, Spania nu este un El Dorado pentru niciunul



Mama, cu Javier Mendo și Laia Marull

dintre ei și iau lucrurile ca atare. Filmul este redus ca mijloace, dar eficace. Fără multe artificii de producție sau un limbaj audiovizual complex, reușește să portretizeze povestea unui adolescent disperat. Parcursul narativ prin care trece Miguel, personajul principal, este similar cinemaului social al fraților Dardenne. *Mama* nu ia partea nimănui, nu există buni sau răi, cu un ton care amintește de *Rosetta* (r. Jean-Pierre și Luc Dardenne, 1999). Având în comun cu titluri spaniole comune precum *Techo y comida* (r. Juan Miguel del Castillo, 2015) sau *A cambio de nada* (r. Daniel Guzmán, 2015) subiecte precum criza economică și austeritatea care afectează acut Spania, *Mama* abordează subiectul sensibil al originilor, atât materne, cât și etnice.

Clasa proletară doar încearcă să supraviețuiască, deși merită să ne întrebăm în ce măsură mai există clasă medie în societățile afectate de criză, precum cea română sau spaniolă. Actorul Javier Mendo, în rolul principal, atrage atenția cu o interpretare sigură, reprezentând cu mare verosimilitate tânărul solitar și orgolios, care își caută locul în lume. Lumea lui este populată de oameni distanți, care nu îi oferă căldura maternă de care are nevoie. În universul copilului maturizat forțat apar locurile mai puțin populare ale orașelor: periferiile, spațiile industriale, drumurile izolate sau dughenele orașelor-dormitor. Micile furturi din supermarket, certurile, numărarea banilor de pe o zi pe alta, munca fizică grea alcătuiesc o realitate pe care Morais a ales să o arate nu din perspectiva previzibilă a imigrantului care suferă greutăți într-o țară străină, ci prin ochii unui copil lipsit de privilegii într-o societate clasistă, crudă și nemiloasă, care lovește

aleatoriu. Năzuința pentru o viață normală este motorul acțiunilor protagonistului, dar și al personajelor secundare. Nu știm dacă mama se îndepărtează din neputință sau pentru a evita privirea inchiitoare a copilului, care îi cere să își ia în serios rolul matern. Integrarea imigranților în poveste vine firesc, criteriul apartenenței la o etnie sau alta dovedindu-se irelevant pentru firul narativ.

Despre provocările din diaspora va avea ocazia să se pronunțe și regizorul Tudor Giurgiu, care pregătește a doua coproducție spaniolă, cu Libra Films, după *Canibal*. Proiectul *Apropierea* (*At the Side of the Moon*) a participat deja la forumul de coproducție, de la Festivalul de Film de la Trieste, „When East Meets West”. Interpretat cu actori spanioli în Cordoba, Granada, filmul este primul proiect românesc regizat în străinătate și are ca partener casa de producție La Claqueta PC din Sevilla. Filmul este o adaptare a *bestseller*-ului „Apropierea”, iar autorul Marin Mălaicu Hondrari semnează scenariul acestei povești de dragoste, alături de Tudor Giurgiu. Regizorul nu se află la prima adaptare a unui autor român, debutul său în lungmetraj, *Legături bolnăvicioase*, fiind o adaptare a romanului Ceciliei Ștefănescu. Scriitorul Marin Mălaicu Hondrari are, la rândul său, o biografie legată de pământul iberic, unde a trecut prin experiența imigrantului, asemenea protagonistului, care va fi interpretat de Andrei Runcanu. În acest fel, el a învățat limba și a luat contact cu literatura spaniolă, pentru ca ulterior să ajungă să traducă scriitori precum Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar sau Enrique Nogueras.

Lungmetrajul regizat de Chema Rodríguez *Noaptea vine în India* (*Anochece en la India*) a intrat în cinematografele românești încă din 2014. Filmul reprezintă primul rol important într-un film de cinema străin al Clarei Vodă, în calitate de internă (îngrijitoare) a unui spaniol cu dizabilități. Coprodus și distribuit de Strada Film, filmul prezintă povestea paraplegicului Ricardo (jucat excelent de Juan Diego), care în tinerețe, înainte de a suferi de boala care i-a schimbat complet viața, ducea tineri hipioți în India cu duba. Ultima sa dorință este să facă o călătorie în India, de care este legat prin cele mai frumoase amintiri din tinerețe. Ascunzând adevăratele intenții ale unei astfel de călătorii, protagonistul va risca totul, iar alături de el, în acest *road movie* atipic, se va imbarca și fidela, dar taciturna sa îngrijitoare româncă Dana (Clara Vodă).

Noaptea vine în India a obținut două trofee importante la Festivalul de Film Spaniol de la Málaga, pentru cel mai bun actor (Juan Diego) și pentru cel mai bun montaj (José M. G. Moyano). Cu anumite probleme de verosimilitate, drumul acestei perechi neobișnuite trece prin Spania, România, Turcia, pentru a ajunge într-un final în India, destinația revelațiilor căutate. Filmările în locații din București rămân în zona clișeică, surprinzând Piața Romană cu clădirile cunoscute și aglomerația plină de contraste. Din fericire, interpretările admirabile ale lui Juan Diego și Clara Vodă susțin o poveste căreia îi lipsesc puncte de conexiune importante din scenariu și care se salvează printr-o imagine saturată și corect montată. O scurtă apariție a lui Adrian Titieni, în calitate de soț al Danei, contribuie la construirea contextului familial din care vine femeia, puțin dezvăluit în prima jumătate a filmului. Cu puține focusuri asupra pretextului călătoriei, filmul nu abundă în portretizarea culturilor, ci, mai bine zis, într-un parcurs de autodescoperire a personajelor. Este remarcabil modul în care Dana va deveni, din dură și distantă, o femeie care găsește surse nebănuite de afecțiune și devotament. Poate cel mai valoros element de autenticitate este reprezentat de izbucnirile ei impulsive, în limba maternă, în momente-cheie. De fapt, integrarea Danei în peisajul spaniol chiar este comentată ca fiind pozitivă de către morocănosul Ricardo, prin comparație cu imigranții chinezi, la care el face câteva referiri comice.

Alte colaborări mai puțin cunoscute au apărut și în materie de documentare. În 2008, coproducția româno-spaniolă *Constantin și Elena*, în regia lui Andrei Dăscălescu, a fost distinsă în cadrul secțiunii „First Appearance” a Festivalului de Film Documentar de la Amsterdam, IDFA. Filmate în România sunt și documentarul *Bucarest, la memoria perdida*, în regia lui Albert Solé, care a fost desemnat în 2009 Cel mai bun documentar la Premiile Goya, și filmul de ficțiune *Història de la meva mort* de Albert Serra, cu mai mulți români în echipa tehnică, distins în 2013 cu trofeul Leopardul de Aur la Festivalul de la Locarno. De asemenea, documentarul *Sunt însărcinată în România*, în regia lui Jesús del Cerro, a fost selectat anul acesta la Astra Film Festival (Sibiu). Adrian Silișteanu semnează imaginea și, în calitate de coscenariști, Camelia Popa, Crăița Nanu și Costi Zaharia adună o colecție de povești semnificative pentru provocările prin care



Clara Vodă și Juan Diego în *Noaptea vine în India*

trec femeile însărcinate în România. Jesús del Cerro nu se află la prima colaborare aici, fiind, printre altele, producător și regizor al adaptării românești a unui serial spaniol, *Cu un pas înainte*.

Poate cel mai important demers în direcția colaborării cu industria spaniolă a fost evenimentul „Ventana de Cine Madrilenó”, organizat de Comunitatea Autonomă Madrid și Asociația Madrilenă a Audiovizualului în colaborare cu Institutul Cultural Român de la Madrid. Inițiativa aflată la a doua ediție își propune să încurajeze colaborarea și coproducțiile de lungmetraje între Spania, Mexic și România. Au fost prezentate 21 de proiecte cinematografice propuse spre finanțare producătorilor invitați. Din România au fost selectate de organizatori *At the Side of the Moon* (Tudor Giurgiu), *Never Let It Go* (Paul Negoescu), *Zavera* (Andrei Gruzsniczki), *Cărturan* (Liviu Săndulescu), *Otto Barbarul* (Ruxandra Ghițescu) și *Shadow and Dream* (Hadrian Marcu). Nu în ultimul rând, printre selecționați s-a aflat și cel mai recent proiect al lui Corneliu Porumboiu, *Gomera*, denumire care reprezintă o insulă din Arhipelagul Insulelor Canare.

Filmul se află încă în faza de preproducție și îl va avea ca protagonist pe Vlad Ivanov. Regizorul va urmări povestea unui polițist corupt, care învață un limbaj al fluieratului pentru a putea dezvălui informații mai ușor. O serie de neînțelegeri vor duce la niște evenimente neașteptate. Rămâne de văzut în ce măsură delegația română a reușit să atragă vântul cald al Levantului asupra proiectelor în desfășurare. Deocamdată, semințele unei colaborări firești au fost plantate.

Lucile Hadžihalilović

O voce inconfundabilă a cinemaului francez

INTERVIU DE DANA DUMA

Voce inconfundabilă a cinemaului francez, cineasta a fost invitata Festivalului Filmului Francez, unde a prezentat filmele sale *Innocence* (2004) și *Evolution* (2015). A fost și protagonista unui foarte interesant master class la UNATC, în care a vorbit despre formarea sa, despre influențele recunoscute, despre schimbările aduse în cinema de tehnicile digitale, dar și despre filmul românesc. Lucile Hadžihalilović a acceptat să răspundă și întrebărilor noastre.

Pentru că nouă, criticilor, ne place să clasificăm și să punem în context filmele și cineasții, voi începe prin a vă întreba dacă simțiți că aparțineți acelei tendințe a cinemaului francez numit *le cinéma de l'extrême* (reprezentat și de Bruno Dumont, Catherine Breillat, Leos Carax, Gaspar Noé), adică un cinema în care experiențele eroilor trăite la nivelul corpului sunt foarte marcante.

Cred că filmele mele au ceva în comun cu cele franceze clasificate astfel, dar cred că în aceeași tendință pot fi citați americanii David Cronenberg și David Lynch, a căror influență m-a marcat. Cred că dorința de a face un cinema atipic este ceea ce mă aseamănă cu Gaspar Noé, alături de care am fondat o casă producătoare pentru a putea realiza mai ușor astfel de filme.

Credeți că există un cinema feminin? Întrebarea nu se referă la filmele-regizoarele cu mesaj feminist. E mai greu să te afirmi ca femeie-cineast?

Nu cred în noțiunea aceasta, „cinema feminin”. Nu cred că sexul regizorului determină decisiv mesajul. Cred că există și cineasți bărbați care fac un cinema „feminin”, după cum există regizoare femei foarte „masculine”. Eu nu mă consider o femeie regizoare, ci o regizoare și atât. Aș spune, riscând un clișeu, că dacă vrei să faci ceva cu adevărat, muncind pentru asta, vei reuși.

Cât de importantă este pentru un cineast formarea academică, în școli specializate?

Înainte de a studia la FEMIS (cea mai cunoscută școală



FOTO: BILSEL BATTAL

de film din Franța – n.n.), am parcurs o pregătire serioasă la Facultatea de Arte Frumoase. Cred că m-a ajutat foarte mult cursul profesorului Daniel Arasse, care ne-a învățat să privim un tablou cu ochi de cineast. Am descoperit, grație lui, că într-un tablou există narațiune cinematografică prin organizarea formelor, a culorii. Asta m-a ajutat apoi mult în realizarea filmelor.

Ce părere aveți despre momentul de răscruce al trecerii de la analogic la digital? Schimbă cumva raportul cu realitatea? Ați îmbrățișat cu entuziasm digitalul? Vă ajută să articulați o strategie anti-naturalistă?

Cred că digitalul nu e „natural” pur și simplu. De aceea Manu Dacosse, semnatara imaginii la filmul

meu *Evolution*, luptă, mai mult decât mine, contra realității, încercând să aducă mister, un *flou* potrivit cu narațiunea, care nu e deloc realistă. Lucrând în digital, nu este același raportul cu lumina și e puțin contrariant să nu poți aplica regulile deprinse din cinefilie. Manu cunoaște bine cele două metode de a filma (analog și digital), îi place să lucreze mult asupra texturii și culorii. E tentant să folosești posibilitățile digitale pentru a le corecta, intensifica. În cinema analogic există un întreg ritual pentru a nu consuma inutil pelicula. În digital lași camera să filmeze mult și faci apoi o selecție.

Eu aș dori să lucrez mai mult în cinemascop. Asta cere o mare elaborare, o stilizare. Dacă vorbim

*Master class la UNATC*

despre strategii anti-naturaliste, ar trebui să mă refer la mișcările de macara care îmi satisfac nevoia de a (re)organiza realitatea.

Ceea ce dă realism filmelor mele ține cred de un anume gen de actorie, de un fel de a pune actorul în centrul scenei, fie că are dialoguri sau numai gesturi relevante. Eu nu fac un cinema psihologic și mi se pare dificil să reproduc realitatea pe ecran. Filmul este un obiect artistic.

Ați lucrat mult cu actori-copii, la ambele lungmetraje de ficțiune. Ați făcut un casting îndelungat pentru a-i alege? Unii dintre ei sunt de un firesc remarcabil.

Propun micilor interpreți niște jocuri în momentul filmării, care îi detensionează, cred. Caut să impun și o anume disciplină – am făcut-o mai ales la *Innocence*, care are loc într-o școală de balet –, dar, în același timp, las un fel de libertate, pentru ca cei mici să se simtă în largul lor la filmări. Probabil că acest lucru se vede pe ecran: fetițele joacă foarte credibil și nu par a avea rețineri în se exprima într-un alt fel decât dansând.

Încerc și să mențin o notă de amatorism, ceea ce oferă filmelor o veridicitate amuzantă, de la sine înțeleasă. El ține de acceptarea unor convenții ludice.

Credeți că există caracteristici care definesc cu claritate identitatea cinematografului european? Desigur, comparația cu cel american e de neocolit.

Probabil că da, există un specific european. Probabil că diversitatea lui ar fi un element distinctiv. Apoi,

în filmele europene se simte o mai mare încredere în cinema ca artă capabilă să exprime lucruri importante. Cred că cineștii europeni pun mai mult accentul pe personaj decât pe acțiune.

Cum ați descrie starea actuală a cinematografului francez?

Se fac filme multe, iar unele mari succese de public confirmă puterea industriei. Ceea ce e mai puțin bine este că se pierde din diversitate. Există, cred, o criză a exploatarei cinematografice, există mai puțină diversitate în difuzarea filmelor, se întrevade o criză a sălilor. Tinerii văd filmele în grupuri mici, pe ecrane din ce în ce mai mici. Cred că privitul filmelor este o experiență care trebuie trăită în comun, alături de alții, un public format din oameni necunoscuți.

Cred că realitatea virtuală va schimba și mai mult această experiență de spectator. Ea va deveni de o intensitate impresionantă grație noilor tehnologii. Există deja sisteme impresionanate de proiectare, uneori e uimitor ce efecte mentale are proiectarea realității virtuale. Este o experiență intensă a te afla în interiorul unei realități de fapt care nu există. Cred că mă voi adapta acestor tehnologii. Îmi doresc să fac un film în realitate virtuală.

Care este raportul dumneavoastră cu cinemaul românesc? Ce filme apreciați?

Din păcate, nu am văzut prea multe filme românești. Am apreciat foarte mult *Moartea domnului Lăzărescu*, l-am găsit foarte intens, am apreciat *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*. Dar *Lăzărescu*, ca propunere de cinema, este foarte puternic. Am găsit foarte interesant *Muntele magic* de Anca Damian, pentru că este un film de animație care vorbește despre privirea occidentală asupra Afganistatului. În plus, este aproape un poem despre natură.

Aveți noi legături cu România, prin participarea la Proiectul Slon.

În urmă cu puțin timp am prezentat un master class la Festivalul de la Sarajevo și la evaluarea unor proiecte. Printre ele se afla un scenariu scris de Eva Pervolovici împreună cu Monica Stan. Eva mi-a propus să iau parte la Proiectul Slon (Proiectul cultural Rezidență internațională de creație audiovizuală) și am fost fericită să realizez un film acolo, *De natura*, care a fost prezentat și în cadrul Festivalului Filmului Francez.



HBO ROMÂNIA

Rodica Lazăr în *Valea Mută*

Un bun *crime story*

ANGELO MITCHIEVICI

Miniseria *Valea Mută*, al cărei regizor este Marian Crișan, iar scenarist – Christian Barna, anunță o schimbare importantă pentru filmul serial românesc, care se aliniază pentru un nou start. Marian Crișan este regizorul a trei filme remarcabile, *Morgen* (2010), Premiul Juriului la Festivalul

de la Locarno, *Rocker* (2012) și *Orizont* (2015), după ce scurtmetrajul *Megatron* obținuse *Palme d'Or*-ul la Cannes în 2008. Cel mai recent lungmetraj, *Orizont*, evidențiază oscilația regizorului între minimalismul care a consacrat o generație filmică și revenirea la adaptare, la ecranizarea unui text literar, respectiv „Moara

cu noroc”, nuvela lui Ioan Slavici, un text canonic al literaturii române, clasic și clasicizat. Marian Crișan păstra parțial schema nuvelei, intrigă, folosite pentru a relansa povestea într-un context actualizat. În fapt, scenariul redefinea coordonatele inițiale, aducând filmul în locul geometric având ca repere thrillerul psihologic și policierul, cu o culoare locală bine definită. Forța poveștii rezida în identificarea resorturilor psihologice care ghidau personajele principale, în buna gestionare a motivațiilor în raport cu acțiunea și în tabloul general al microsocietății unei provincii ardelenesti dominate de mentalități tribale descărcate într-o pastorală sângeroasă, fumegândă. Punctul de plecare pentru miniseria *Valea Mută* se află și aici, în descoperirea relațiilor care articulează pe dedesubt societatea românească. Desigur, serialul norvegian *Martorul ocular* a servit în cea mai mare măsură ca model, fapt asumat de regizor și scenarist. Intriga putea fi și mai simplă, dar regizorul și scenaristul o complică puțin: doi adolescenți, colegi de liceu, Filip Zamfir (Theodor Șoptelea) și Horia (Vlad Bălan), își descoperă, cam brusc, homosexualitatea, într-un periplu la cabana tatălui unuia dintre ei. Drumul șerpuit prin pădurea de brazi, filmat *à vol d’oiseau* – vai, de câte ori văzut și revăzut. Momentul coincide cu un fapt și mai tulburător, și anume o crimă, la care cei doi asistă de la una dintre ferestrele cabanei. Indiscreția lor îl avertizează pe criminal, Robert Dima (Emilian Oprea), care-i urmărește, identificându-l pe unul dintre ei. Ancheta care se declanșează îi implică și pe cei doi, care refuză inițial să colaboreze, de teamă că ar desconfira episodul homoerotic. Aici se află un punct vulnerabil al filmului: motivația nu ține. Unul dintre băieți, Filip, o are ca mamă adoptivă chiar pe procurorul de caz, Elena Zamfir (Rodica Lazăr), așa cum ucigașul ocupă un post esențial în structura DIICOT. Cei uciși fac parte din rețeaua locală a traficantilor de droguri, rețea patronată de clanul Jarrea, prin bossul ei, Nicu Jarrea (Ovidiu Niculescu). Putem auzi vorbindu-se țigănește în film, cu naturalețe. Povestea are numeroase ramificații, numeroase personaje secundare, și acest fapt relevă ceea ce filmul de până acum rata programatic – complexitatea realului –, anunțând depășirea schematismului și, mai ales, a caricaturii, a pastişei groşiere după filmul american. Marian Crișan explorează cu profesionalism o zonă pe care filmul nu a exploatat-o până acum: structurile instituționale de

luptă împotriva crimei organizate, relațiile tensionate dintre aceste instituții, raporturile de putere și mizele secrete ale diverșilor actori implicați în investigația criminalistică, un întreg univers profesional rămas în umbră. Spre exemplu, cunoașterea jargonului profesional, ca și a argoului interlop, ierarhia în cadrul diverselor structuri de combatere ale crimei organizate, a atribuțiilor și limitelor fiecărui funcționar din sistem, a psihologiei personajelor este definitorie, iar filmul scârțâie exact acolo unde acțiunea primește o motivație slabă, nereliabilă. Serialul *Umbre* (2014), al lui Igor Cobileanski și Bogdan Mirică, reușise să ne familiarizeze cu fiorosul *undeground* interlop cu iz de mahala, într-un mod convingător, așa cum *Căini* (2016), al lui Bogdan Mirică, a lansat o altă provocare prin explorarea unei lumi de margine, într-o notă lynchiană. Marian Crișan se află încă într-o fază a tatonării, așa cum o demonstrează micile stângăcii care dovedesc că filtrul propriu nu a reușit să decupleze filmul de la clișeele tactice. Cu un exemplu mărunț, asistenta ofițerului de la DIICOT vomită când vede cadavre, reacție dictată de emoția puternică. Este vorba de plăgi prin împușcare, nu de un spectacol flamboiant de atrocitate, ca în *Se7en* al lui David Fincher, sau de cadavre aflate în stare avansată de descompunere, și este greu de presupus ca domnișoara ofițer să se fi aflat, prin natura meseriei, pentru prima oară în fața unui cadavru. Dar, chiar și așa, să încercăm să ne imaginăm asistentele care lucrează în serviciul SMURD vomitând la fiecare descarcerare. Filmul vizează și tabuuri ale societății românești contemporane, cel legat de homosexualitate fiind unul pregnant, și regizorul tratează, cred eu, onest idiosincrasii și frustrările care-l însoțesc, dar evantaiul de sensibilități adolescente rămâne aproape nedeschis. Gus van Sant explora această zonă crepusculară, în *Elephant* (2003) și mai ales în *Paranoid Park* (2007), sau mai aproape, inefabilul său cu cruzimi și fanatisme este capturat în *Bridgend* (2015), avându-l ca regizor și scenarist pe Jeppe Rønde. Adolescența este un teritoriu enigmatic, în miezul căruia Marian Crișan și scenaristul său, Christian Barna, intră prea puțin, așa cum ea este trăită altfel de marginal, singurul băiat al familiei țigănești, Aleodor Ceprache, al cărui tată, Cristodor Ceprache (Remus Mărgineanu), propune o vendetă țigănească pentru cel care i-a ucis fii. În schimb, felul în care cei doi deschid filmul către acest plan secund



HBO ROMÂNIA

Ovidiu Niculescu în *Valea Mută*

al poveștii, unde avem istorii de familie, micile povești personale, dezvoltări laterale, contributive în felul lor la planul general, fac convingător *crime story*-ul. În fapt, cele mai interesante seriale de acest tip aduc în discuție societatea în ansamblu, pornind de la mici detalii, presărate ici și colo, ca frimiturile destinate să ghideze Hanseli distrași, de la discuții colaterale, de la simple imagini pasagere, de la chipuri întâlnite chiar și o singură dată, la replici suspendate prin forța lor internă. În fapt, acest elogiu al secundarului este legat direct de importanța pe care o are detaliul atât pentru edificarea unei motivații credibile a fiecărei acțiuni, cât și pentru construcția personajului cu acele gesturi și replici care-l fixează în memorie. Detaliul subîntinde și o zonă de control a regizorului asupra întregului, este ceea ce conferă suport mișcării personajului în

cadru. Sunt și personaje-magnet, care adună pilitura de fier și care se detașează pe un fond general, și unul dintre ele este procurorul de caz, Elena Zamfir. Este un personaj-pivot, unul dintre cele mai convingătoare din film, de o răceală în perfect acord cu profesia, dar lăsând uneori feminitatea să respire liber, prevenitoare și inteligentă, sarcastică în momente de tensiune; un personaj bine condus până la capăt, aliaj de feminitate camuflată și nu reprimată, de inteligență și de experiență. Mai avem până la un *detective story* magistral, condus cu inteligența unui campion la șah, precum *True Detective* (*Detectivi din Louisiana* și *Detectivi din California*) al lui Justin Lin, Cary Joji Fukunaga și Miguel Sapochnik, după scenariul excepțional al lui Nic Pizzolatto. Însă, cum spuneam, un alt pas important a fost făcut cu *Valea Mută*!

Sieranevada e numele unei piramide

CRISTIAN TUDOR POPESCU

S*ieranevada* este un titlu arbitrar, dar nu întâmplător. Nu are niciun rost în raport cu filmul și tocmai acesta e rostul lui. Dacă titlul ar fi fost, să zicem, *Masa și viața* sau *Să fie primit!*, spectatorul ar fi privit și ascultat fiecare secvență, de la bun început, influențat de acest titlu. Or, Cristi Puiu a dorit să nu se intre în filmul său cu nicio pre-setare a percepției spectatorului.

Ceea ce reprezintă o condiție pentru atingerea țintei principale: *realitatea relațiilor umane susținută de sentimentul realului*.

Prima secvență a filmului, 7 minute fără tăietură de montaj, este codul de „lectură” pentru tot ce urmează.

Ne găsim pe str. Ionel Perlea, strădă cât se poate de reală, aflată în proximitatea Pieței Kogălniceanu din Capitală. Lary (Mimi Brănescu) a lăsat mașina pe carosabilul străzii ticsite de mașini parcate, ca să care niște bagaje în bloc. O dubă galbenă DHL se apropie, nu poate să treacă și claxonează.

Să privim acest cadru. Senzația pe care o transmite este de real palpabil, consistent, dens. Amintiți-vă imagini de pe străzile bucureștene din filmele dinainte de '89. Deși le cunoșteam, era orașul meu, mă cuprindea imediat senzația falsului, a butaforiei.

Cum realizează Puiu acest efect special de real?

În partea stângă-jos a ecranului se află un soare albastru, o bacterie sau o stea de mare, imprimată pe mașina lui Lary. În diagonală, dreapta-sus, încadrată lateral de zidul blocului, se vede din spate statuia lui Kogălniceanu (nu-i obligatoriu ca toți spectatorii să știe a cui e statuia).

Pe bordul dubei se află un steguleț tricolor.

Stâlpul din jumătatea stângă a cadrului, întărit cu „trisecția” cercului desenat cu alb pe zidul negru, stă în echilibru pe lumina intermitentă de avarie a mașinii lui Lary și rimează cu galbenul murdar-masiv al botului de dubă din dreapta. Mașina lui Lary, duba și stâlpul sunt legate prin banda de hârtie, avertizoare pentru săpături.

Triculoarea stegulețului e descompusă și desfășurată în roșul stins al emblemei DHL, galbenul lipsit de strălucire al dubei și semnului triunghiular de circulație bordat cu același roșu stins, albastrul palid al stelei de mare.

Probabilitatea ca o ființă umană să fi văzut vreodată statuia lui Kogălniceanu din acest unghi și în această configurație tinde spre zero. Este un cadru mai-mult-ca-real, construit exclusiv cu elemente de real, dar

guvernat de reguli picturale *still life*, natură moartă.

Creierul spectatorului, aidoma unui păianjen, țese subconștient o rețea între toate aceste elemente de marcă ale cadrului, de unde senzația densității, conectivității, compactității, a realității.

Tarkovski vopsea copaci în cadru, Antonioni schimba culoarea clădirilor pentru a obține mai-mult-ca-realul, sentimentul realului în spectator. Puiu folosește exclusiv aparatul de filmat, unghiulația, distanța, alcătuirea și culorile date ale cadrului.

Nimic nu se vede în întregime sau clar. Din cele trei mașini, sunt vizibile spatele, fața sau plafonul, din stâlp o porțiune, statuia apare blurată în lumină. *Less is more* e folosit apoi de Puiu în tot filmul. De cele mai multe ori, capetele personajelor sunt filmate din profil, semiprofil, spate, se obturează unele pe altele, sunt în lumină fragmentară sau în penumbră. (Un singur personaj, Lary, o singură dată, după discuția din dormitor cu mama, tușa Ofelia și sora lui, apare în plină față, cu o lumină intensă, albăstruie, proiectată frontal. Este un moment al identificării lui Puiu cu personajul Lary).

Îi vedem de la distanță și auzim prost sau deloc ce spun Lary, soția Laura (Cătălina Moga) sau fetița. Rarele vorbe pe care le prindem sunt aidoma unor note muzicale dintr-o compoziție. Ele nu comunică în sine informație, rezonază cu alte note, zgomotul de fond al unui motor, o prealarmă de vehicul care se aude periodic ca un țipăt de pasăre electronică, mugetul claxonului de dubă, tocurile Laurei pe asfalt, sunetul

portierelor trântite.

Din nou, principiul *less is more*, puțin înseamnă mult, ce va fi aplicat în tot filmul: fiecare personaj are momente în care nu auzim bine și nu înțelegem ce zice. Ele contribuie însă la crearea efectului de real mai mult decât dacă totul s-ar fi auzit cristal.

Nesprijinite pe această arhitectură a realului elaborat minuțios, dialogurile de umor fin, care curg continuu, cu un *timing* aproape perfect, dând senzația mersului pe sârmă, s-ar prăbuși în nefiresc – exemplul cel mai flagrant: lungile discuții despre teoria conspirației la nivel mondial.

Contrapunctic (din nou compoziție muzicală) există un singur interval de tăcere, 12 secunde, între finalul încăierării din parcare și începutul confesiunii lui Lary în mașina oprită lângă șantier. El este acordat, din nou, în mod special, lui Lary, dublura regizorului.

Deasupra sunt relațiile între oamenii lui Puiu – intense, verosimile, tușante. Impresia că te afli acolo, între, ca într-o filmare 360°, că ai putea vorbi cu fiecare și că, foarte rar și prețios în cinema, ei existau și înainte să înceapă filmul și vor continua să trăiască după ce ecranul se întuneacă.

Iar ultimul palier, în vârf, este cel al sentimentului României din noi, al realității ei pe ecran, care, fiind asemănătoare, dar mai puternică, înlocuiește realitatea cea de toate zilele.

Sieranevada sună a nume de munte. Sau de piramidă. O piramidă a realului în arta cinematografică.



COPYRIGHT: BARBU BALĂȘOIU

Din nou ecranizarea

Înapoi la literatură: continuitate și noutate

DANA DUMA

În cartea sa „Voci și vocații cinematografice” (Ed. Meridiane, 1975) în care încerca să schițeze profilul filmului românesc ca cinematografie națională, Florian Potra găsea că o trăsătură definitorie ar fi obsesia ecranizării. El observa: „De altfel, o simplă lectură a genericelor atrage imediat atenția asupra faptului că, în marea lor majoritate, operele noastre cinematografice reprezentative sunt ecranizări, adaptări ale unor scrieri din patrimoniul tradiției literare sau al literaturii contemporane: *Moara cu noroc*, *Pădurea spânzuraților*, *De-aș fi... Harap Alb*, *Răscoala*, *Desfășurarea*, *Felix și Otilia* etc. Fenomen câtuși de puțin condamnat pentru o complexă civilizație cinematografică, ecranizarea scoate, totuși, în relief un factor diferențiator demn de luat în seamă: cinematograful nostru preferă – preponderent, nu exclusiv – contactului direct cu realitatea, un contact mediat de literatură.” (p. 198)

Această afirmație redevine actuală în anul 2016, când, după o lungă perioadă de absență, adaptările după opere literare revin în forță și redeschid discuția despre dreptul cineastului de a reconfigura viguros narațiunea inspiratoare. Fie validate de surprinzătorul box office (*Două lozuri*, de Paul Negoescu, 130.000 de spectatori), sau de succesul festivalier (*Inimi cicatrizate*

de Radu Jude, adaptare după Max Blecher, Premiul Special al Juriului la Locarno), fie că generează duble comparații, cu opera literară și cu prestigioasa adaptare cinematografică anterioară, *La Moara cu noroc*, precum *Orizont* de Marian Crișan, noile pelicule merită o atenție specială. Trei ecranizări importante într-o producție anuală de aproximativ 20 de titluri sunt deja semnele unei tendințe, mult mai discrete însă decât în trecutul recent al cinemaului nostru.

Dacă studiem lista premierelor românești din 1980, constatăm că 9 titluri din 32 sunt adaptări, mai mult sau mai puțin libere, ale unor surse literare: *Rug și flacără* de Adrian Petringenaru, după Eugen Uricaru, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* de Malvina Urșianu, după Costache Negruzzi, *Ultima noapte de dragoste* de Sergiu Nicolaescu, după Camil Petrescu, *Duios Anastasia trecea* de Alexandru Tatos, după D. R. Popescu, *Ion* (cu cele două serii, *Blestemul pământului* și *Blestemul iubirii*) de Mircea Mureșan, după Liviu Rebreanu, *Bietul Ioanide* de Dan Pița, după G. Călinescu, *Dumbrava minunată* de Gheorge Naghi, după Mihail Sadoveanu, *O lacrimă de fată* de Iosif Demian, după Petre Sălcudeanu, *Vânătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc, după Dinu Săraru. Revenind la afirmația profesorului Potra, ea este în mare măsură justă, dar nu conține și un alt adevăr, dureros, al condițiilor acordării de finanțare de atunci. Ecranizările erau preferate de cei de la casele de producție – și,



Alexandru Papadopol, Dorian Boguță și Dragoș Bucur în *Două lozuri*

uneori și de realizatorii care trecuseră prin experiența traumatizantă a amputării unui film de actualitate –, pentru că erau mai „aprobabile”. Cum sursa literară trecuse deja pragul cenzurii și fusese publicată, acest lucru era un fel de gir că și versiunea cinematografică va trece.

Continuând să analizeze cauzele abundenței ecranizărilor, Florian Potra mai remarcă și absența scenariștilor „de profesie”, dar și precaritatea de ansamblu a scenariilor „ca structuri narative insuficient articulate, ca reconstituiri neaprofundate ale psihologiei personajelor, ca neîmplinire a dialogului etc.” Și, nu în ultimul rând, preferința pentru adaptare ar fi venit din „slaba energie creatoare a scenariștilor și regizorilor, capabili să selecteze și să reorganizeze un material narativ (literar) și mai puțin capabili să ofere «noi sinteze» proprii, originale, ale raportului cu viața, cu realitatea contemporană.” Ar trebui să observăm că afirmația criticului datează din 1975, înainte ca cineaști precum Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos sau Dan Pița să aducă pe ecran atâta realitate încât să aibă probleme serioase cu cenzura.

Studiind inversarea raportului între atracția față de sursele literare și abordarea frontală a cotidianului românesc de azi, nu se poate să nu remarcăm că opțiunea pentru poveștile cinematografice ale lui „aici și acum” sunt preferate, în noul mileniu, și din motive economice. Nu e deloc ușor să reunești un buget care să permită extensia în timp și spațiu, decoruri și

costume numeroase și distribuție amplă, iar geneza noului realism românesc este explicată, desigur, și de constrângerile financiare. Probabil că asistăm, în 2016, la o anume maturizare a sistemului nostru de producție, capabil să reunească bugete mai mari în sistem de coproducție, dar și micro-bugete în producții total independente (cazul comediei de mare succes de public a lui Negoescu). Probabil suntem și martorii unei maturizări a abilităților scenaristice a cineaștilor noștri, foarte tentați să trateze liber sursele literare, actualizându-le sensurile, recontextualizând materia narativă. Oricâte rezerve ar formula apărătorii integrității surselor literare, nu se poate să nu recunoaștem că o transpunere „fidelă” ar fi imposibilă.

Avea dreptate André Bazin când scria în „Ce este cinematograful?": „Cu cât calitățile literare ale operei sunt mai importante și mai hotărâtoare, cu atât adaptarea răstoarnă echilibrul și solicită talentul creator pentru a reconstrui conform unui echilibru nou, nu identic, dar în același timp echivalent celui vechi. A considera adaptarea romanelor drept un procedeu leneș, de la care adevăratul cinematograf, «cinematograful pur», n-ar avea ce câștiga, este deci un contrasens critic dezmințit prin toate adaptările valoroase.” Discuția despre revenirea ecranizării în atenția cineaștilor noștri este abia la început. Noi vă propunem acest dosar care reunește opinii diverse despre relația dintre film și literatură.

Cărți fără filme

CĂLIN CĂLIMAN

In toate fazele evolutive ale cinematografeiei naționale (încă din timpuri îndepărtate), ecranizările au constituit un principal punct de sprijin pentru producția de filme, iar astăzi, dacă adunăm și tragem o linie, putem constata fără dificultate că printre cele mai valoroase filme din istoria destul de zbuciumată a filmului românesc se află numeroase opere cinematografice inspirate de literatura clasică sau contemporană, iar scriitori precum I. L. Caragiale, Ion Creangă, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Vasile Alecsandri, Ion Agârbiceanu, Mihail Sebastian, Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, Mateiu I. Caragiale, Cezar Petrescu, Gala Galaction, Horia Lovinescu, G. Călinescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, G. M. Zamfirescu, Tudor Mușatescu, Alexandru Sahia, Mihnea Gheorghiu, Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici, Geo Bogza, Zaharia Stancu, Nicolae Breban, Horia Pătrașcu, Ion Băieșu, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Ioan Grigorescu, Ion Brad, Dinu Săraru, Augustin Buzura sau Corneliu Leu, cu cărțile lor reprezentative, stau la temelia creației cinematografice naționale. N-am enumerat, desigur, decât câteva nume posibile, multe altele pot fi aflate în superba și necesara carte „Scriitorii și filmul” de Călin Stănculescu, o cercetare exhaustivă și aprofundată a temei abordate. Pe de altă parte, există încă numeroase cărți importante în palmaresul creației literare românești (romane, nuvele, piese de teatru ș.a.) care n-au devenit film, și la câteva dintre ele mă voi referi în rândurile de față. Nu mă gândesc la propuneri personale pentru umplerea acestor goluri, ci, în primul rând, la cărți pe care le-au avut în vedere unii cineaști români, cărți care au rămas fără filme, din motive mai mult sau mai puțin obiective.

Și mă gândesc, înainte de toate, la meșterul Jean Georgescu, care, printre proiectele sale cinematografice a avut, la un moment dat, și ecranizarea romanului lui Cezar Petrescu „Miss România”. Pornind de la acest roman, scrisese și un scenariu, palpitant, intitulat „Frumoasa din Pașcău”, pe care mi l-a citit, într-o

dimineată, pe terasa hotelului „Pelican” din Mamaia. Asta se întâmpla într-o vară dinspre sfârșitul anilor '70 ai secolului trecut. Tot pe atunci, Jean Georgescu mi-a destăinuit (în garsoniera lui de la cucurigu' de pe strada Ion Ghica) alte proiecte cinematografice rămase pe hârtie. Se gândise la o „integrală” Caragiale, scrisese chiar un scenariu numit „S-a găsit scrisoarea pierdută”, dar, după cum bine se știe, a avut probleme reale cu scenariile caragialene pe care le-a scris, n-a putut realiza el filmul *Două lozuri*, de pildă, pentru că i s-au impus soluții inacceptabile. N-a putut realiza nici alt scenariu incitant, *Leonard, prințul din visele bunicii*, despre ilustrul cântăreț Nicolae Leonard, „prințul” operetei românești. De data aceasta, în principal, din pricina unor probleme financiare, deoarece urma să filmeze și în străinătate, la Viena și în alte orașe ale lumii. Nici regizorul Liviu Ciulei n-a reușit să traducă în practică un proiect palpitant, filmul shakespearian *Visul unei nopți de vară*. N-am enumerat, în lista inițială de scriitori care stau la temelia cinematografeiei naționale, numele unor scriitori străini a căror operă a inspirat filme românești – este vorba de nume precum Carlo Goldoni, Mark Twain, Jack London, Jules Verne sau Fenimore Cooper –, dar este cert că, dacă decupajul lui Liviu Ciulei pentru *Visul unei nopți de vară* (l-am citit, a fost publicat într-o revistă studențească!) ar fi fost transpus în practică, regizorul ar fi fost plasat, automat, în galeria marilor cineaști shakespearieni ai lumii. Proiectele cinematografice (zadarnice) ale lui Liviu Ciulei vizau, în ansamblu, integrarea filmului românesc în context mondial: prin *Bacantele*, regizorul intenționa, după cum singur a spus-o, „un răspuns estetic și de fond la *Satyricon*-ul lui Fellini”, pentru transpunerea *Baltagului* sadovenian, scenaristul italian Amidei i-a propus „un alt personaj decât Vitoria Lipan, un personaj Anna Magnani”. Până la urmă, o ecranizare a *Baltagului* s-a făcut – este vorba de filmul regizorului Mircea Mureșan din 1968, tot cu o vedetă internațională în rolul Vitoriei Lipan, Margarita Lozano, și cu Folco Lulli în rolul lui Bogza, dar filmul lui Liviu Ciulei, desigur, ar fi însemnat altceva.

Astfel de exemple găsim și în opera altor cineaști, și

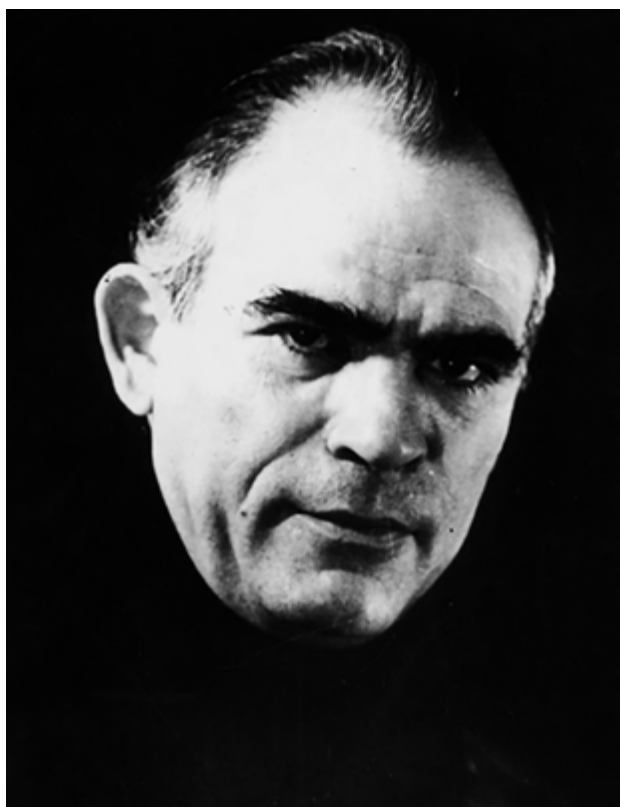
mă voi referi în continuare la câteva dintre proiectele rămase pe hârtie ale regizorului Geo Saizescu. Un proiect rămas pe hârtie la propriu (pentru că regizorul a publicat scenariul în ultimii ani ai vieții) a fost scenariul *La Grandiflora* (*Amoruri provinciale*) după Gib Mihăescu, care ar fi fost, neîndoios, un film reprezentativ al principalului nostru comedian cinematografic, scenariul – o mostră de ironie cuceritoare, de așa numitul românesc „haz de necaz” – rămâne mărturie infailibilă. Dar regizorul Geo Saizescu a avut în vedere și alte importante surse literare pentru creația sa cinematografică (unele dintre ele transformate și în scenarii): el, autorul unicului film românesc de ficțiune inspirat de scrierile lui Tudor Arghezi (*Doi vecini*), și-a propus, încă de tânăr, și alte „șarje” argheziene, printre care fantezia pentru copii *Tablete din Țara de Kuty* sau ecranizarea romanelor sociale „Lina” și „Cimitirul Buna Vestire”, printre proiectele sale cinematografice figura și un *Păcală printre noi*, s-a gândit și la un film pe care l-ar fi numit *Proverbele românilor*, a vrut să ecranizeze „Ciocoi vechi și noi” de Nicolae Filimon, a vrut să facă un film după „Ghinionul” de Liviu Rebreanu, s-a gândit la D. D. Pătrășcanu, a scris și un scenariu de lung metraj (de asemenea publicat) după „Soldatul Șvejk” de Jaroslav Hašek (iată încă un nume de scriitor străin care ar fi intrat în palmaresul cinematografiei naționale!), a publicat, către sfârșitul vieții, și un scenariu de *policier*, *Mesaj din infern*, după o altă scriere de Rodica Ojog-Brașoveanu, „Crimă la mansardă” (autoare cu care mai colaborase și la filmul *Șantaj*, pornit de la „Omul de la capătul firului”)... Scriam, în prefața volumului cu scenariul pentru *Mesaj din infern*: „Ar fi mare păcat ca acest scenariu să rămână «pe hârtie», el este menit să conducă spre un policier cinematografic de larg interes public, să se înscrie printre filmele polițiste de referință ale producției naționale, și mă gândesc acum la titluri precum *Un om în loden* de Nicolae Mărgineanu sau *Șapte zile* de Mircea Veroiu, ca să dau numai două exemple din mai multe posibile. Cinematografia noastră a pierdut, de-a lungul anilor, numeroase prilejuri de transformare a unor scenarii valoroase în filme redutabile, unii dintre regizori au trecut în neființă fără a-și putea duce la bun sfârșit proiecte de-a dreptul palpitante, alte scenarii de excepție zac, de ani de zile, prin sertare, deși autorii lor sau alți cinești le-ar putea transforma în filme”. Aveam, desigur, dreptate: niciunul



Jean Georgescu

din proiectele amintite nu a devenit film, și nu putem decât să regretăm faptul că regizorul Geo Saizescu, pe când se afla încă în plină forță creatoare, n-a găsit înțelegere pentru a-și duce la bun sfârșit proiectele creatoare, după cum regretăm faptul că un regizor precum Jean Georgescu, după ultimul său lungmetraj de ficțiune, a mai trăit 36 de ani fără să mai facă film, sau faptul că drumul cinematografic al regizorului Liviu Ciulei, în domeniul lungmetrajului de ficțiune, s-a întrerupt tocmai când începea cu adevărat (adică în 1965, când regizorul cucerea Premiul de regie la Cannes, cu ecranizarea *Pădurea spânzuraților* după Liviu Rebreanu, probabil cea mai izbutită ecranizare a cinematografiei naționale).

Chiar dacă nu avem de a face cu o ecranizare în sensul cel mai deplin al cuvântului, țin să mă refer într-un paragraf aparte la relațiile cu cinematografia ale unui scriitor aproape uitat, care merită, neîndoios, o reconsiderare totală a operei sale, Ion D. Sîrbu. El este autorul unui „scenariu de Oscar” (vă asigur că am proprietatea cuvintelor), „Bivolile”, pornit, se pare, de la o proprie proză scurtă, un scenariu după



Liviu Ciulei

care, în 1968, regizorul Haralambie Boroș a scos pe ecrane filmul *Corigența domnului profesor*, asta după ce pelicula a fost crunt chinuită de cenzura vremii și a rămas interzisă, după terminare, vreme de zece ani și după ce scriitorul a fost înțemnițat câțiva ani (din alte motive). Din scenariul inițial n-a rămas aproape nimic: la premiera filmului *Corigența domnului profesor*, povestea originală a filmului era, pur și simplu, de nerecunoscut. În vremea aceea, și ca urmare a pățaniilor acestui film, circula, în folclorul cotidian, ca o butadă, definiția stâlpului de telegraf: stâlpul de telegraf este un brad trecut prin cenzură. Dacă filmul, atunci când a intrat în producție (era anul 1958!), ar fi urmat linia scenariului și ar fi ieșit pe ecrane când a fost terminat de fapt, cinematograful românesc, după capodopera numită *Directorul nostru* de Jean Georgescu, ar fi înregistrat, desigur, încă un succes marcant al comediei satirice. Principalul argument rămâne, firește, scenariul lui Ion D. Sîrbu, comparabil – fără riscuri – cu „Rinocerii” lui Eugen Ionescu și cu „Procesul” kafkian. Recitesc scenariul inițial (după

ce, ani de zile, am socotit mai mult decât oportun un *remake*!): acțiunea se petrece într-un „oraș vechi, foarte vechi chiar, dintr-o țară să-i zicem nouă” (!), o țară „cu tineri și bătrâni, fericiți și nefericiți, deștepți și fanatici” (!), aceștia din urmă convingși că „toată știința noastră stă în dosare” și visând o societate românească ideală, „societatea în care fiecare român să dea tot, absolut tot, statului, iar statul tot, absolut tot, cetățeanului”. Într-un asemenea oraș, dintr-o asemenea țară, un profesor de istorie, Andrei Mureșanu, care locuiește pe Strada Vasile Alecsandri, la numărul 32, este confundat cu plutonierul pensionar Vasile Alexandru, domiciliat pe Strada Andrei Mureșanu, la numărul 32, și... obligat să plătească impozit pentru două bivolițe pe care nu le are. De aici, drama: la început, profesorul refuză, protestează, până la urmă se resemnează, dar... este părăsit de nevastă, dat afară din școală, internat la ospiciu etc., etc., pentru ca, după eliberare, să se retragă la țară, unde-l așteaptă în gară... două bivolițe simpatice, înjugate la un car: „Trenul a plecat, lampa roșie a ultimului vagon, ca-n clasicele finaluri cinematografice – scrie Ion D. Sîrbu – dispare în perspectivă. Cu ochii lor umezi mari, înfiorători, bivolițele de la rampă urmăresc filosofic vagoanele ce se pierd. Apoi biciul pocnește, ele se urnesc și pleacă. Sfârșit.” Cum spuneam, ani la rând am fost convingși că un asemenea scenariu, ratat din pricina cenzurii, reclamă un *remake* contemporan. Astăzi sunt mai sceptic. Nu de alta, dar o distribuție ca aceea din filmul regizat de Haralambie Boroș este imposibil de realizat astăzi. Iată distribuția filmului din 1968: Marcel Anghelescu (profesorul Andrei Mureșanu), Alexandru Giugaru (plutonierul Vasile), Grigore Vasiliu Birlic (Popescu), Ion Manu (șeful Percepției), Silvia Fulda (Doamna Bonciu), Jules Cazaban (doctorul Muller), Haralambie Boroș (Comisarul), Mircea Crișan (Profesorul de zoologie), Dem Rădulescu (Măcelarul), Puiu Călinescu (Nebunul de legat), Rodica Daminescu (Olimpia), Isabela Gabor (Domnișoara Sever). Imposibil de reeditat o asemenea concentrație comică în „era lui Bobonete”. În plus, filmul de ieri avea un director de imagine greu de egalat: pe Ovidiu Gologan. Oricum, prima frază din „decupajul” filmului de altădată ne-a facilitat, ani la rând, supraviețuirea: „pe mal Maria mulge vaca, în apă se vede invers”...

Pentru a spune povestea unei alte cărți fără film, recur, cu îngăduința cititorului, la un citat (chiar

mai amplu) dintr-un articol al publicistului Radu F. Alexandru, care, în câteva fraze, sintetiza, în „Revista 22” din 6 ianuarie 2015, povestea unui „proiect de-o viață” al regizorului-scriitor Alexa Visarion: „Nu cunosc printre regizorii noștri un altul care să fi trăit o viață sub obsesia unuia dintre miturile fundamentale ale omenirii, așa cum a făcut-o Alexa Visarion. «Mitul creației», ipostaziat în «Meșterul Manole», i s-a părut definitoriu în împlinirea unei vieți. Primul pas pe calea inițierii l-a făcut în 1972, când a montat piesa lui Blaga pe scena Teatrului Național din Cluj. În 1978 scrie *Ziditorul*, prima versiune cinematografică a *Meșterului Manole*, scenariu respins fără drept de apel de Comisia

Ideologică a Consiliului Culturii și Educației Socialiste. După 12 de ani de tentative repetate și eșuate, în 1990, *Ziditorul* intră în producție; filmările sunt oprite și abandonate, după ce toată cheresteaua adusă pentru construcția decorului este furată. În 2005 scrie o nouă variantă a scenariului. În 2007 publică, cu sprijinul C.N.C., cele două scenarii într-o carte: «De la *Ziditorul* la *Zidirea*», Editura Universală. *Ana*, o nouă variantă a scenariului, câștigă în 2008 concursul organizat de C.N.C., dar suma alocată este departe de-a fi suficientă pentru realizarea filmului. Îi trebuiesc cinci ani ca să adune banii pentru finanțarea proiectului, reușește să înceapă filmările în 2013. În decembrie 2014, *Ana*



Mircea Albulescu și Dorel Vișan în *Ana*, regia Alexa Visarion



Ana Drăghici în *Ana*

este aplaudată în picioare la premiera de gală oficială, la Cinematograful Uniunii Cineaștilor”. Cam așa au stat lucrurile cu visul de-o viață al regizorului Alexa Visarion. O singură observație aș face în legătură cu afirmațiile lui Radu F. Alexandru: nu cred nicidecum că scenariul filmului *Ana* este „o nouă variantă” a scenariilor anterioare despre Meșterul Manole, ci este, de fapt, istoria tristă a scenariilor anterioare în drumul spre film. Altfel spus, regizorul Alexa Visarion n-a fost lăsat niciodată să-și ducă la bun sfârșit „visul”: visul său de-o viață a rămas nerealizat. Relativ recentul său film *Ana* (departe de a fi o nouă variantă a *Meșterului Manole*!) reprezintă, cred, răzbunarea sa pentru dureroasa stare de fapt de a nu-și putea împlini visul de-o viață. De ce spun asta? În primul rând, pentru că filmul *Ana* derulează propria sa poveste de viață și de creație, povestea unui regizor care a dorit toată viața să realizeze un film despre mitul Meșterului Manole, dar n-a reușit niciodată. Regizorul mărturisește singur această situație, la un moment dat: „Filmul este autobiografic. Desigur că personajul principal (interpretat de Răzvan Vasilescu) nu sunt eu, dar face parte din universul meu”. Mărturisirea regizorului este într-un totu edificatoare. Într-adevăr, filmul *Ana* nu poate fi considerat într-un totu autobiografic, deoarece el istorisește povestea unui regizor care și-a compromis cariera cinematografică din pricina faptului că nu și-a putut realiza visul de-o viață, ceea ce nu este cazul regizorului Alexa Visarion, care, în ciuda opreliștilor de tot felul în „cazul” Meșterului Manole, este un

cineast cu o solidă platformă estetică, recompensată, în 2008, cu Premiul „Aristizza Romanescu” acordat de Academia Română, „pentru întreaga activitate”, o carieră care cuprinde filme reprezentative, printre care câteva ecranizări, două de sorginte caragialiană, *Înainte de tăcere* (după nuvela „În vreme de război”) și *Năpasta* (după drama ilustrului dramaturg), apoi *Înghițitorul de săbii* (după nuvelele „Moartea înghițitorului de săbii” și „Revoltă în port” de Alexandru Sahia și schița „Vine doamna și domnul general” de Gheorghe Brăescu) și *Vinovatul* (după piesa cu același titlu a lui Ion Băieșu). Ba mai mult, a reușit și „răzbunarea” de prestigiu numită *Ana*, un film care este mai mult decât o răzbunare, este o profesiune de credință a regizorului Alexa Visarion, o mărturie a propriului său crez estetic. Personajele principale ale filmului sunt, așadar, un regizor de film, trecut de vârstele primelor tinereți, și o fată fără nume (care refuză tot timpul să-și mărturisească numele), revenită în țară după experiențe, se pare, nereușite prin țări străine, două ființe care se întâlnesc și se cunosc, întâmplător, pe un drum de țară, dar între care se țese, treptat, o tainică și profundă legătură sufletească. Întreg filmul nu este, de altfel, decât desenul fin, nuanțat, al acestei trainice și profunde afecțiuni sufletești, între două personaje care, inițial, nu au nimic în comun, dar între care se țese, pe nesimțite, o relație indestructibilă, atât de puternică, încât, spre final, după ce regizorul din film îi mărturisește detaliat și progresiv fetei dorința sa de-o viață de a face un film despre Meșterul Manole, fata fără nume se identifică cu personajul feminin visat de regizor și, întrebată încă o dată cum se numește, răspunde, în sfârșit, „sunt Ana meșterului Manole”...

Cărți rămase fără filme, proiecte ratate de ecranizări, există, desigur, în biografia artistică a multor alți cinești. Romanul poetic „La Medeleni” de Ionel Teodoreanu i-a tentat, de pildă, pe mulți dintre cineștii din diferite generații (chiar și pe unii tineri de azi, care s-au gândit la un Medeleni muzical), și este păcat că astfel de proiecte n-au devenit niciodată film. Eu, unul, păstrez și regretul că marele ecran nu s-a întâlnit niciodată cu scrierile fermecătoare ale unui dramaturg interbelic fermecător precum G. Ciprian, și anume cu „Omul cu mârțoaga” sau cu „Capul de rățoi”, dar nu mai insist cu exemplele, mă grăbesc să trag o concluzie: numeroase cărți importante își așteaptă, încă, filmele...

Radu Jude și cinemaul hibrid

DORU POP

Deși este incontestabil faptul că filmul rămâne o artă hibridă, pentru că în viscerele sale și în mecanismele interne care îi permit să funcționeze se amestecă elemente de teatralitate cu reguli extrase din narațiunea literară, dar și pentru că picturalul coexistă cu arta fotografică sau pentru că realitatea se amestecă imperceptibil cu artificialul, nenumărați cinești continuă să încerce să regăsească puritatea acestei „noi” arte. Alții, așa cum face Radu Jude în cel mai recent film al său (*Inimi cicatrizate*, 2016), merg în direcție opusă și explorează tocmai resursele

acestei impurități inerente a artei cinematografice. Un exemplu la îndemână cu privire la hibriditate este reprezentat de granița dintre teatralitate și cinema, care constituie una dintre cele mai vulnerabile relații dintre cele două arte, dar care poate fi trecută cu mare ușurință. Și Jude exploatează și explorează dimensiunea hibrid-teatrală a filmului, ajutat și de teatralitatea voită, chiar explicită, a textelor-sursă preluate de la Max Blecher. În fond, pentru că artificialul și teatralul sunt prezente în mecanica internă, în chiar matricea scriiturii blecheriene, acest lucru îi permite regizorului să le transpună pe ecran fără teama de a face un film melodramatic sau excesiv emfatic.

Există, însă, momente când, deși hibriditatea pare



Lucian Teodor Rus în *Inimi cicatrizate*

ofertantă, ea devine contraproductivă. Chiar și atunci când vorbim despre teatralitatea lui Blecher, unele scene sunt teatralizate gratuit. Dacă se amestecă elementele de teatralitate implicită cu scene dezvoltate exclusiv pe baza artificului de replici, atunci eșafodajul voitei lipse de naturalețe se desface. Așa este, de pildă, secvența în care pacientul și iubita lui sunt pe plajă și vorbesc ca doi actori pe o scenă. Iar, când dialogurile sunt luate direct din textul-sursă al lui Blecher (romanul cu titlul omonim), după care sunt amestecate cu replici din „Vizuina luminată”, filmul încetează să fie cu adevărat o „interpretare”, cât o acumulare de referințe textuale.

Problematic devine faptul că universul hibrid pe care vrea să îl construiască Jude în adaptarea sa „liberă” după opera lui Blecher se face într-o manieră prea puțin liberă. Abordarea lui Jude este uneori prea livrescă sau artificial fixată într-un mod mecanic de a reda povestea. În fond, intenția regizorală a lui Jude este transparentă – vrea să exploreze acele paliere ale cinematograficului care se intersectează cu „literaritatea”. Numai că, atunci când lumea reconstruită din literatură devine mai importantă decât cinemaul, arta filmului își pierde autonomia. Mai mult, când materialul textual al lui Blecher este pur și simplu „ecranizat”, intenția inițială laudabilă se întoarce împotriva regizorului. Așa este, de exemplu, secvența în care Emanuel are prima întâlnire cu doctorul Betrand, nefericit transformat în grosolanul doctor Ceafalan. Deși se dorește o „interpretare” a scenei din nuvelă, dialogurile și relația dintre cei doi reproduc aproape mimetic proza. Când acest lucru se întâmplă și cu alte personaje, cum sunt brancardierul eficient sau infirmiera rece și agresivă, nu mai vorbim decât despre o ecranizare (mai mult sau mai puțin reușită).

Din păcate, cele mai neinspirate sunt intervențiile textuale abrupte și nejustificate narativ, prin intertitlurile negre care sparg coerența filmului și în care ne sunt prezentate citate extinse din alte texte ale lui Blecher („Întâmplări din irealitatea imediată” sau „Vizuina luminată”). Acestea nu au nicio funcție, alta decât aceea de a explicita textual ceva ce era deja explicit cinematic. Nici măcar nu sunt utilizate ca o reproducere a filmelor mute de epocă, așa cum se întâmplă în filmul lui Hazanavicius *Artistul*. Excesul de litere și inserarea unui ecran negru nu fac decât să îngreuneze inutil derularea narațiunii cinematografice și, într-o manieră nefericită, ele sunt uneori redundante, repetițiile inutile între

image și text devenind chiar obositoare. Cu atât mai mult într-o epocă a graficii computerizate, care a devenit parte integrantă a discursului filmic, unde experimentele vizual-textual sunt tot mai complexe, a folosi „cartoane de text” este suprasimplificator. Desigur, și autorul singurului roman „de sanatoriu” de la noi folosește relația incertă dintre verbal și vizual. Numai că Jude nu reușește să genereze eliberarea textului cinematografic de textul literar, respectiv instaurarea filmicului ca o experiență distinctă de experiența romanescă. Și, deși în interviurile sale regizorul le promite spectatorilor o „interpretare personală”, filmul devine mai degrabă o adaptare incompletă, fragmentată și artificializată.

Textul lui Blecher și biografia scriitorului erau extrem de ofertante – din păcate, nici aici regizorul nu reușește să ducă la bun sfârșit realizarea unui film cu adevărat hibrid. Aceasta deoarece singura „adaptare” pe care o pune în practică, aceea a rescrierii politizatoare a istoriei, nu e suficient de ofertantă. Textul „sursă” al lui Blecher este amplasat în context românesc, deși sanatoriul unde au loc considerațiile lui Emanuel se află în Franța, astfel că adăugirile „istorice” din film îi aparțin exclusiv regizorului. Cu toate că dorește o schimbare a percepției noastre asupra istoriei naționale, interpretarea istorică nu are cum să nu rateze, pentru că referințele sunt mult prea schematice. Blecher, care nu a făcut niciodată caz de evreitatea sa, este utilizat pentru ca Jude pentru a recompune o parte a istoriei naționale, de data aceasta cu alt sens politic. E adevărat că o anumită parte a istoriei noastre a fost obturată în mod voit de „filmele de epocă” din perioada comunistă, iar figura tatălui lui Emanuel, de exemplu, ne trimite în mod subtil la participarea cetățenilor români de origine evreiască la Primul Război Mondial. Dar discuțiile din salonul de tuberculoși despre Cioran și Nae Ionescu, sau marșurile legionare din gară, ori considerațiile despre evoluția nazismului în Europa poziționează povestea într-o oglindă cu intenționalitate persuasivă, care ne duce într-o dinamică politică ce nu mai are nimic de-a face cu personajul principal. Aici „adaptarea” istoriei devine rescrierea la fel de ideologizată a acesteia. Jude nu pare să fi înțeles că suferința lui Emanuel nu este niciodată etnică și, chiar dacă nu este doar una medicală, ea nu este proiectată în altă istorie decât cea personală.

Această politizare inutilă a personajului principal, Emanuel, jucat de un actor debutant într-un lungmetraj

(Lucian Teodor Rus), nu este nici productivă, nici creativă. Pe lângă eforturile disperate ale actorului de a ne duce „dincolo de pielea” lui Max „Maniu” Blecher, suntem martorii eforturilor nereușite ale regizorului de a-l contextualiza corect. Numai că de prea multe ori Emanuel vorbește excesiv ca în reclamele de epocă, iar trecerea lui dintr-un registru serios într-unul neserios îi denaturează identitatea. Și mai puțin convingător este personajul tatălui, proprietar al unei mici fabrici de ceramică din Botoșani, a cărei identitate socială este atât de lipsită de contur (poate și din frica regizorului de a nu-l caricaturiza), încât pare un rol dintr-un teatru de provincie. Doar relația lui Emanuel cu Isa (personaj remarcabil jucat de Ilinca Hărneuț) rămâne memorabilă, tocmai pentru că acolo Jude își eliberează potențialul creativ.

Jude nu extrage ce e cu adevărat esențial în scrisul lui Blecher – angoasa pierderii identității și perceperea naturii iluzorii a realității. Mai ales că posibilitatea realizării unui film multimodal era indusă chiar de stilul autorului folosit ca „sursă”. Fie că se inspire din „Întâmplări din irealitatea imediată” sau din „Vizuina luminată: Jurnal de sanatoriu”, Jude putea să compună o realitate paralelă, care să funcționeze cu mecanismele irealului. La Blecher există o sumedenie de elemente ale stranieții și ale realului deformat, de la jucăriile mecanice, arlechini, paiate, clauuni și bufoni, la bâlci, ca manifestare deformată a autenticității. Halucinația și straniețea, însă, nu sunt dezvoltate, iar realitatea, acest „țesut cicatrizat” în pielea emoțională, devine insensibilă, rămâne prea mult ancorată în realism. Nici măcar erotismul din textele lui Blecher nu este proiectat în fantezie, de prea multe ori în film e doar o acuplare mecanică. Trebuie spus că lui Jude îi reușește recompunerea aceluia univers senzual, în care moartea și dragostea coexistă, și care face savoarea textelor autorului de la Botoșani, dar relația extrem de nuanțată a lui Emanuel cu Solange este transpusă și ea într-o logică mult prea banală.

Nu în ultimul rând, *Inimi cicatrizate* putea să fie un film multimedial și, chiar dacă Jude face eforturi vădite în această direcție, amestecul diferitelor modalități de exprimare artistică nu produce efectele scontate. Această „adaptare liberă” a lui Jude include reproduceri cinematografice ale unor fotografii de epocă autentice, în care adevăratul Max stă în gutieră la soare pe malul Canalului Mânecii. Potențialul era maxim aici,



Inimi cicatrizate

cu atât mai mult cu cât fotografia, cinematograful, panoramele de la bâlci apar la Blecher ca modalități de a reda imponderabilitatea vieții, de a sugera faptul că realitatea este tot o formă de falsitate. Tehnologiile sunt, la Blecher, expresii ale incertitudinii și ale anxietății; cu toate acestea, în filmul lui Jude, ele sunt simple pretexte pentru niște mizanscene decorative. Un alt exemplu negativ este reconstruirea celebrei scene din Rembrandt, „Lecția de anatomie a doctorului Tulp”, într-un sanatoriu din România interbelică. Scena, admirabil reprodusă, este lipsită de justificare și nu are susținere în ansamblul filmului. Și, nu în ultimul rând, prin folosirea camerei video de la finalul filmului, intervenție inutilă în logica poveștii, regizorul ne duce la mormântul „autentic” al autorului, dar pierde din vedere autenticitatea din interiorul narațiunii. Jude pare să ignore experiențele din cinematograful contemporan, unde există nenumărate producții în care filmările elaborate coexistă cu scenele realizate în stil *home video*, și încheie totul, fără nicio justificare prealabilă, în această cheie inutilă.

Pentru că valoarea cinematografică este diminuată de factori exteriori, de omniprezența textului literar sau de referințele istorice contextualizate artificial, filmul Jude rămâne o promisiune neîmplinită a cinemaului românesc contemporan.

Orizont-ul de așteptare al Morii cu noroc

IOAN-PAVEL AZAP

Puțini sunt cineștii români care au „revizitat” opere literare după o primă, reușită sau nu, ecranizare. Cazurile de reluări pot fi numărate pe degete: *Năpasta*, de I. L. Caragiale – Ghiță Popescu, Eftimie Vasilescu (1928) și Alexa Visarion (și scenarist, 1982), *Ciuleandra*, de Liviu Rebreanu – Martin Berger (și scenarist, 1930, coproducție româno-germană) și Sergiu Nicolaescu (1985, sc. Anușavan Salamanian), *O făclie de Paște*, de I. L. Caragiale – Al. Ștefănescu, Ion Niculescu-Brună (*Leiba Zibal*, 1930, sc. Al. Ștefănescu) și Radu Gabrea (*Fürchte dich nicht, Jakob! / Nu te teme, Jacob!*, Germania, 1981, sc. Meir Dohnal, Radu Gabrea), *Două lozuri*, de I. L. Caragiale – Gheorghe Naghi, Aurel Miheles (1957, sc. Jean Georgescu) și Paul Negoescu (și scenarist, 2016), *D’ale carnavalului*, de I. L. Caragiale – Aurel Miheles, Gheorghe Naghi (și scenariști, 1959) și Lucian Pintilie (*De ce trag clopotele, Mitică?*, 1981 / 1990, sc. Lucian Pintilie, cu elemente și din alte scrieri ale lui Caragiale), *Moartea lui Ipu*, de Titus Popovici – Sergiu Nicolaescu (*Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, 1972, sc. Titus Popovici) și Bogdan [Dumitrescu] Dreyer (*Condamnat la viață*, România-Germania-Belgia, 2013, sc. Anușavan Salamanian). Un caz aparte este *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, romanul lui Camil Petrescu, ecranizat aproape simultan, într-un sistem ce nu prea admitea experimente, de doi regizori diametral opuși: Mircea Veroiu (*Între oglinzi paralele*, 1979, și scenarist) și Sergiu Nicolaescu (*Ultima noapte de dragoste*, 1980, sc. Titus Popovici, Sergiu Nicolaescu); primul urmărește în principal întâia parte a romanului, estetizând în manieră proprie; cel de-al doilea îl transformă într-o melodramă simplă, nu lipsită de virtuți, dar departe de spiritul lui Camil Petrescu. Un caz și mai aparte îl reprezintă *Mere roșii* (Alexandru Tatos, 1976) și *Balanța* (Lucian Pintilie, 1992). Tatos debutează în forță ecranizând o schiță a lui Ion Băieșu (*38 de grade cu*

2), dezvoltată ulterior într-un roman, *Balanța*, transpus cinematografic, pe un scenariu propriu, de Pintilie; chiar dacă pornesc de la aceeași „sursă”, cele două filme poartă pecetea inconfundabilă a autorilor lor.

Recent, în 2016, a fost readusă pe marele ecran „Moara cu noroc”, nuvela lui Ioan Slavici, pe un scenariu și în regia lui Marian Crișan –, act temerar dacă ne raportăm la capodopera lui Victor Iliu din 1957, *La Moara cu noroc*. Filmul lui Iliu, realizat pe un scenariu semnat de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici (la primul său film), având o distribuție impecabilă și un operator – Ovidiu Gologan – aflat într-un moment de grație (nu singurul!), este una dintre capodoperele cinematografiei române și un model de transpunere pe marele ecran a unei opere literare la rândul ei de excepție. Evident că o abordare cinematografică în maniera clasicizantă a lui Victor Iliu nu mai este posibilă, sau nu este recomandabilă: ar fi ori redundantă în raport cu prima transpunere cinematografică, ori pur și simplu desuetă ca limbaj cinematografic, tot prin, în primul rând, raportare la ediția cinematografică „princeps”. Marian Crișan are inteligența de a nu se raporta la filmul lui Iliu nici polemic, nici reverențios. Povestea din *Orizont*, acesta este titlul noului film, este transpusă, din lumea porcarilor puste arădene din secolul XIX, în lumea hoților de lemne de azi din Munții Apuseni. Este o schimbare de decor inspirată, dar nu suficientă pentru a susține ansamblul.

Orizont se numește pensiunea montană pe care Lucian (András Hatházi) o ia în locație, pentru a se rostui mai bine în viață. El își aduce aici familia: soția, fiul și soacra. De bună credință, nu ia în seamă semnele a ceea ce va veni: oamenii lui Zoli (Bogdan Zsolt), „liderul” afacerilor ilegale cu lemne din zonă, care, asemeni călăreților lui Iliu-Slavici, oameni ai lui Lică Sămădăul, poposesc la pensiune și se cinstesc pe dato-rie, urmând ca șeful să vină să plătească. Și, într-adevăr, acesta își face apariția, plătește – dar și Lucian, deși contrar logicii firești, va trebui să plătească...



András Hatházi în *Orizont*

Intrarea în scenă a lui Zoli, cu o doză discretă de suspans, este corectă din perspectiva demersului regizoral. În continuare, însă, scenaristul Marian Crișan pare că îi joacă o festă regizorului cu același nume, care nici el nu pare a stăpâni prea bine materialul narativ. Complexitatea relațiilor dintre personajele nuvelei (Ghiță – Lică, Lică – Ana, Ana – Ghiță, Pinteana – Lică, Ghiță – Pinteana), redată atât de subtil în *La Moara cu noroc*, în *Orizont* are o doză de superficialitate. Regizorul pare dezorientat, dar și constrâns, parcă, să lucreze pe un subiect la care nu aderă cu adevărat. Pasiunea lui Zoli pentru Andra (Rodica Lazăr), soția lui Lucian, nu este convingător motivată, relația nu are crescendo, nu este nici *coup de foudre*, nici de *amok*. În consecință, și gelozia lui Lucian pare puerilă. În filmul lui Iliu, relațiile din cadrul acestui „triunghi” amoros sunt nuanțate infimitezimal, creând o tensiune aproape palpabilă. La fel, dorința de răzbunare a jandarmului Pinteana, cândva ortac de fărădelegi al Sămădăului, este motivată prin abandonarea de către acesta din urmă, nefiind vorba nici de exces de zel profesional, nici de obsesie patologică. Aici, în *Orizont*, Pinteana este doar un funcționar un pic mai zelos decât i-o cere fișa postului. E de presupus că presiunea filmului lui Iliu nu a putut fi surmontată, în ciuda efortului vizibil al regizorului-scenarist al *Orizont*-ului.

De reținut ambiguitatea finalului. După ce cabanierul îl ucide pe Zoli și dă foc pensiunii, Lucian și Andra

merg la slujba de Înviere, pierzându-se în mulțime. Poate că e o simbolică la mijloc, dar una cam confuză și insuficient susținută de restul filmului. Dacă a vrut să evite tonul moralizator, Marian Crișan a citit în cheie ușor didacticistă proza lui Slavici, dorind probabil să confere valențe superioare temei, ceea ce nu prea e cazul.

Încercare meritorie, *Orizont* denotă, totuși, o anumită doză de improvizatie. Nu vorbim despre o „trădare” a filmului lui Victor Iliu, – după cum am spus, *Orizont* nu este o pastişă după *La Moara cu noroc*, aceasta fiind o calitate majoră a filmului lui Marian Crișan –, ceea ce nici nu ar fi fost grav, dimpotrivă, ci despre o abatere nu foarte inspirată de la spiritul nuvelei lui Slavici, fapt ce pune, chiar dacă nu flagrant, sub semnul întrebării sensul demersului regizoral. Bineînțeles, o operă literară poate fi doar pretextul unui film, chiar dacă este vorba despre o carte importantă, dar recursul la textul literar numai ca punct de pornire se justifică atunci când cineastul dezvoltă o viziune originală asupra temei respective, inspirată de carte, ceea ce Marian Crișan încearcă fără a izbuti pe deplin.

După un debut remarcabil, *Morgen* (2010), și un film în siajul acestuia, *Rocker* (2012), *Orizont*, ambițios în intenție, este un film care îl obligă pe Marian Crișan să fie mai atent în viitor, cu atât mai mult cu cât nu mai este o promisiune a cinematografului românesc, ci un regizor de la care, îndreptățit, se așteaptă ceva mai mult.



Tudor Aaron Istodor și Diana Spătărescu

Fixeur

Proba de etică mediatică

Dana Duma

Regizorul Adrian Sitaru, nume consacrat al noului cinema românesc, se distinge printre colegii săi de „nou val” prin „abaterile” dese de la paradigma realistă, bazate pe o strategie apreciată de instanțe de autoritate, dacă ne gândim la palmaresul său internațional. În plus, căutările înnoitoare ale cineastului sunt elogiate de unul dintre cei mai respectați istorici și critici de cinema din lume, David Bordwell, care remarcă, pe blogul său „riguroasele constrângeri formale asumate” în *Din dragoste, cu cele mai bune intenții* (2010),

în care personajul principal este permanent văzut din perspectiva celui cu care el interacționează. Acest „consistent joc cu POV-ul” (prescurtarea pentru „punct de vedere”) apăsă și în primul lungmetraj al lui Sitaru, *Pescuit sportiv* (2009), unde spectatorul e provocat să ghicească prin ochii cui sunt privite cele trei personaje. Și următorul său film, *Domestic* (2012) propunea o structură interesantă, urmărind eroii de la distanță, ca și cum ar fi spionați de vecini, în timp ce *Ilegitim* (2016), lansat și premiat la Festivalul de la Berlin, bazat în bună măsură pe improvizație,

este expresia dorinței sale de „a-și înnoi metodele”, după cum mărturisește în interviul acordat lui Fabien Baumann în revista „Positif” din iunie (n.r. 664).

Adrian Sitaru renunță și mai decis la subtilitățile formale în noul *Fixeur*, o dramă realistă pornită de la fapte diverse, care denunță traficul de minore exploatare în rețelele internaționale de prostituție. Cineastul nu se limitează la tratarea acestei teme, introducând o altă, la fel de generatoare de controverse etice: cinismul presei care exploatează aceste subiecte în cheie senzationalistă. Evenimentele

se coagulează în jurul lui Radu (Tudor Aaron Istodor, într-un meritat rol principal), un tânăr absolvent de jurnalism cu un stagiul de pregătire în Franța, angajat la un trust media internațional, unde, în afara traducerii știrilor, mai are și calitatea de *fixeur*, omul care rezolvă probleme administrative și tratează cu localnicii în situația sosirii unor echipe (persoane în misiune) din Franța. Profilul eroului nu se suprapune peste cel al personajului familiar în seriilele americane numit *the fixer*, el nu are o bătă de baseball în portbagaj și nu se bate cu delincvenții, dar are o abilitate în a descoperi „scurtături” în relația cu autoritățile sau cu mafioții locali. Filmul îl urmărește pe Radu pe parcursul misiunii de însoțire a doi jurnaliști TV francezi sosiți să realizeze un material de senzație despre un scandal sexual relatat în presa din Hexagon despre două minore eliberate dintr-o rețea de prostituție infantilă recent demantelată.

Fixeur este în bună măsură un *road movie* despre o mică echipă de teleaști francezi (realizatorul – Mahid Nebbou și cameramanul – Nicolas Wanczycki), care descoperă România trecând prin ea în viteză, urmărind cazul ales spre mediatizare pe traseul complicat al instituțiilor care preiau minorele. Unele dintre aceste instituții (mai ales biserica) apără dreptul victimelor la anonimat, mai ales că gangsterii implicați păzesc amenințător intrarea, altele (mai precis oameni care le aparțin și se lasă mituiți) facilitează întâlnirea cu minora dispusă să se lase filmată depunând mărturie. Printre agitatele tratative pentru obținerea interviului francezii mai găsesc, ghidați de Radu, și timpul unui moment de respiro într-un restaurant, cu discuții despre scriitorii „bistrițeni” evocați cu mândrie de un descercăreț local (Adrian Titieni) și cu soliste dispuse să o imite pe Edith Piaf și să cânte în duet cu operatorul. Este unul dintre acele momente de „stagnare” a narațiunii despre care vorbea Michelangelo Antonioni, în care filmul pare că uită despre ce povestește, dar nu face decât să aprofundeze portretizarea personajelor. E un pasaj care ne aduce aminte de masa la restaurant din *Secvențe* de Alexandru Tatos sau de scena cu filmarea câinelui pe plajă din *Probă de microfon* de Mircea Daneliuc, o altă

poveste metacinematografică memorabilă, cu care *Fixeur* pare că se înrudește. Ca și la Daneliuc, reporterul face totul pentru a obține de la intervievați reacțiile pe care le dorește și nu acordă prea mare atenție nuanțelor. Și, tot ca în *Probă de microfon*, realizatorii reportajului nu par a crede cu sinceritate că reportajele lor chiar pot schimba lumea. După așteptări și refuzuri, francezii au parte de o mărturie completă a Ancăi (Diana Spătărescu, o adevărată revelație actricească), adolescența exploatată sexual fără milă și amenințată cu moartea, înregistrând cuvintele fetei care vorbește dezinhibat despre ororile trăite. Rezultatul întrece așteptările, dar teleaștii se sinchiesc prea puțin de ce se va întâmpla de aici înainte cu fata, evident marcată de experiența nefericită și incapabilă să se întoarcă la școală. Dacă Anca a fost salvată cu adevărat suntem lăsați să judecăm noi, privitorii, atenția discursului fiind redirecționată asupra lui Radu, revenit la București la ocupațiile de rutină, dar și la însoțirea la bazinul de înot a fiului lui Carmen, iubita lui, într-o scenă simetrică cu aceea a începutului. În complicitate cu regizorul Adrian Sitaru, operatorul Adrian Silișteanu marchează vizual (prin intensificarea cromatică) revenirea la un mediu urban mai confortabil, în care copilul e mai ocrotit decât în provincia lăsată în urmă. Împreună cu soția sa, Claudia, Silișteanu este și co-semnatul scenariului care, tratat regizoral de

FIXEUR

România-Franța, 2016

Regia: Adrian Sitaru

Scenariul: Claudia și Adrian Silișteanu

Imaginea: Adrian Silișteanu

Montajul: Mircea Olteanu

Sunetul: Dan-Ștefan Rucăreanu, Ioan Filip

Scenografia: Gina Călin

Costume: Adina Bucur

Producători: Anamaria Antoci, Jean De Foret

Producție: 4 Proof Film, Petit Film Production

Cu: Tudor Aaron Istodor, Mahid Nebbou, Nicolas Wanczycki, Adrian Titieni, Diana Spătărescu, Vlad Zamfirescu, Andreea Vasile, Ludovic Gajzago

Durata: 100 de minute

Premiera: 27 ianuarie 2017

Adrian Sitaru, marchează o intensificare a semnalului realist în filmografia acestuia. Descrierea lumii provinciale transilvănene și a instituțiilor care și-au însușit modelul european, deocamdată la nivelul fațadelor și mobilierului, depune mărturie despre vâna realistă a acestui cineast prea superficial taxat drept „formalist”. Dispus să lucreze cu bugete mici, beneficiind de o echipă care gestionează profesionist filmele necostisitoare, Sitaru ne mai poate surprinde curând cu o altă schimbare de registru sau de stilistică.



Diana Spătărescu

Inimi cicatrizate

Inimi încorsetate și societăți cicatrizate

Marilena Ilieșiu

Înfășurată în jurul unui miez narativ preluat din literatura lui Blecher, lumea anilor '30 este construită de Radu Jude după tiparul romantic al armoniei cu stările eroului, adică ale lui Emanuel, un student la chimie internat în sanatoriul din Techirghiol pentru a se vindeca de tuberculoză osoasă. Fiu al unui negustor evreu de cristaluri din Roman (fragilitatea fiului are rădăcini în CV-ul

tatălui), Emanuel începe tratamentul standard al bolii: imobilizarea într-un aparat ghipsat și repaosul total la pat. Vitalitatea sa încorsetată țâșnește și se mulează pe două tipuri de manifestări: verbale și sexuale.

Sub paravanul de citate (de la texte shakeaspeariene până la reclamele vremii), de rime (microbul Pott/ șampania Mott) și de calambururi, Emanuel ascunde frica (de capriciile bolii, de

moarte, de durere), speranța, slăbiciunea, fragilitatea, forța. În episoadele erotice, se sublimează o energie de rezistență în fața bolii, tipul relațiilor erotice, cu o fostă pacientă, solara Solange, și cu o pacientă imobilizată între un sistem de oglinzi, muribunda Issa, punctând stadiile bolii. Narativ, filmul împletește linia sentimental-erotică cu tema morții, înmormântarea unui pacient, marcând mijlocul (axa)



filmului. Secvența desparte nu doar cele două părți ale filmului, ci marchează inversarea de sens de la impulsul spre viață la pasărea spre moarte, fiind plasată între două scene amoroase cu cele două iubite aflate în lumi divergente. Dar marea calitate a filmelor lui Jude este stratificarea semnificațiilor: narativ, *Inimi cicatrizate* este povestea unui tuberculos, prins în capcana ghipsului, care-i înfrânează energia vieții și-l pregătește pentru imobilitatea morții. Dar sensul narativ atât de legat de experiența literar-autobiografică a lui Blecher este înglobat într-un tablou mult mai amplu, plasat undeva în afara limitelor ecranului și sugerat prin câteva semne vizuale sau sonore, referiri la contextul social-politic al zilei: jocul de salon de-a evreii și legionarii, comentarii pe texte filozofice sau propagandistice, anunțuri radio despre ascensiunea național-socialismului, discuții despre etica comunitară și problemele discriminării. Prin amintita înfășurare, povestea devine drama unui minoritar, un evreu, prins în jocurile mortale ale momentului. Deși plasat în spațiul protejat al spitalului, Emanuel devine o victimă (întreg procesul trecerii de la pacientul dezorientat la cel împăcat cu ravagiile bolii este impecabil condus) nu doar datorită patologiei sale, ci pentru că este parte din lumea extinsă dincolo de Techirghiol.

Dacă, în *Aferim!*, westernul-snoavă construit pe motivul minoritarului-victimă, miza era trecerea printr-o lume înțesată de simboluri (unele impuse de westernul clasic, altele de imagistica autohtonă, de tip *La Moara cu noroc*, al lui Iliu), în *Inimi cicatrizate*, procesul se răstoarnă, interioarele conținând simboluri ale dezechilibrului politic din exterior. Dar abilitatea lui Jude este că nu ridică povestea la rangul unei metafore, ci o menține în limita unui simbolism difuz, la răscrucea dintre drama individuală și cataclismul social; datorită unui proces de permeabilizare a spațiului filmic, tragedia degradării fizice individuale este raportată la un context socio-politic bine precizat. O a treia direcție, cea filozofică, apare abia în final, când drama este evaluată din perspectiva prezentului, cu imagini din cimitirul în care este îngropat Blecher, totul fiind egalizat și (de)valorizat de

perspectiva morții. Pentru toate cele trei trepte de semnificare Jude găsește instrumentarul adecvat de reprezentare: în plan narativ, spațiul sanatorului închide perfect dramele trăite la nivelul gutierei. Sala de consultație, cea de tratament, holurile, sufrageria sunt spații comune împărțite de cei bolnavi, dar și de cei sănătoși. Vitalitatea și mobilitatea personalului medical contrastează evident cu imobilitatea și degradarea fizică a pacienților, secvența finală, din vagonul-restaurant, mizând tocmai pe contrastul dintre clienții infometați și pacientul ce blochează accesul la mese. Camerele lui Emanuel și cea a Issei prind personajele într-un sistem vertical de oglindiri, de imagini mai mult sau mai puțin anamorfozate, plasarea erorilor în spațiu făcându-se prin antrenarea orizontalei gutierei într-o varietate de planuri înclinate, datorită unghiulației diferite a camerei de filmat. Construite după pricipiile perspectivei ortogonale, atât de utilizate în picturile lui Van Eyck, interioarele din *Inimi cicatrizate* par de multe ori niște naturi moarte cu trupuri ghipsate, compoziții de umbre (gradata) și lumini (filtrate). Dacă, în *Toată lumea din familia noastră*, Jude tensiona spațiul închis al apartamentului cu probleme post-conjugale, lăsând totuși o deschidere, în *Inimi* nu există spațiu de evadare, deși câteva secvențe sunt plasate într-un exterior marin, fie solar, fie ploios. Exteriorul imediat, vecinătățile sanatorului sunt doar extensii ale spațiului de recuperare, lumea fiind o entitate mult mai îndepărtată, catastrofică (chiar incidentul povestit de Solange se înscrie în această logică), de unde apar semnale de avertizare care intră într-un acord fin cu starea eroului. Această perspectivă social-istorică desfășurată de un narator care reamplasează și resemnifică informația literară prin raportarea la o realitate istorică (sincronizată cu drama individuală) impune o nouă etapă în parcursul regizoral al lui Radu Jude. *Inimi cicatrizate* marchează trecerea de la obiectivitatea realismului (*Toată lumea din familia noastră*) la omnisciența naratorului clasic, amplificată cu o notă moralizatoare. Conștient de capcanele noii poziții, Jude încearcă să mențină permanent spectatorul la distanță față de o dramă cu un mare potențial

Inimi cicatrizate

România-Germania, 2016

Scenariul și regia: Radu Jude

Imaginea: Marius Panduru

Costume: Dana Păpăruș

Scenografia: Cristian Niculescu

Machiaj: Bianca Boeroiu

Coafura: Domnica Bogdan

Design sunet: Dana Bunescu

Sunet: Jürg Lempen

Mixaj: Cristinel Șirli

Montajul: Cătălin Cristuțiu

Producător: Ada Solomon

Co-producători: Jonas Dornbach, Janine Jackowski, Maren Ade

Producători asociați: Jamal Zeinal Zade, Dan Wechsler

Cu: Lucian Teodor Rus, Ivana Mladenovic, Ilinca Hărnuț, Șerban Pavlu, Alexandru Dabija, Dana Voicu, Marius Damian, Bogdan Cotleț, Alexandru Binde, Marian Olteanu

Producție: Hi Film Productions, în coproducție cu Komplizen Film (Germania), în asociere cu Bord Cadre Films (Elveția)

Realizat cu sprijinul: Centrului Național al Cinematografiei, Studioului de Creație Cinematografică al Ministerului Culturii, Programului Media – Europa Creativă și Eurimages

Adaptare liberă după opera literară a lui M. Blecher

Durata: 141 de minute

Premiera: 17 noiembrie 2016

emoțional: textul cinematografic este rupt de citatele din Blecher, actorii declamă teatral, compoziția încadraturii declanșează reflecții estetice și atenuează mecanismele de identificare. *Inimi cicatrizate* pare un soi de manifest al lui Jude, în care-și expune limitele și libertățile estetice, în care-și stabilește noua poziție în raporturile cu realitatea-referent, cu opera și cu receptorul său, în care punctează conștientizarea forței de expresie filmică.

Dincolo de picturalitatea imaginii, de volumetriile elaborate, de performanțele actricești, de perspectivele multiple, de abilitatea narativă, am simțit forța teoretică a unui regizor care-și impune principii existenței sale cinematografice.



6,9 grade pe scara Richter

Cutremure de suprafață

Cristian Tudor Popescu

Dela *Dolce far niente* (1998) încoace, a treia dimensiune a filmelor lui Nae Caranfil, profunzimea, s-a micșorat continuu. Dacă în *Closer to the Moon* mai sunt momente încărcate cu o emoție tușantă pentru spectator, 6,9 pe scara Richter e redus cu totul la 2 D. E un *superficiu*, adică suprafață plus artificiu.

Totodată, e un musical, dar nu pentru că în el se cântă și se dansează. Toate momentele vocal-coregrafice sunt diegetice, un vis, o reverie, un spectacol, se întâmplă în povestire, personajele nu

se apucă să-și cânte replici și situații, ca în clasicele genului. *Sentimentele* puse pe ecran de Nae Caranfil sunt *musicale*.

Adică lacrima, râsul, căderea pe gânduri, disperarea, dragostea, moartea, supărarea și împăcarea nu sunt regizate ca să creeze vreun sentiment asemănător în spectator. În ciuda titlului, nu are loc niciun cutremur interior. Nu poți decât să surâzi, din când în când.

Personajul declanșator al qui-proquo-urilor amoroase, Daddy, tatăl revenit de nicăieri al tânărului actor

Tony, pe care l-ar fi abandonat cândva, e neverosimil. Cum neverosimilă e și relația patern-filială care ia naștere instant între cei doi, pe baza exhibării unei simple fotografii din copilăria lui Tony. Regizorul-scenarist Nae Caranfil ne cere să încheiem cu el un contract de ficțiune la puterea a doua: nu să ne suspendăm în mod voluntar și real incredulitatea, ci *să ne facem* că am crede.

Să ne facem că luăm de bună marea dragoste dintre Tony și Kitty, cu toate că Laurențiu Bănescu și Maria Obretin, în

ciuda eforturilor interpretative separate, nu fac nicicum „priză” ca iubiți. Cu toată bunăvoința, momentul în care Tony i se adresează din scenă, cu vorbele lui Orfeu către Euridice, peste umărul actrițucii Lorena, lui Kitty aflată în sală, care ar fi trebuit să fie un climax emoțional, e un cât se poate de convingător rateu.

Nu (cu)tremuri nicio clipă la gândul că Kitty s-ar putea sinucide, din gelozie depresivă, deși regizorul se vede că dorește asta.

Cum nu-l crezi pe Daddy când anunță că va muri curând, căci are cancer – moartea înseamnă profunzime, exclusă din film de la bun început – și aștepți întorsătura grotescomică. Care vine, cu asupra de măsură – pentru prima dată de când îl știu, urechea textuală fină a lui Nae Caranfil lasă să scape obscenități jenante prin inadecvare: Daddy retrăgându-se voios în dormitor cu studenta Bambi și anunțând că vor face un performant 69, sau același pensionar de 65 de ani (vârstă pe care Teodor Corban nu are cum s-o arate, altă inadecvare), „trăgându-i-o” entuziasmat pe la spate lui Bambi (altfel, o plăcută surpriză actoricească, Simona Arsu).

Pe scurt, ce și cui se întâmplă interesează prea puțin în scenariul lui Caranfil.

Secvențele cele mai reușite sunt cutremurele în vis, „deraiate” în muzică, cu versuri, ironie și melodie memorabile despre „infernul” căsniciei sau interludiul din parc, noaptea, iarăși cântat, la o votcă și un fum, al lui Tony și Kitty cu studenții de la Teatru.

O scenă de teatru în film, cu Ovidiu Niculescu în rolul stăpânului morților, Hades, care, la indicațiile nervosului regizor interpretat de Gelu Colceag, trage repetat dintr-o pipă enormă, tarantiniană, și o ia razna din pricina „ierbii” îndesate în loc de tutun de colegii puși pe farse, e momentul comic de vârf.

Toate acestea apar ca precursori ale finalului, Grand Finale, în stil Hollywood clasic. Coregrafia, scenografia, muzica, versurile, pe tema iadului mitologic și iadului lumii contemporane, prin care rătăcește un Orfeu buimac și dezamăgit, zgâlțâit de obsesia cutremurului, a bulinei roșii, agățat de iubire ca ultimă speranță, fac un spectacol demn de istoria mare a filmului românesc. Doar niște împrumuturi din *All that Jazz*, al lui Bob Fosse, nu foarte bine ghilimetate, ar putea să deranjeze.

Întorcându-ne la începutul lui *6,9 pe scara Richter*, tot o referință filmarească

6,9 pe scara Richter

România-Bulgaria-Ungaria, 2016

Regia: Nae Caranfil

Scenariul: Nae Caranfil

Imaginea: Vivi Drăgan Vasile

Decoruri: Peter Kilmo, Doina Levintza

Costume: Irina Nicolaescu, Istvan Ocztos, Andreea Popa

Montajul: Cătălin Cristuțiu

Muzica: Nae Caranfil, Bogdan Dimitriu

Cu: Laurențiu Bănescu, Maria Obretin, Teodor Corban, Maria Simona Arsu, Ovidiu Niculescu, Alexandru Papadopol

Producția: Mobra Film

Durata: 116 minute

Premiera: 20 ianuarie 2017

anticipează și rezumă actuala stare de creație a lui Nae Caranfil: parodiind celebra mișcare „telekinetică” a paharelor pe masă din *Călăuza* lui Tarkovski, autorul lui *È pericoloso sporgersi* ne anunță că nu mai vrea niciun pas în adânc, va face film aidoma păianjenului mergând pe apă.

În calitate de naefil, sper să nu fie acesta finalul.



Maria Obretin, Teodor Corban și Laurențiu Bănescu

#Selfie 69

La pețit pe Facebook

Dinu-Ioan Nicula

După un succes de public precum cel înregistrat în urmă cu doi ani de *Selfie*, căderea în autoadmirație este un fenomen care poate fi înțeles, cauzat de latura narcisistă pe care o are ultrapopularul cadraj foto de tip autoportret, întoarcere spre sine

ce, paradoxal, a devenit posibilă doar grație unui instrument destinat emina-mente dialogului: telefonul mobil. Pentru o tânără regizoare precum Cristina Iacob, sentimentul popularității (nu atât al persoanei sale, mai puțin medi- atizată, cât al produsului muncii ei) îi

dă satisfacție în aceeași măsură în care o face să se simtă obligată să pluseze. O plusare atât numerică (a se vedea adău- girea explicit sexuală la titlul primului film, spre a crea *sequel*-ul), cât și la nivelul cifrei de spectatori, care pare să fie un pariu eminamente cantitativ, precum



Flavia Hodja, Olimpia Melinte și Crina Semciuc

like-urile de pe Facebook. Nu întâmplător, găselnița lui Zuckerberg revine insistent în noul film, mijloc mai potrivit pentru a sintetiza (dar și digera) poantele facile și limbajul de pe „ulița mare”.

Exista, în *Selfie* (2014), o anumită can-doare a personajelor, vecină uneori cu naivitatea regizorală, având ca rezultat un trio simpatic în incongruența lui, din care credibile erau cele două actrițe care depășiseră cu un deceniu vârsta majoratului din film (Crina Semciuc și Olimpia Melinte), iar cu stângăcii se prezenta tocmai starleta TV (Flavia Hojda), care, ca ani, ar fi trebuit să fie mai în *emploi*-ul baccalaureatei. #*Selfie* 69 face un (prea mare) salt înainte, autentificând relațiile care fuseseră mai mult schițate și dându-le protagonistelor o maturitate obținută parcă peste noapte, care pune în eclipsă puștisme companionilor lor. Edificator, în acest sens, este escapada la bordel a acestui triumvirat întârziat (Magi-Mihai-Brain), pe cât de abracadabrantă, pe atât de rizibilă, din care se reține portretul matroanei moldovence, conturat în tușe groase de Maia Morgenstern.

Nu e, așadar, de mirare că imberbii ies din sfera de selecție a pariului *Cum să te măriți în trei zile*, pe care Jasmine, Ana și Roxana îl fac spre jumătatea filmului. El fusese preconizat să dea titlul *sequel*-ului, intenție schimbată atât datorită găsirii unui titlu în *suivi*, cât și din cauza neputinței scenaristice de a acoperi miezul acestui rămășag altminteri atât de ofertant. Față de echipa de *writers* din urmă cu doi ani, au dispărut Alexandru Molico și Geo Caraman, dar a apărut (din Franța) Tudor Potra, constantă rămânând prezența scenaristei cu patalama Maria Spirache, mai în mână la prima serie (pe care o vedea ca pe „un *Hangover* feminin”), decât aici, unde dezvoltarea logică a unei narațiuni ar fi trebuit să primeze. Scurta respirație a *stuff*-ului televiziv la care a lucrat în ultimii ani, ca și supervizarea venită din partea producătorului filmului (Adrian Sârbu), și-au pus amprenta de neșters asupra acestei scenariste sânguinoase, notabilă pentru activitatea sa pe linie teatrală, în cadrul echipei de la „Ideo Ideis”.

Iată de ce pletora candidaților la însușitoare se perindă doar mecanic prin

cadru, cu substratul (deloc disimulat) al serialității masculine; totuși, de reținut sunt aparițiile lui Codin Maticiu (de un pitoresc de-acum oxidat) și Sorin Miron (afirmat vertiginos, în ultimul timp, sub direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză). Urletul de neputință al Iasminei – personajul Crinei Semciuc – la adresa lipsei complete a potențialilor soți eligibili pare, prin ricoșeu, un protest implicit la adresa puținătății imaginației regizorale, care a adus-o în această ingrată situație. Precaritate, care, într-o formă agravată, se manifestă și în cazul tripletei Vlad Logigan-Alex Călin-Levent Sali, a căror interferență cu rachetii (Tolea Ciumac și Alex Bogdan) e lipsită de haz, fie că se consumă de pe poziții de forță (pentru recuperarea unei traficante de la bordel), fie că are alura unei cooperări (*hold-up*-ul pueril de la vila pur decorativei Maria Dinulescu).

În puzderia de elemente aleatorii, pe care camera de filmat a lui Barbu Bălășoiu le urmărește cu rutină profesională, senzația unui reper mai solid o degajă cuplul trăznit Nicu Ceaușu (Răzvan Vasilescu)-Cecilia (Alina Chivulescu), combinația între un paseist și o hipsterită funcționând, cu excepția grotestii scene de sex, capitol la care filmul rămâne profund dator, inclusiv promisiunii Yin-Yang din titlu. Se face prea puțin, dar se vorbește prea mult – să fie asta o portretizare disimulată a unui tineret tot mai preocupat de a trăi intermediat, prin experimentul virtual? Cât despre agresivitatea de limbaj, ea nu-și găsește alibiul frustetii nici la case mai mari (NCR), așa încât aici duce fie la stinghereala actoricească (Dorina Chiriac), fie la expansivitatea dintr-un regretabil *cameo* al Loredanei Groza.

Dar nu asemenea vedete împrumutate din zona muzicală constituie cârligele pentru atragerea publicului în mreje; de altfel, este probabil primul film românesc cu mare succes de public care nu cuprinde în zona rolurilor principale nici un „artist al poporului”, lucru care ar fi îmbucurător dacă s-ar solda cu acreditarea în conștiința spectatorilor tineri a unor actori de viitor și nu a unor personaje cu un potențial rămas pe alocuri *in nuce*. De pildă, statutul de absolventă de regie al lui Roxi este doar enunțat, fie ca o autoironie (pea

#Selfie 69

România, 2016

Regia: Cristina Iacob

Scenariul: Cristina Iacob, Maria Spirache, Tudor Potra

Imaginea: Barbu Bălășoiu

Muzica: HaHaHa Production

Scenografia: Andreea Maria de Hillerin

Costumele: Adina Bucur

Montajul: Gabriel Tudor Marin, Dragoș Teglaș

Sunetul: Cristinel Șirli

Cu: Crina Semciuc, Flavia Hojda, Olimpia Melinte, Levent Sali, Vlad Logigan, Alex Călin, Răzvan Vasilescu, Alina Chivulescu, Maria Dinulescu, Raluca Aprodu, Dorina Chiriac, Maia Morgenstern, Tudor Aaron Istodor, Răzvan Fodor, Tolea Ciumac, Alex Bogdan, Radu Vâlcă, Marian Râlea, Gabriel Huian, Corneliu Ulici, Mihai Smarandache, Mihaela Mihuț, Rudy Rosenfeld, Loredana Groza, Antonia, Răzvan Fodor, Lidia Buble, Adela Popescu, Radu Vâlcă, Virgil Ianțu, Codin Maticiu, Natalia Mateo, Tudor Roșu, Rareș Stoica, Alex Buescu, Silvia Busuioc, Ioana Florentina Dimitriu

Producător: Adrian Sârbu

Producție: Zazu Film

Distribuitor: Zazu Film

Durata: 116 minute

Premiera: 16 septembrie 2016

fină ca să fie percepută), fie cu notă vag polemică la adresa preferațiilor autohtoni ai criticii actuale, emulație care, în caz că există, este superfluă: #*Selfie* 69 „targetează” un segment de vârstă delimitat, printr-o reclamă persuasivă făcută de-a lungul mai multor luni și care va rămâne un punct de referință în cronică *advertising*-ului românesc de cinema.

Câtă acoperire a avut această *captatio benevolentiae* o poate aprecia fiecare dintre zecile de mii de spectatori care, deocamdată, au avut de oferit doar feedback-ul (deloc neglijabil) al plății biletului. Răspunsul îl poate constitui o continuare la #*Selfie*, dar după ce regizoarea va termina ecranizarea „best-seller”-ului *Suge-o, Ramona!* (de Andrei Ciobanu); asta dacă nu cumva titlul metaforic, din aceeași gamă cu #*Selfie* 69 (*de gustibus!*), o va convinge să fie chiar acesta noul *sequel*.



Dragoș Bucur, Alexandru Papadopol și Dorian Boguță

Două lozuri

Nostalgia miticilor

Mihai Fulger

Există câteva cazuri, la noi, de opere literare care au inspirat nu una, ci două adaptări cinematografice, și asta fără a ține cont de scurtmetrajele studențești, greu de inventariat (v. lista completă în articolul lui Ioan-Pavel Azap de la p. 40). Cel mai recent caz este cel al nuvelei caragialene „Două loturi”, publicată pentru prima dată în volum în cel dintâi an al veacului trecut. În 1957, Jean Georgescu, autorul celei mai valoroase ecranizări după opera lui I. L. Caragiale (*O noapte furtunoasă*, 1943), refuză să realizeze în pripă *Două lozuri* și acceptă să contribuie doar la dramaturgia filmului, a cărui regie avea să fie semnată de discopolii săi Aurel Miheles și Gheorghe Naghi. Anul acesta, regizorul-scenarist Paul Negoescu, ajuns la al doilea lungmetraj (după *O lună în Thailanda*, din 2012), a lansat o producție independentă, *very*

low budget, cu același titlu. Noul *Două lozuri* a fost produs – cu sprijin financiar doar de la participanții la o campanie de *crowdfunding* găzduită de platforma Indiegogo – de către ActorieDeFilm.ro, școala de *acting* înființată de Dragoș Bucur, Alexandru Papadopol și Dorian Boguță, responsabilă în ultimii ani de realizarea a numeroase filme, printre care alte două lungmetraje distribuite în cinematografe (*Love Building* și *Alt Love Building*, ambele regizate de Iulia Rugină). La fel ca în filmele anterioare, pe lângă interpreți profesioniști (în primul rând cei trei populari actori menționați, cărora li s-au alăturat aici Andi Vasluiuanu, Șerban Pavlu și Elias Ferkin), pe ecran apar numeroși absolvenți ai școlii ActorieDeFilm.ro. În primele două luni de distribuție în cinematografele românești, *Două lozuri* s-a bucurat de un succes uimitor pentru

o producție independentă (peste 130.000 de bilete vândute până la momentul scrierii acestui articol), rivalizând cu o altă comedie, dar cu o producție și o promovare mult mai costisitoare, *#Selfie 69* de Cristina Iacob. Pe lângă atuurile evidente ale filmului de față, reușita a fost favorizată de contribuția unui distribuitor puternic (Ro Image 2000) și de o campanie de promovare inteligentă, cu costuri mici, derulată mai ales în mediul *online*.

Scenariul lui Negoescu reprezintă o adaptare foarte liberă după proza caragialiană, *plot*-ul fiind adus în prezent (la fel cum procedează Marian Crișan, în *Orizont*, cu trama nuvelei lui Ioan Slavici *Moara cu noroc*, ecranizată și de Victor Iliu în clasicul *La Moara cu noroc*) și combinat cu elemente din cazul real al lui Stelian Ogică (pretins deținător de drept al biletelui cu câștigul cel mare la Loto 6/49, care

i-ar fost sustras cu forța de un ofițer SPP). Noul Lefter Popescu, personajul-pivot din *Două lozuri*, este Dinel (interpretat de Dorian Boguță, care preia astfel rolul indimenticabilului Grigore Vasiliu Birlic din adaptarea cinematografică realizată de Georgescu, Miheles și Naghi), mecanic la un service auto din orașelul său (nenumit în film, acesta ar putea fi orice urbe provincială din țară – de altfel, filmările s-au realizat în mai multe localități, precum Ploiești, Giurgiu, Alexandria sau Buzău). Iubita lui Dinel muncește, la negru, în Italia, pentru un oarecare Giuliano (care, fiind „macaronar”, e musai să fie și mafiot, potrivit gândirii mioritice). Deși stă în Peninsula pentru bani, Gina îi cere lui Dinel să-i trimită urgent 1.200 de euro, iar faptul că nu prea are cum să strângă o sumă atât de mare într-un timp atât de scurt îi adâncește acestuia despresia, pe care și-o înecă în alcool. Cei mai buni prieteni ai lui Dinel sunt Sile (Dragoș Bucur), un „liber profesionist” afemeiat și, totodată, un parior inveterat, și Pompiliu (Alexandru Papadopol), un funcționar la Primărie care vede peste tot conspirații ale evreilor, masonilor sau „serviciilor”. La fel ca Lefter Popescu, Dinel se lasă convins de prietenul său Sile să cumpere un bilet la loterie pe banii acestuia. La fel ca personajul caragialian, Dinel află că biletul lui a câștigat marele premiu. Numai că, la fel ca Lefter Popescu, atunci când primește vestea, Dinel nu-și mai găsește biletul. Acesta s-ar fi aflat, crede el, într-o borsetă pe care a cedat-o, sub amenințare, unor mardeiași bucureșteni, aflați în trecere prin orașelul lor. Îmboldit de Sile și Pompiliu, motivați de perspectiva unei cote din câștig, pasivul Dinel devine un protagonist activ. Cei trei mitici provinciali, mult mai curajoși în vorbă decât în faptă, reușesc, printr-un noroc demn de inspectorul Clouseau, să dea de urma hoților și pornesc spre București, pentru a recupera biletul, într-o veche Dacie a tatălui lui Dinel, reparată și vopsită de eroul nostru (automobilul merită amintit, deoarece prilejuiește cel mai amuzant moment al filmului). Dar, după cum ne așteptăm, socoteala lor de acasă nu se potrivește cu cea din târg...

Principala izbândă a lui Negoescu este aceea că spulberă prejudecata „elitistă”

conform căreia orice comedie populară e un film vulgar, văduvit de idei și lipsit de valoare. Scenariul are o structură exemplară (construită după rețeta hollywoodiană în trei acte), personajele au culoare și viață (firea fiecăruia este concepută iscusit și reliefată gradat), varietatea lor psihologică relevă moravuri, mai ales condamnabile, ale societății românești contemporane (cum ar fi violența domestică și abuzul casnic, întrupate de personajele lui Andi Vasluiuanu și Șerban Pavlu), situațiile inventate frizează uneori absurdul (de pildă, ghicitoarele care emit bonuri fiscale pentru serviciile lor), dialogurile sunt savuroase (cum sunt și teoriile fanteziste formulate cu convingere de Pompiliu), unele secvențe pot funcționa și ca scheciuri independente (nu doar cea menționată mai sus, cu Dacia vopsită a lui Dinel), iar îngroșarea, specifică genului, nu deranjează ca în alte producții comice, care deseori jignesc inteligența spectatorilor. Regia este sigură, îmbinând meșteșugit formula realistă (sunt preferate cadrele lungi, inclusiv planurile-secvență, cadrele de contextualizare și de legătură potențază autenticitatea universului ficțional, inconfundabil românesc, iar despre *voice-over* narativ, utilizat de Georgescu, Miheles și Naghi, nici nu poate fi vorba...) cu convențiile comediei, ba chiar ironizând Noul Cinema Românesc (printr-un monolog autoreflexiv al aceluiași Pompiliu, care face referire și la *road movie*-ul *Marfa și banii* de Cristi Puiu, filmul în care Papadopol și Bucur au interpretat primele lor roluri importante de cinema), și construind atent fiecare mizanscenă (de exemplu, un obiect banal, cum ar fi o cutie de chibrituri, introdus subtil în cadru, poate deveni esențial pentru dezvoltarea narațiunii). Cei trei actori principali se cufundă cu voluptate

Două lozuri

România, 2016

Scenariul și regia: Paul Negoescu

Imaginea: Ana Drăghici

Montajul: Alexandru Radu

Sunetul: Florian Titus Ardelean

Muzica: Flora Pop

Scenografia: Mălina Ionescu

Cu: Dorian Boguță, Dragoș Bucur, Alexandru Papadopol, Nora Cupcencu, Andi Vasluiuanu, Irina Noaptes, Șerban Pavlu, Codin Maticiu, Dragoș Niamțu, Elias Ferkin

Producător: Dragoș Bucur

Producție: ActorieDeFilm.ro, în coproducție cu Papillon Film, Kirkland și Studio Indie Productions

Distribuție: Ro Image 2000

Durată: 86 de minute

Premiera: 7 octombrie 2016

în personajele lor, imaginea Anei Drăghici este pe măsura unei producții cu buget mult mai mare, iar tema muzicală compusă de Flora Pop (ce amintește de piesa „hawaiiană” a scurtmetrajului *Telefon în străinătate* de Hanno Höfer), accentuează, împreună cu șlagărul lui Gil Dobrică „Tu să mă ierți”, atmosfera nostalgică a filmului. O nostalgie ce pare de sorginte cinematografică – atât după producțiile „de gen” bine făcute, cât și după vechile cinematografe, în care s-au format generații întregi de cinefili (nu întâmplător, ultima imagine ce precedă actul al treilea este cea a unei săli abandonate, Cinema Turris din Turnu Măgurele). Să sperăm că, grație unor filme precum *Două lozuri*, și unele, și celelalte își vor mai amâna moartea de mult anunțată.



Întoarcerea magilor

Nu-nvie morții, e-n zadar, copile?

Călin Căliman

Inter-un anume fel, filmul regizorului Ioan Cărmăzan *Întoarcerea magilor* este un răspuns la sentința eminesciană „nu-nvie morții, e-n zadar, copile”, chiar dacă nici scenariștul (Denis Dinulescu), nici regizorul

(cum mi-a mărturisit) nu s-au gândit la această posibilitate. Cert este faptul că *Întoarcerea magilor* este un film despre forța credinței, ceea ce, datorită în principal mesajului său limpede, mă determină să-l situez, ca importanță artistică, în

imediată apropiere a filmelor sale de vârf, adică imediat după *Casa din vis*, *Lișca și Țapinari*. Numai că recenta premieră nu are nici asprimea privirii din *Țapinari*, nici sâmburele tragic din *Lișca* (materializat în chipul Ecaterinei Nazare), nici savoarea epică din *Casa din vis* (care provenea și din verbul încântător al lui Fănuș Neagu și-al său „Ningea în Bărăgan”). *Întoarcerea magilor* este un film cuminte, tandru și tonic (poate prea cuminte, tandru și tonic!), chiar dacă intriga propriu-zisă presupune drame, întâmplări ieșite din comun, chiar dacă acțiunea se petrece într-un sat uitat de lume (numit, însă, Roua!), chiar dacă printre personaje sunt și doi saltimbanci, magii (care fac minuni, învie un porumbel, ba chiar își propun să învie doi oameni!). Minunile vieții sunt mai mari, însă, mai adevărate și mai spectaculoase decât minunile magilor, și acest deznodământ moral și filosofic, susținut de forța credinței, este principalul mesaj al filmului propus de regizorul Ioan Cărmăzan, în al 68-lea an al vieții (când omul, în general, devine mai bun, mai împăcat cu viața). Tonică și tandră este și atmosfera domestică în care se desfășoară intriga (cu numeroși boboci de rață și chiar cu o broască țestoasă), în satul patriarhal de la margine de lume.

Personajul central al narațiunii cinematografice este doctorița Paula (interpretată de Ana Maria Carablaș), o femeie greu încercată de ale vieții, care, după accidentul tragic suferit de soțul și băiatul său, încearcă să-și refacă viața, adoptă o fetiță orfană, se integrează perfect în viața colectivității, își practică meseria cu pricepere și devotament, iar forța credinței o ajută să trăiască clipa de grație din final. Dintre personajele filmului se mai disting câteva, cu funcții importante în



Mihai Mălaimare și Camelia Varga

economia acțiunii. Aș aminti, întâi, primarul comunei (interpretat de Nicodim Ungureanu), un om de acțiune, cu multe treburi pe cap, dar și cu ticurile unui om ocupat și plin de el. Este, apoi, preotul satului (Valentin Popescu), un alt om de lume, cu o țăcălie simpatică, dar și, uneori, cu un comportament nu tocmai conformist. Rătăcit prin satul Roua este și un tânăr, George (Ion Bechet), fără locuință și fără adresă, găsit, totuși, de o fostă localnică, plecată cândva spre țări mai calde, sau mai reci, doamna Carla (Florentina Tănase). Nu pot fi uitați, desigur, magii (Mihai Mălaimare și Camelia Varga), cei care, cu giumbușlucurile lor, animă viața locurilor. Viața de fiecare zi a așezării se desfășoară în paralel cu viața personajului central, pe agenda de lucru a primarului se află, mereu, treburi urgente de rezolvat, consiliul comunal găsește mereu soluții la probleme foarte complicate. Pe realizatorii filmului i-a preocupat cu precădere și descrierea cotidianului dintr-un sat patriarhal al zilelor noastre, locul desfășurării acțiunii fiind integrat, organic, în poveste. Preocuparea aceasta a pornit de la scenarist: Denis Dinulescu a gândit personajele satului Roua ca pe niște oameni, aș zice, care... merită o minune. Directorul de imagine Silviu Stăvilă, la rândul său, s-a simțit în largul lui într-un „film de atmosferă”, punctând inspirat cotidianul vieții locale, cu toate ale sale. Compozitorul Mircea Florian, și el, animă, cu culori afective, momentele mai statice ale intrigii, intermezzo-urile magice. Cât despre actori, ei s-au depășit, nu o dată, pe sine. O surpriză foarte plăcută a fost Ana Maria Carablaia, în rolul doctoriței Paula, ea desenând un personaj de mare autenticitate, cu trăiri diverse, punctând nuanțat atât tristețile, cât și momentele euforice ale eroinei sale, relația cu micuța pacientă orfană pe care o va adopta. Cred, apoi, că personajul primarului este cel mai savuros personaj creat de Nicodim Ungureanu în întreaga sa carieră cinematografică, destul de amplă în ultimii ani. Un personaj cu personalitate pregnantă desenează și Valentin Popescu, preotul său fiind, deopotrivă, pitoresc și plauzibil. O pată de culoare, în film, este oferită de cuplul magicienilor, atât Mihai Mălaimare, cu umorul său generos, cât și



Ana Maria Carablaia

Camelia Varga, cu trucuri sentimentale simpatice, devenind personaje atașante, familiare. Ceilalți interpreți, printre care Ion Bechet și Florentina Tănase, Corina Stăvilă, Ionuț Ciocia și Sara Rahela Stan, intră cu brio în poveste.

Pentru regizorul Ioan Cărmăzan, care și-a anunțat personalitatea încă de la ora filmului de diplomă, *Cântă cucul și pe ploaie*, intrând spectaculos în cinematograful mare cu filme originale precum *Țăpınarii* și *Lișca*, oferind, după divertismentul liric *Sania albastră*, marele film al creației sale, *Casa din vis* (cu superbul Gheorghe Dinică în rolul vajnicului șef de clan Chivu Căpălău, cu Maia Morgenstern, Horațiu Mălăele și Remus Mărgineanu printre celelalte personaje seducătoare ale intrigii), cariera cinematografică nu a continuat, neapărat, în sens ascendent, filmele sale ulterioare rămânând sub nivelul începuturilor, atât *Raport despre starea națiunii*, cât și *Lotus*, *Margo*, *Oul de cuc* sau *O secundă de viață*. Pentru regizorul Ioan Cărmăzan, așadar, recenta premieră *Întoarcerea magilor* reprezintă o întoarcere la creația de vârf. O întoarcere discretă, nu spectaculoasă, cu un film calm, cum spuneam, cuminte, tandru și tonic. Când spuneam „poate prea cuminte, tandru și tonic”, mă gândeam la faptul că unele, câteva, soluții artistice găsite de regizor rămân elementare, simpliste. Dar filmul, în general, are

substanță, ritm și o prețioasă încărcătură morală, filosofică și estetică. Dincolo de povestea emoționantă a unor destine individuale, de oameni care, cum spuneam, merită o minune, filmul particularizează o lume, un mod de viață, o stare de spirit și o mentalitate care merită să fie cunoscute și recunoscute. La Roua, minunile fac parte din cotidianul existenței...

Întoarcerea magilor

România, 2015

Regia: Ioan Cărmăzan

Scenariul: Denis Dinulescu

Imaginea: Silviu Stăvilă

Decoruri: Bob Nicolescu

Costume: Maria Peici

Montajul: Corina Stăvilă

Muzica: Mircea Florian

Machiaj: Marina Ionescu

Cu: Mihai Mălaimare, Ana Maria Carablaia, Camelia Varga, Nicodim Ungureanu, Valentin Popescu, Florentina Tănase, Ion Bechet, Sara Rahela Stan, Ionuț Ciocia, Corina Stăvilă

Producători: Constantin (Titi) Popescu, Doina Dragnea

Producția: Filmex

Durata: 86 de minute

Premiera: 24 noiembrie 2016

Monica Lăzurean-Gorgan

„Documentarul nu este un reportaj jurnalistic”

Interviu de Marilena Ilieșiu

Care a fost punctul de plecare în realizarea filmului tău *Doar o răsturnare*? Știu că a început ca un film despre mediu, dar ai ajuns la implicarea acestuia în cronica de viață a familiei Sicrea.

O fundație mi-a cerut să fac trei filme documentare de scurtmetraj pe probleme de mediu. Am ales ca unul dintre subiecte să fie poluarea de la Copșa Mică. Am ajuns acolo în 2009, exact în anul în care fabrica

s-a închis. Am vrut să spun povestea poluării prin oamenii care au lucrat multă vreme în fabrică și să înțeleg impactul acestei fabrici în rândul familiei. Așa că, în Copșa Mică, ajutată de oamenii de la primărie, am ajuns să întâlnesc aproximativ 30 de familii. Când l-am întâlnit pe Dobrin, mi-am dat seama că aș dori să stau mai mult cu familia lui. Când am terminat de făcut filmele de scurtmetraj, le-am predat și am rămas să mai filmez

cu familia Sicrea. Am făcut acest lucru pentru că m-au atras foarte mult contradicțiile manifestate de tată, de capul familiei, singurul care lucra în familie. Natura umană, contradicțiile pe care noi le manifestăm mă atrag foarte mult și aici am văzut un om măcinat de alegeri dificile. Pe de o parte Dobrin, dorea ca fabrica care polua peste măsură să se redeschidă, ca să pună o pâine pe masă pentru cei 3 copii, pentru el și pentru soție. Pe de altă parte, fabrica asta polua peste limitele admise. Apoi, Dobrin aștepta un miracol care să o facă pe fata cea mai mică să se ridice din scaunul cu roțile și să meargă. Și întârzia să meargă la un doctor de specialitate.

Întinzi o capcană spectatorului chiar cu titlul, *Doar o răsuflare*. E un efect urmărit sau crezi că răsuflarea poate fi legată, simbolic, de drama familială, dar și de cea comunitară?

Nu m-am gândit atât de mult, titlul este parte din Psalmul 21, pe care Lia îl citea destul de des, dar și parte dintr-o melodie religioasă, care nu a mai intrat în film până la urmă, care se numește „Doar o răsuflare”. După mine, se referă la fragilitatea noastră, așa cum spun și versurile melodiei: „suntem doar o răsuflare, abur spulberat de soare, simple adieri de vânt și o mână de pământ”.

Există o gradare a stărilor, o nuanțare a ideilor de-a lungul celor șapte ani de filmări?

În primul rând, m-au interesat dramele aparent mărunte din spațiul casei,





Doar o răsuflare

contradicțiile și frământările tatălui și ce poate face credința în dinamica unei familii. Nu mi-am propus să filmez șapte ani, la început mi-am zis că voi filma doi-trei ani, cât să urmăresc deciziile tatălui și așteptarea miracolului. Și poate redeschiderea fabricii... Sau poate schimbarea de atitudine a lui Dobrin în legătură cu fabrica care a poluat prea mult. Dar, când am văzut că dinamica din familie se schimbă, că Angelo începe să vorbească „împotriva tatălui”, că Dobrin se luptă și mai încrâncenat, pe an ce trece, pentru că simte că „pierde teren”, am decis că merită să mai filmăm încă trei-patru ani. În cei șapte ani, lucrurile s-au schimbat și în firul narativ, centrul de interes s-a mutat de la miracolul pe care familia îl așteaptă la neputința doctorului, la alegerile părinților, și se stabilește în zona deciziilor și a destinului celorlalți doi copii. Sunt conștientă că este un film inegal, dar cred că este fidel pulsului schimbărilor din familie.

Cum ai interacționat cu eroii? Cum i-ai filmat? Cum ai ales momentele esențiale din existența lor?

Am interacționat foarte bine cu ei. Dobrin a avut încredere în mine și, de-a lungul

anilor, încrederea s-a întărit. Mi-au deschis ușa și m-au primit oricând, la orice oră. I-am filmat și lăsând camera să meargă, pentru că voiam să prindem momente din rutina lor zilnică, dar am și regizat anumite secvențe. A regiza, într-un așa numit film documentar, înseamnă, după mine, sau cel puțin doar în cazul meu, a le cere să recreeze anumite momente pe care ei le-au făcut într-o altă zi, când eu eram acolo, dar fără camera de filmat. Nu le-am cerut să spună ceva anume, tot ce spun sunt vorbele lor și îi reprezintă, dar da, le-am dat indicații de tipul unde să se așeze sau când să intre în cadru.

Am putea aduce în discuție manipularea în contextul acestui film, dar și în zona documentarului?

Conceptul de manipulare în filmul documentar este o chestiune complexă, care necesită un anumit acces și cunoaștere a fenomenului filmului documentar, astfel ca cei care acuză manipulări să aibă un instrumentar solid la bază. Eu cred că filmul, și implicit documentarul, este într-o bună măsură, să-i zicem, oglinda celui care l-a regizat și nu este un reportaj

jurnalistic de la fața locului, care se vrea la obiect și obiectiv. Aceasta e prima idee care trebuie înțeleasă. Dacă acest lucru e înțeles, atunci se poate ajunge la detectarea adevăratelor elemente manipulatorii din film.

După acest film, ce crezi că înțelegi mai bine? Un om, o comunitate? Vina, remușcarea, credința, timpul, părintele, copilul?

După opt ani de lucru, șapte ani de filmări și un an de post-producție, cred că înțeleg mai bine multe lucruri. Sau cel puțin așa sper, pentru binele meu.

Cum ți-ai defini filmul? Poate: un documentar observațional structurat ca un film de ficțiune?

Chiar mă feresc de definiții.

Cum ai vedea urmarea acestui film? Crezi că ar fi posibilă o A doua răsuflare?

Partea foarte frumoasă dintr-un documentar este că povestea nu se termină, poate, niciodată. Sau acolo unde se termină, începe alta, dar eu nu văd partea a doua a filmului propriu-zis.

Un spațiu polidisciplinar

Luminița Comșa

În Europa, la sfârșit de an 2016, există o preocupare tot mai mare a distribuitorilor și exploatanților pentru destinul a ceea ce, în tot mai multe țări, începe să se numească „spațiul-cinema”, un loc care fie reunește un număr generos de săli, cu multe locuri, fie găzduiește săli cu o capacitate redusă, dar care difuzează filme de autor, acele filme care fac diferența între artă și industrie. La Mantova, Italia, capitală europeană a culturii, a avut loc de curând o nouă întâlnire FICE – *Incontri del Cinema d'essai*, ajunsă la cea de-a 15 ediție. Președintele ei, Domenico Di Noia, este fericit! Aceste reuniuni au devenit, în timp, participări indispensabile pentru toți operatorii din domeniu, pentru că atât marii distribuitori, cât și cei mici consideră că sunt un bun prilej de promovare a unei cinematografii de calitate. Anul acesta au participat la întâlnire 30 de societăți de distribuție. Alături de reprezentanții lor, Di Noia privește cu încredere viitorul filmelor de artă, în Italia, mai ales că își pune multe speranțe în noua lege

a cinematografiei din Peninsula, care va reglementa toate problemele apărute în ultima vreme, când: „Cinematografia s-a transformat radical. Legea va actualiza și reglementa finanțarea, printr-o contribuție superioară celei din trecut, dar, în egală măsură, va permite și o mai bună circulație a filmelor, fără a se limita doar la finanțarea construcțiilor și reabilitărilor de săli, desigur, la fel de importante ca toate celelalte elemente ale creației și distribuției.”

Legea, consideră el, trebuie să reglementeze și fenomenul difuzărilor sezoniere, care afectează puternic, din punct de vedere economic, distribuția filmelor de artă în Italia. Lipsei de premiere din timpul verii i se opune o avalanșă de titluri, lansate în celelalte luni ale anului, în special în timpul iernii. Di Noia e convins că legea va fi cea care va stabili poziția sălilor de cinema, în fruntea sectorului audiovizual. Printre ele, desigur, pe primul loc, se vor afla sălile de artă, ca element dominant al culturii cinematografice. Trebuie revizuit și raportul intervalelor

de timp dintre premiere, care să permită un spațiu mai mare, confortabil, difuzării filmelor independente, de altfel un simbol al diversității. De aceea, la Mantova a avut loc și convenția „Ce vom deveni? Sălile de artă versus noua lege a cinematografiei italiene”. Într-un singur an, în Italia, au ieșit pe piață 400 de filme – un număr exorbitant, crede Di Noia, mai ales că multe dintre ele nu au fost gândite pentru o distribuție în cinematografe; realizatorii lor speră, totuși, să ajungă cu ele pe cele mai importante ecrane. În multe orașe, cinematografe cu o singură sală sunt obligate ca, timp de două-trei săptămâni, să difuzeze astfel de pelicule, cu costuri mari de exploatare, producătorii lor pretinzând că marii distribuitori nu vor astfel de filme. Acest fenomen, spune Di Noia, trebuie analizat și contracarat printr-un mai bun exercițiu de programare.

Viitorul, consideră el, este al sălilor de artă. Fără ele, un film de calitate, care face cunoscută cultura italiană, dar e exclus din circuitul marilor



Simon Helberg, Meryl Streep și Hugh Grant în *Florence Foster Jenkins*

săli, ca documentarul *Fuocammare* de Gianfranco Rosi, de exemplu, nu ar fi putut să iasă pe ecrane și nici să reprezinte Italia la Pemiile Oscar. Sfârșitul de an se anunță atât de bogat în premiere, încât, deși numeroase, spațiile-cinema, cu multisăli din Italia, par să fie totuși insuficiente, fenomen ce poate afecta economic difuzarea unor pelicule. Mattia Guerra, directorul general al companiei *Lucky Red*, e preocupat de aplicarea în această perioadă a unor strategii de marketing cât mai diferite, specifice fiecărui film pe care îl distribuie acum, convinși fiind că așa va reuși să atragă acel public-țintă care e interesat de un anumit titlu. Pentru cei de la *Lucky Red*, lansarea a patru comedii italiene, la sfârșit de an, toate destinate unei largi audiențe, este o adevărată provocare! Există riscul de canibalizare, fenomen care se petrece adesea între programele canalelor de televiziune dintr-un teritoriu, dar mai rar între cele ale sălilor de cinema. Visul distribuitorului este acela de a putea ști, cu cel puțin un an înainte, ce producții vor fi terminate, pentru a realiza o programare și o strategie de lansare potrivite fiecărui titlu. Va avea astfel libertatea de a decide, singur, când și cum să lanseze o premieră. Pentru o peliculă ca cea a regizorului și actorului Xavier Dolan – *Juste la fin du monde*, care a obținut Marele Premiu al Juriului la Festivalul de la Cannes, din acest an, „un titlu cu un puternic potențial”, distribuitorul are, de exemplu, în plan o lansare în forță, care se bazează mai ales pe o campanie *online* și la televiziuni.

Dacă pentru *Florence*, semnat de Stephen Frears, filmul cu Meryl Streep și Hugh Grant în rolurile principale, directorul Mattia Guerra plănuiește o strategie de lansare și difuzare de tip contraprogramare, în raport cu obișnuitele strategii din perioadele de sărbători, pentru o comedie clasică americană, ca cea a realizatorului Barry Sonnenfel – *Nine Lives*, cu o distribuție de mare impact, în frunte cu Kevin Spacey, Jennifer Garner și Christopher Walken, cei de la *Lucky Red* se pregătesc pentru o lansare în forță, de data această însă, în toată media, convinși că incisivul film de familie are un real potențial comercial. Pentru exploatantul milanez Lionello Cerri, directorul unui

SpazioCinema în continuă dezvoltare, în zilele noastre, „se schimbă total modul în care vedem un film. A merge la cinematograful, azi, e foarte important, pentru că locurile unde se află sălile au devenit spații polidisciplinare, unde se întâmplă multe lucruri, nu numai vizionarea unui film sau a unui documentar de calitate; a ieși la cinema se poate combina și cu alte evenimente realizate prin tehnici digitale sau preluate prin satelit.” În aceste spații se pot experimenta la nesfârșit multiple și diverse activități. „Sunt convinși că sala de cinema, ca un loc special, va exista multă vreme. Va continua să se exercite aici funcția de difuzare, dar ea nu va mai fi singura. Obiectivul nostru este acela de a crea spații cu săli de cinema plăcute pentru spectatori”. Cerri e mândru de proiectul de dezvoltare la Milano a noului *SpazioCinema*, pe care îl conduce. Au fost demarate deja lucrările de lărgire ale vechiului cinematograful Anteo, care de la 4 săli cu 750 de locuri, va deveni, în septembrie 2017, un complex cu 10 săli și 1250 de locuri.

Astfel, orașul Milano va avea propriul său *Palazzo del Cinema*, o structură care va include două arene estivale, un spațiu de îngrijire pentru copii, o cafea, un sushi bar... Va fi deschis de la ora 10 dimineața, pentru a putea implica și școlile în activitățile de aici, până la ora 1 noaptea. Un loc de întâlnire pentru iubitorii filmului de calitate, în conformitate cu linia editorială a circuitului. În numele *SpazioCinema*, Cerri a semnat de asemenea un acord și cu *Citylife*, prin care i se încredințează, de asemenea, gestionarea unui alt centru cu șapte săli și cu o capacitate de aproximativ 1300 de locuri, aflat într-o zonă urbană nouă, cu zgârie-nori, a bătrânului oraș Milano. „E un proiect similar de dezvoltare cu multisăli, ca cel ce se aplică în prezent vechiului cinematograful Anteo, dar într-un cartier în care filmul a fost până acum mai puțin prezent. *Citylife* are o dimensiune ce-l apropie de activități destinate familiei; chiar printre zgârie-nori există zone verzi, cu fântâni și un loc primitiv, unde se poate petrece liniștit câteva ore. În opinia mea, locația în care se vor ridica sălile este excepțională! *Citylife* este de o frumusețe unică în Milano! Multiplexul urmează să



Juste la fin du monde

se deschidă în noiembrie 2017”. Cerri e mândru de noua construcție, pe care o consideră unică, iar echipa sa, spune el, se va concentra asupra propunerilor de filme de calitate și de activități cuprinzătoare, ținând cont și de faptul că, din păcate, un vechi cinematograful, de aici, Appolo, își va înceta existența iar noul complex de multisăli urmează să umple golul lăsat. Dar noutatea imediată, de care Cerri este foarte încântat, este recenta redeschidere a multiplexului *Cremona Po*, extins de la șapte la zece săli. Noul *SpazioCinema* a fost obținut prin împărțirea vechilor săli, cărora li s-a adăugat una nou construită. „Dorim să lucrăm pe o piață complet diversificată, ca cea a multiplexurilor, pe care să o ducem mai departe, dar nu într-un mod tradițional, chiar dacă acest lucru nu este ușor. Noi încercăm să respectăm în programarea unui multiplex aspectul pur comercial, dar nu renunțăm nici la calitate. Facem adesea experimente în acest sens!”

Surse:

Publicațiile: *Le Film français*, *Ecran total*, *Screen International*, *Variety*, *Boxoffice*, *Giornale dello spettacolo*
Site-urile: *CNC România*, *CNC Franța*, *Los Angeles Times*, *The Independent*, *New Bay Media*, *AlloCiné*, *France24*, *timeout.fr*

Punct și de *La capătul liniei*

Marilena Ilieșiu

Proiectat la 33 de ani de la premieră în cadrul Cineclubului FILM de la Cinemateca Română, *La capătul liniei* este un *must* pe lista oricărui cinefil. Poate câteva dintre argumentele mele vă vor convinge că în istoria filmului românesc nu veți identifica doar rădăcinile prezentului, ci și marile momente de constituire ale expresiei cinematografice naționale, de rezistență în fața uniformizării ideologice și de sinceritate narativă. Pentru că titlul o impune, haideți să privim istoria filmul național și din perspectiva semnelor de punctuație: semne de întrebare, de exclamare, puncte simple sau de suspensie. Dar linia îi aparține doar lui Dinu Tănase.

Poate pentru spectatorul anului 2016, format și deformat de tendințele momentului, *La capătul liniei* este doar un film despre eșec și despre trei loseri

plasați într-un decor cimentuit în tiparele socialiste ale României anilor '80. Nu știu câți dintre noi mai pot detașa acest film de greutatea betonului prefabricat al orașului socialist, de zgura ideologică, de slinul cosmetizat cu directive și indicații de partid. Nu știu cum poate fi percepută astăzi dimensiunea vag urbană a punctului terminus feroviar, o localitate prăfuită (praf industrial) întinsă între gară, hotel, Miliție și uzina în căutare de turnători (metalurgi, nu ciripitori!). Format la școala *Reconstituirii*, cu lecții de imagine predate de Sergiu Huzum și cu aplicații practice asimilate din narativul lui Pintilie, Dinu Tănase detona explozibilul realismului chiar în linia ideologică a PCR. O mai făcuseră, după *Reconstituirea*, Daneliuc și Tatos, care mizaseră fie pe forța unui realism potențat de implicarea cineastului în cotidian,

fie pe introducerea sa într-o complexă structură filmică. Dinu Tănase, cu *background*-ul său imagistic (debutase ca director de imagine la *Prea mic pentru un război atât de mare*, al lui Radu Gabrea), impunea, cu *La capătul liniei*, o materialitate filmică aproape tactilă a lumii sale ficționale: eroii, clădirile, străzile, lumina sau întunericul au o textură aparte, sunt supuse unei vibrații cromatice (!) a tonurilor cenușii. Sărăcia, falsul lux, interiorul hotelier sau casnic, exteriorul urban, rural sau industrial, sunt percepute ca o un volum unitar, valorizat de gama de griuri, amintind de deșeurile industriale. Spațiul cinematografic la Dinu Tănase este perceput ca o imensă alăturare de volume cu granulații diferite, cu pregnanțe diferite, în care traseele eroilor ne introduc mai adânc în masa rebuturilor socialiste. Doi foști pușcăriași, doi antieroi



Ioana Crăciunescu și Dan Condurache

croiți din materiale trecute la index de cenzură (șmecherie, histrionism, încăpățănare, comportament cavaleresc-agresiv) descind în decorul anost al localității industrializate, în căutarea reintegrării profesionale și sociale.

Cuplarea celor doi este varianta optimă de atac a frontului socio-profesional, pentru că perioada de detenție pare să fi șters din codul de maniere a omului reeducat practica ciubucului, agerimea descurcărețului, duplicitatea mincinosului. În localitatea fără spațiu de fugă, turnătorul Crișan și strungarul Cicea, varianta autohtonă, adaptată a cuplului Don Quijote-Sancho Panza, sunt implicați nu doar în experiențe profesionale, ci și sentimentale. Apar astfel Ani, chelnerița cu probleme sentimentale și cu o nefericire preluată parcă genetic, pe linie maternă, și Matilda, cuconița de mahala, amatoare de praz și de aventuri galante. De fapt, relaționarea cuplului masculin cu unul feminin este parte din strategia narativă a lui Dinu Tănase. Întreaga poveste este concepută ca rezultat al confruntării a două forțe reprezentate de cei doi eroi: masivul Crișan (Mircea Albulescu) și jucăușul

Cicea (Dan Condurache). Corectitudinea dusă până la negarea abilităților profesionale și a impulsurilor sentimentale este contrabalansată de superficialitatea histrionică, drama sentimentală de cochetărie, proba nereușită de strungărie, dată de Crișan, de jongleria de măiestrie oferită de Cicea asistenței muncitorești. Acest dualism permanent dă dinamism narațiunii, dar este și o formulă de a polariza lumea din mica urbe industrială în jurul câștigătorilor și a perdanților, a victimelor și a profitorilor. Din lumea lucrătorului de la Sanepid, plecat pe teren pentru a aduna cât mai multe șpăgi până la momentul inevitabil al arestării, au dispărut lozincile mobilizatoare lansate pe linie de partid, normele eticii și echității socialiste, muncitorul onest preocupat de încadrarea în planul de producție impus de la centru, familia-model. Au apărut, în schimb, derapajele morale, nefericirile conjugale, eșecurile sentimentale și acea permanentă senzația de hăituială, de fugă spre un loc în care greșelile trecutului nu te mai pot prinde, în care dosarul de cadre s-a rătăcit, iar chelnerițele certărețe de ieri pot fi iubitele de azi. Nimic din existența eroilor nu are falsitatea de

mucava a vieții strict programate și nici corectitudinea seacă a eroului exemplar, școlit în atelierile de cadre ale partidului. Filmul lui Dinu Tănase miza pe un adevăr ascuns de documente, dar știut de toți „beneficiarii” socialismului: devierea de la normele impuse se pedepsea exemplar. Și încăpățânatul corect și micul profitor cad prinși în mecanismele gripate ale sistemului. Ceea ce părea un spațiu al reintegrării se dovedește a fi o capcană, o fundătură în care sistemul își face operațiunile de igienizare departe de ochii oricărui martor. Oare? Și atunci care e rolul camerei de filmat?

Pentru că vreau să depășesc interogația, iar semnul final să fie un punct ferm, îl voi aduce în prim-plan pe interpretul lui Crișan. După *Cursa* (regia: Mircea Daneliuc) șoferului încăpățânat și singuratic, cel ce declara că are doar memoria stărilor, Mircea Albulescu își continua traseul de răzvrătit mărunt și aparent neînsemnat în *La capătul liniei*. Evaluându-i rolurile, stările puse în aceste povești, amplexarea trăirilor, aș spune că revolta mocnită, dureroasă, asumată în stil românesc are un nume: Mircea Albulescu.



Mircea Albulescu



Toni Erdmann

Festivalul Internațional de Film de la Toronto

Anul femeii-regizor

Tereza Barta

Numărătoarea anilor în orașul Toronto se face prin numărarea edițiilor festivalului internațional de film, care devine tot mai mare, tot mai opulent și tot mai „nesățios”. Aflat la cea de-a 41-a ediție în 2016, festivalul a înscris aproape 300 de titluri de filme, văzute în 1.200 de proiecții, urmate de mese rotunde, conferințe de presă, sesiuni de prezentare a viitoarelor proiecte, *master class*-uri etc.

Publicul torontez, un public politicos și disciplinat, a fost dispus nu numai să aștepte ore nesfârșite la cozi pentru bilete, dar să și plătească sume exorbitante pentru a vedea filme ce aveau sa apară pe piață la numai câteva zile după terminarea festivalului (60\$ canadieni la o gală prezentată de vedetele filmului). Regretata Irina Coroiu, prezentă la ediții anterioare

ale festivalului, se minuna de fiecare dată cu câtă răbdare, calm și chiar cu oarecare plăcere acceptă publicul canadian aceste cozi perpetue la orice eveniment legat de festival. „Cred – i-am spus eu odată – că, atunci când singurul lucru la care trebuie să stai la coadă este un act cultural și nu unul de supraviețuire (vezi cozile comuniste pentru fiecare aliment), «coada» innobilează și dă mai multă semnificație atât evenimentului, cât și celui ce și-l dorește”.

Cele 72 de filme regizate de femei au definit această ediție ca fiind anul femeii regizor. Discursurile feministe și ideologic corecte nord-americane segreghează și subliniază și mai mult inegalitatea oportunităților acordate femeilor, în comparație, cu bărbații, într-o industrie atât de competitivă și nemiloasă precum industria

filmului. Canada se fălește agitând stindardul feminist în media, în dezbaterile politice, în confruntarea de idei, dar, când e să numărăm „steagurile de la primărie”, nu există mai mult de 4-5 nume care să reprezinte sexul feminin în regia de film.

Ca și la Cannes, filmul german regizat de Maren Ade, *Toni Erdmann*, s-a aflat la confluența gustului publicului cu cel al criticii, fiind declarat (neoficial) de ambele părți ca unul dintre primele 10 filme ale festivalului. Pentru că, atunci când ochiul din spatele camerei de filmat privește cu inteligență și autenticitate viața, condiția umană și oamenii cu zbuciumul lor de fiecare zi, bucuria identificării cu personajele filmului duce spectatorul într-o stare absolută de catarsis. Și pentru că personajul principal, Ines (Sandra Hüller), este consultant principal într-o firmă cu

sediul la București, plăcerea unui emigrant român de a își privi din depărtare orașul natal prin prisma unui ochi străin adaugă un plus de emoție întregii relații fiică-tată pe care acest film o povestește.

În fața camerei de filmat a lui Ade, Bucureștiul, cu oamenii săi, apare ca un loc surprinzător de agreabil și de atractiv, mult diferit de imaginea cu care ne-au obișnuit regizorii de film românesc, așa cum Ines însuși îi spune tatălui ei: „În adevăr, România este un loc mult mai plăcut decât îl descrie reputația lui”.

Deși Maren Ade se definește ca femeie, ea este de fapt un artist veritabil, a cărui operă transcede reductibilitatea valorii ei la genul autorului.

Lipsa unui premiu pentru acest film la festivalul de la Cannes, dar și la Toronto, nu înseamnă decât o bulversare (să sperăm temporară) a valorilor estetice, în favoarea tematicilor politice de ultimă oră.

O altă realizare de excepție a unei femei-regizor este și filmul *Sand Storm* (*Furtuna de nisip*), care, după premiera avută la TIFF, s-a reîntors acasă, în Israel, pentru a fi premiat cu șase premii Ophir (echivalentul Oscarului israelian), devenind astfel reprezentul țării la Oscarul din 2017. Situată într-un sat beduin din sudul Israelului, această dramă minimalistă a unei familii care luptă cu tradițiile culturii lor, tradiții devenite învechite și sufocante, este primul film vorbit în exclusivitate în limba arabă produs în Israel. Elite Zexer, câștigătoarea premiului Ophir pentru regie (este și autoarea scenariului), își privește personajele principale, o mamă și fiica ei, cu înțelegerea și dragostea celui ce le-a dat viață, dar și cu resemnarea de-a nu le putea ajuta să iasă din labirintul de istorie, tradiție, credință și teamă pe care cultura lor l-a creat. În afară de limbă, timp și loc, între personajul lui Shalom Alehem – Tevi Lăptarul –, a cărui înverșunare în a urma tradițiile neamului său îl face să își trimită fiica direct în camera de gazare a naștiților, și familia de beduini, ale căror vieți se sfarmă din aceleași motive, nu este nici o diferență. La o primă vedere, *Sand Storm* se poate numi un „film feminist”. La o a doua, este filmul unui om care pune întrebări profunde și neliniștitoare compatrioților

săi, încercând să tulbure o veche ordine clădită pe sacrificiu și durere.

Filmul de debut al regizoarei bulgare Ralița Petrova, *Godless* (*Fără Dumnezeu*), premiat cu marele premiu la Locarno, duce spectatorul est-european într-un decor familiar al sordidului, al declinului, al sărăciei și al putregaiului moral. Imaginea unei lumii corupte până la anihilarea oricăror valori omenești nu este nouă în cinema-ul post-comunist. Petrova filmează cu disperarea de-a găsi filonul uman în acest univers în care sufletele oamenilor au căpătat înfățișarea monștrilor lui Hieronymus Bosch. Bătrâni neputincioși, bolnavi și singuri, deveniți victimele rapacității și viciului celor ce ar trebui să aibă grijă de ei, orgii sexuale, droguri, politicieni depravați, pustii emoțional, conștiințe înghețate, sunt toate amestecate cu furie, dar și cu imaturitatea lipsei de discernământ care dorește, mai întâi de toate, să șocheze. Gana (Irena Ivanova, premiul de interpretare la Locarno) este o infirmieră la domiciliu care, odată cu îngrijirea bătrânilor, le fură actele de identitate, pe care le vinde unui polițist corupt care la rândul lui le pasează mai departe, pentru ca politicieni pervertiți să poată înscrie companii-fantomă pe baza lor. Lipsa de emoție cu care Ivanova trece dintr-un apartament în altul, starea aproape catatonică cu care personajul ei traversează această lume coșmarescă anulează momentul de „trezire al conștiinței”, când ciobul de gheață sare afară din inimă și lacrimile îi șiroiesc pe față, mult prea tardiv, însă, pentru ca victimele lipsei ei de moralitate să mai poată fi salvate. Deși scenariul oferă un mesaj valid și descoperă o lume densă în adevărul și în realismul ei, mâna regizorală neexperimentată anihilează emoția fără de care nici un gând nu poate fi exprimat eficient într-un act artistic.

În zgomotul asurzitor al tobelor hollywoodiene în care filme „la kilogram,” superficiale și facil distractive, sunt lansate cu mult fast, nu e greu ca diamante cinematografice să se piardă neprite.

Unul dintre ele a fost și cel mai nou film al regizorului sud-coreean Kim-Ki-duk (*Primăvara, vară, toamnă, iarnă... și primăvară, Pietă*), intitulat *The Net* (*Rețeaua*). Un film-eseu despre libertatea

personală și despre cruzimea societății care, în ciuda diferențelor de principii politice pe care se bazează, operează toate cu aceeași ferocitate și lipsă de umanitate față de destinul individual, când trebuie să își apere ideologiile. Pescarul Nam Chul-woo ajunge, printr-un accident al micii sale bărci, în teritoriile Coreii de Sud, unde, preluat fiind de autoritățile locale, este torturat pentru a mărturisi că de fapt a ajuns acolo ca spion și agent al guvernului Coreii de Nord. Cu demnitate, dârzenie și multă suferință, Nam rămâne fidel adevărului său.

Revenit în Coreea de Nord, adică acasă la el, la soția și la fetița lui, acolo unde se simțea un om fericit și „liber”, el este evident, bănuat a fi, de data asta, agent al Coreii de Sud. Nimic nu mai poate fi ca înainte, pentru că cele două ideologii au transformat sufletul acestui om într-un câmp de luptă, iar libertatea aleasă de el, mica lui libertate de-a iubi și de-a fi iubit, i-a fost negată și terfelită.

Despre participarea României la acest festival, participare bogată și mult discutată de presă, dar și de către cinefili, nu pot spune decât că astăzi este o onoare să poți spune că ești originar din țara noului val de film românesc. La finalul proiecției cu *Sieranevada*, un celebru critic de film canadian mi-a spus: „Nu știu unde mai poate evolua măiestria lui Cristi Puiu ca regizor de film. Mie mi se pare că a atins perfecțiunea, iar acest film este poate cel mai bun film al festivalului”. Ca și *Bacalaureat*, filmul premiat la Cannes, în regia lui Cristian Mungiu, ca și *Fixeur* (Adrian Sitaru), aceste povestiri aduc pe ecran oameni, mentalități, expresii emoționale specifice culturii românești și cadrului socio-politic al acestei țări.

Și, totuși, iscusința acestor regizori de-a accede către universalul condiției umane face ca spectatorul canadian sau de oriunde să se regăsească în spațiile afective create de ei pe ecran. Filmul studentesc de scurt metraj *Toate fluviile curg în mare*, în regia lui Alexandru Badea, cel de-al patrulea titlu de film românesc prezentat în festival, mi-a creat siguranța că noului val de film românesc îi urmează unul și mai nou, viguros estetic. Păcat numai că printre numele românești nu am găsit încă nici unul al unei femei-regizor.

Festivalul Internațional al Filmului de la Valladolid

Lumea e un ecran

Dana Duma

Am împrumutat pentru relatarea mea titlul unui film din selecția Festivalului de la Valladolid, *Lumea e un ecran*, o parafrază a faimosului vers shakespearian „lumea e o scenă”, pentru a sugera doua direcții ale ediției cu numărul 61. Una se referă la oglindirea amplă a lumii de azi în peliculele alese, iar alta la pasionanta relație teatru-film, surprinsă mai ales de secțiunea „Cervantes + Shakespeare: cinemaul genilor”, inițiat pentru comemorarea a 400 de ani de la moartea celor doi mari autori.

Au fost prezente, mai mult ca oricând, titluri venite din țări islamice, ale căror narațiuni sunt puternic marcate de evoluțiile recente din spații devastate de mari conflicte politice și religioase. Unul dintre cele mai interesante, *Înfruntarea* (*The Clash*), semnat de Mohamed Diab descrie consecințele paradoxale ale revoluției islamice din Egipt. La doi ani după evenimentele care au zguduit țara, pornite dintr-o mișcare populară de democratizare, situația a degenerat în război civil. După destituirea președintelui islamist Morsi de către armată, revolte masive destabilizează din nou societatea egipteană și pe străzile capitalei se înfruntă mereu susținătorii militarilor și opozanții lor. O astfel de confruntare surprinde densul film al lui Diab, care

transformă spațiul claustrofobic al unui autobuz într-o închisoare ad-hoc unde sunt încarcerați suspecții și protestatarii. Situația generează o confuzie chinuitoare și deținuții încep să se certe și să se judece între ei. Filmat cu camera în mână, în stil documentar, *Înfruntarea* este un exercițiu de bravură tehnică, dar și regizorală, răsplătit cu Premiul „Pilar Miró” pentru debut, acordat lui Mohamed Diab, și cu Premiul pentru imagine (Ahmet Gabr).

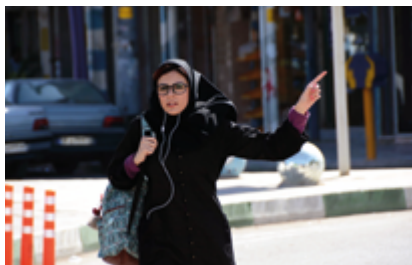
Investigând altă zonă afectată de conflicte religioase și ideologice, o comunitate beduină din teritoriile arabe ocupate de Israel, *Furtună de nisip* (*Sufat chol*) este o dramă de familie emblematică pentru ciocnirea dintre tradiție și modernitate în această lume marginalizată. Regizoarea israeliană Elite Zexer se apropie cu empatie de personajele feminine care oscilează între obediență și revoltă în fața autorității masculine cu drept de viață și de moarte asupra lor.

Într-un alt spațiu cu stricte reguli patriarhale, Iranul de azi, își plasează conflictul *Fiica* (*Dokhtar*) de Reza Mirkarimi, în care o tânără timidă, licențiată cu dorința de a urma un master, se vede în situația de a-și înfrunta tatăl. Acesta reacționează violent când află că ea a luat parte la o mică petrecere cu colegele ei în capitală, fără să-i ceară permisiunea, dar începe să-și reconsidere atitudinea după ce fiica se refugiază în casa surorii lui, alt personaj feminin care suferă din pricina pornirilor sale autoritare. Filmând expresiv Teheranul aflat în plin proces de modernizare exterioră, filmul semnalează retardul mentalității dominante privind statutul social al femeii.

Tot din Iran vine una dintre cele mai interesante pelicule ale competiției, *Comisvoiajorul / Forushande* de Ashgar

Farhadi, premiat la Cannes 2016 pentru Cel mai bun scenariu. Subtila narațiune se bazează pe o permanentă analogie cu piesa *Moartea unui comis voiajor* de Arthur Miller, în care joacă eroul principal și soția lui, agresată în propria locuință de un bărbat care are aceeași profesie cu personajul principal al textului dramatic. Așa cum îl știm din precedentul *Nader și Simin: o despărțire*, Farhadi este un maestru al dezbaterii morale organice integrate în dramaturgie și reușește să înnobileze intriga detectivă, complicată de prejudecățile patriarhale care o fac pe femeie să nu raporteze poliției agresiunea. Pentru că a venit vorba despre discursul cinematografic cu influențe teatrale, se cuvine amintit filmul regizoarei indiene Deepa Mehta, *Anatomia violenței*, care configurează o dramă pornită de la un fapt divers (violarea unei tinere într-un autobuz, soldată cu moartea ei), folosind sugestii din teatrul epic al lui Bertolt Brecht. Narațiunea fragmentată urmărește, în episoade autonome, parcursul celor cinci violatori (din care numai cel minor a scăpat necondamnat la moarte) în raport cu o societate care i-a lipsit de șanse încă de la naștere, transformându-i în victime ale abuzului în familie, sărăciei și crimei organizate. Ideea violenței care naște violență este demonstrată într-o poveste care nu se ferește de didacticism și abordează frontal o temă care, după uciderea tinerei violate, a redeschis, în India, discuția despre condamnarea femeii la un rol marginal.

Aceasta a fost, de altfel, tema recurentă a multor filme din selecție. Printre ele se numără și *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho, un atașant portret de femeie în luptă cu nedreptățile sociale. Memorabil portretizată de Sonia Braga, doña Clara,



Fiica, regia Reza Mirkarimi



Micaela Ramazzotti și Valeria Bruni Tedeschi în *Nebune de bucurie*

o intelectuală emancipată cu antecedente de critic muzical, este proprietara unui frumos apartament la malul mării, pe care a pus ochii un cinic antreprenor imobiliar. Uzând de mijloace imorale, el îi determină pe locatarii din imobilul ei să se mute, pentru a construi pe locul lui o clădire mai profitabilă. Refuzând să cedeze presiunilor, eroina contraatacă și reușește să obțină o (parțială) victorie în bătaia cu tentaculele corporatismului.

Decise să sfideze constrângerile unei lumi a bărbaților sunt și eroinele din *Nebune de bucurie* (*La Pazza gioia* de Paolo Virzi), câștigătoarea trofeului Spicul de aur, și al celui pentru Cea mai bună actriță, acordat ex-aequo interpretelor Valeria Bruni Tedeschi și Micaela Ramazzotti. Cineastul italian povestește meandrele prieteniei bizare dintre două paciente ale unui spital psihiatric, o bipolară sofisticată cu aere aristocratice (Tedeschi) și o tânără fără prea multă educație (Ramazzotti), victimă a relației cu bărbați din mediile delinvenței. Farmecul filmului stă în particularitatea tonului, care mixează umorul de comedie bufă cu dramatismul dramei sociale. Depasările

agitate ale celor două fugare dintr-un spital psihiatric au un dinamism de *road movie* și amintesc, uneori, de filmul-cult *Thelma și Louise* de Ridley Scott, ale cărui personaje feminine luptă, de asemenea, cu sexismul și agresiunile de tot felul.

Deși dramedia lui Virzi a plecat cu trofeul ediției, cel mai apreciat (de critici și de public) film al competiției rămâne argentinianul *Cetățeanul ilustru* (*El Ciudadano ilustre*), regizat de Gaston Duprat împreună cu Mariano Cohn. Subtilul film argentinian, câștigător al Premiului Spicul de argint al ediției și al Premiului pentru scenariu, este o comedie sumbră care imaginează sosirea unui scriitor, câștigătorul Premiului Nobel pentru literatură, în mica localitate natală, Salas. Omagiat printr-o serie de evenimente organizate de primărie pentru a spori notorietatea orașului, scriitorul face imprudente remarci critice la adresa provincialismului și a corupției locale, care declanșează atacuri verbale și fizice (generate de invidie sau de orgoliu frustrat). Deși periculoasă, experiența devine o nouă sursă de inspirație pentru scriitorul aflat în blocaj de câțiva ani, ocazie

pentru autori de a examina cu finețe și ironie raportul dintre realitate și ficțiune.

Un alt titlu memorabil al ediției, *Mama este numai una* (*Mãe so há uma*), care i-a adus cineaștii braziliene Anna Muylaret Premiul pentru cea mai bună regie, abordează curajos teme delicate precum furtul copiilor și incertitudinea identității sexuale la vârsta adolescenței. Pelicula a mai câștigat Premiul pentru cel mai bun actor – Naomi Nero și Premiul Spicul Arco Iris acordat de comunitatea LGBT. Nu a rămas neobservată coproducția Franța-Polonia *Inocentele* (*Les Innocentes*) de Anne Fontaine, povestea unor călugărițe poloneze violate în 1945 de soldați ai armatei sovietice „eliberatoare” și asistate la naștere de o docto-riță franceză. Filmul a câștigat Premiul Presei Internaționale FIPRESCI. Cei încrezători în superioritatea cinemaului de autor asupra strivitoareii recolte comerciale anuale au putut găsi în programul ediției de anul acesta multe atracții, printre care se numără și ciclurile dedicate recent dispărutului cineast iranian Abbas Kiarostami sau hipermodernului regizor american Richard Linklater.

Festivalul Internațional de Film de la Cairo

Farmecul misterios și discret al lumii arabe

Laurențiu Damian

La Cairo, în câteva zile se petrece sărbătoarea filmului mondial. Nu doar arab. Festivalul este de aceeași categorie cu Cannes-ul, Veneția și Berlinul și numai în acest an, în cea de-a 38-a ediție, s-au putut vedea 200 de filme din 60 de țări și cunoaște 300 de invitați din toate colțurile lumii. Celui care vine prima dată la festival, Egiptul îi oferă un amestec de voluptate și lux, de derizoriu poetic, de istorie milenară, cu piramide păzind etern parcă întreaga planetă, nu doar o țară, cu Sfinxul privit din toate unghiurile de mii de turiști, cu leneșul Nil care parcă imprimă un alt timp... Da, egiptenii nu se grăbesc, te privesc zâmbind, sunt amabili, dar simți că pentru ei timpul are o altă semnificație. Minutule în Egipt pot să fie ani și orele, veacuri... de ce nu? Cairo este un furnicar. De oameni și mai ales de mașini. „Parcă nimeni nu doarme în orașul ăsta”, îmi spunea un

critic de film. Moda europeană intră de-a valma peste cea tradițională. Bărbați în blugi, dar și în galabii, femei cu taioare Chanel sau Castelbajac, dar și acoperite în totalitate, rămânând doar privirea... și, oricât s-ar acoperi, tocmai privirea le trădează frumusețea ascunsă și sufletul!

Anul acesta, festivalul a avut, în prezența doamnei dr. Magda Wassef, ca director, un partener tenace în diversificarea programelor, pentru prima dată existând multe secțiuni dincolo de secțiunea internațională competitivă, printre care: Festivalul festivalurilor, Panorama internațională, Cinema-ul de mâine, Retrospectiva cu tematică shakespeariană (Shakespeare și filmul), Noul cinema egiptean. Invitatul de onoare la această ediție a fost cinematografia chineză, cu două mari programe, unul cuprinzând filmul clasic și celălalt, noul val chinez, prezentând cele mai interesante filme,

tendințe cinematografice, experimente, filme de artă și de autor.

Dacă vrei să vezi lumea, dacă vrei să și înțelegi lumea, privește aceste filme!

Așa s-ar putea intitula o temă generică. Ea ar aduna multe stări, sentimente, situații de viață în capitele mari numite pe rând: disperare, supraviețuire, iubire, dezamăgire, traume... După cum observați în această enumerare, cinema-ul de astăzi privește lumea fără menajamente. Formulele metaforice sau ce numeam noi odată camera-stilou sunt tendințe de mult apuse. Documentarismul se împletește cu ficțiunea. Iar trăirile personajelor pot fi descrise aproape expresionist, cuprinzând mai mult disperare și absurd decât înțelepciune și calm.

Așa se întâmplă, de pildă, cu doi băieți care ajung la o casă părăsită, intră spărgând lacătul porților înalte, nimeresc într-o grădină, pe care regizorul o



Mimosas, regia Olivier Laxe

intitulează, parcă ironic, Eden, și, aproape inexplicabil, prinși de un paznic, decid să-l omoare. Sunt doi băieți tineri, aproape doi copii (*Eden* – regia Andres Ramirez Pulido, Cel mai bun film de scurt-metraj la secțiunea Cinema-ul de mâine). Am început cu această secțiune petru că filmul românesc a fost prezent cu două pelicule remarcabile – *Toate fluviile curg în mare*, realizat de Alex Badea, prezent și la Cannes, în secțiunea Cinéfondation, și, surpriza, din punctul meu de vedere, filmul *4:15 P.M. Sfârșitul lumii*, realizat de Gabi Virginia Șarga și Cătălin Rotaru, un film independent-independent, fără nici un sprijin financiar, nici din partea CNC-ului și nici a mogulilor cinematografici de la noi. Filmul celor doi este absolut extraordinar prin subiectul inedit și prin forța transfigurării filmice.

Fiindcă vorbeam de disperarea care se întinde pe tot ecranul, ba chiar se revarsă peste spectatorii din sală, de parcă ar fi o undă cinetică, să amintesc filmul *Viața Annei* (*Anna's Life*) realizat de Nino Basilia din Georgia, câștigător al premiului criticii, FIPRESCI. *Viața Annei* este un coșmar. Un loc de muncă meschin, acasă un copil cu autism, o mamă cu Alzheimer, mai mult nu se poate. Și decide să facă rost de bani și să plece din țară. Unde? În locul tuturor posibilităților. În America. Vinde casa. Dă banii unui intermediar care încearcă să o păcălească. În disperare, Anna îi răpește acestuia copilul. Mai mult nu se poate. Uite că se poate!

Se poate să vezi cum trei oameni cu dizabilități, aflați în căruț, dau mâna cu mafia și comit crime! (*Kills On Wheels / Să ucizi din cărucior* – regia Attila Till, premiul Piramida de bronz). Se poate ca, în plin război civil, în Mozambic, un grup de refugiați să se urce în trenul „salvării”, iar trenul să fie acela al morții! (*The Train of Salt and Sugar / Trenul cu sare și zahăr* – regia Licinio Azevedo, premiul Piramida de bronz).

La fel de dur, dar o duritate îmbrăcată în magia peisajului din Maroc și Quatar, este și marele câștigător, filmul *Mimosas* – regia Olivier Laxe, Piramida de aur. Cred că filmul a fost preferat de juriul condus de regizorul și scenaristul Christian Petzold pentru acel realism magic care se degajă dintr-un drum inițiat în deșert. Dacă ar



Laurențiu Damian

trebui să reducem povestea la o singură frază, ea s-ar putea intitula, invocând teatrul lovinescian, „drumul vieții și al morții în deșertul de cenușă”!

Încep să observ de la o vreme (inclusiv la Cannes sau mai ales la Cannes) o discrepanță, flagrantă uneori, între opinia juriului și cea a specialiștilor. Unul din filmele care nu trebuia să lipsească din palmares este *Chronicles of My Village / Poveste din satul meu*, film de autor realizat de Karim Traidia. Povestea se desfășoară pe fundalul războiului algerian, dar galeria de personaje, umorul tandru, absurdul unor situații, ca și tragismul din final (drama petrecându-se într-o veselie generată de sfârșitul războiului), dau filmului o notă aparte de originalitate, cum am văzut, odată, de mult, la Kusturica în *Do You Remember Dolly Bell?* / *Ce mai știi de Dolly Bell?*

Un alt film care a impresionat în competiția oficială este debutul lui Bogdan Mirică, *Dogs / Câini*, iar producătoarea Marcela Ursu, prezentă la Cairo, a avut misiunea de a răspunde la numeroasele întrebări din public și din critica prezentă la festival. Tensiunea, detaliul, jocul actorilor, un Vlad Ivanov absolut tulburător, o revenire spectaculoasă pe ecrane a marelui actor Gheorghe Visu, toate acestea l-au făcut pe un critic italian să mă întrebe: „Dar mai aveți mulți? Cinema-ul românesc este absolut de top!” Deși premiat în multe competiții internaționale, *Dogs* nu a fost inclus de juriu în palmaresul festivalului. Uneori sunt mai importante ecurile decât un premiu!

În afara competiției a rulat și *Graduation / Bacalaureat*-ul lui Cristian Mungiu, laureat cu premiul de regie la Cannes, *By the Rails / Dincolo de calea*



Magda Mihăilescu și Cristina Corciovescu

ferată de Cătălin Mitulescu și *Bucharest Non-Stop / București NonStop*, filmul lui Dan Chișu.

O prezență românească remarcabilă. Acest lucru impune și un statut criticilor de film, iar la Cairo au fost prezente Magda Mihăilescu și Cristina Corciovescu. Magda, care a scris de multe ori despre cinematograful arab, mi-a povestit despre edițiile anterioare, despre marile personalități ale lumii filmului onorate la acest prestigios festival: regizorii Oliver Stone, Elia Kazan, Carlos Saura, Michelangelo Antonioni, actorii Marcello Mastroianni, Elisabeth Taylor, Peter O'Toole, Alain Delon, Irene Papas, Gina Lollobrigida și, evident, actorul iconic Omar Sharif. Am citat pe câțiva dintre ei. Anul acesta, omagiul lumii arabe a fost adus marelui regizor chinez Jia Zhangke. În cadrul fastuoasei ceremonii de închidere, printre laureații și multele premii acordate unor regizori ai noului cinema egiptean, a existat un moment special. Sărbătorirea unui actor, Yehia Al-Fakhrany, un distins domn de 71 de ani, mai mult ca sigur un star al filmului egiptean. De ce spun că a existat un moment special? Fiindcă la apariția pe scenă a acestui actor, întreaga sală s-a ridicat în picioare și a aplaudat minute în șir. Aplauze. Ovații. Strigăte. M-am ridicat și eu, deși nu văzusem niciun film cu acest actor. L-am aplaudat nu doar dintr-o solidaritate cu cei din sală, care știau mult mai bine cât de important este omul din fața lor, ci și gândindu-mă la cum ar trebui să ne aplaudăm și să ne ovaționăm noi, actorii și autorii de film!

Dincolo de farmecul misterios și discret al lumii arabe, am descoperit un festival al solidarității pentru o artă ce se dorește a fi la fel de eternă ca și Piramidele.

Panorama filmului european de la Atena

Angelo Mitchievici

Între 17 și 27 noiembrie 2016 a avut loc la Atena unul dintre cele mai prestigioase festivaluri de film, *Panorama of European Festival*, aflat la a 29-a ediție. Printre organizatori se află reputatul critic de film elen Ninos Mikelidis și, ca de obicei, *Panorama* a găzduit un juriu FIPRESCI (format anul acesta din Alin Tasciyan din Turcia, Konstatinos Blathras din Grecia și subsemnatul), cu unsprezece filme aflate în competiție. La fiecare festival mă simt tentat să descopăr o geometrie secretă a lui, neintenționată, simplă configurare internă a unui moment pe care cinematografia îl ocazionalizează, coagulând teme și preocupări ce descriu chiar și parțial un spirit al timpului. Cel puțin trei filme, precum *Zoology* (Zoologie), *Aaaaaaah!* și *The Lure* (*Ademenirea*), au mers în direcția definirii unei regândiri a relației dintre om și animal, pornind de la versantul umanității noastre ca o formă dinamică, nefixată, divizată între memoria ancestrală a speciei și achizițiile recente care au construit civilizația. În *Zoologie* al lui Tversdovsky, unei îngrijitoare de la grădina zoologică îi crește un apendice codal de o lungime impresionantă. Ceea ce poate fi definit ca un atavism creează o întregă evoluție dramatică în contextul unei societăți conservatoare, ancorată în religioasă, care situează anomalia în zona stigmatului și a manifestărilor demonice, așa cum acceptarea ei într-un singur caz constituie un feteș sexual. Evoluționismul darwinist este în centrul unui film-parabolă, *Aaaaaaah!*, unde condiția umană este decăzută până la o societate similară

cu cea a primatelor, lipsită de limbaj articulat, dar uzând ca de niște gadgeturi de tehnica modernă care servește unor nevoi de reprezentare în stadiul de rudiment. Violența marchează relațiile sociale ca relații de dominație între masculul alfa și restul tribului, totodată o relație de confruntare pentru teritoriu însă cu o puternică dominantă sexuală. Din păcate, Steve Oram este tentat de efectul comic facil și filmul său glisează spre o colecție amuzantă de scheciuri à la Benny Hill sau Mr. Bean, deși planul general deschide posibilitatea unei regândiri a umanului și teoriei evoluționismului din perspectiva maimuței originare.

În schimb, în *Ademenirea*, Agnieszka Smoczynska ne propune o poveste cu două sirene care-și valorifică potențialul muzical, fiind admise să cânte într-un club pentru adulți, în măsura în care absența apei le redă forma umană, una extrem de atractivă. Un *love story* cu romanțările aferente stabilește natura limitei dintre om și animal, dragostea fiind o formă de transgresiune cu consecințe nefaste, indicând posibilitatea de evoluție înspre uman a animalului, și invers, incapacitatea de a recupera și asimila distanța, alteritatea. Filmul este o parabolă care cade în sfera prozaicului, încercând să păstreze pe post de condiment puțin romantism *noir*.

Toate celelalte filme se adresează, într-un fel sau altul, ideii de familie, din perspective diferite, însă cu o atenție deosebită asupra raportului cu societatea. Nimic mai banal, însă frecventarea acestei dimensiuni a banalului s-a dovedit mereu extrem de productivă, revedicând umanul

pe toate palierale sale, de la comic la tragic, recuperând intensitatea dramatică a unor trăiri care relansează ideea de umanitate.

Quit Staring at my Plate (*Nu te mai holba în farfuria mea*), al Hanei Jusic, concretizează ideea de familie după canoanele unei existențe arhaice în jurul mesei dominate de capul familiei, care se întâmplă să fie un fost militar cu o vocație tiranică, care-și subordonează o soție acrită, un fiu supraponderal și devirililizat și o fiică trecută puțin de vârsta adolescenței, nesigură pe feminitatea ei mai puțin pronunțată. Mediul este cel al unei Serbii de după războiul civil și cel purtat împotriva NATO, războaie care au aruncat în mizerie numeroase familii. Discuția despre bucate, despre ce urmează să fie așezat pe masă, patronajul sever al tatălui care veghează calitatea cărnii, dar și cel mai mic gest de nesupunere, atenția la ceea ce ar putea spune „gura târgului”, care instituie însă și o formă de jurisdicție cutumiară, dictează ritmurile familiei și ale comunității. Când acest tată este imobilizat la pat de un atac cerebral, fiica sa dobândește o libertate pe care o șarjează, fără a reuși să se desprindă din prizonieratul familiei și al provinciei. Unul dintre cele mai intense filme din festival, *My Father's Wings* (*Aripile tatălui meu*), al regizorului turc Kivan Sezer, desfășoară o dramă care are frumusețea și claritatea tragediei antice. Contextul este cel al societății turcești, unde un muncitor kurd în domeniul construcțiilor se confruntă cu perspectiva morții apropiate, pe care i-o aduce diagnosticarea sa cu un cancer aflat în stadiul de metastază și cu o

perspectivă încă mai terifiantă, aceea de a-și lăsa familia pe drumuri. Prin acest studiu de caz se documentează existența de anonimat mizer a muncitorilor spoliați de patroni lacomi, care le negociază cu același spirit întreprinzător nu numai viețile paupere, dar și moartea. Mereu la un pas de ea, Sezer știe să evite melo-drama, forța personajelor sale rezidă din autenticitatea trăirilor lor, puse în balanță cu compromisul, cu cedările morale, cu orizontul pe care speranța îl deschide celor tineri și disperarea îl închide celor rămași fără niciun suport. Un fapt care definește modul de a evalua ideea de familie, relația dintre acest bărbat în vârstă și muncitorii tineri este una paternă, dar acest paternalism, dincolo de vârstă se rescrie în ecuația mobilă a subordonărilor și ierarhiilor în societatea turcă, ceea ce recuperează o serie de reflexe mentalitare, care ajută înțelegerii acestui tip de societate. În *It's Not the Time of my Life* (*Nu e timpul vieții mele*), Szabolcs Hajdu plasează ideea de familie la intersecția dintre două cupluri înrudite, ambele aflate în criză, cu probleme diferite, care se dovedesc complementare: un fiu hiperactiv, o soție infidelă, un soț descurajat, un altul rebarbativ, o fiică la vârsta critică dezorientată. Hajdu transformă, destul de previzibil, ciocnirea dintre cele două cupluri, cu revelarea problemelor lor de adâncime, într-o formă de terapie colectivă și reciprocă. Filmul regizorului grec Petros Charalambous, *Boy on the Bridge* (*Băiatul de pe pod*), în schimb, survolează viața unei întregi comunități urbane restrânse, care încearcă să-și păstreze secretele, devoalate unul câte unul. Pentru cei doi băieți, prieteni la cataramă, provenind din familii înrudite, fabricarea de petarde, în fapt niște mici bombe artizanale, proiectează idealul de eroism al bunicilor care au făcut parte din mișcarea de partizani. Însă această imagine este, în cele din urmă, maculată de adevărul crud pe care îl desenează relațiile dintre adulți, fapt care accelerează maturizarea celor doi prieteni. Renars Vimba, în *Mellow Mud* (*Pământ moale*), aduce în prim-plan o adolescentă furioasă crescută la orfelinat, care încearcă să păstreze casa familiei sale, pe care bunica ei intenționează s-o vândă, luând sub protecția sa pe mezinul familiei



Nu e timpul vieții mele

în momentul în care aceasta moare în urma unui atac de cord. Mai mult chiar, fata ascunde decesul bătrânei, pe care o înmormântează în livada de lângă casă, reușind să mențină echilibrul fragil al unei existențe care se vede confruntată și cu prima iubire, și cu ambiția de a reuși. Intriga favorizează un anumit relief dramatic, însă, dincolo de situațiile pe care ea le ocazionalizează, important mi se pare cum ideea de familie este construită între un frate mai mic și o soră mai mare, care nici unul, nici altul nu au experiența unei familii complete, improvizată, solidaritatea, respingerea, afecțiunea, gelozia, grija etc. În *Green Horse Rustlers* (*Tinerii hoți de cai*), Dan Włodarczyk prospectează ideea de familie din perspectiva pe care o deschide aventura pentru bărbatul dintr-o familie de tineri căsătoriți. Este vorba nu de o aventură amoroasă, ci de una în acord mai degrabă cu dorința infantilă a descoperirii unei comori, comoara fiind aici destul de concretă, un cristal rar, moldavitul, a cărui exploatare este, însă, interzisă prin lege. Doi asociați își pun în joc atât destinul lor, cât și pe cel al familiilor, pentru a exploata ilicit acest minereu, însă explorarea înaintea în propriile lor existențe mult mai adânc, dezgropând un trecut tulbure și testând soliditatea și solidaritatea celor două cupluri. Aparent mai îndepărtat de ideea de familie, filmul tânărului regizor rus, Aleksey Krasovskiy o recuperează printr-un ocol în filmul său *Collector*

(*Recuperatorul*), unde personajul principal se ocupă cu recuperarea unor datorii. Metodele sale nu vizează violența directă, ci una psihologică, la confiniile cu șantajul, cu aflarea și devoalarea secretelor pe care „victimele” le ascund de familiile lor. Soția unei astfel de victime, care aparent s-a sinucis, postează pe internet un film, care printr-un montaj abil, falsifică realitatea și-l plasează pe acest profesionist în situația degradantă a molestării unui copil. Nu exercițiul moral se află pe primul plan cu acest profesionist cinic și detașat, care nu are o familie, deși vinovăția se insinuează în regândirea deciziilor sale, ci unul care ține de provocarea pe care i-o propune un manipulator mai bun decât el, dar ale cărui motivații se regăsesc în forța cu care este investită ideea de familie. *House of Others* (*Casa celorlalți*), filmul lui Russudan Glurjidze, care a primit premiul FIPRESCI, este focalizat tot pe ideea de familie în contextul încheierii războiului civil din Abhazia din 1990, când într-un sat abandonat sunt relocalate două familii. Relațiile în interiorul acestor familii, dar și ale familiilor între ele, fac vizibilă, chiar și indirect, prezența traumei și a celor absenți, pentru care stau mărturie casele și universul domestic pe care-l conțin, din care emană, fluid și inefabil, viul unor vieți întrerupte. Panorama festivalului european a reușit să adune filme care generează reflecția cu privire la condiția umană prin unsprezece perspective convergente, conjugate și creatoare.

Sub cupola documentarului

Marilena Ilieșiu

Peste Sibiu, timp de o săptămână, s-a întins o rețea densă de imagini. Și nu am început să manevrez metafore pentru descrierea unui eveniment, ci vă relatez exact, obiectiv, o stare de fapt: pe suprafața semisferică a unui dom, s-au proiectat filme de război, animații despre zbor, pelicule despre bolta cerească, adică despre acele realități care ne copleșesc insignifianta prezență fizică. O nouă realitate, curbată precum în estimările lui Einstein, a trântit efectiv spectatorul la pământ, strivit de hiperrealismul supradimensionat și provocat senzorial de stimuli gigantici. Dar, cum realizările nu sunt întotdeauna măsurabile doar în sistemul metric, ASTRA acestui an, deși a pus un întreg oraș sub semnul imaginilor, a adus în câmpul vizual al celor 70.000 de spectatori, din cele 6 săli de proiecție, 80 de filme, desfășurate în 600 de ore de proiecție. Grupate în 20 de secțiuni tematice și 4 competiționale,

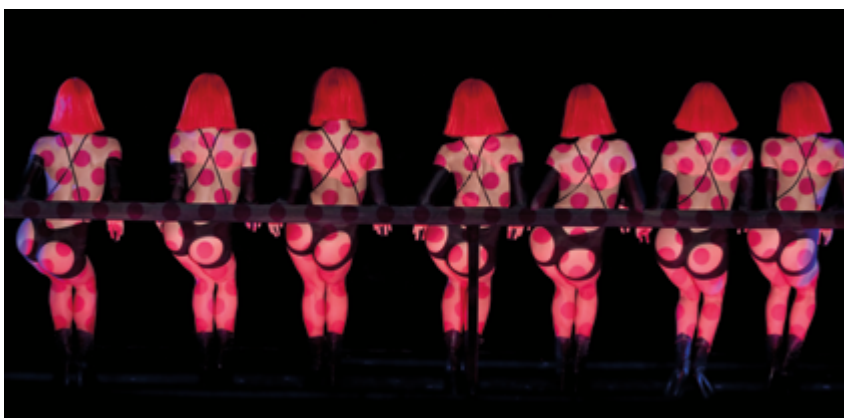
documentarele Astra 2016 reflectă o lume globalizată, cu preocupări generale (internetul, islamul, avantajele urbanizării și capcanele alienării, prezentul prins între trecut și viitor, dramele războiului, dar și ale păcii, discriminarea), dar și specifice (minorități, relația individual-familial-social, nonconformismul, raporturile măestri-discipoli, personalități istorice, cazuri sociale). Tot la categoria specific pot include și avalanșa de acorduri țigănești, în varianta *old fashion*, dar și în versiune pop, adică manele, care au inundat sălile de cinema ale ASTREI. Preluat parcă din tema muzicală a filmului lui Liviu Tipuriță, *The New Gipsy Kings* (premiul special al juriului), aceste sonorități au prelungit dincolo de ecran problema unui gen muzical rezistent și inovator, repudiat și aclamat, dinamic și relaționat cu statutul social al fanilor săi. Povestea lui Tipuriță despre sonoritățile gipsy-pop, etalată spectaculos pentru privitorii BBC,

intră în palatele vedetelor, în cocioabele fostelor glorii, în decorurile petrecerilor interlope, dar și în mahalale cu gunoaie și sclipici, descoperă mecanismul bani la discreție – compoziții la comandă, identifică soliști (înfricoșați), mentori (încătușați) și fani (înfierbântați). Dincolo de aceste accente sonore, Astra a configurat deja un profil de Oscar: în Gala de deschidere, *Sieranevada*, filmul lui Cristi Puiu, propunerea României pentru Oscar, a absorbit spectatorii în povestea despre cotidianul efemer, evaluat din perspectiva veșniciei. Se spulberă astfel clișee (chiar titlul intră în această logică), istoria se tranșează pe blatul din bucătărie, monolitul familiei se face țândări sub potopul de invective al consoartei „traduse”, evenimentul intră în maieutica de sufragerie. Dar, dincolo de aceste date ficționale, se repune într-o structură filmică, problema adevărului, capitală atât în ficțiune, cât și în documentar, și a mijloacelor adecvate



Fuocoammare

de expresie care-l pot capta și nu trăda. Filmul lui Gianfranco Rosi, *Fuocoammare* (propunerea Italiei), este sinteza unei stagiuni observaționale de câteva luni în Lampedusa, avanpostul visului european pentru sute de imigranți nord-africani. Pe insulă, Rosi descoperă un cotidian osificat, al localnicilor care-și duc existența între apeluri la „Melodia preferată” și sezoanele de pescuit. Dinspre mare vin invaziile barbare, oamenii înghesuți pe ambarcațiuni improvizate înfruntă aceeași mare care-i trădează și hrănește și pe cei din Lampedusa. Oscarizatul Frederick Wiseman desființează, în declarații și în practică, granițele dintre ficțiune și documentar. Documentarele sale, plasate, de multe ori în instituții publice americane, dezvăluie nu doar tare organizatorice, probleme morale, drame zilnice, ci intră în zona de umbră a visului american, consemnând eșecul conjugal, deziluzia profesională și neîmplinirea socială. Wiseman, cunoscut pentru filmările rapide și pentru montajele elaborate, recunoaște existența manipulării în oricare dintre etape de producție și de postproducție ale unui documentar, identifică forța ficțiunii și lucrează cu mijloacele ei pentru păstrarea eticii și spiritului evenimentului filmat. Cele două părți ale *Violenței domestice* (2001, 2002) sunt o înșiruire de mărturii surprinse fie în adăposturile pentru persoanele abuzate, hăituite, fie în sala de judecată, în căutarea unei soluții de armonie juridică. Ficțiunea este generată nu de camera plasată echidistant între victimă și asistentul social, ci de povestea individuală, de amploarea ei, de mulțimea detaliilor care compun drama mărunță a fugii de acasă, a fricii, a eșecului, a grijii pentru copilul ascuns în internatul libertății bine păzite. *Crazy Horse* (2002) este, aparent, un documentar mai formal, un discurs despre frumusețea perfectă, aproape asexuată, a dansatoarelor din celebrul cabaret parizian. După proiecție am rămas cu întrebarea dacă pentru Wiseman spectacolul, cu vârtejurile de lumini și umbre, cu amestecul de carnal și de formal, este o formă de eliberare de marile probleme sociale sau o formă acută de manifestare a lor. Probabil este marele său merit că un film despre *loisir* m-a lăsat în capcana verbului *choisir*.



Crazy Horse

Astrele favorabile ale premianților

Filmat în urma unui efort observațional de 7 ani, dar structurat după normele unui film de ficțiune, *Doar o răsuflare* (Premiul pentru cel mai bun documentar românesc) comprimă tensiunile inter-familiale din casa unui fost angajat al combinatului chimic din Copșa Mică. Problemele legate de șomaj sunt camuflate de ardoarea religioasă, provocările parentale și comunitare sunt pasate în responsabilitatea unui Dumnezeu nepăsător la incantațiile muritorilor din fostul infern al poluării. Doi copii timizi și doi părinți privesc spre minunile și darurile pierdute ale industrializării forțate, dar și spre ultimul membru al familiei, o fetiță invalidă, spre prezența ei strâmbă și mirată, semn al îndoielniciei etici divine și al indiferenței civice guvernamentale. Timpul, element esențial în drama Monicăi Lăzurean-Gorgan, încurcă liniile narative, răstoarnă reperele morale, relevă surprizele umane, dar și divine. Premiul pentru cel mai bun documentar internațional a recompensat *Changa Revisited* (regia: Peter Biella și Leonard Kamberling), o călătorie în lumea comunității maasai din Tanzania și o reevaluare a valorilor comunitare din punctul de vedere al unor înregistrări foto și audio, din urmă cu aproape 40 de ani. Sunt privite, din perspectiva *outsider*-ului, efectele civilizației industriale asupra micii gospodării primitive, asupra siguranței sociale, dar și individuale. *The Dazzling Light of Sunset* de Salome Jashi este câștigătorul secțiunii Cel mai bun film din Europa Centrală și de Est. Este povestea dezvălurii unei lumi provinciale, a micilor eroi

locali, surprinși în focul (mocnit) al unor acțiuni mărunte, firești, cotidiene, uneori ridicole, uneori înduioșătoare. Culorile, nuanțele acestei lumi sunt imprimate de punctul de vedere al unui reporter al unei televiziuni regionale.

Sârbul Marko Grba Singh se joacă cu destinele a doi emigranți, *Abdul & Hamza*, purtându-ne în capcana unor finaluri false, romanțate, comune. Pentru abilitatea sa narativă, filmul a primit mențiunea specială a juriului.

Angela (regia: Botond Püsök, Premiul pentru regie într-un documentar românesc) este un film cu o claritate dezarmantă a intenției: un film-portret. Viața adolescente-soții Angela ocupă primul planul unei lumi aspre, dominate de discriminare, de cutume, de prejudecăți, de greutate. Dar înțelepciunea așezată, domoală a acestei mame-adolescente face ca, din nou, lumea să se cutremure, dar în stilul lui Püsök, nu în cel al lui Visconti. Premiul pentru cel mai bun documentar studențesc a fost câștigat de *1 Building and 40 People Dancing* de Miki Polonski, care, dincolo de relația numerică dintre o clădire și locuitorii ei, stabilește un flux vital al locuirii, format prin circumscrierea tuturor poveștilor de viață unui spațiu comun de viață. *Those* de Krizstina Meggyes este o poveste cu aparență de basm despre reacțiile de coșmar provocate de apariția unei tabere de refugiați în apropierea unei localități maghiare. Inedita abordare a unei probleme colective cu provocări individuale a fost recompensată cu Premiul pentru originalitate într-un documentar studențesc.

Zilele Filmului German

Amurgul zeilor și fascinația lumilor imposibile

Irina Budeanu

Orice întâlnire cu filmul european este un prilej de reflecție, încântare și provocare intelectuală. *Zilele Filmului German*, eveniment aflat la cea de-a XI-a ediție, a adus în Sala Eforie a Cinemateciei Române, în noiembrie, 13 lungmetraje și un program de scurtmetraje, selectate extrem de inspirat de către criticul de film Mihai Fulger. Amfitrioana acestei manifestări a fost directoarea Institutului Goethe la București, dr. Evelin Hust. Nu cred că a existat cinefil care să nu savureze diversitatea meniului de celoid, unul mai picant ca celălalt. Toate filmele au avut sevă, niciunul nu avea cum să te lase indiferent. Mai ales nevoia noastră de imaginație și creativitate a fost pe deplin satisfăcută, de peliculele prezentate, majoritatea, dacă nu toate, în premieră absolută la noi (producții 2015 și 2016), încununate cu premii la festivalurile de gen. Regizori cu vână, fie debutanți – Michael Krummenacher și al său thriller psihologic *Sibylle*, Jonas Rothlaender și al său tulburător *Fado*, fie regizori consacrați – Florian Gallenberger cu o coproducție germano-engleză-spaniolă, *Colonia Dignidad*; Sebastian Ko și problematica adolescenților, în filmul *Noi, monștrii*; Visar Morina și sensibilă temă a emigrației în *Babai*, sau Marc Brummund și explorarea relațiilor conflictuale între părinți și copii, în *Freistatt*. Lor li se adaugă regizoarea Doris Dörrie, cu al ei extraordinar *Fukushima, mon amour*, și scriitorul și regizorul Oskar Roehler, al cărui film *Moarte hippioflor! Trăiască punk-ul!* a încheiat evenimentul găzduit

de Cinematecă. Calupul de scurtmetraje a avut mai multe prezențe românești. *A Quiet Place*, regia Ronny Dörfler, este o coproducție româno-germană, avându-i în distribuție pe Șerban Pavlu, Maria Obretin și Mădălina Craiu, iar debutul lui Axel Koenzen, *Deadweight*, are doi complici români: directorul de imagine Alexander Gheorghiu și actrița Ema Vețean. Un moment aparte l-a constituit seara dedicată unui zeu al cinematografului germane și mondiale, Fritz Lang. Mă voi opri asupra câtorva dintre peliculele selecției.

Țara mea inventată, scăldată în sânge și minciună

La mai bine de trei decenii de la tragicele evenimente din Chile, când Salvador Allende a fost asasinat și dictatura militară a lui Augusto Pinochet ajungea la putere (în anii '70), Germania a recunoscut implicarea și complicitatea autorităților cu sistemul odios de represiune din acea vreme. Filmul regizorului, scenaristului și producătorului Florian Gallenberger aduce în lumina conștiinței noastre acest episod sângeros, violent, criminal din istoria modernă a statului Chile. În distribuție descoperim vedete de talie internațională – Emma Watson, Daniel Brühl și Michael Nyqvist – o latură ușor comercială, pentru ca noi, europenii, să digerăm mai ușor ororile întâmplare. Dincolo de această latură mai facilă, filmul are tensiune, ritm, te ia ca partener în această lume dementă, a totalitarismului militar cu specific latino-american. În timp ce vedeam filmul, mă gândeam la romanul fiicei lui Allende,

Isabel Allende, *Țara mea inventată*. Ceea ce puțini dintre noi am știut – și filmul relevă acest aspect – este existența Coloniei Demnității, organizată aidoma unui lagăr de exterminare, o sectă odioasă din sudul statului Chile, condusă de predicatorul Paul Schäfer (excelent interpretat de Michael Nyqvist). În spatele acestei secte se află laboratoarele de tortură, laboratoarele morții, unde au ajuns mulți dintre cei care s-au împotrivit regimului. Doar cinci oameni au supraviețuit, reușind să evadeze, iar unul dintre ei este un fotograf german, personajul principal al filmului, Daniel. El și iubita lui, Lena, sunt prinși în acest mecanism hidos al istoriei. Rețineți! Germania a avut nevoie de 30 de ani pentru a recunoaște complicitatea criminală cu regimul lui Pinochet.

Amurgul zeilor nu va mai avea loc niciodată

Redescoperirea sau, în cazul tinerei generații, descoperirea unei capodopere cinematografice (aleasă de „Cahiers du Cinéma” pe locul șase în topul celor mai bune 100 de filme din toate timpurile), a fost momentul aparte al acestei manifestări. Este vorba de *M: un oraș își caută ucigașul*, creat de teribilul autor al lui *Metropolis*, Fritz Lang. După zeci și zeci de încercări, filmul a fost recondiționat cât mai fidel față de versiunea originală, abia în 2011. Filmul a fost precedat de pelicula biografică (sau, mai degrabă, ficțional-biografică) *Fritz Lang*, în regia lui Gordon Maugg, o tulburătoare introspecție în universul regizorului. Aproximarea halucinantă, la granița cu nebunia, a omului Lang și a

operei sale, permanenta balansare între realitate și ficțiune este neliniștitoare. Obsesia autorului pentru personajul său M., vine din conflictele profunde ale propriei sale tinereți, nerezolvate, ridică foarte multe semne de întrebare. Cât de mult poți să te apropii de personajul tău, de opera ta? Cât de ușor poți să treci granița extrem de subțire dintre normalitate și crimă, dintre utopie și viață, dintre film și lumea de zi cu zi? Lang intră și iese din film și, chiar în clipa când crezi că ai înțeles gândirea lui Lang, totul îți scapă printre degete, iar enigmaticul Lang rămâne de nedescifrat.

De la Hiroshima la Fukushima, mon amour

Filmul care m-a sedus cel mai mult din acest periplu german a fost *Fukushima, mon amour*. Un film pe care, dacă-l vezi, nu ai cum să-l uiți. Ca și în cazul lui Alain Resnais, cu inubliabilul *Hiroshima, mon amour*, regizoarea Doris Dörrie țese o canava de fine, rafinate și aproape neverosimile legături între două culturi, două civilizații, două ființe umane, aparent fără niciun fel de puncte comune. O tânără germană cu valorile occidentale la purtător, care suferă o mare dezamăgire în iubire, se

hotărăște să plece în Fukushima, pentru a uita, pentru a fugi de ea însăși. Ajunge în Fukushima devastată de catastrofa nucleară din 2011, crezând că va putea să-i ajute pe ceilalți, și astfel, va putea trece peste ceea ce ea credea a fi apocalipsa destinului ei, sfârșitul vieții. Și aici, descoperă încet, încet, sensurile profunde ale existenței, rosturile, rădăcinile, valorile fundamentale ale umanității: prietenia, iertarea, compasiunea, înțelegerea Celuilalt, dragostea. Relația dintre ea și ultima gheișă supraviețuitoare din Fukushima, Satomi, este impresionantă. Lecția de viață, de umilință, de modestie, de înțelepciune, pe care i-o servește Satomi face mai mult decât toate tratatele de filosofie și psihologie la un loc. Sunt multe secvențe antologice, dar probabil una dintre cele mai puternice și pline de miez este cea în care Satomi o învață pe Marie să se bucure de cele mai simple lucruri, cum ar fi să bea o ceașcă de ceai. Încearcă să fii doar tu și ceașca ta. Atât. Aici se ascund mii de ani de filosofie și spiritualitate, veniți din Țara Soarelui-Răsare și răspund la eterna întrebare: a fi sau a nu fi? Satomi se uită în ochii Mariei și în ochii noștri: a fi este o stare de grație, este bucuria în sine.

Paranoia geloziei și farmecul divin al fado-ului

Dorul de alte spații, dorul de alte lumi este pregnant în abordările tinerilor și mai puțin tinerilor regizori germani. De câte ori n-am auzit fraze de genul: niciun oraș nu este ca Lisabona; în Lisabona ai putea muri de dor și nostalgie sau ai putea renaște. Jonas Rothlaender și-a ales ca debutul în lungmetraj să-l facă în acest oraș al utopiei, reveriei, Lisabona, cu filmul *Fado*. Povestea aparent banală, a unui bărbat tânăr, (Fabian, medic în Berlin), care dorește să-și recucerească fosta iubită (Doro, arhitectă, care trăiește și lucrează în Lisabona), este un studiu minuțios al unei boli care face ravagii de când Adam și Eva au apărut: gelozia. Gelozia care transformă iubirea în ură, în nebunie, demență, haos și, în cele din urmă, în crimă.

Gelozia este primul pas către disoluția ființei umane. Miracolul Lisabonei, al fado-ului, al străzilor tapetate cu *azulejos*, poate funcționa în mod paradoxal, periculos și enigmatic. Ori te vrăjește pentru totdeauna, ori te distruge pentru totdeauna, așa cum se întâmplă în filmul lui Jonas Rothlaender.



Emma Watson și Daniel Brühl în *Colonia*, regia Florian Gallenberger



Cea care vânează cu vulturi/The Eagle Huntress

Festivalul Internațional de la Chemnitz

Festivalul de film pentru copii „Schlingel”

Dinu-Ioan Nicula

În centru cu imensa statuie-cap a lui Karl Marx – al cărui nume l-a purtat orașul Chemnitz între 1953 și 1990 (deși clasicul socialismului se născuse la Trier!) –, urbea din fosta RDG ar părea mai curând orientată spre trecut. Însă chiar istoria profundă a acestei localități odinioară industriale a fost aneantizată: mai întâi de barbarele bombardamente ale aliaților în primăvara anului 1945, iar apoi de înșiși comuniștii, care au demolat aberant o mare parte din clădirile seculare. Iată de ce organizarea aici a unui festival de film pentru copii este și nu este surprinzătoare, ba chiar a devenit tradițională, întrucât în toamna

acestui an s-a consumat cea de-a 21-a ediție. Am avut bucuria de a face parte din juriul FIPRESCI, alături de criticii de film Marina Kostova (Macedonia, dar cu ascendență aromână) și Rolf-Ruediger Hamacher (Germania). A mai existat o prezență românească într-un alt juriu, Ligia Mitulescu-Keșișian, organizatoarea festivalului Kinodiseea.

Ca emblemă, manifestarea de la Chemnitz îl are pe „Schlingel” („ștengarul”), dar totul e tratat la modul serios, nemțește, organizarea fiind impecabilă (în plus, jurnaliștii au avut posibilitatea de a vedea, pe iPad-uri furnizate de staff, toate filmele pe care le-au ratat la

sală). Nota de insolit a fost dată de pletele hippie ale directorului festivalului, Michael Harbauer (altminteri sobru), ca și de faptul că el a supus jurizării FIPRESCI nu calupul de filme aflat în competiție, ci o selecție proprie din producțiile prezentate în diverse secțiuni (unele din ele cu caracter necompetitiv).

Opțiunea noastră s-a îndreptat către *Cea care vânează cu vulturi/The Eagle Huntress*, film de debut al americanului Otto Bell, inspirat de un fotoreportaj realizat acum trei ani de israelianul Asher Svidensky, în sânul populației kazahe care trăiește în Munții Altai din Mongolia. Având alura cinematografului

de poezie, această docudramă de largă respirație imagistică este construită în jurul lui Ashol-Pan, o fetiță de 13 ani, care, la vârsta primelor alegeri în viață, sfărămă tabuurile ancestrale de gen, spre a se asocia trup și suflet zborului.

În imediata apropiere valorică a acestui film l-am situat pe *Domnul Broască/Meester Kikker* (regia: Anna van der Heide, după cartea lui Paul van Loon), nostima poveste a transformismului unui profesor timid (exemplar interpretat de Jeroen Spitzbergen), permanent vânat de maleficul director al școlii, și el prefăcut în barză în aceleași momente; succesul de public cu care filmul a fost întâmpinat în Olanda nu l-am privit neapărat ca pe un atu, titlul intrând în palmares grație Juriului Ecumenic, care i-a acordat o Mențiune de onoare, în timp ce pentru Premiul a ales *Vânătoarea oamenilor sălbatici / Hunt for the Wilderpeople* al neozelandezului Taika Waikiki-Cohen, deținător al unei salbe de premii la alte festivaluri pentru povestea rotofeiului copil aborigen (jucat de Julian Dennison), un rebel într-o lume a naturii care este liberă doar părelnic.

Un al treilea Premiul acordat de juriile speciale a fost cel al Asociației Europene a Filmului pentru Copii (EFCA), ce a încununat creația lui Malik Chibane intitulată *Copiii șansei/Les Enfants de la chance*, privire nu tocmai inedită asupra prigonirii evreilor în Parisul ocupat al anilor '40. Același juriu a atribuit o Mențiune de onoare coproducției româno-germano-suedeze *La drum cu tata/Die Reise mit Vater* de Anca-Miruna Lăzărescu, ilustrare a unei istorisiri de familie privind o călătorie în RDG din august 1968, care a coincis cu invadarea Cehoslovaciei de către trupele Pactului de la Varșovia. Am reținut, drept cluuri ale acestui debut în lungmetraj (între timp văzut și la noi), *comeback*-ul îndrăgitului actor Ovidiu Schumacher (după trei decenii) și portretizarea inspirată a unei celule anarhiste vest-germane din acel timp.

Zi de zi, proiecțiile matinale au fost asaltate de elevi de vârste mici și foarte mici, veniți cu învățătoarele într-o admirabilă acțiune de împrietenire cu cinematograful (singurul ei inconvenient, pentru noi, fiind dublarea din sală în

germană). Pentru Premiul publicului a contat și votul acestor spectatori miniaturali, câștigător fiind desemnat *Jill și Joy/Onnelin ja Annelin Talvi*, al finlandezei Soara Susanna Cantell, o resuscitare delicată a ideii din *Honey, I Shrunk the Kids!* (Joe Johnston, 1989). Tot jurați de pe băncile școlii, dar de vârste ceva mai mari, proveniți din 16 țări europene, au acordat premiul secțiunii pentru copii filmului ceh *Prințul/Korunni Prince* (regia: Karel Janak), poncifurile producțiilor de gen cehoslovace fiind din plin prezente aici, dar, firește, neidentificabile pentru prea junii membri ai juriului. Tot ei au acordat – de justete – premiul de interpretare (constând dintr-o bicicletă!) vietnamezului Thinh Vinh Trinh, pentru rolul său din filmul *Flori galbene pe iarba verde/Toi thai hoa vang tren co xanh*, în regia americanului Victor Vu, povestea cu nuanță fantastică a iubirii pe care doi frați o simt pentru aceeași fată.

În competiția pentru „juniori”, ca și în cea pentru tineret, a oficiat un juriu internațional de adulți (cu o componentă exclusiv feminină!), care a atribuit premiul principal coproducției americano-thailandeze *Călărețul de bizoni/Bufalo Rider* (regia: Joel Saisson), ce urmărește trezirea conștiinței de sine a unei adolescente și, concomitent, a celei macho la mai timidul ei coleg. Aceleași jurate au atribuit mai „consistentul” premiu MDR (Mitteldeutsch Rundfunk), în chip surprinzător, stângacei producții slovene *Vino cu mine/Pojdi z mano*, centrată în

jurul unui grup de elevi, pe care regizorul Igor Sterk îi plimbă aventuros prin codrii și peșterile frumoasei sale țări. Mult mai solid motivat a fost premiul secțiunii de tineret, pe care l-a câștigat irlandezul *Numele meu este Emily/My Name is Emily* (regia: Simon Fitzmaurice), sensibilul *story* al unei fetițe care are de luptat cu căderea nervoasă a propriului tată.

Privilegiat ca misiune – judecând cel puțin prin calitatea filmelor premiate – a fost juriul de scurtmetraj și animație. Laurii primei sfere de jurizare au revenit norvegianului *Omul de zăpadă/Snowman* (regia: Iain Forbes), tristă metaforă a însingurării treptate a unui copil, în timp ce, pentru animație, preferința a mers către *Lungul drum spre nord/Long Way North* (regia: Remi Chaye), povestea expediției polare a unei tinere din Rusia secolului al XIX-lea, pe urmele bunicului ei dispărut în lumea ghețurilor veșnice.

În vecinătatea mall-ului unde s-au ținut proiecțiile se găsește Opera din Chemnitz, unde, în săptămâna festivalului, printre reprezentațiile care au avut loc s-a aflat și *La Cenerentola* de Rossini, într-o montare modernă (Kobie van Rensburg), plină de ingeniozitate, inclusiv la nivelul proiectării traducerii electronice, totul pentru a capta publicul tânăr spre povestea fetei a cărei situație vitregă se schimbă ca prin farmec. La rândul său, filmul de copii, poate o Cenușărească pentru mulți, a demonstrat, prin Festivalul Schlingel, că poate pași pe o cale regală, prin cele mai reușite producții ale sale.



Domnul Broască/Meester Kikker

Festivalul de Film de la Gdynia

Despărțirea de Wajda

Irina Trocan

Festivalul de Film de la Gdynia, dedicat în exclusivitate cinemaului polonez, are cel puțin două misiuni disjuncte: una e cea de a descoperi noi talente ale industriei naționale, cealaltă – de a păstra memoria filmelor canonice poloneze. De multe ori, cele două au corespondențe interesante: în 2015, de exemplu, la cea de-a 40-a ediție a festivalului, regizorul veteran Janusz Majewski era în competiție cu cel mai nou film al său (*Excentricii. Partea înșorită a străzii*), în timp ce un altul (*Lecții într-o limbă moartă*, 1979) rula într-un program de clasici. Anul acesta, figura iconică a festivalului a fost cineastul Andrzej Wajda, ajuns la Gdynia în persoană și totodată prin operă. Premiera în Polonia a recentului *Powidoki* (*Postimage*, titlul internațional *Afterimage*) a coincis cu aniversarea sa de 90 de ani, pe care cineastul și-a sărbătorit-o cu spectatorii chiar acolo, în foaietul încăpător al Teatrului Muzical, unde au loc proiecțiile de gală. Faptul că s-a dovedit a fi și ultima sa aniversare sporește unicitatea momentului și impresia că Wajda își consuma în sfera cinemaului toată energia disponibilă. În afara proiecției ultimului său film, a fost prezent ca vorbitor și la lansarea unei colecții de BluRay-uri, *Martin Scorsese Presents: Masterpieces of the Polish Cinema*, de unde trei filme din cele 16 titluri ale colecției sunt regizate de el: *Niewinnicarodzieje / Fermecătorii inocenți* (1960), *Ziemia Obiecana / Tărâmul făgăduinței* (1975) și *Człowiek z żelaza / Omul de fier* (1981). Alături de colaboratori și de organizatorii festivalului, avea aura unui clasic în viață, importanța cuiva care a găsit libertate artistică într-o dictatură și a experimentat stilistic cu diverse feluri de a relata istoria poloneză, lucrând constant de-a lungul unei cariere de șaizeci de ani.

Pentru cunoscătorii operei lui Wajda și ai preocupărilor lui tematice, *Powidoki* e într-un teritoriu familiar: soarta unui cetățean remarcabil într-un regim opresiv, care impune uniformizarea populației. Pictorul avangardist Władysław Strzemiński e un artist reputat (o personalitate a mișcării constructiviste din anii '20) și apreciat de compatrioții lui, până când nu mai e – din momentul în care realismul socialist devine norma în artă, aventurile lui în vedere abstractă nu reprezintă altceva decât erezii. Pentru că Strzemiński e interpretat de un actor cu prestigiu (Bogusław Linda) și filmul urmărește pierderea treptată a privilegiilor (de la faptul că e confruntat pentru felul în care predă, la distrugerea operelor sale de artă, la faptul că nu mai poate lucra nici din pasiune, nici pentru

supraviețuire), filmul are un efect emoțional garantat. În plus, cazul lui Strzemiński nu e izolat, ci tipic pentru schimbările bruște de directivă la care erau supuși artiștii în socialism – inclusiv regizorul Serghei Eisenstein, după ce a fost ridicat în slăvi pentru *Crucișătorul Potiomkin* (1925), a fost condamnat la vederea filmelor ulterioare că risipește banii poporului ca să-și satisfacă interesul propriu în formalism. În stilul metaforelor cinematografice care l-au consacrat, lui Wajda îi ies câteva tușe regizorale memorabile: într-o secvență, pictorul se concentrează asupra șevaletului când o umbră roșie puternică cuprinde toată încăperea; deasupra ferestrei lui a fost aruncată o pânză imensă cu portretul lui Stalin. Totuși, *Powidoki* e minor comparat cu realizările anterioare ale lui Wajda, și nu numai pentru că



Powidoki / Afterimage



Człowiek z żelaza / Omul de fier

demonizarea comunismului e cam fără dinți la două decenii și jumătate după ce regimul a căzut. Dacă filmul e adesea ferit de sentimentalism, e doar pentru că protagonistul e nesentimental: la fiecare nouă ocazie în care e evident persecutat, își păstrează sângele rece și încearcă cu demnitate să negocieze sau să găsească soluții pentru problemele lui. Și, dacă nimeni nu îi contestă lui Strzemiński geniul artistic, pare că are lipsuri în calități interpersonale (dar și asta e telegrafiat – pictorul e neglijent cu fiica lui, ca Steve Jobs într-un alt *biopic* despre un vizionar). Unde pierde filmul din avânt e în decizia de a plasa toată evoluția personajului când deja a intrat în declin – mizând astfel pe disponibilitatea publicului de a-i recunoaște aprioric statutul, fără să primească multe repere despre Strzemiński ca artist. Singurul termen de comparație e fosta soție, Katarzyna Kobro, cu care pierde contactul direct, însă pare să-i păstreze un respect incoruptibil și să împărtășească cu ea soarta moderniştilor lăsați în urmă; dar și această pistă narativă se încheie într-o fundătură. Surprizele filmului vin în mare parte din victimizarea lui Strzemiński, din inventivitatea sadică a pedepselor la care îl supune regimul.

Pentru că am vorbit la începutul articolului de simetria dintre vechi și nou la Gdynia, aș vrea să menționez un debut care face un excelent diptic cu ultimul film al lui Wajda: *Ostatniarodzina/Ultima familie* de Jan Matuszyński, la rândul său un film biografic despre o familie de artiști, deși mai puțin elogios și conceput mai degrabă ca un *home movie*. Între pictorul suprarealist Zdzisław Beksiński și fiul său, Tomasz, care se ocupă cu emisiuni radio și traduceri în poloneză după Monty Python, diferența de percepție asupra artei e atât de mare, încât e aproape improbabil că se recunosc reciproc ca artiști. Relația lui Tomasz cu părinții săi e tensionată din motive destul de lumești: problemele sale emoționale, dependența materială de ei, diferența de stil de viață (el e burlacul etern, în timp ce părinții formează un cuplu solid) – aceste conflicte apar mult înainte să se întrevadă o discordanță de viziune, rezultatul faptului că s-au maturizat în două Polonii diferite, demarcate clar de căderea ordinii socialiste. (E de remarcat că Matuszyński, spre deosebire de Wajda, nu vede în căderea socialismului un triumf neechivoc – pentru generația lui Tomasz, cel puțin, înlocuirea bruscă a valorilor naționale cu

unele pop-anglofone, într-o țară care mai e și instabilă economic, produce în primă fază mai multă confuzie decât eliberare).

Formal, *Ostatniarodzina* e destul de eclectic: amestecă reconstituirea ficționalizată cu filmări autentice din arhiva lui Zdzisław Beksiński, imagini ale picturilor sale cu interviuri degajate cu un biograf etc.

Tomasz (interpretat de Dawid Ogrodnik) e în același timp hiper-emoțional și opac (Matuszyński și scenaristul Robert Bolesto nu îi atribuie o cauză unică și evidentă pentru răceala sau furia față de apropiați), Zdzisław (Andrzej Seweryn) oscilează între postura de artist distras și cea de observator al familiei, soția (Aleksandra Konieczna) e definită în raport cu bărbații pe care îi îngrijește, dar dovedește incontestabil autocontrol și tărie de caracter.

E aproape ostentativ sugerat că, pentru cei trei, restul lumii e un fundal îndepărtat, care n-are legătură cu viața lor; însă efectele toxice ale instabilității Poloniei îi afectează, de fapt, profund.

O societate cu noi probleme are nevoie de voci noi care să le articuleze, iar *Ostatniarodzina* demonstrează că Matuszyński ar putea fi un asemenea glas.

Anim'est 11. Schimbare de mascotă și de ton

Dana Duma

Ediția cu numărul 11 a celui mai important festival internațional desfășurat la București a propus, din start, câteva schimbări față de anii anteriori. În primul rând, a înlocuit mascota tradițională: pisica a luat locul oiței roz, păstrând culoarea și devenind protagonista unui amplu ciclu de filme (*Sophisticats*) având ca eroină această felină inspiratoare de povești cinematografice. Probabil că mulți s-au bucurat să-i revadă pe Felix the Cat, Pantera Roz și Jeune Tom, chiar și în sălile mai puțin primitoare de anul acesta, după ce Studio și Patria au fost închise pentru un prea vag definit „risc seismic.”

Anim'est a rămas același înlocuitor eficient al Festivalului de la Mamaia (care a supraviețuit preț de trei ediții, între 1966-1970), ducând mai departe misiunea acestuia de a umple golul de informație într-un domeniu prea puțin / superficial cunoscut, și de a reactiva interesul unor (mai mult sau mai puțin) tineri cinești de a realiza pelicule de animație. Am avut și anul acesta o secțiune românească a competiției, câștigată din nou de Paul

Mureșan, cu *Mamă, tată, trebuie să vă spun ceva*, premiat „pentru maniera curajoasă de abordare a unei chestiuni atât de personale, pentru stilul vizual puternic și pentru îndrăzneala de a admite că ești un... vârcolac”. Un film mai puțin reușit, însă, decât *Pui de somn*, care i-a adus anul trecut premiul secțiunii. S-a mai remarcat, în această competiție românească, câștigând o mențiune specială, scurtmetrajul realizat în tehnica stop motion *Skateboarding-ul nu e o crimă* de Cristian Radu, pentru „stilul liber al animației și pentru poveste”. Deși numărul titlurilor românești selectate pare satisfăcător (12), cred că nu a fost anul cel mai bun pentru recolta națională. Ori pretențiile și așteptările noastre au crescut, ori seducția tehnicii lasă ideile în plan scund (vezi pretențiosul și plicticosul *Cutia albă* de Mihai Păcurar), ori micile producții ale unor entuziaști care lucrează în timpul liber de unii singuri și „storc” softurile de efecte nu prea mai satisfac. E foarte bine că se înmulțesc workshop-urile și stagiile de pregătire, dar ele nu pot înlocui o gândire artistică formată în etape mult

mai complexe.

În rest, Anim'est 2016 a asigurat programe generatoare de satisfacții pentru toate vârstele, în cicluri precum *Minimest*, *Creepy Animation Night*, *Trippy Animation Night* și secțiunile competitive (Lungmetraj, Scurtmetraj, Videoclip). Vor rămâne, în memoria cinefilă, filmul rusesc *Before Love* (*Înainte de iubire*) de Igor Kovalyov, câștigător al Trofeului Anim'est pentru „povestea captivantă, imaginea spectaculoasă și concepția grafică aparte” (motivația juriului), o reflecție despre zadarnicele chinuri ale dragostei (vorba lui Shakespeare), sau *Happy End* de Jan Saska (Republica Cehă), Premiul pentru cel mai bun film de scurt metraj, pentru „povestea excelentă, pentru priza la public și pentru maniera inedită în care provoacă convențiile cinematografice”. Dintre foarte interesantele lungmetraje selectate, adresate în principal adulților, străbătute cam toate de irizații de tristețe, a fost premiată producția franceză *La Jeune fille sans mains* (*Fata fără mâini*) de Sébastien Laudenbach Voyage, pentru „stilul inventiv și fluid, pentru scenele foarte poetice intercalate în povestire.”

Publicul a preferat să acorde Premiul său unui scurtmetraj plin de haz, *A Town Called Panic: Back to School* (*Panică în sat: Prima zi de școală*) de Stéphane Aubier și Vincent Patar, probând atracția sa pentru filme mai tonice ca mesaj. Anim'est a satisfăcut așteptările și prin numeroase proiecții speciale, fie cu filme ale țării invitate (Belgia) ale festivalului invitat (Animac, Spania), sau ale ale studioului de animație Walking the Dog.



Before Love de Igor Kovalyov, Trofeul Anim'est



Toni Erdmann

Les Films de Cannes à București

Plăceri și compensații cinefile

Dana Duma

Pentru o cinematografie mică și subfinanțată ca a noastră, succesul unor pelicule românești la Festivalul de la Cannes pare un miracol și devine uneori o consolă pentru absența sălilor și semi-indiferența publicului majoritar față de succesele canneze mai sus amintite. Cinefilii împătimiți își mențin trează curiozitatea față de tot ce are legătură cu marele eveniment de pe Croazetă și festivalul derivat din el, inițiat de Cristian Mungiu la București, este ocazia pe care nu o ratează de a vedea cât mai multe dintre filmele premiate sau selectate acolo.

Programul de anul acesta, mai dens ca întotdeauna, a oferit ocazia cunoscătorilor de a verifica dacă e adevărat că Palme d'Or-ul de anul acesta acordat lui Ken Loach pentru *Eu, Daniel Blake* a fost contestat cu justete, dacă Premiul Special al Juriului acordat lui Xavier Dolan pentru *Juste la fin du monde* n-a fost o decizie

exagerată, sau dacă nu cumva Premiul de interpretare feminină acordat lui Jaclyn Jose pentru rolul din *Ma'Rosa* de Brillante Mendoza nu ar fi fost mai meritat de Sonia Braga pentru *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho. Probabil că mulți ar contesta premiile acordate sau ar regreta premiile neacordate unor filme superioare celor reținute de palmares (mai ales *Sieranevada* lui Cristi Puiu). A discuta pro și contra, pe această temă, după proiecție, cu prietenii, este o altă plăcere cinefilă oferită de Les Films de Cannes à București.

Mini-Cannes-ul bucureștean a programat toate filmele noastre selectate la ediția 2016 (trei lungmetaje și două scurtmetraje, un mare succes în sine) și fanii s-au putut bucura încă o dată de Premiul pentru regie obținut de *Bacalaureat*-ul lui Mungiu sau de Premiul FIPRESCI câștigat de *Câini* de Bogdan Mirică. O plăcere de neratat a fost și premiera bucureșteană a comediei germane filmate în România

Toni Erdmann, în prezența regizoarei Maren Ade, al cărei film *Everyone Else / Alle Anderen* (2009) a fost de asemenea inclus în program.

Printre invitații speciali ai ediției s-a numărat actrița Mania Akbari, prezentă la proiecțiile filmelor lui Abbas Kiarostami, omagiat în secțiunea *Tribut Abbas Kiarostami*, ce a inclus câteva dintre filmele remarcabile ale regizorului iranian recent dispărut: *Close-Up* (1990), *Through the Olive Trees* (1994), *Le Goût de la cerise / Taste of Cherry* (Palme d'Or, Cannes 1997) și *Ten* (2002), cu Mania Akbari în rolul principal. Alți cinefilii împătimiți au apreciat prezența la București a regizorilor francezi Alain Guiraudie și Olivier Assayas (care a ținut un master class la UNATC). Nu numai compensații de o zi a oferit ediția de anul acesta a mini festivalului Les Films de Cannes à București, ci și impresii și informații durabile, care ne fac să credem că cinefilia nu a apus.

Opera lui Constantin Brâncuși în formule filmice

Dumitru Olărescu

Bucharest Art Film Festival i-a dedicat ediția 2016 lui Constantin Brâncuși. Părinte al Civilizației Imaginii, alături de Pablo Picasso sau Mark Chagal, Brâncuși a cultivat până la obsesie simboluri și metafore cardinale – afirmă brâncușologul Constantin Zărnescu.

Desigur că o personalitate ca Brâncuși era imposibil să nu-i intereseze și pe cinești, dar documentariștii din Franța, a doua sa patrie, nu i-au dedicat nici un film.

Pentru cineștii din România, situația era și mai complicată ideologic: Brâncuși și-a părăsit țara, fiind etichetat, alături de reprezentanții avangardei din Paris (Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian ș.a.), „burghezi excentrici și decadenți”. În acest context, primele

filme dedicate lui Brâncuși au apărut în România abia în 1966, aproape la zece ani de la moartea artistului. De aceea, nu întâmplător Festivalul a debutat cu secvențele de cronică cinematografică grupate sub titlul *Brâncuși Filmed*, o suită de imagini filmate între 1923-1938.

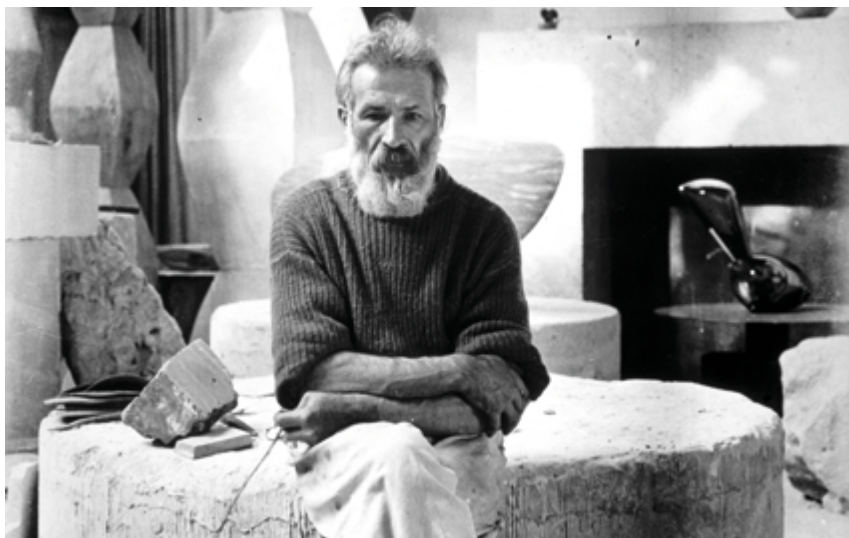
Autorul multor imagini este americanul Man Ray, denumit de contemporanii săi „marele poet al camerei obscure”, prieten al lui Brâncuși, maestru al artei fotografice, pe care o profesa și marele sculptor. Dincolo de prezența omului Brâncuși, descoperim astfel procesul creației, dar și lucrările finalizate sau aflate în „chinurile facerii”. Sunt înregistrate pe peliculă sosirea lui Brâncuși din Franța la Târgu Jiu, ambianța Parisului, dar și interacțiunea cu prietenii din domeniul

literaturii și artei: Marcel Duchamp, Mary Reunolds, Vera Moore, Florence Meyer, Ezra Pound, Margarit și Victor Brauner, Maria Șaleapin, Lizica Codreanu.

Dacă încercăm să efectuăm o tipologie a filmelor dedicate lui Brâncuși, conform unor criterii (durata filmului, data producției și genul), vom constata că filmografia brâncușiană se constituie din patruzeci și trei de documentare – fapt ce ne permite să propunem inaugurarea unui nou compartiment al filmologiei, *brâncușiologia cinematografică*. Conform duratei, dintre cele patruzeci și trei de filme, unsprezece sunt lungmetraje, iar treizeci și două sunt scurtmetraje, dar clasificarea în funcție de gen are ca rezultat prezența filmului de artă, a filmului-portret, a formulei istorico-biografic-publicistice, film eseistic sau chiar poem cinematografic.

Desigur, opera și destinul neobișnuit al lui Brâncuși, ale „celui fără de egal în lume” (Sherman Lee), i-a inspirat și pe cineștii din domeniul filmului de ficțiune. În anul 2014 apare pe ecrane lungmetrajul *Brâncuși din eternitate* al regizorului Adrian Popovici. Iar în toamna acestui an se așteaptă premiera filmului *Walking to Paris (Călătorie la Paris)*, în regia controversatului cineast britanic Peter Greenaway.

În curs de lansare se află lungmetrajul de ficțiune *The Sculptor*, în regia lui Mick Davis (autorul filmului *Modigliani*, filmat în România). În rolul maestrului Brâncuși va evolua actorul Andy Garcia. În cadrul Festivalului (cofinanțator – Uniunea Cineaștilor din România, organizatori



Constantin Brâncuși



Walking to Paris

– Asociația Docuart și ICR) au fost prezentate zece filme despre creația și destinul lui Constantin Brâncuși. Legate de tema *arta plastică* au fost proiectate, în premieră pentru România, trei filme: *Regele Rodin*, al regizorului francez Alain Fleischer, cu o fascinantă explorare a universului artistic rodinian, *Bourdelle*, a cărui temă este activitatea academică a sculptorului, și *La un pas de eternitate*, al regizorului Alexandru Maftai, axat pe un dialog poetic între lucrările de pictură și cele de sculptură create de artiștii familiei Storck.

Dintre cele zece filme dedicate lui Brâncuși și proiectate în cadrul Festivalului, trei sunt în premieră pentru spectatorul român. Alain Fleischer, a prezentat documentarul *Sculptură: Brâncuși* (2013), demonstrând, prin imagini filmice realizate în atelierul lui Brâncuși din Centrul Georges Pompidou, că pe maestru l-au interesat în mod deosebit corelațiile spațiale dintre operele sale, pe care mereu „le regiza”, schimbându-le locul, unghiul de privire, făcând ca ele să graviteze liber, ca un sistem de planete.

Cunoscutul sculptor britanic Tony Gragg devine protagonistul filmului *Tony Gragg on Constantin Brâncuși* (1992),

semnat de regizorul Christopher Swayne, care face o călătorie în România pe urmele lui Brâncuși, descoperind sursele de inspirație ale artistului român, ceea ce-l face să afirme, în pofida afirmațiilor tuturor brâncușiologilor, că el rămâne mai mult arhaic decât modern. O curiozitate justificată a provocat filmul *În căutarea tatălui pierdut* (2015), în regia lui Ionuț Teianu, o poveste delicat-dramatică, despre un bătrân cu trei prenume, John, Constantin și Brâncuși, presupus copil al lui Brâncuși. Între trei procese de judecată eșuate, John Brâncuși vizitează, pentru prima dată, locurile de baștină ale tatălui său.

Titlul filmului *Cumințenia pământului*, al regizorilor Manasse Radnev și Constantin Chelba, este omonim cu denumirea celebrei sculpturi a lui Brâncuși, pentru că autorii prezintă un film despre universul artistului Constantin Brâncuși, considerând *Cumințenia pământului* o caracteristică artistico-filosofică specifică atât creației, cât și a personalității Brâncuși.

Programul de bază al Festivalului a debutat cu filmul *Brâncuși sau școala de a privi*, al regizorului francez Jean Pradinas, care, pornind de la izvoarele de artă populară, ajunge la cele mai profunde

semnificații artistice și filosofice ale operei brâncușiene.

Proiecțiile festivaliere au continuat cu filmul *Constantin Brâncuși: Coloana sau lecția despre infinit*, care avea drept scop fixarea pe peliculă a procesului unic de restaurare (1996-2000) a *Coloanei infinitei*, dar regizorul Laurențiu Damian lărgeste aria de interes, impune propria sa viziune asupra evenimentului, dar și a operei lui Brâncuși.

În cadrul Festivalului s-a bucurat de interes lungmetrajul *Brâncuși* (1996), regizat de Cornel Mihalache, cel mai inițiat cineast în fenomenul Brâncuși, autor și al filmelor *Sculptorul* (1994), *Hobița, Coloana și tractorul* (2006), *Blestemul lui Brâncuși* (2013) și *Codul lui Brâncuși* (din ciclul de filme TV „Mari români”, 2015). În filmul *Brâncuși*, regizorul Cornel Mihalache abordează o serie de probleme ce țin de sursele de inspirație, de estetica și de semnificațiile operei brâncușiene, dar și de rolul acesteia în contextul artelor plastice mondiale.

Acest Festival a demonstrat potențialul filmului în valorificarea artelor și a întregului patrimoniu spiritual, amenințat astăzi de pericolul globalizării totale, dar și al indiferenței noastre.

Toamnă la Voroneț

La cinema prin nord-est

Marilena Ilieșiu

Aflat într-un efort de înnoire și redefinire a identității sale comunitare și culturale, Festivalul internațional de film, diaporamă și fotografie „Toamnă la Voroneț” – 2016 a debutat cu o schimbare de decor, introducând în recuzită o apreciazabilă cantitate de zăpadă.

Devenit peste noapte Iarnă la Voroneț, festivalul și-a accessorizat, în ton cu sezonul, cele trei secțiuni competitive (pentru film documentar, studențesc și turistic) cu portrete de realizatori (Elisabeta Bostan), cu proiecții omagiale (*Reconstituirea, Pădureanca*), cu vernisaje (Agerpres a redimensionat fotografic istoria României), cu prezențe dinamizatoare (Draga Olteanu Matei, Ileana Popovici, Vladimir Găitan).

În succesiunea și structura evenimentelor festivalului apare o proporție invariabilă de nostalgie (O tempora, o... movies!), un impuls de revenire la clasici

(probabil datorat scepticismului modovenesc temperat doar de certificările consacraților), o pornire spre valorile muzeale (gustate de gurmanzii cinefili locali).

La capitolul Descoperiri am evaluat România prin valorile (imateriale) ale lui Peter Hurley, un englez la curtea gospodarilor maramureșeni, am măsurat ospitalitatea națională prin probele la care localnicii de pe traseul Săpânța-București sunt supuși de imigrantul nostru preferat (*Descoperă România cu Peter Hurley*). Premiile actualei ediții s-au încadrat în aceleași tendințe: revalorizarea trecutului și tatonările prezentului.

Premiul pentru cel mai bun documentar a consacrat un erou, fostul deținut politic Radu Bercea, care-și exteriorizează coșmarurile în desene ușor caricaturale și apăsător acuzatoare (*Radu Bercea – Istoria unui destin*, regia: Paul Palencsar). Un traseu monahal, trasat sigur, exploatare

cromatica hibernă și texturile lemnoase ale monumentelor sunt argumentele care i-a adus Premiul pentru cel mai bun film turistic lui Hadrian Gaviluțiu (*Biserici de lemn din județul Harghita*).

Revelația festivalului a fost un film studențesc *The Return of Erkin* (regia: Maria Guskova, Rusia), prezent și în Selecția oficială a Festivalului de la Cannes, 2016. Într-un spațiu cinematografic esențializat, dar realist, se desfășoară povestea de viață și de moarte a fostului pușcăriaș Erkin, repudiat de familie pentru grozăvia unei crime casnice (necunoscută spectatorilor). Respins, ocolit, alungat, bătut, Erkin se lansează într-o formă specială de implorare a iertării: un dans ritmat, în care mișcările trupului său regăsesc un ritm primordial al comunității, aliniindu-se în ordinea firească a locului căruia, totuși, îi aparține. Reîntoarcerea lui Erkin este povestea unei iertări. A oricărei iertări.



Radu Bercea – Istoria unui destin

FILM ÎNCADRAT
ÎN CATEGORIA I
RISC SEISMIC

6,9

PE SCARA RICHTER

un film de
NAE CARANFIL

DIN 20 IANUARIE ÎN CINEMATOGRAFE

 /69peScaraRichter



Tudor
Aaron
Istodor

Mehdi
Nebbou

Nicolas
Wanczycki

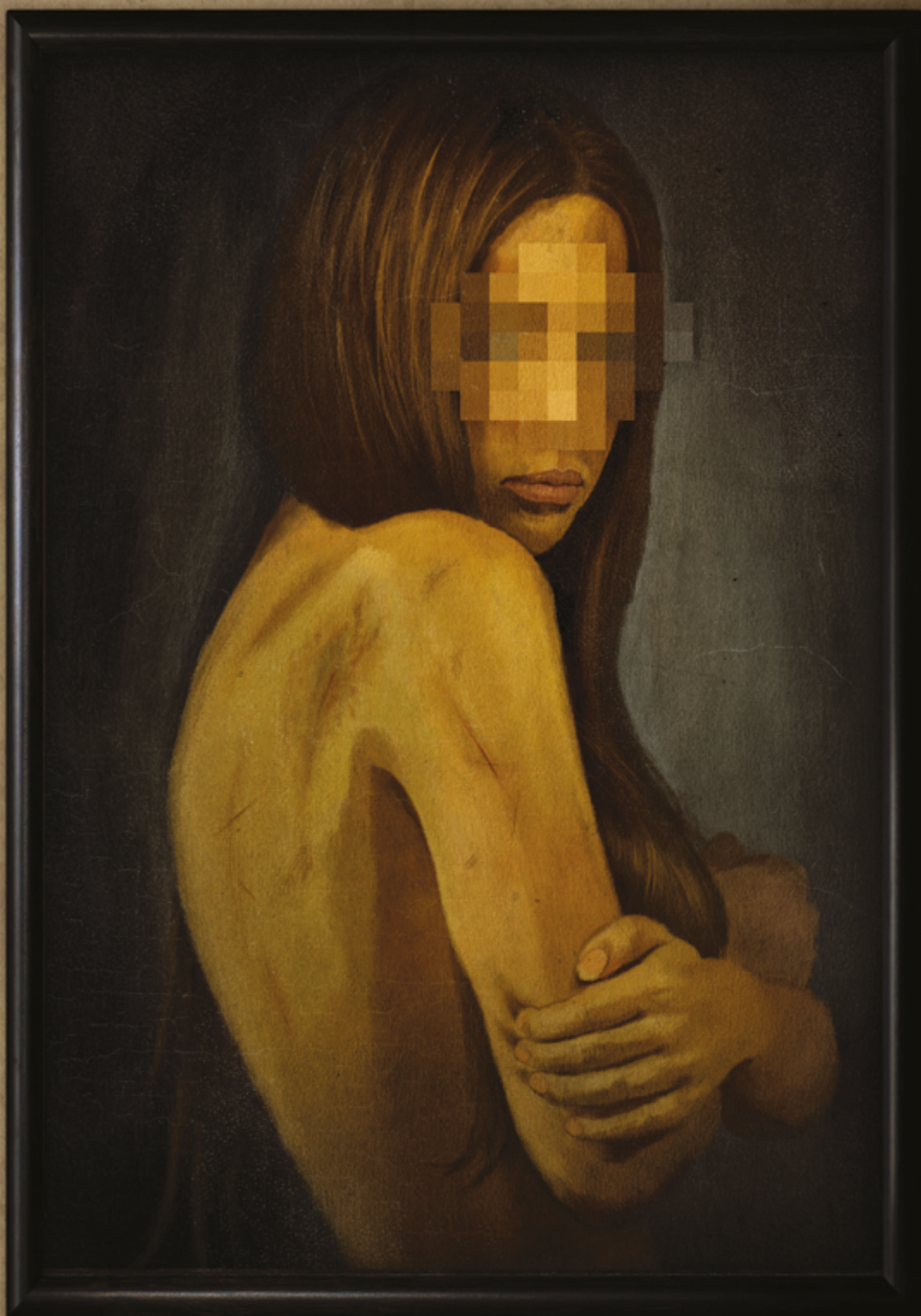
Diana
Spatarescu

Adrian
Titieni

Cristian
Ilincă

Andreea
Vasile

un film de
Adrian
Sitaru



FIXEUR

din 27 ianuarie în cinematografe

4 PROOF FILM

PETIT FILM

