

# FILM



Revistă trimestrială  
de cinema a  
Uniunii Cineaștilor  
din România

Nr. 4 / 2020 • 9,5 lei

DOSAR

**125 de ani  
de cinema**

**Centenarul  
animației  
românești**

PRIM-PLAN

**Anca Damian**

**Bogdan Theodor  
Olteanu**



**FESTIVALURI:** Valladolid, Varșovia, BIEFF, Les Films de Cannes à Bucarest, Gura Humorului

---

# TOTUL DESPRE FILMUL ROMÂNESC

---

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



---

REVISTĂ ONLINE  
EDITATĂ DE  
UNIUNEA CINEAȘTILOR  
DIN ROMÂNIA

---



Revistă trimestrială  
de cinema a Uniunii  
Cineaștilor  
din România

Număr realizat cu sprijinul  
Ministerului Culturii

**Redactor șef**

Dana Duma

**Secretar general de redacție**

Anca Ioniță

**Redactori**

Marilena Ilieșiu, Mihai Fulger

**Colaboratori**

Călin Boto, Luminița Comșa,  
Laurențiu Damian, Mihaela Grancea,  
Angelo Mitchievici, Georgiana Mușat,  
Dinu-Ioan Nicula, Cătălin Olaru,  
Andreea Pătru, Marian Sorin Rădulescu,  
Titus Vîjeu

**Concepție și realizare grafică**

Alexandru Orieian

**Foto**

Cristian Radu Nema

**Corectură**

Camelia Potop

**Distribuție**

Dan Mitroi

**Surse foto**

42 Km Film, Abis Studio, Animafilm,  
Animest, Aparte Film, Arhiva Națională  
de Filme, Bad Unicorn, Double 4 Studios,  
Forum Film, Hai-Hui Entertainment,  
HBO Europe, HiFilm Productions,  
Iadasarecasa, Independența Film,  
Inforg-M&M Film, Libra Film Productions,  
Mandragora, MediaPro Distribution,  
Mobra Films, Multi Media Est, Parada  
Film, Popski Film, Ro Image 2000,  
România Film, Tangaj Production,  
Tica Trade, Transilvania Film, Vertical  
Entertainment, Voodoo Films

**Redacția**

Uniunea Cineaștilor,  
Strada Mendeleev nr. 28-30,  
sector 1, București  
Tel.: (+4) 021 316 80 84

E-mail: [revistafilmmucin@gmail.com](mailto:revistafilmmucin@gmail.com)

**Tipărit la:**

ARTPRINT

ISSN: 2344-3960

**Coperta 1**

Fotogramă din filmul *Secvențe* (1982),  
regia Alexandru Tatos

Nr. 4 / 2020 (30)

## Un pahar de șampanie pe Zoom

**S**ă ne sărbătorim pe Zoom, așadar. Marile aniversări ale anului 2020, 125 de ani de cinema și Centenarul animației românești, au avut loc departe de sala de cinema, în spațiul online – „democratic”, dar alienant, după gustul multor cinefili. Pentru cei mai mulți dintre ei, cinema înseamnă privitul împreună al întâmplărilor de pe marele ecran, emoții amplificate de acea „stare de receptivitate anormală” (Gilbert Cohen-Séat) generată de supradimensionarea oamenilor și a lucrurilor și de reacțiile celorlalți.

Vă propunem să aniversați cu noi, redactorii și colaboratorii revistei „Film”, citind acest număr dedicat în principal celor două evenimente, să rememorăm împreună momentele de progres și victorie, dar evitând festivismul. Poate că izolarea impusă de pandemie și renunțarea temporară la ritualurile cinofile va genera soluții estetice și manageriale geniale, pentru ieșirea din criza declanșată, de fapt, ceva mai înainte, de revoluția digitală, cu miniaturizarea ecranelor și consumul individual de filme.

La ora bilanțului unui centenar și un sfert, cinematograful nostru ar avea motive de bucurie. După ce Noul Cinema Românesc a fost recunoscut, de importanți teoreticieni și istorici (dar și de palmaresul unor festivaluri de prim-plan), ca una dintre mișcările cinematografice influente ale noului mileniu, anul 2020 aduce, în ciuda marilor pierderi în domeniu, motive de optimism. Filmul lui Cristi Puiu, *Malmkrog*, apare, în topul revistei „Cahiers du Cinéma” al celor mai bune 10 filme ale anului, pe locul 4. Iar la Premiile Academiei Europene de Film s-a impus documentarul românesc, cu două nominalizări la categoria Cel mai bun documentar european (*Acasă* de Radu Ciorniciuc și *Colectiv* de Alexander Nanau), trofeul fiind câștigat de cel de-al doilea. Sigur, n-ar trebui să uităm că izolarea nu face casă bună cu cinematograful. Și că, oricât de performante ar fi, noile dispozitive cu ecrane ne fac să vedem filmele privind în jos. Vă și ne urăm un an 2021 în care să privim din nou în sus, înspre ecranul mare al sălilor de cinema. La mulți ani! **F**

DANA DUMA



4

**DOSAR**  
125 DE ANI DE  
CINEMA

---



44

**PRIM-PLAN**  
ANCA DAMIAN

---



58

**MICUL ECRAN**

---



62

**FESTIVALURI**

---

## DOSAR

### 125 DE ANI DE CINEMA

- 6 Povestea unei săli de cinema  
*de Laurențiu Damian*
- 9 Mai puțin romantic  
*de Dana Duma*
- 12 125 de argumente în filmografia națională  
*de Marilena Ilieșiu*
- 18 Sfertul neacademic  
*de Dinu-Ioan Nicula*
- 20 O lume în imagini (uneori atroce)  
*de Titus Vișeu*
- 24 Cinema și realitate: la o aruncătură de băț?  
*de Georgiana Mușat*
- 27 Politețea cinematografului  
*de Călin Boto*
- 30 Cvartet cu... călăuză  
*de Marian Sorin Rădulescu*
- 33 Prime amintiri, mari speranțe  
*de Mihai Fulger*

## DOSAR

### CENTENARUL ANIMAȚIEI ROMÂNEȘTI

- 36 Scurtă cronologie a animației românești  
*de Dana Duma*
- 38 Imagini dintr-o expoziție  
*de Mihai Fulger*
- 39 Animest 2020: puterea ursului  
*de Dinu-Ioan Nicula*
- 42 Documentarul de animație, un trend incitant  
*de Dana Duma*
- 43 Michael Helmerhost, *connoisseur* al subteranei  
*de Călin Boto*

### PRIM-PLAN ANCA DAMIAN

- 44 „Am vrut să mă reinventez, de la un proiect la altul”  
*Interviu de Dana Duma*

### BOGDAN THEODOR OLTEANU

- 50 Filmul, un experiment în mediu controlat  
*Interviu de Anca Ioniță*

### REFLECȚII CRITICE

- 54 Reprezentări cinematografice ale mesagerilor Morții  
*de Mihaela Grancea*

### MICUL ECRAN

- 58 Bani negri  
*de Angelo Mitchievici*
- 60 Hackerville  
*de Angelo Mitchievici*

## FESTIVALURI

- 62 Festivalul Internațional de Film de la Valladolid  
*de Dana Duma*
- 64 Festivalul de Film de la Varșovia  
*de Cătălin Olaru*
- 66 Bucharest International Experimental Film Festival  
*de Georgiana Mușat*
- 68 Festivalul Filmului Francez Les Films de Cannes à Bucarest  
*de Dinu-Ioan Nicula*
- 70 Festivalul Internațional de Film, Diaporamă și Fotografie „Toamnă la Voroneț”  
*de Marilena Ilieșiu*
- 72 Bucharest Fashion Film Festival  
*de Dinu-Ioan Nicula*
- 74 Curtas Vila do Conde  
*de Andreea Pătru*

### INTERFERENȚE

- 76 Cornelia Tăutu și logica dramaturgiei sonore  
*de Marian Sorin Rădulescu*

### SALA DE CINEMA

- 78 „Nu mergeți la film, visați la filme!”  
*de Luminița Comșa*

# 125 de ani de cinema

**I**n ziua de 28 decembrie 2020 se împlinesc 125 de ani de la prima proiecție cu public plătit, devenită data oficială de naștere a cinematografului. În urma evenimentului petrecut la Paris, la numărul 14 de pe Boulevard des Capucines, frații Louis și Auguste Lumière au fost considerați inventatorii săi. Mulți dintre cinefili cunosc în amănunt momentele perfecționării rapide a aparatelor de înregistrat și de proiectat imaginile în mișcare, precum și frustrările americanului Thomas Alva Edison, care patentase *kinetoscopul* și îl exploata în saloane de jocuri; acolo, publicul putea vedea mici scene filmate printr-un vizor, dar nu proiectate pe un ecran. Edison a rămas la statutul de precursor, nu de părinte al filmului. Și frații germani Skladanowsky au încercat sentimente

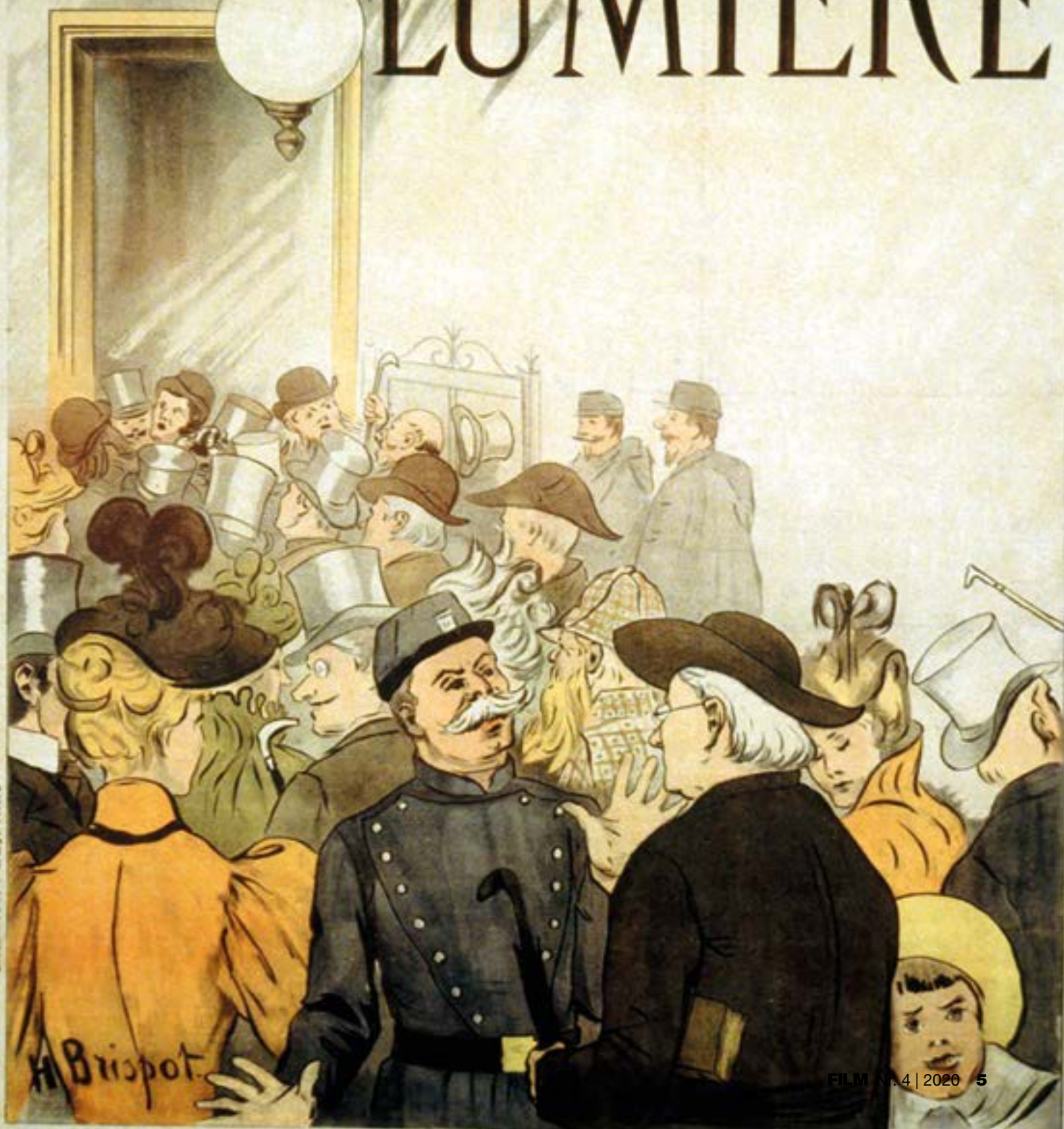
## Dana Duma

asemănătoare, după ce au organizat o proiecție, în noiembrie 1895, dar nu au înregistrat biletele vândute unui public interesat.

În cei 125 de ani trecuți de la nașterea cinematografului, invenția tehnică s-a transformat în artă, cu cinești de prim-plan luptând mereu pentru recunoașterea statutului de artă cu profil propriu. Cinematograful a depășit crize succesive, s-a adaptat mereu din mers noilor tehnologii, a devenit o industrie profitabilă și un vehicul ideologic. Cum ar trebui sărbătorit acest centenar și un sfert tocmai acum, când sălile sunt mai mult închise, din pricina pandemiei, și cinematograful mai trece și prin criza de identitate declanșată de revoluția digitală? Câțiva critici din generații diferite încearcă să răspundă acestor întrebări în grupajul de față.

# CINÉMATOGRAPHE

# LUMIÈRE



LITH. F. APPEL, PARIS

H. Brispot.

# Povestea unei săli de cinema

**F**iecare poveste începe, așa e regula, cu a fost odată. Poate să înceapă și că nu a fost niciodată, că povestea a fost un vis care s-a topit în zorii dimineții.

Sau poate că visul nu este atât de important, încât să devină poveste... scrisă sau transmisă prin viu grai, precum o baladă.

Când spun „sala de cinema”, spun *Cinema Paradiso*. Dar mai pot spune în limbile pământului: *cinéma*, *Kino*, *sinema*, *mozi*, *bioscoop*, *pictiúrlann*...

Am văzut odată o suită de filme, fiecare realizator având la dispoziție trei minute pentru un poem sau un eseu vizual dedicat sălii de cinema. Lars von Trier, cum îl știm, a preferat o farsă de tip noir, în locul eseului. Mari regizori au îmbrățișat acest proiect și, din multe filme, chiar așa, de trei minute fiecare, reieșea o stare de nostalgie, de durere, de nu va mai fi cum a fost cu sala de cinema. Ba mai mult, sala de cinema chiar murea sub ochii noștri. Murea fiind părăsită, murea așteptându-i pe spectatorii care nu mai veneau, iar ecranele se îngălbeneau treptat, în așteptarea proiecției magice.

**Laurențiu  
Damian**

Printre regizorii care au făcut aceste filme se numără: Gus Van Sant, Theo Angelopoulos, Youssef Chahine, Luc Besson, Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf, Jean-Pierre Jeunet.

Să fie astăzi sala de cinema o sirenă care și-a pierdut cântecul și de catargul căreia nimeni nu se mai leagă, ca să nu fie vrăjit? Să fie, trecând peste această remarcă poetică, mereu înlocuită cu altceva? Da. Este în fiecare clipă înlocuită cu ecrane mai mari sau mai mici de laptop, cu *home video*, cu *memory stick*, cu stick USB integral 2.0, cu stick memorie USB 2.0, cu filmul văzut pe tabletă, cu filmul văzut pe telefon...

Aparatul de proiecție pe 35mm a devenit un obiect de muzeu. Într-o vizită făcută la UNATC, o delegație de regizori chinezi a fost sedusă de aparatul de proiecție și s-a fotografiat în grup lângă el. Separat, doar ea singură cu aparatul de proiecție, a fost fotografiată marea actriță Gong Li.

Probabil că filmul va produce doar informație. Nimeni nu va mai avea o stare, ca atunci când ieși din sala de cinema, alături de grupuri de oameni. Emoționați sau revoltați pe eroii lor, plânși sau

*La Dolce Vita*



binedispuși.

Și, când mai vine așa, din senin, din neant sau din blestem, o izolare... atunci chiar și sălile care mai există rămân goale. Lumea de azi este plină de contradicții. Avem toate mijloacele de comunicare și comunicăm puțin. Sloganul păcii mondiale este fluturat de toate cancelariile lumii, dar fabricăm arme chimice, nu ne sunt de ajuns rachetele cu rază medie sau peste medie... Alienarea este precum în *Eclipsa* lui Antonioni, mai ales în ultima sa secvență. Și când te gândești că marele cineast vedea în 1962 ce ni se întâmplă astăzi!

Cărțile, bine tipărite, stau în rafturi și nimeni nu le mai citește...

Că sala de cinema este aproape istorie, încep să înțeleg. Dar va deveni istorie și lăcașul care adăpostește teatrul? Deja vedem teatru online, în încercarea disperată a unor artiști de a exista, de a ființa. Pricina ființării mele este pricina ființării voastre, parcă ar spune câte un actor sau o actriță care ne recită sau ne spune un monolog online.

Deja putem să ajungem la un muzeu, nu mai mult de câteva minute, acolo, la intrare, unde cumpărăm un DVD. Ajungem acasă și ne punem tot muzeul pe ecran. Nu mai avem timp, adică două-trei săptămâni, să colindăm Luvrul.

Eventual, dacă tot suntem acolo, ne îmbulzim la

*Vremea țiganilor*

„Mona Lisa”... „Nici nu credeam că tabloul e așa de mic?!”

Festivalurile s-au repezit toate la online. Cineaștii și-au pus filmele pe platforme. Pentru început... pro bono, adică gratis sau, mai pe limba noastră, moca... sperând să pună și prețuri dacă receptorii vor cădea în năvodul extazului și iubirii pentru cinema.

Tipul de percepție și de reacție este altul. Pe drumul drezinei *Călăuzei* lui Tarkovski, spectatorul, chiar și în sala de cinema, riscă să adoarmă. La Bresson... doarme de-a binelea! Ce să mai spun la *Privirea lui Ulise*, filmul lui Theo Angelopoulos?

Îmi amintesc de o sală de cinema plină de romi, dar plină ochi, unde rula *Vremea țiganilor*, filmul lui Kusturica. Abia am găsit un loc, în rândușă. După o jumătate de oră, s-a auzit un glas: „Hai să plecăm... Țăsta nu e un film despre noi, cu ăla, Perhan, care vorbește cu curcanul și plimbă linguri pe pereți”. Cred că era glasul unui bulibașă autoritar, fiindcă s-au ridicat toți, ca la armată, și s-a golit sala. Am rămas doar eu.

Dar și așa, singur, în fața marelui ecran, eram vrăjit de imaginile din film și de muzica lui Bregović.

A fost o vreme când încă mai speram ca Bulevardul Regina Elisabeta să redevină Bulevardul Filmului. Acolo, unde cinematografele erau unul lângă altul, de la „Central” până la „Timpuri noi” (poate un omagiu adus lui Chaplin).





Acum stau și mă întreb dacă, odată renovate aceste săli, ele nu vor fi doar muzee ale filmului. Oamenii vor mai veni la cinema ca altădată sau tehnica în exces îi va duce la un autism cinematografic?

E mult mai simplu în digital. DVD-ul îți prezintă capitole, poți alege doar unul dintre ele, de regulă începutul... sau finalul... poți da pe repede înainte, să nu te plictisești, și gata! Ai bifat un Trier, un Resnais, un Bergman, un Welles, asta dacă vrei să ai și cunoștințe, așa... de istoria filmului. Dacă nu, acasă, pe Netflix, seriale, filme, filme... le oprești, mai faci o pauză, le pornești din nou. Iluzia, altădată pe pânză, a devenit acum un bun de consum.

Am văzut odată, spre amuzamentul multora de pe Facebook, dar eu nu m-am amuzat deloc, cum doi adolescenți se chinuiau să înțeleagă ce e cu telefonul acela vechi, cu disc, și ce trebuie să faci ca să poți vorbi la el. Evident, adolescenții aveau iPhone. S-au chinuit mult.

Nu mai avem de acum o schimbare de generație. Este cu totul altceva. Poate o specie nouă, de Homo technicus, aflată într-o evoluție pe cât de spectaculoasă, pe atât de rapidă.

Sala de cinema parcă a îmbătrânit. Da, în fond, cinematograful are puțin peste 100 de ani, vârsta unui om de la țară sau două vârste de orașeni. Nu are mult. Cinemaul s-a născut dintr-un dagherotip, a fost proiectat pe pereți, apoi pe pânză. A avut două rânduri de părinți, pe frații Lumière și pe magicianul

### Artistul

Méliès. Lumea a fugit din fața intrării trenului în gară, crezând că intră direct în sală, și s-a minunat de aparițiile și disparițiile unei doamne. Apoi, pânza a devenit mai mare, pentru un ecran panoramic, și tot așa. Acum ecranul devine tot mai mic, sala de cinema este aproape istorie, dar cinemaul este prea tânăr ca să devină și el istorie!

Sau sala de cinema va deveni, așa, o componentă în primele fraze dintr-un basm. A fost odată, într-un palat de cleștar, spunem... Sau: a fost odată un palat aurit, unde o prințesă, spunem... A fost odată o sală de cinema, unde se proiectau vise și oamenii plângeau sau râdeau, vom spune...

Sau poate nu va fi chiar așa. Să nu uităm că, în plină expansiune tehnică, cinemaul a oferit un film alb-negru și mut pe deasupra, *Artistul*. „Ce lovitură a dat Michel Hazanavicius!”, s-a spus: peste 20 de premii internaționale, din care cinci Oscaruri, șase César-uri, cinci Premii BAFTA, trei Globuri de Aur.

Poate că *Artistul* a reprezentat un apel la memorie, un omagiu adus filmului mut și marilor lui creatori. Poate că în acel film se regăseau Chaplin, Eisenstein, Griffith, Lang, Keaton, Stroheim și nostalgia după cinemaul de altădată a provocat elogiul unanim. *Artistul* mi-a spus, printre altele, că existența filmului este de fapt o spirală și că sala de cinema va rămâne un templu, un loc sacru, ca și scena de teatru.

Revenind la cinematografele de la noi, la sălile astăzi închise, alături de sălile-surori (cele de teatru), la filmele descărcate în stick-uri sau pe platforme, la actorii care își joacă piesele în stradă, pot spune că visul acesta aproape coșmaresc se va termina și vom vedea în curând un bulevard cu cinematografe – nu *Bulevardul Amurgului*, ci al Luminilor! Așa cum am văzut și un film mut. Cineva spunea că, în materie de decupaj și structură regizorală, nu s-a inventat mai nimic după perioada filmului mut. Doar apariția sonorului, care a devenit de multe ori o cărjă literară, explicativă, și care a scutit de multe ori creatorii să caute echivalentul vizual.

În Fontana di Trevi, locul acela magic din filmul lui Fellini, *La Dolce Vita*, oamenii vin și aruncă monede pentru iubire și pentru a se întoarce cândva la Roma. În anii '60, noaptea, *fontana* se golea de apă și veneau măturătorii, care adunau banii. Astăzi, ritualul este identic. Doar că se vine cu aspiratorul.

Dar speranța de iubire, dacă arunci bani acolo, a rămas.

O singură dată nu s-au adunat banii. Iar italienii au aruncat flori peste grămada de monede, până au umplut *fontana*. Atunci când a murit Marcello Mastroianni.

De fiecare dată, sala de cinema ne aduce nu doar un film, ci și bucuria noastră de a visa două ore sau chiar trei! **F**

# Mai puțin romantic

**C**um am putea sărbători 125 de ani de cinema în contextul pandemiei? Cum să aniversăm un secol și un sfert de când oamenii văd filme împreună, tocmai când măsurile de carantină și de siguranță sanitară au dus la închiderea sălilor de cinema în multe locuri de pe glob? Chiar și la Paris, unde, acum 125 de ani, avea loc, în ziua de 28 decembrie, la numărul 14 de pe Boulevard des Capucines, în subsolul Grand Café, prima proiecție cu public plătit oficial (format din 33 de spectatori) a filmelor semnate de Louis și Auguste Lumière. În alte locuri, cinematografele au continuat să funcționeze acum, cu aproximativ 50 la sută din locuri disponibile (cazul Spaniei) și găzduind uneori festivaluri *indoor*, cu respectarea strictă a regulilor împotriva transmiterii COVID-19. Va fi, desigur, o aniversare mai puțin maiestuoasă ca aceea a centenarului celebrat în 1995, când cinefilia care se respectă a inițiat diverse acțiuni aniversare: de la antologii comentate (mai ales cea a lui Martin Scorsese), la cărți

**Dana Duma**

*Cetățeanul Kane*

de cinema, de la programe de cinematecă, la topuri ale criticilor cu „cele mai bune filme” ale secolului.

Un astfel de top a fost realizat și în rândul criticilor de film din România, la inițiativa regretatului profesor George Littera. Cei 51 de votanți, membri ai Asociației Criticilor și Filmologilor, au ales titluri rânduite de obicei la categoria capodopere. Merită să ne amintim acest *top ten* al anului 1995. Deci, în ordinea voturilor:

1. *Cetățeanul Kane* (1941) de Orson Welles;
2. *Goana după aur* (1925) de Charles Chaplin;
3. *Andrei Rubliov* (1966) de Andrei Tarkovski;
4. *Fragii sălbatici* (1957) de Ingmar Bergman;
5. *8½* (1963) de Federico Fellini;
6. *Crucișătorul Potiomkin* (1925) de Serghei Eisenstein;
7. *Patimile Ioanei d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer;
8. *La Strada* (1954) de Federico Fellini;
9. *Aventura* (1960) de Michelangelo Antonioni;
10. *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni.





Clasamentul românesc dovedea un gust impecabil, o evaluare justă a valorilor cinematografice clasice și semăna cu faimosul clasament al revistei „Sight & Sound”, reînnoit din zece în zece ani. Unele din aceste titluri reapar și în amintitul top al criticilor realizat de publicația britanică în 2012, unde s-au remarcat, totuși, mari răsturnări de situație: Orson Welles și al său *Citizen Kane* au „coborât” pe locul al doilea, Fellini apare abia pe locul 10 cu 8½, iar Dreyer, pe 9 cu *Pașimile Ioanei d’Arc*. Apar pe locul al treilea japonezul Yasujiro Ozu (*Poveste din Tokio*), pe 4 francezul Jean Renoir (*Regula jocului*), pe 5 germanul W. F. Murnau (*Aurora*), pe 6 americanul Stanley Kubrick (*Odiseea spațială 2001*), pe 7 compatriotul său John Ford (*The Searchers*), iar pe 8 rusul Dziga Vertov (*Omul cu aparatul de filmat*). Surpriza mare a fost ieșirea lui Eisenstein din *top ten* (apare pe 11, cu *Crucișătorul Potiomkin*), în timp ce „asul suspansului” Alfred Hitchcock ajunge, cu *Vertigo*, în fruntea clasamentului. S-a speculat mult în interpretarea rezultatelor, în legătură cu scăderea mediei de vârstă a votanților, dar și în legătură cu nevoia de reevaluare constantă a filmelor care au marcat cinefilia celor ce

### **Aguirre, mânia lui Dumnezeu**

frecventau de obicei cinematocile.

Recent a apărut o carte care încearcă să definească aceste reconfigurări și care se cheamă chiar „Contra la cinefilia: Historia de un romance exagerado” (Ed. Urgentes, 2020). Autorul său, spaniolul Vicente Monroy, se declară împotriva „iubirii romantice” pentru cinema și de partea reconsiderărilor, tocmai pentru că cinemaul este un mediu într-o evoluție constantă, marcată de multiplicarea și diversificarea ecranelor, a formatelor și a contextelor. El crede că trebuie să ținem pasul cu felul cum s-a reconfigurat recent experiența cinefilă. Monroy amintește și că „a fost atacată vechea cinefilie umanistă, ca și cum André Bazin și ai săi ar fi fost o sectă religioasă” (în interviul acordat lui Alvaro Devis pentru [www.valenciaplaza.com](http://www.valenciaplaza.com)). În plus, el pledează și pentru o rescriere permanentă a istoriei filmului, în care ar trebui discutate nu numai performanțele estetice și economico-industriale, ci și obiectivele și intensitatea bătăliilor din spatele realizării unor producții.

Această opinie coincide cu aceea a celebrului filosof Slavoj Žižek, una dintre personalitățile invitate să aleagă filmele cele mai bune de pe rafturile companiei



americane Criterion Collection, specializată în distribuirea și vânzarea filmelor clasice și contemporane. Foarte profesionist elaborate, DVD-urile sau colecțiile de DVD-uri oferite de Criterion însoțesc filmele propriu-zise (perfect restaurate) cu materiale adiacente, bonusuri, de la interviuri la *making-of*-uri. Fascinat de posibilitatea de a afla mai mult despre filmele preferate, contextele apariției lor și adversitățile înfruntate de regizori și producători, Žižek declară că acesta este modul în care ar trebui să ne reconsiderăm opinia despre capodopere și autorii lor. Numindu-se pe sine însuși „un teoretician corupt, căruia îi place să afle tot ceea ce s-a petrecut în jurul filmului”, el oferă un bun exemplu atunci când compară două dintre filmele germanului Werner Herzog. Deși crede – pe bună dreptate – că *Aguirre, mânia lui Dumnezeu* (1972) este mult mai bun decât *Fitzcarraldo* (1982), al aceluiași autor, el declară că a fost fascinat de *making-of*-ul inclus pe DVD-ul acestuia din urmă și că procesul de reevaluare ar trebui să fie forma ideală de exercitare a cinefiliei.

Nu putem nega că ne îngrijorează destabilizarea consumului de filme post-pandemie. Procesul înlocuirii vizionării colective în sălile de cinema cu

### *Fitzcarraldo*

*streaming*-ul sau micile ecrane alternative începuse însă dinainte, și criza sanitară n-a făcut decât să-l agraveze. Sunt destule motive (printre care cele citate mai sus) să nu dramatizăm situația și să ne angajăm în reconsiderarea părerilor despre filmele din clasamentele celebre. Să nu uităm că, vorba lui Jean-Louis Leutrat, „cinematograful a murit de câteva ori” în existența sa seculară („Cinematograful de-a lungul vremii: O istorie”, Ed. All, 1995). Poate ar trebui să-i ascultăm sfatul și să cercetăm și clasamentele mai non-conformiste (precum cele ale lui Jean-Luc Godard sau Serge Daney, de pildă), să reconsiderăm unele noțiuni (cum ar fi, de exemplu, cea de „cinema modern”) și să identificăm acele filme care au reușit cu adevărat „să «miște» limbajul și formele cinematografice”. Pentru că, până la urmă, am putea privi cu optimism aceste moduri alternative de a celebra cinema-ul de mare valoare, după părerea lui Leutrat: „În loc să cedăm melancoliei și patosului, am face mai bine să însoțim devenirea forțelor cu ochii deschiși asupra istoriei formelor”. Să preluăm aceste sugestii și să încercăm, așadar, să celebrăm mai puțin romantic, dar mai lucid, cei 125 de ani de cinema. **F**

# 125 de argumente în filmografia națională



**Marilena  
Ilieșiu**

**C**a un omagiu adus vârstei respectabile a cinematografului, am concentrat 108 ani de cinema românesc în 125 de repere personale din istoria ficțiunii filmice românești.

1. O poveste stângace, un arsenal formal de proto-cinema, dar o mare deschidere în jocul cinematografic românesc – *Independența României* (1912, Grigore Brezeanu, Aristide Demetriade).

2. Orchestrarea unei narațiuni desfășurate în medii sociale și culturale diferite, dominate de un *pater familias*: *Manasse* (1925, Jean Mihail).

3. Exploatarea simbolică a două spații: sat versus război, în *Datorie și sacrificiu* (1925, Ion Șahigian).

4. O melodramă condimentată cu rivalități și cochetării, dar coerent și cursiv desfășurată în jurul personajului *Lia* (1927, Jean Mihail).

5. *Lache în harem* sau o fațetă a oniricului în cinema (1927, Marcel Blossoms, Vasile D. Ionescu).

6. O capodoperă a anilor '30 bazată pe intrigă, spațiu și atmosferă: *Maiorul Mura* (1928, Ion Timuș).

7. *Așa e viața* sau a fost odată... Jean Georgescu (1928, Marin Iorda).

8. *O noapte furtunoasă* sau momentul de grație al dramaturgiei filmice autohtone (1943, Jean Georgescu).

9. *Directorul nostru* (1955, Jean Georgescu), virtuozitate regizorală în slujba redării perfecțiunii birocratice.

10. Expresivitatea cinematografică dusă dincolo de sursa literară: *La „Moara cu noroc”* (1957, Victor Iliu).

11. Un film cu o dezvoltare formală avangardistă întrezărită printre degetele încheștate ale ideologiei – *Erupția* (1957, Liviu Ciulei).

12. *Viața nu iartă*, o bornă a modernismului într-o perioadă înghețată (1959, Iulian Mișu, Manole Marcus).

13. O poveste de dragoste și rezistență în ritmuri de... *Valurile Dunării* (1960, Liviu Ciulei).

14. *Tudor* (1963, Lucian Bratu) sau trecerea triumfală a primului personaj istoric pe sub arcul de triumf al epopeii naționale.

15. Patru miniaturi despre *Anotimpurile existenței* (1964, Savel Stîpîl).



16. Narațiunea – o armătură a construcției spațiale: *Comoara din Vadul Vechi* (1964, Victor Iliu).

17. A gândi în termeni cinematografici (George Littera): *Pădurea spânzuraților* (1965, Liviu Ciulei).

18. Coordonatele exacte ale modernismului filmic românesc: *Duminică la ora 6* (1966, Lucian Pintilie).

19. *Meandre* (1967, Mircea Săucan) sau calea șerpuită a narațiunii printre formalism și cenzură.

20. *Un film cu o fată fermecătoare* (1967, Lucian Bratu) sau incursiune printre umbrele din culisele sistemului socialist.

21. Plasticitatea spațială adaptată unui moment biologic unic: *Ultima noapte a copilăriei* (1968, Savel Stiopul).

22. O poveste în trei personaje, despre ambiții sentimentale și profesionale (*Gioconda fără surăs*, 1968, Malvina Urșianu).

23. *Reconstituirea* (1970, Lucian Pintilie), un discurs despre libertate într-o țară închisă.

24. Revoluție în documentarul-manifest, evoluție în filmul de ficțiune – *Apa ca un bivoli negru* (1970, Andrei Cătălin Băleanu, Petre Bokor, Dan Pița, Mircea Veroiu, Youssouff Aidaby).

25. *Prea mic pentru un război atât de mare* (1970, Radu Gabrea) sau reunirea perfectă a două zone emoționale: copilăria și războiul.

26. *Printre colinele verzi* (1971, Nicolae Breban), joaca unui romancier (cu imaginile) de-a „Animale bolnave”.

27. Materia primă călinesciană prelucrată imagistic: *Felix și Otilia* (1972, Iulian Mihu).

28. *Puterea și adevărul* (1972, Manole Marcus) – jocuri de societate dejistă la județeana de partid.

29. *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* sau *Atunci i-am iubit pe Sergiu Nicolaescu* (1972).

30. *Drum în penumbră* (1972, Lucian Bratu), parcurs de un cuplu perdant, neconform moralei socialiste.

31. Două narațiuni proiectate pe o lume mineralizată: *Nunta de piatră* (1973, Dan Pița, Mircea Veroiu).

32. Revoltă, nonconformism și o miză de *100 de lei* (1973, Mircea Săucan).

33. *Duhul aurului* (1974, Dan Pița, Mircea Veroiu) sau drumul de la piatră la aur.



22



25



30



31





35



47



50



55

34. *Trecătoarele iubiri* – iubire, moarte, compromisiuri, undeva, între Est și Vest (1974, Malvina Urșianu).

35. *Zidul* (1974, Constantin Vaeni), un film despre izolare, util în orice pandemie.

36. 1975, Startul lui Mircea Daneliuc, cu *road movie*-ul *Cursa*.

37. O altă fațetă a anului 1975 – *Ilustre cu flori de câmp* (Andrei Blaier).

38. A treia fațetă 1975, *Filip cel Bun* (Dan Pița) sau efectul sedativ al muncii asupra micilor rebeli.

39. *Dincolo de pod* (1976), o dramă socială cu repere în Slavici, dar 100% Mircea Veroiu.

40. *Mere roșii* (1976, Alexandru Tatos): simplitate, perfecțiune, emoție.

41. *Tănase Scatiu* (1976, Dan Pița), o lume flamboiantă, născută din liniaritatea scriiturii lui Duiliu Zamfirescu.

42. Un erou sfidează moartea croindu-și drum *Prin cenușa imperiului* (1976, Andrei Blaier).

43. Varianta optzecistă a pășunismului revigorat de onestitatea abordării filmice – *Iarba verde de acasă* (1977, Stere Gulea).

44. *Ediție specială* (1978, Mircea Daneliuc), o alegorie a căutării, mascată de recuzita unui film cu ilegaliști.

45. *Stop-cadru la masă* (1980, Ada Pistiner), romantismul socialist de bloc.

46. *O lacrimă de fată* (1980, Iosif Demian) vărsată într-un policier cu aspect de ciné-verité.

47. Prima probă de realism a lui Mircea Daneliuc – *Proba de microfon* (1980).

48. Drame închise între ziduri domnești, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (1980, Malvina Urșianu).

49. Mitologizarea cotidianului într-o narațiune compusă din tablouri rurale (1980, *Lumina palidă a durerii*, Iulian Mihu).

50. *Croaziera* (1981, Mircea Daneliuc) – imaginea societății surprinsă printr-un portret de grup.

51. Un Caragiale dens, păstos modelat de un maestru, Lucian Pintilie (1981, *De ce trag clopoțele, Mitică?*).

52. *Secvențe*, complexitatea care-l transformă chiar pe regizor în personaj (1982, Alexandru Tatos).

53. Un *Concurs* sau comunismul surprins din viteza bicicletei Puștiului (1982, Dan Pița).

54. *Înghițitorul de săbii* – deteutralizarea spațiului cinematografic, în viziunea unui regizor de teatru (1982, Alexa Visarion).

55. *La capătul liniei* (1983, Dinu Tănase) sau la capătul speranței?

56. *Fructe de pădure*, cota maximă de tandrețe, tristețe, dezamăgire (1983, Alexandru Tatos).

57. *Faleze de nisip*, justiție pe soluri mișcătoare (1983, Dan Pița).

58. Planuri narative care alunecă, se întrepătrund,

se completează, fac din *Glissando* (1984, Mircea Daneliuc) filmul care-și afirmă metoda de lucru prin titlu.

59. O poveste faustică în *Moara lui Călifar* (1984, Șerban Marinescu).

60. Rural-urban, unite de o punte întinsă peste 30 de ani – *Moromeții* (1987, 2018, Stere Gulea).

61. Un film condus impecabil spre o secvență perfectă – *Jacob* (1988, Mircea Daneliuc).

62. Realism mitic încărcat cu sugestii autobiografice – *Rămânerea* (1991, Laurențiu Damian).

63. *Unde la soare e frig* sau locul ideal pentru un poem vizual cu două personaje (1991, Bogdan Dumitrescu).

64. O axă temporală scindează sau unește cuplul Nela-Mitică din *Balanța* (1992, Lucian Pintilie)?

65. *Privește înaintea cu mânie* (1993, Nicolae Mărgineanu) sau cu luciditate post-revoluționară.

66. *È pericoloso sporgersi*, trei povești, trei personaje, o intrigă amoroasă (1993, Nae Caranfil).

67. *Patul conjugal* (1993, Mircea Daneliuc), atacat de prostituate, disputat de descendenți handicapați și distrus de parteneri instabili.

68. *O vară de neuitat* sau un film al nuanțelor în filmografia unui autor al tușelor tari (1994, Lucian Pintilie).

69. Daneliuc și-a pierdut eroii, dar a găsit antieroul zilei – *Senatorul melcilor* (1995).

70. *Asfalt Tango* sau meandrele amorului pe drumurile accidentate ale patriei (1996, Nae Caranfil).

71. *Prea târziu* pentru justițiar, moment perfect pentru subom (1996, Lucian Pintilie).

72. Un paradis, în varianta Pintilie, este întotdeauna pierdut (1998, *Terminus paradisi*).

73. *Marfa și banii*, un road movie și primul drum al pionierului Cristi Puiu în teritoriile noului cinema (2001).

74. *Furia* (2002) unui cineast cerebral și analitic: Radu Muntean.

75. Obsesia națională pentru *Occident* (2002, Cristian Mungiu) devine un exercițiu de stratificare narativă.

76. Simplitatea și onestitatea abordării unui personaj periferic, *Maria* (2003, Călin Peter Netzer).

77. *Moartea domnului Lăzărescu*, ora zero a Noului Cinema Românesc (2005, Cristi Puiu).

78. *Ryna* sau lupta pentru eliberarea de mediu, de tată, de propriile frici (2005, Ruxandra Zenide).

79. *A fost sau n-a fost?*, un trio provincial, un studio TV și rămășițele unei Revoluții (2006, Corneliu Porumboiu).

80. *Hârtia va fi albastră* sau jocul morții pe fundalul Revoluției din '89 (2006, Radu Muntean).

81. *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* sau lecția de eliberare decembristă (2006, Cătălin Mitulescu).



62



69



77



80





82



83



94



100

82. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007, Cristian Mungiu) – momentul clasicizării NCR.

83. O zbatere de aripă peste filmul românesc – *California Dreamin' (Nesfârșit)* (2007, Cristian Nemescu).

84. *Îngerul necesar* sau perfecțiunea plastică pusă în slujba imperfecțiunii narative (2007, Gheorghe Preda).

85. *Restul e tăcere* sau recursul narativ la istoria filmului (2008, Nae Caranfil).

86. *Boogie* (2008, Radu Muntean), aventuri extra-conjugale sau căutări existențiale?

87. Dincolo de categorii gramaticale, un polițier în ritm moldovenesc – *Polițist, adjektiv* (2009, Corneliu Porumboiu).

88. Un nou personaj apare în narațiunea filmică din *Pescuit sportiv: camera de filmat* (2009, Adrian Sitaru).

89. *Cea mai fericită fată din lume*, debutul în lung-metraj al celui mai versatil cineast român, Radu Jude (2009).

90. O eroină = o definiție completă a eșecului, *Francesca* (2009, Bobby Păunescu).

91. *Amintiri din Epoca de Aur 1, 2*, acces liber spre grotescul propriului trecut (2009).

92. *Cele ce plutesc* (2009) sau ultima declarație de iubire pentru cinema a celui mai complex regizor român, Mircea Daneliuc.

93. *Eu când vreau să fluier, fluier* sau despre o lume în care jumătate doar vrea și cealaltă chiar fluieră (2010, Florin Șerban).

94. *Aurora*, iluminări difuze din zona Murnau (2010, Cristi Puiu).

95. Aventura amoroasă continuă și *Marți, după Crăciun* (2010, Radu Muntean).

96. *Morgen*, o lume a frontierelor: de civilizație, de comunicare, de conviețuire (2010, Marian Crișan).

97. O cursă de 24 de ore din viața unei prostituate în regim *Periferic* (2010, Bogdan George Apetri).

98. Festivismul comunist tratat în cheia umorului negru (*Visul lui Adalbert*, 2011, Gabriel Achim).

99. *Din dragoste cu cele mai bune intenții* sau erorile în conexiunea sentimentului cu praxisul (Adrian Sitaru, 2011).

100. *Crucic*, explozia metaforei vizuale, în slujba eticii sociale (2011, Anca Damian).

101. *Toată lumea din familia noastră*, surprinsă în agitația de a-și găsi locul într-o structură familială (2012, Radu Jude).

102. *Despre oameni și melci*, o narațiune ca o metaforă moralizatoare (2012, Tudor Giurgiu).

103. *După dealuri*, pătrunderea în spațiul monastic al unui *homo agraricus* (2012, Cristian Mungiu).

104. Drame de familie extinse și la *pet-urile* deținute – *Domestic* (2012, Adrian Sitaru).

105. *Metabolism sau Când se lasă seara peste București* sau reflecții asupra metodei de a face cinema (2013, Corneliu Porumboiu).

106. *Poziția copilului*, un film în care fiecare personaj stă tare pe poziție (2013, Călin Peter Netzer).

107. *Al doilea joc* sau filozofie de pe tușă (2014, Corneliu Porumboiu).

108. *Aferim!*, reconsiderarea cotidianului istoric (2015, Radu Jude).

109. *Comoara*, aventurile căutătorilor și descoperitorilor de comori (2015, Corneliu Porumboiu).

110. *Un etaj mai jos* tulbură liniștea unui locatar de la etajul superior (2015, Radu Muntean).

111. *Inimi cicatrizate* sau reconsiderarea reperului literar (2016, Radu Jude).

112. *Câini*, un amestec adaptat de genuri, o mână sigură în narațiune, o plasticitate funcțională (2016, Bogdan Mirică).

113. Două cupluri și o amenințare de 6,9 pe scara Richter (2016, Nae Caranfil).

114. *Sieranevada*, cea mai complexă construcție cinematografică a noului val românesc (2016, Cristi Puiu).

115. *Bacalaureat*, un examen școlar și procesul de declanșare a unor examene de conștiință (2016, Cristian Mungiu).

116. *Două lozuri*, un Caragiale adaptat la necesitățile financiare a trei provinciali (2016, Paul Negoescu).

117. *Meda sau Partea nu prea fericită a lucrurilor* și partea fericită a unui debut: finețea abordării subiectului, veridicitatea mediului, forța personajelor (2017, Emanuel Părvu).

118. *Un pas în urma serafimilor* și un ansamblu narativ complicat semnat de Daniel Sandu (2017).

119. *Pororoca*, o dramă de familie cu dezvoltări paroxistice (2017, Constantin Popescu).

120. *Aniversarea* sau cinema construit ca un festin (2017, Dan Chișu).

121. *Soldații. Poveste din Ferentari* – creșterea și descreșterea unei iubiri de cartier rău famat (2017, Ivana Mladenović).

122. „*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*” sau o nouă cale de a construi un discurs filmic pur, într-un context cu două repere social-istorice (2018, Radu Jude).

123. *La Gomera* sau căutarea unui nou limbaj (fluierat), dar și a unui nou public (2019, Corneliu Porumboiu).

124. Drame sentimentale camuflate, motive ascunse (până la final) și o etichetă – *Monștri*. (2019, Marius Olteanu).

125. *Malmkrog* sau formula de a aduce spectatorul, via Soloviev, în problematica filozofică a existenței (2020, Cristi Puiu). **F**



106



112



115



125

# Sfertul neacademic

**J**oc de oglinzi, cinematograful ne oferă șansa ca, la aniversarea celor 125 de ani, să vibrăm la prezenta-i sărbătoare, dar și să retrăim festivitățile care i-au marcat centenarul, în 1995. Echilibrul și libertatea lumii din urmă cu un sfert de veac parcă s-au spulberat. Sau poate nu, dacă recitim versurile eminesciene care ne trimit, vizionar, spre succesiunea unor fotograme de film: „Priveliștile sclipitoare,/ Ce-n repezi șiruri se diștern,/ Repaosă nestrămutate/ Sub raza gândului etern”. Este „*A Trick of the Light*”, un truc al supremului iluzionist, spre a parafraza titlul britanic al filmului *Die Gebrüder Skladanowsky*, pe care Wim Wenders l-a realizat acum 25 de ani, împreună cu studenții săi de la Universitatea de Televiziune și Film din München. Demersul său ieșit din comun merită o revizitare la ceas cu dublă bătaie festivă, întrucât și cineastul german, născut în 1945, a sărbătorit recent o vârstă rotundă.

Frații Max și Emil Skladanowsky rămân în istorie ca fiind realizatorii primei proiecții de film cu public plătit, lucru întâmplat pe data de 1 noiembrie 1895 la Berlin, ei devansând, astfel, cu aproape două luni data-reper de 28 decembrie a aceluiași an, când a avut loc la Paris proiecția realizată de frații Lumière. Dat fiind că cinematograful (denumire care nu este apanajul nici al fraților germani, nici al celor francezi, ci a lui Léon Bouly, care a pus-o în circulație în 1892) a urmat calea banului, nu a artei pentru artă, meritul

**Dinu-Ioan  
Nicula**

***Die Gebrüder  
Skladanowsky  
(Wim Wenders)***



întâietății exploatării „industriale” este nu doar calendaristic, ci și profund simbolic. Altminteri, primul prezentării într-o sală le aparține celor doi francezi, care o realizau la 22 martie 1895 în fața membrilor de la „Société d’encouragement pour l’industrie nationale”, la Paris, în timp ce primele proiecții de probă ale fraților Skladanowsky datează din iulie 1895, la Berlin. (Ca precursor, este de menționat Émile Reynaud, cu desenele sale animate prezentate în 1892). În lumina politicii actuale de *cancel culture*, și unii, și alții sunt nefrecventabili: frații Lumière au primit funcții în timpul regimului Mareșalului Pétain, în timp ce Max Skladanowsky, în pofida originii sale îndepărtat-poloneze, s-a bucurat de onoruri din partea Führerului. (Nu poate fi recuperat nici americanul Woodville Latham, cu proiecția sa din 21 aprilie 1895, întrucât, pe timpul Războiului Civil, el a fost ofițer în armata sudistă!)

Dar, în 1995, istoria încă o făceau personalitățile, nu masele, așa încât Wim Wenders s-a îndreptat fără nicio prejudecată spre *Die Gebrüder Skladanowsky*, sub forma unui proiect conceput împreună cu studenții săi de la „Hochschule für Fernsehen und Film” din München (între care se aflau românii Alina Teodorescu și Sorin Drăgoi). Gestul cineastului german (implicat în același an și în *Lumière et compagnie*, antologie de filme *scurtissime* realizate de mari regizori contemporani – printre care și Lucian Pintilie – cu aparatul pionierilor francezi) nu viza reconstituirea istorică documentară sau o biografie romanțată a familiei Skladanowsky, ci retrăirea cu ochi ingenui a momentului producerii unui miracol, când progresul tehnicii schimbă perspectiva asupra realului. Bioscopul, inventat de Max Skladanowsky în 1894 – până atunci el era un specialist al diverselor tipuri de lanternă magică –, devine pretextul pentru ca Gertrud, fiica cea mare a lui Max, să păstreze imaginea părelnică a unchiului Eugen (cel de-al treilea frate), în timp ce acesta pleca, în calitate de showman, la diverse turnee prin țară. Constructul are un triplu grad de puritate: al privirii micii eroine (în secvențele de docudramă), al filmărilor de gen *slapstick* (în *reenactment*-uri) și al echipei lui Wim Wenders însuși (în filmările din actualitate), totul de-a lungul unei singure ore (la care se adaugă un generic-postfață de 15 minute).

După un veac, era redescoperită plăcerea originară de a înregistra pe peliculă (chiar cu un aparat de epocă – din anii ’20 – Askania Z, cu 16 fotograme/secundă), iar paradoxul este că trăim istoria în fața



propriilor ochi, prin lungul interviu luat fiicei celei mai mici a lui Max, pe nume Lucie (în vârstă de 91 de ani la ora realizării filmului).

Deși născută la aproape un deceniu după proiecțiile cu Bioscopul, aceasta e o păstrătoare de excepție a amintirilor, pe care le privește cu umor și relativism, așa după cum tratează cu îngăduință și neconcordanțele cu adevărul faptic existente în producția lui Wenders. Prin comparație, interpretii celor trei frați Skladanowsky (dintre care cel mai cunoscut actor este Udo Kier, care venea cu filmele lui Fassbinder, Morrissey, Borowczyk ori Van Sant pe cartea sa de vizită) sunt embleme umane difuze (parcă desprinse din spectacolele lor de tip *nebula*), bidimensionale ca portretistică a trăirilor, adâncimea fiindu-le dată de vocea din off a lui Gertrud; interpreta acesteia, Nadine Büttner, crește vizibil în timpul filmărilor de la *Die Gebrüder Skladanowsky* (care au durat cu mult mai mult decât perioada evocată), dar aceasta vine tocmai în sprijinul sugestiei devenirii cinematografului, nu

***Die Gebrüder Skladanowsky*  
(Wim Wenders)**

și al ideii de evoluție socială, căci Berlinul înfățișat în cadrele reale ale anului 1995 nu mai are nimic din bucuria celui din urmă cu un secol.

Optând să nu insereze în pelicula sa cele câteva filmulețe rămase de la frații Skladanowsky (dificilă renunțare!), Wim Wenders și-a condus opera nu către un omagiu adus pionierilor germani, ci spre o invitație de a descifra pe cont propriu istoria cinematografului, într-un moment în care mișcarea cinefilă mondială, concentrată în jurul arhivelor de film și al cinematecilor, își atinsese apogeul. În sfertul de veac care s-a scurs de atunci, s-au descoperit multe bijuterii în colecții uitate ori s-au identificat, în depozitele de nitrat, numeroase titluri din epoca filmului mut, considerate pierdute. Bună parte dintre acestea sunt acum disponibile pe internet și le putem analiza oricând pe *rewind* și *fast forward*... Dar unde este vraja sălii de cinema, al cărei ecran ne-a luminat odinioară chipul? **F**

# O lume în imagini (uneori atroce)

**I** ntr-un mesaj adresat imediat după evenimentele politice din decembrie 1989, marele regizor italian Federico Fellini își exprima speranța că libertatea dobândită de poporul român le va oferi cineaștilor șansa unei renașteri artistice comparabile cu aceea pe care generația sa o cunoscuse după prăbușirea fascismului peninsular. Referirea se făcea, așadar, la afirmarea în forță a noului realism italian care se născuse sub semnul unei abordări contondente a prezentului, dezvoltând „o robustă conștiință socială”, cum avea să precizeze Mario Verdone în a sa „Storia del cinema italiano”. Cel mai important istoric al filmului italian considera că acest nou „cinema dell'uomo” s-a ilustrat printr-un „element istoric și temporal” reprezentat de Italia de după război, de „un element real și documentar” oferit de însăși realitatea investigată, ca și de „elementul tehnic” impus de penuria mijloacelor, determinând o anume asceză formală. Acestora li se alătură „elementul coral” determinat de istoria colectivă și „elementul critic” dat de relevarea suferinței, a dramelor de tot felul cărora li se oferă soluții menite să remedieze starea socială descrisă...

Sunt caracteristici care pot fi circumscrise și filmului românesc de azi. Desfășurarea sa predilectă vizează perioada post-revoluționară (fractură istorică ce poate fi comparată cu aceea reprezentată de al Doilea Război Mondial în conștiința cineaștilor italieni). Investigația realist-documentară a noii societăți rezultate există

**Titus Vîjeu**

**Pădurea  
spânzuraților**



și-n România, iar „elementul tehnic” e determinat de abandonul studiourilor în favoarea așa-ziselor „filmări în locații”, unde „camera pe umăr” confirmă opțiunea cineaștilor români pentru minimalismul proclamat de vestitul manifest „Dogma 95”, lansat de regizorii danezi, în frunte cu Lars von Trier, în anul centenarului celei de a șaptea arte.

În plus, cinematograful românesc al deceniilor anterioare lui 1989 nu diferea de cel italian din perioada mussoliniană. Căci atât „Il Duce”, cât și „Conducătorul” român încurajaseră, prin politica lor culturală, același tip de cinema oficial. În Italia se dezvoltase „filmul în costume”, glorificând Roma imperială, iar în România epopeea națională încuraja absolutizarea morală a „rădăcinilor unui popor aflat la răscrucea istoriei”. Cât despre cealaltă dimensiune – filmul de actualitate –, el fusese reprezentat în Italia de așa-zisele filme „cu telefoane albe” (cum avea să le numească eseistul Emilio Cecchi), făcând apologia unei bunăstări sociale aduse de regimul mussolinian, iar în România fusese stimulată până la sațietate o producție cinematografică aseptică, îmbrăcând în staniol realitățile sociale ale țării. Neorealismul a reprezentat o lovitură mortală dată unui „realism superficial al viziunii cotidiene”. Mai mult, pentru părintele incontestabil al mișcării, Roberto Rossellini, neorealismul era „mai degrabă o poziție morală, de unde este privită lumea; ea devine apoi o poziție estetică, dar punctul de plecare este unul moral”. Așadar, foarte multe din caracteristicile neorealismului aveau să fie preluate – conștient sau nu – de tinerii cineaști români aflați ei înșiși în căutarea unor noi formule de adresare către publicul spectator, obosit de multe din producțiile cinematografului socialist, aflat adesea în serviciul unui realism ideologic și nu în slujba singurului realism ce-și merită numele ca atare, oferit de viață. Evident, discutându-se astăzi despre noutatea adusă în acest plan de noul nostru cinema, nu pot fi oculate prezențele artistice de mare relief în cinematograful românesc antedecembrist, reprezentate de cineaști foarte diferiți, precum Victor Iliu (*La „Moara cu noroc”* – 1957), Liviu Ciulei (*Pădurea spânzuraților* – 1965), Lucian Pintilie (*Reconstituirea* – 1970), Mircea Veroiu și Dan Pița (*Nunta de piatră* – 1973, *Duhul aurului* – 1974), Mircea Daneliuc (*Proba de microfon* – 1980, *Croaziera* – 1981, *Iacob* – 1988), Alexandru Tatos (*Duios Anastasia trecea* – 1980, *Secvențe* – 1982)...



Deceniul ce a urmat Revoluției române din 1989 a fost unul de fractură vizibilă cu vechiul tip de organizare a producției cinematografice. Cineaștii au contestat funcția de intervenție a statului, inclusiv „mecenatul” acestuia la nivelul finanțării totale a proiectelor, promovând propria lor politică independentă în domeniul producției de film. În prima fază au fost realizate filme ambițioase sub aspect artistic și financiar (*Hotel de lux* de Dan Pița, din 1992, este un bun exemplu). Mulți dintre regizorii afirmați în perioada anterioară au continuat să facă filme: Iulian Mișu, Lucian Pintilie, Andrei Blaier, Sergiu Nicolaescu, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu și Mircea Veroiu (întors din exilul său în Franța). Nu se poate vorbi de o limitare a prezenței unor importanți cineaști: Mircea Daneliuc realizează șase filme până în 2000, Lucian Pintilie – revenit și el din exil, precum Veroiu – dobândește un ritm alert al producțiilor sale cinematografice. În același interval se produc debuturile unor cineaști precum Nae Caranfil (*È pericoloso sporgersi*) și Radu Mihăileanu (*Trahir*), ambii cu coproducții româno-franceze. Acești regizori vor evolua, în filmele lor ulterioare, către un umor tragic, specific lumii balcanice, pe care o vor descrie cu farmec și cunoaștere culturală solidă.

Publicând în anul 2000 densa sa „Istorie a filmului românesc” la Editura Fundației Culturale Române (reluată în 2011, respectiv 2017, în versiunile

### *È pericoloso sporgersi*

îmbogățite de la Contemporanul), Călin Căliman lăsa un „final deschis”, presimțind că noi mutații se vor petrece în arealul filmului românesc. Intuiție admirabilă, căci chiar în anul următor, 2001, apărea pe ecrane *Marfa și banii*, al lui Cristi Puiu, considerat astăzi în chip unanim drept filmul fondator al Noului Cinema Românesc. Mileniul al treilea începea, așadar, aproape simbolic, cu o nouă propunere de abordare a realității. Trecuse, deci, un deceniu de la mesajul fellinian, iar „noul realism” românesc se manifesta cu vigoare în zona unei arte care trecuse prin purgatoriul percepției publice, intens modificată ca urmare a schimbărilor în tromba ale artelor vizuale. Sala de cinema tradițională dispăruse practic în România (ca și-n alte țări, de altminteri) sub ofensiva televiziunii prin cablu, a ofertei *home cinema*, a producției explozive de DVD-uri și chiar a ecranului-celular. Ca urmare, publicul trebuia recâștigat prin filme „ca-n viață”, extrase din noua alcătuire socială a unei țări traversând o lungă și păguboasă tranziție. O lume aparte, cu infirmități mai mult sau mai puțin asumate, va fi descrisă în filme precum *Filantropica* (Nae Caranfil – 2002), *Occident* (Cristian Mungiu – 2002), *Moartea domnului Lăzărescu* (Cristi Puiu – 2005). Acesta din urmă este, după părerea noastră, filmul care a făcut să se vorbească în lume despre „o anume tendință”, cum ar fi spus Truffaut, în cinemaul românesc al momentului. (Nu întâmplător, el va fi





distins la Cannes cu premiul „Un Certain Regard”, destinat „tendințelor” notabile.) La același festival de pe Riviera franceză, Corneliu Porumboiu va obține în anul următor (2006) „Cámara d’Or”, succes având și lungmetrajul lui Cătălin Mitulescu intitulat *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*. De altfel, Festivalul de la Cannes va deveni principala rampă de lansare a noilor cineaști români, dovada fiind faimosul „Palme d’Or” obținut în 2007 de Cristian Mungiu cu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* – un film evocând tragica politică demografică a regimului Ceaușescu, soldată cu mii de victime în rândul femeilor, privity de „Conducător” drept „lotul fertil” al unei patrii puternice. La aceeași ediție, *California Dreamin’ (Nesfârșit)*, al regretatului cineast Cristian Nemescu, obținea și el premiul „Un Certain Regard”. Nu trebuie să se înțeleagă de aici faptul că marele festival de la Cannes este unicul „spațiu de expunere” al filmului românesc. La Sarajevo, Locarno, Montpellier, Salonice, Leipzig ori Wiesbaden – ca să amintim doar câteva din festivalurile europene –, producțiile cinematografice semnate de Călin Peter Netzer, Radu Jude, Adrian Sitaru sau Adina Pintilie sunt laureate. Uneori, aceste distincții preced lauri festivalieri *celebrissimi*, cum s-a întâmplat în cazul lui Călin Peter Netzer, deținător al marelui premiu „Ursul de Aur” la Festivalul de Film

#### **Moartea domnului Lăzărescu**

de la Berlin (2013), conferit cinci ani mai târziu regizoarei Adina Pintilie pentru insolitul *Touch Me Not*. (La același festival, Florin Șerban obținuse în 2010 „Marele premiu al juriului” pentru *Eu când vreau să fluier, fluier*, iar Radu Jude își adjudecase în 2015 un alt „Urs de Argint” pentru regia filmului *Aferim!*).

Indiscutabil, această afirmare în forță a filmului românesc este o realitate de care Europa a luat cunoștință cu oarecare uimire. În timp, „revelația” a fost transmisă prin cronicarii cinematografici aflați în misiune în Lumea Veche și dincolo de Ocean. Presa americană, destul de rezervată față de producțiile cinematografice din afara continentului nord-american, s-a dovedit de-a dreptul entuziastă, relatând despre aceste filme realizate într-o țară prea puțin cunoscută altfel decât drept „*Dracula’s land*”. Interesul este, se pare, din ce în ce mai puternic, „Zilele filmului românesc” de la New York exprimând o acțiune coerentă de apropiere a publicului transoceanic de o lume înscrisă pe peliculă, în care, cum sintetiza inspirat criticul și istoricul de film Marilena Ilieșiu, „camera păstrează față de personaje o distanță care-i permite să înregistreze aproape epidemic reacțiile, gesturile, traseele; planul-secvență se modelează pe întinderea spațială a unor acțiuni, regizorul pare să se instaleze într-un avanpost mobil de observație de



unde urmărește înfripirea aproape naturală a unei povești căreia îi respectă fluenta și desfășurarea. (...) Spațiu-timpul în filmele Noului Val este chiar substanța plastică din care sunt făcute aceste povești. În umbra pereților descuamați, pe străzi desfundate, în încăperi pline de detalii semnificative, se derulează poveștile unor eroi obișnuiți care, într-un moment dat, percep mai acut o realitate care-i copleșește”.

Este una dintre cele mai corecte poziționări ale Noului Cinema Românesc, un cinema pornit să restituie publicului adevărul despre existența unui popor îndelung amăgit de propaganda regimului politic expiat (exprimată inclusiv prin film), dar care a lăsat urme (tragice, comice și tragicomice) în structura vizibilă și – mai ales – invizibilă a lumii ridicate pe ruinele autoritarismului, înlocuit de permisivitatea unei democrații nu tocmai eficiente și – poate – nu tocmai funcționale.

Fără îndoială că această realitate istorică seamănă – cum spuneam – cu aceea a Italiei postbelice, când cineaștii porneau în căutarea unui nou realism, valorificând din plin ideologia literară verismului. Acesta (*il verismo*) fusese varianta peninsulară a naturalismului zolist, promovând la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor principiile unei arte devotate adevărului vieții – oricât de crunt ar fi fost acesta.

#### 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile

Noul film românesc s-a născut într-un siaj diferit, cel al postmodernismului. Or, „dominanta ficțiunii postmoderniste este *ontologică*”, după cum subliniază Brian McHale, care nu uită să ne reamintească acele întrebări „post-cognitive” puse de Dick Higgins și care se potrivesc de minune artei de azi: „Ce fel de lume este aceasta? Ce e de făcut în ea? Care dintre eurile mele să o facă?”. De aceea, cred că noul realism adus de cineaștii români este mai puțin îndatorat acelei „*tranche de vie*”, acelei „felii de viață” pe care Émile Zola și discipolii săi (precum Giovanni Verga, scriitor favorit al lui Luchino Visconti) au răspândit-o în lume. Și, chiar dacă nu va putea fi absolvit de asocierea cu un anume naturalism, punând în valoare fiziologia umană, cu aplecare către sordid și chiar morbid, acest „nou val” e mai aproape de ceea ce s-a numit „dominanta ontologică” a culturii postmoderniste. În măsura în care aceasta asigură spectacolului cinematografic o anume combustie (în pofida excesului de trivialitate din rostirea tinerilor săi eroi), se poate spera ca filmul românesc să contribuie la limpezirea unei societăți încă amorfe și – de ce nu? – la împlinirea destinului unui popor care începe să fie cunoscut și chiar respectat grație unei zone de performanță reprezentate astăzi în lume sub forma unui fenomen artistic omogen și nu al unor întâmplări hazardate... **F**

# Cinema și realitate: la o aruncătură de băț?

**L**a 125 ani de la nașterea cinemaului, cum mai poți discuta despre realism? E cinemaul realist aruncat în irelevanță sau suferă de reinventare? În ce fel mai putem discuta despre tradiția derivată din „Poetica” lui Aristotel, cum că arta ar imita natura sau, mai plastic, că ea ar fi o oglindă prin care se reflectă realitatea, așa cum o știm? Mai jos, câteva discuții deschise despre evoluția felului în care aparatul de filmat mediază între obiect și subiect, dar și câte s-au schimbat de la cinemaul fraților Auguste și Louis Lumière.

## nemărginire digitală

**C**inemaul timpuriu era obsedat de ideea reproducerii, de captarea gesturilor și ritualurilor. Filmele conservă ițele unor tradiții și obiceiuri care nu se mai practică azi, întrucât mânuitorii lor au dispărut, iar totul e aruncat în neant odată cu asta. Poate că, într-un viitor foarte apropiat, înregistrările cu oameni lucrând în fabrici vor fi ultimele imagini de acest tip, după tehnologizarea totală. Scopul ăsta e conținut implicit în toate imaginile pe care le filmăm, fie că o conștientizăm sau nu, e perpetuarea aceluiași mit bazinian al mumiei: filmăm ca să nu uităm chipuri, să ne aducem aminte locuri, să le conservăm într-un spațiu imaterial care nu mai poate fi supus degradării. Pericolul deteriorării a dispărut, în fond, odată cu digitalizarea; reproductibilitatea tehnică și miliarde infinite de dispozitive de copiere fac ca pierderea documentarului și perisabilitatea sa să fie doar accidentale – un fișier ca ăsta se pierde doar dacă îi sunt șterse toate copiile posibile, ucigându-l

**Georgiana Mușat**

*Clean with Me* (Gabrielle Stemmer)



nu doar pe el, ci și pe clonele sale.

Simultan, granițele realității perceptibile au devenit nemărginite. Dacă Siegfried Kracauer vedea cinemaul ca o extensie a fotografiei, ambele fiind medii de reprezentare interesate de investigarea lumii naturale, funcția filmului nu se mai limitează la realitatea fizică, ci e capabilă de o emulare perfectă a ei, prin imagini generate pe calculator – un câmp imaterial infinit, în care tehnicienii iscusiți studiază mișcările norilor sau ritmicitatea naturii și, mai apoi, le finisează în online. În felul ăsta, nu poți acuza că tipul ăsta de relație cu realitatea nu e tot mimesis, ci e o prelungire a imortalității sale. Teza lui Kracauer se susține atât timp cât există un material fizic, o peliculă; digitalizarea, în schimb, face ca procesul ăsta să devină irelevant, o tehnică mai degrabă anevoioasă. Astfel, procesul creativ al facerii unui film se mută din pre-producție și producție propriu-zisă în post-producție. De fapt, în cazul filmelor ultradependente de suportul imaginilor digitale, producția înseamnă, de cele mai multe ori, post-producție. Teoreticienii de film și spectatori văd în asta o amenințare, o alterare a esenței cinemaului – începând cu anii '70, Hollywood-ul a suferit un *shift* către lumile recreate digital și, odată consumată fantezia inițială, totul a depins de progresul tehnologic (*VR cinema*, jocuri video, tot ce ține de peisaje recreate în calculator). Dacă e să luăm lucrurile tradițional, da, cinemaul se transformă într-un mamut ale cărui granițe nu le mai putem intui. Dincolo de asta, mai e și reversul medaliei – nici nu luăm în calcul funcția socială a aparatului de filmat și democratizarea totală a mijloacelor prin care poți face un film (ai nevoie de un telefon mobil și, vorba lui Godard, de o fată și-un pistol; noțiunile de *crew* de filmare sau de atmosferă pe *set* devin instrumente suplimentare, complementare), care nuanțează cu mult discuția.

## funcție terapeutică

**I**n cazul multor cinești amatori (sau, să zicem, cinești accidentali, de tipul celor de pe YouTube, care își filmează existența de zi cu zi, își filmează familia ș.a.m.d.), filmările mai mult sau mai puțin relevante din punct de vedere estetic sunt dovezi incontestabile ale nevoii de a se conecta, de a-și pune pe tavă gândurile; de cele mai multe ori, funcția terapeutică a clipurilor de genul ăsta e neglijată. Suntem copleșiți de cantitatea impresionantă de materiale



audio-vizuale care se produc în fiecare secundă. Și cine poate contesta până la capăt că ele nu sunt cinema? După atâtea standarde și teorii, ele reprezintă realitatea, sunt încărcate cu sens. Prin urmare, nu văd de ce nu le-am cuantifica în discuție.

Recent, la BIEFF, în calupul „Public Eye, Private I”, a fost prezentat un scurtmetraj care reunește experiențele unor femei din state diferite din SUA, toate lăsate singure de soții plecați în război. *Clean with Me* se folosește de câteva vloguri de curățenie, un trend relativ nou – timp de ore întregi, spectatorii pot intra în casele acestor femei care își curăță frigiderul, dau cu aspiratorul ș.a.m.d.; se creează astfel efectul de comunitate online in vitro (ele se încurajează una pe cealaltă, se urmăresc, își anulează treptat singurătățile). Dacă inițial demersul pare *cringy*-motivațional, e limpede că, la fel ca *Jeanne Dielman*, aceste femei sunt copleșite de munca domestică, de crescut copii, de dereticat de dimineața până seara. Și simplul fapt că ele subscriu unui mediu în care mai există și alți oameni cu aceleași traume le ajută să-și ducă greul mai departe.

### obiect care incriminează

**P**e de altă parte, Susan Sontag discuta despre fotografie ca obiect care incriminează. Utilizată inițial

### *Boyhood* (Richard Linklater)

de poliția pariziană, în timpul arestărilor sângeroase ale comunarzilor din 1871 (moment istoric despre care Peter Watkins face și un *reenactment* filmat), fotografia a devenit un instrument utilizat pentru supravegherea și controlul populației; astfel, ea era dovada incontestabilă că un eveniment s-a întâmplat. Ideea lui Sontag pare cu totul primitivă astăzi, cu toate instrumentele la îndemâna oricui: imaginile de tipul ăsta au căpătat o valoare instituțională, sunt normate și internalizate. Toată ideea de control sau, bunăoară, lipsa de control devin parte din realitate, la fel ca și senzația de expunere totală – odată ce ieși în public, e cu neputință ca o cameră de supraveghere să nu-ți înregistreze sporadic pașii (vedeam pe internet, zilele trecute, o înregistrare cu Jean-Luc Godard surprins de Google Earth). La fel, instrumentele audio-vizuale au devenit și arme cu care ne putem apăra de posibili agresori – filmându-i, deci, strângând dovada violenței lor, ajung de cele mai multe ori să fie puși pe fugă sau, extrapolând, sunt un instrument de dezumanizare (bref, e mai probabil să te oprești să filmezi un eveniment tragic pe care apoi să-l împărtășești pe internet, ca dovadă că ai fost acolo, că ai participat, decât să încerci să ajuți). O astfel de intervenție spontană a declanșat efectiv mișcarea #BlackLivesMatter: niște martori nimeriți





**Dau. Natasha**  
(Ilia Hrganovski)

la fața locului au filmat cu telefonul felul în care un civil de culoare a fost bruscat și omorât de către un polițist alb. Sunt oameni care, deși conștientizează parțial pericolul (urlă la polițist să-l lase pe arestat să respire, îl acuză de abuz în serviciu și tot așa), nu intervin – ei doar captează moartea unui om pe ecranul unui telefon. Aici aș dori să dezvolt puțin, fiindcă e un detaliu pe care nu l-aș lăsa nedescoperit – ei lasă lucrurile să se întâmple în felul precis în care s-ar fi întâmplat fără ca ei să fi fost acolo; cu alte cuvinte, își asumă, conștient sau nu, punctul de stație al cineastului.

Fără dovada imaginilor de tipul ăsta n-ar fi existat probabil un proces de incriminare a polițistului și lumea și-ar fi văzut, tulburată, de treabă, ca după orice tragedie. Forța filmării constă în asta – că e un obiect care nu poate fi subtilizat, reinterpretat sau negat, e o dovadă irefutabilă a crimei. Dacă astfel de imagini nu pot fi socotite cinema, cu toate că recent au tot fost integrate măcar în cadrul cinemaului de avangardă, nu văd de ce le-am nega influențele asupra felului în care filmăm și, în definitiv, vedem realitatea. Majoritatea turiștilor preferă să filmeze locurile exotice pe care le vizitează, pentru ca acasă să le poată privi cu atenție. În liniștea lor, reconstruiesc momentul respectiv, retrăindu-l virtual, și, mai mult, observă simultan tot felul de detalii în filmare care altfel le-ar fi scăpat ochiului, în agitația de a cuprinde cu privirea tot ce e nou. Toate practicile de felul ăsta provin, inconștient, dintr-o practică documentaristă, bașca uneori ficționalizată – tendința de a încerca să faci ca până și imaginile captate cu telefonul să devină mai calofile, mai rafinate decât realitatea; filtrele nu fac altceva decât să potențeze și să facă mai *soft* imaginea, deci să-i altereze proprietățile, s-o mercantilizaze.

## 24 de ore consecutive

**P**ictorul post-cubist și cineastul de avangardă Fernand Léger visa la un film colosal, care să înregistreze viața unui cuplu, fără întreruperi (un experiment proto-*Big Brother*, să zicem), chiar și momentele de liniște, stagnare, intimitate sau somn; experimentul constă în faptul că nu știu că sunt filmați și atunci pot fi ei înșiși, fără pericolul de a juca pentru cameră sau a se rușina în vreun fel (și, deci, mai aproape de un *Truman Show*). În fine, visul lui Léger se va împlini, dar numai parțial. În primă instanță, discutăm despre experimentul lui Richard Linklater, *Boyhood* (2014), care urmărește, timp de 12 ani, câteva momente marcante din evoluția unui băiat – de la șase la 18 ani – având părinți ficționali interpretați de Ethan Hawke și Patricia Arquette. Linklater a căutat ca fiecare an să conțină informații despre spiritul veacului, pentru ca orice copil din generația lui să recunoască și să-și identifice, astfel, propria copilărie. Desigur, ceea ce nu poate fi realizat din dezideratul lui Léger e tocmai că nu poți să ascunzi prezența camerei de filmat. Poți face asta, însă, cu o cameră de supraveghere (și aici Michael Klier anticipează ideea prin *Der Riese*, din 1984, un film compus integral din înregistrări ale unor aparate stradale de supraveghere).

În final, mi-aș dori să discut despre filmul anului trecut (din punctul de vedere al inovației, desigur) – experimentul *Dau*. Dacă mai devreme am discutat despre cinema accidental, agenda unui film de magnitudinea asta e foarte matematică: *Dau* e un film care nu vrea să se folosească de *reenactment*-ul clasic, ci o ia de la zero, construind un panoptic uriaș, în Ucraina, de 42.000 de metri pătrați, unde să pună oamenii să locuiască, timp de trei ani, cu un minimum de scenariu, în versiunea reconstruită a unui institut sovietic de știință, iar camera de filmat să înregistreze bucăți din viața lor. E vorba de ambiția de a construi un mediu extra, din interiorul realității, care să servească ficțiunii. Cine poate pune degetul pe produsul final și să spună până la capăt care sunt regulile jocului? Condițiile apariției unui astfel de experiment sunt date de cererea masivă de realism (sau chiar naturalism – New French Extremity o face de ani buni, prin filme preocupate de redarea cât mai verosimilă a atrocităților asupra corpului uman). În lumea despre care vorbeam, atomizată de telefoane mobile capabile să facă cinema, îi ceri cinemaului de artă să insereze elemente care să-l facă mai credibil, mai visceral (Leonardo DiCaprio mâncând ficat crud în *The Revenant*, sex nesimulat în *Dau. Natasha*, brutalitate asupra animalelor ș.a.m.d.).

Coaja realității și zgândărită, provocată să scoată ceva lichid propriu, și-abia atunci seva aia e socotită reală. **F**

# Politețea cinematografului

**C**inema n-ar însemna nimic fără cinefilie. De-asta primii pași în industria cinematografică sunt de fapt pumni în stomac. Căci, pe cât de ușor e să iubești necondiționat filmele, pe-atât de firesc e să îi disprețuiești pe micii funcționari care le manevrează. Micii funcționari, adică mai-marii industriei. Cum niciuna nu-i o variantă până la capăt, căci se cer jumătăți de măsură, tactica rămâne să le faci pe ambele în paralel, să le folosești forța de frecare pentru a-ți șlefui o cinefilie rațională, informată, iar niciodată cinică. Firește, polii știu, dragostea necondiționată și mercantilismul, nu trebuie confundați între ei. Înfocații cinemaului, licenii care țin socoteala văzutelor și nevăzutelor, micile vânzătoare îndrăgostite de Cary Grant, ei sunt sufletul cinemaului. Aici trebuie căutat sursa de inspirație. Ceilalți – micii antreprenori, curatorii de-o zi, producătorii și diplomații – sunt doar un rău proclamat ca fiind necesar cu de la sine putere. În ochii lor, filmele sunt mereu prea lungi, scaunele – prea incomode, efortul – prea mare. Doar numărul lor e la îndemână. Partea bună e că distincția asta nu se păstrează absolută, cu atât mai mult în peisajul unei cinematografii mici, fără sorți de izbândă când vine vorba de profit.

**Călin Boto**

**Prima sală de cinema a Anthology Film Archives (New York), deschisă în 1970**

Cinefilia nu a murit, asta-i clar. Încă are sens să faci cinema. Mai mereu mă văd întorcându-mă la câteva cuvinte de-ale lui Jonathan Rosenbaum. Privind înapoi la anii '60, Rosenbaum simte că filmele vremii pe care încă le ține aproape nu făceau parte din media, ci alcătuiau un fel de corespondență, scrisori primite de la prieteni îndepărtați, care îi împărtășeau ideile despre lume<sup>1</sup>. Corespondența asta continuă, doar că acum ne putem citi scrisorile în tihnă, să le luăm în dormitor, în metrou, în cel mai bine luminat colț al casei. E mai intim așa. Datorăm micul confort acestei noi cinefilii flexibile, eficiente, care ne împânzește toate ecranele. Pare o mică victorie că am domesticit cinemaul – arta tânără, arta sălbatică, arta în mișcare, aici, acum, la cheremul nostru. Tocmai de-aia se aude așa înfundat larma din jurul cinematografulor autohtone închise pe timpul pandemiei. Ce aperi? Sălile de mall, cele aservite comerțului de filme, mici afaceri negustorești în care se îngheșuie cinemaul comercial? Rețeaua Europa Cinemas, unde se varsă cele mai călduțe ape ale cinemaului *arthouse* european? Cinematecile, gardienii eternului canon de neclintit? Nu stă cinemaul după niciuna din ele.

Dar se pripește. Nimic din ce-am spus mai sus nu invită la ideea că problema cinemaului ar fi





cinematograful. Nici pe departe. Beția care ne face să credem că am domesticit cinemaul, prin mutarea lui în online și la TV, e de-a dreptul iluzorie. Doar l-am anesteziat, dar cui îi mai folosește? Simțim cum porția zilnică de bombardament media nu face altceva decât să ne tocească sensibilitatea. Iar cinemaul, cândva o artă a suspendării publicului deasupra mundanului, se topește acum în miile de imagini în mișcare; la stânga lui, reclame, la dreapta, vlog-uri, față-spate, telespectacol, ce să mai, un asediu. Țasta e noul mundan, iar cinemaul, complice la el, nu ne mai poate promite epifanii. Rămâne doar virtuozitatea artistică de capul lui, dar mă întreb dacă-i de-ajuns. Acum, cu sălile închise, e mai ușor de înțeles ceva ce îmi place să numesc politețea cinematografului.

Adică, un set de reguli, nu legi, pe care convenim să le urmăm. Ce mic-burghez! Așa o fi, dar lucrurile trebuie discutate pe îndelete. În zilele noastre, să-ți ții telefonul închis timp de două ore nu mai e un simplu refren ambiguu al buneii purtări, ci o obrăznicie la adresa unui sistem care face tot posibilul să ne înecă în marea rețelilor de socializare. Tot așa, să-ți părăsești locuința preț de o seară nu e doar igienă socială, ci o bravadă la adresa feteșului vieții private, cea bulă în care combativitatea și spontaneitatea sunt sufocate de prea multă armonie și eficiență. Cinematograful oferă, noi doar acceptăm. Sună ca o apologie a escapismului, dar nu e întocmai așa. Ritualul mersului la cinematograful e guvernat de răgaz (timp și loc de întâlnire, descoperire, reflecție) și păstrează un zbulcium de spontaneitate. Spectatorul se conformează unei selecții asupra căreia nu are putere, așa că șansele să descopere ceva nou sunt semnificativ mai mari. Mai mult, n-o fi cinematograful stradă, dar ca să ajungi la cinematograful trebuie să ieși pe stradă, deja cu totul altceva față de consumul privat. Firește, nici cinemaul, nici cinematograful nu sunt revoluții în sine. Nu aici, nu acum. Biletele nu se dau pe ochi frumoși, și știm prea bine că cinematografele de mall sunt doar niște

### La Loupe

alte biserici de consum. Iar să consumi porții mari e mereu mai avantajos. Dar toate acestea sunt accesorii, zorzoane ce se desprind dacă le scuturi mai tare. Și ar merita o zdruncinare zdravă.

Până acum, am făcut abstracție de ce anume vedem la cinematograful. Aici e problema, de fapt – la distribuție și curatoriere. Ca să nu mai zic de producție, care e ceva mai greu de combătut. Risc redundanță, dar fie ce-o fi: filmele sunt simptomatice societății care le produce. Asta înseamnă că o mare parte din cele care ajung la noi nu sunt altceva decât exerciții de măiestrie corporatistă. Dar ele nu pot astupa gurile rele care continuă să provoace și să combată. Am acuzat, acuz și, probabil, voi mai acuza mult și bine distribuția cinematografulă „de bun simț”, dictată de rațiuni comerciale. Nu pentru că succesul la public ar fi, vai, o malarie de care mă feresc, ci pentru că îngrădește și standardizează cinemaul. Să vedem în online promisiunea unei noi vieți a cinematografului, una democrată, epurată de puterea publicității, ar fi de-a dreptul nebunesc. Netflix și HBO vorbesc de la sine. Însă ar fi mai bine să nu le dăm ascultare lor, ci să ciulim urechea la pirați. Internaționala cineafilei a fost luată pe sus vara asta de comunitățile de pirați ai internetului care s-au organizat în grupuri de Facebook. „Bonjour la loupe” a devenit un refren rostit de internauți, studenți, profesori universitari, jurnaliști, activiști, critici de film, curatori, cinești, oameni din toate colțurile lumii care s-au ambiționat să reintrească cinemaul.

„Primul e un grup anglofon, ceva mai obscur (puțin peste 900 de membri) și nereglementat. Oricine poate posta/cere ce vrea, indiferent de statutul filmului – distribuit, nedistribuit, rar, restaurat etc. Regulele de bază țin mai degrabă de camaraderie și corectitudine politică (fără discriminări de orice fel, interacțiuni respectuoase etc.). Deși nescris, grupul nu primește cu brațele deschise cererea și oferta de filme arhicunoscute, iar asta printr-o politică în care se încurajează verificarea *torrentelor* accesibile înainte de a posta. Dacă, de exemplu, aș căuta ultimele producții Batman, le-aș putea găsi fără probleme pe site-urile de la suprafață. La fel și cu, să zicem, *Salò, sau cele 120 de zile ale Sodomei* (r. Pier Paolo Pasolini, 1975) și *Jeanne Dielman* (r. Chantal Akerman, 1975). Dar tot ce ține de cinemaul marginal, subteran, nedistribuit și nevăzut, adică cel care a pierdut lupta cu istoria, își are locul pe *F.T.*

Pe *la loupe*, care a avut deja acoperire din partea presei, lucrurile nu stau chiar așa – mult mai vizibil (10.000 de membri), grupul francofon respectă niște reguli clare. După câteva intervenții din partea distribuitorilor, *la loupe* permite acum accesibilizarea exclusivă a filmelor rare. Ce le face rare? Lipsa distribuitorilor francezi...”<sup>2</sup>

Îmi pun mare speranță în ce se întâmplă acolo. Pirații ăștia nu sunt niște smintiți lipsiți de pietate pentru istoria și tradiția cinemaului. Din contră, misiunea lor e dintre cele mai grandioase, căci bagatelizează acest darwinism al cinemaului care a luat mințile ultimelor decenii. Nu, catastrofa nu s-a produs, cinemaul comercial nu a omorât nicio altă specie, cu toate că le-a lăsat flămânde. Chiar și în caverne, ele au continuat să existe. Sub stindardul de cinefilie al piraților, industria cinematografică pare murdară, abjectă prin convențiile ei. Mai mult, ei sunt excepția care demonstrează că cinefilia online poate să se rupă de algoritmi, iar asta la un nivel înalt, întreținut cu tupeu și grație.

Firește, mai e aspectul legal, față de care nu îmi voi detalia opinia aici. Dar, ca să disipez puțin ceața, îmi iau avânt și spun că, după mine, accesul la cultură trebuie să devină nemărginit. Însă rezultatul acestei descentralizări utopice, care fermentează pe grupuri de Facebook, îl văd întâmplându-se tot pe ecran mare, tot la cinematograful. Căci să ne luăm la întrecere cu viteza secolului XXI e o cursă din care nu putem ieși decât șchiopi. Trebuie să o înțelegem, să-i studiem mecanismele, să-i răspundem cu rapiditate, cum ne-au informat pirații, dar nu să-i facem jocul, căci regulile jocului conduc tot către viața privată. Iar pentru misiunea noastră există deja un cinema; îl știm și îl tot descoperim, trebuie doar să ni-l apropiem și să îl scoatem în față. Cinemaului pompierist, produs de francize, să-i răspundem cu *slow cinema*. Să șocăm filmele *fast fashion* cu nuditatea unui cadru lung documentar. Peste publicitatea atotacaparatoare a super-producțiilor să lipim fițuici de cineclub. Chicotitul care a însoțit momentul de sărut dintre două femei, pus cu mâna în *Războiul stelelor – Episodul IX* (r. J.J. Abrams, 2019), trebuie acoperit de suspinele unui film ca *Je tu il elle* (r. Chantal Akerman, 1974).

Dacă cinematografele au potențialul de a fi subversive, mici lăcașuri artistice și sociale, atunci să le ferim de un cinema oarecare. Și sunt generos numindu-l oarecare, căci îi dă o aură de „in-”: insipid, incolor și inodor. Când colo, acest cinema al ideologiei dominante are gust de cola, culoarea cernelii proaspăt uscate pe contract și miros de fum. Mi-a ajuns la mână un text scris de Călin Căliman în 1968, un reportaj de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, care a fost un fel de Cannes '68 cu final fericit.<sup>3</sup> La un moment dat, Căliman alege să nu-l numească nici festival, nici eveniment, ci confruntare cinematografică. Și-așa ar trebui să fie, confruntări, căci ringuri, arene, avem; ele zac pe Elisabeta.

Gata, cinemaul nu mai încapă într-o viață de om. Asta nu trebuie citit într-o cheie solemnă, el e tot același – când altruist, când parvenit, un nepot și-un bunic, deșănțat (la modul bun) și precaut (la modul cel mai rău). În loc de încheiere, o mică otheadă la ce

mai fac francezii. La Clef, unul din cinematografele Cartierului Latin al Parisului, trebuia să-și strângă catrafusele. Asta în 2018. Ani și ani de proiecții ale unor filme luate direct din subterană deveniseră numai bune de aruncat pe fereastră. Însă un colectiv – de fapt un ONG, Home Cinema – a decis anul trecut să ocupe cinematograful și să-i continue activitatea, lucru care continuă până în ziua de azi sub numele „*La Clef revival*”. Ziua de azi, adică un moment de cumpănă, în care colectivul a tras semnalul de alarmă către lume: au nevoie de bani pentru a cumpăra clădirea, doar așa o pot ține departe de mâinile unsuroase ale rechinilor imobiliari. Printre alții, Jean-Luc Godard a curatoriut un *carte blanche* pentru ei, la invitația lui Nicole Brenez (o prezență electrică și pe *la loupe*). Stai și te-ntrebi ce văd oamenii ăștia la o biată clădire care a avut ghinionul să se nască într-o zonă șic. Chiar ei, tinereii, cu atâtea ecrane la îndemână. Nu e ușor să explici pasiunea, ține de ordinul inefabilului. Însă știi că ai ajuns într-un punct critic, când trebuie să o justifici cu subiect și predicat.

Din jurnalul parizian al lui Victor Morozov:

„Pe 21 octombrie se dă decizia judecătorească în cazul cinemaului La Clef, mă tem să nu fi fost prima și ultima noastră vizită acolo.” (5 octombrie)

„Mă-ntorceam de la La Clef, pe care se pare că mi-a fost dat să îl revizitez până la urmă. La ce selecție bună au, nici nu-i de mirare...” (9 octombrie)

„Decizia judecătorească în cazul cinemaului La Clef, care probabil îi va grăbi evacuarea, a fost amânată pentru săptămâna viitoare, 28 octombrie.” (21 octombrie)

„S-a deliberat în cazul La Clef: amendă de 2500 de euro pentru ocupare ilegală a locului, dar proiectul, «recunoscut drept legitim, a obținut o prelungire de 6 luni a deadline-ului de evacuare», așa cum au scris pe pagina lor de Facebook. Deci se poate respira o vreme, iar noi poate că vom reveni acolo după luna asta de calvar.” (28 octombrie).<sup>4</sup> **F**

## Note

1. În „Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See”, A Capella Books, Chicago, 2000, p. 34.
2. Călin Boto, „Note despre pirați I”, în „Arta”, accesat în 2 decembrie 2020. F.T. este un pseudonim folosit pentru a proteja grupul anglofon.
3. „Pesaro '68: anul 4, anul 1 sau anul 0?”, în „Cinema”, numărul 8/1968 (august), p. 26 (continuat în supliment, p. III).
4. Publicat în trei părți pe blogul său <https://victor-morozov.wordpress.com>, accesat în 5 decembrie 2020.

# Cvartet cu... călăuză

**A**m revăzut recent *Fahrenheit 451* (1966), adaptarea lui François Truffaut după romanul lui Ray Bradbury, care, la vremea publicării (1953), părea încă o distopie plasată într-un viitor îndepărtat. În ficțiunea lui Bradbury/Truffaut, o femeie alege să ardă împreună cu miile de cărți pe care le ținea ascunse până în clipa când poliștii-pompieri află de existența lor și se pregătesc să le dea foc. (Pentru că pompierii nu sting focul, ci îl provoacă, atunci când e nevoie să distrugă aceste obiecte care îi „nefericesc” pe oameni cu „fantasmele” lor.) Atunci, femeia spune că va muri așa cum a trăit: în mijlocul cărților. Va arde pe rugul mormanelor de romane și tratate de filosofie, de piese de teatru și volume de poezie ce deveniseră însăși viața ei, după ce singură avea să aprindă chibritul care, o clipă mai târziu, declanșează văpaia. Mi-am zis atunci: nu astfel (dacă ar veni vremuri în care filmul – ca mărturie a miracolului vieții – ar fi scos în afara legii) s-ar purta și cei pentru care cinemaul nu e un hobby sau un moft oarecare, ci o profundă chemare și un mod de a fi? Nu neapărat criticii, mai curând amatorii (în sensul ascuns, originar, al termenului). Sau cinefilii. Așa cum, în ficțiunea lui Bradbury/Truffaut, printre

**Marian Sorin Rădulescu**

cei care apărau și învățau cărți pe de rost nu erau atât critici literari, cât iubitori de literatură (și poezie, și filosofie, și știință).

Patru din nu puținele filme care aveau să mă urmărească intens încă din anii '80, când le-am descoperit întâia oară, sunt *road movies* în care *quest*-ul (sau drumul) este mult mai interesant decât punctul final (sau decât ținta, care e cuprinsă în drum): *Oblio / The Point* (1971), *Iluminare / Iluminacja* (1973), *Călăuza / Stalker* (1979), *Concurs* (1982). Fiecare dintre ele e un fel de odisee audio-vizuală întru înțeleptire și cunoaștere de sine, o pledoarie (implicită, sub formă de apolog) pentru importanța recunoașterii „semnelor” și a „orientării”, pentru – în ultimă instanță – credința (dezvăluită treptat ca semn al propriei demnități) care te ajută să rămâi pe „linia vieții”, să nu te zdrobești de „capcanele” întâlnite în cale. Iar calea, în toate cele patru ipostaze de căutare a duhului din materie (și care dă viață materiei), nu este una ipotetică, teoretică, speculativă, de la distanță, ci cât se poate de asumat – și nemijlocit – experimentală. Pentru personajul principal din sus-pomenitele filme, viața este o „ardere de tot”, un răspuns la o nevăzută chemare, o nevoie organică de a rămâne credincios unei

*Călăuza*



„călăuze” nevăzute, dar mereu prezente „în taină”.

În animația *Oblio* (regia: Fred Wolf; muzica, versurile și interpretarea cântecelor: Harry Nilsson), micuțul Oblio (împreună cu câinele său, Arrow) e surghiunit din Regatul Țuguiat („*The Pointed Village*”, unde totul e – la propriu sau la figurat – ascuțit: clădirile, capetele tuturor vietăților, părerile oamenilor), fiindcă s-a născut cu capul rotund. A nu avea capul ascuțit printre țuguiiați e un delict impardonabil. (Valabil nu doar în „*The Pointed Village*”, ci și în „*The Global Village*”.) Oblio e trimis de un conte intrigant în Pădurea Fără Rost („*The Pointless Forrest*”), unde găsește uimit un nebanuit sens („*a point*”) în tot ceea ce vede și întâlnește. Învață să-și deschidă ochii mari la toți și la toate, să fie *cool* (rămâne „la toate rece”, dar nu e cătuși de puțin indiferent), așa cum l-a povăituit Omul-Stâncă („*The Rock Man*”). După întâlnirea cu Omul-Copac („*The Man in the Leaf Business*”), pentru care „cinstea și organizarea sunt cheia succesului”, Oblio ajunge să învețe ce înseamnă să-și gospodărească bine timpul. Lecția pe care Oblio o deprinde în urma surghiunului său e că nu e nevoie să fii țuguiat la cap (cum sunt toți cei din jur) pentru a avea un punct de vedere („*you don't have to have a point to have a point*”) și un rost în viață. Totul e să vrei să-ți descoperi rădăcinile, să înțelegi mai ales că ceea ce este în capul tău e infinit mai important decât ceea ce ai – sau nu ai – pe cap. Cine este cu adevărat fără rost („*pointless*”) în *Oblio*? Omul-Indicator („*The Pointed Man*”), cel mereu zeflemitor, cărcotaș, nihilist, care indică simultan spre toate direcțiile posibile și spre nicăieri. Pentru că a arăta, în același timp, spre toate direcțiile înseamnă a nu arăta spre nicio direcție.

Spre mai multe direcții este atras și eminentul absolvent de liceu din *Iluminare*, filmul lui Krzysztof Zanussi (scenariul și regia). După promovarea cu brio a examenului de bacalaureat (care, în sistemul educațional din Polonia anilor '60-'70, nu e nicicum o formalitate), se îndreaptă spre fizică („pentru că e știința care îți oferă cunoștințe exacte, fără echivoc”), dar îl interesează deopotrivă biologia și medicina, experimentele făcute pe om (la care asistă sau cărora li se supune de bunăvoie) și pe maimuțe, felul în care o intervenție chirurgicală asupra trupului alterează marele necunoscut nevăzut ce definește ființa: sufletul. Participă la o serie de discuții (formale și informale) între tineri savanți care comentează teoria Big Bang-ului sau își exprimă îngrijorarea față de progresele făcute în anumite domenii experimentale ale medicinei – genetica, biologia moleculară, fertilizarea in vitro. Cercetează chiar o comunitate restrânsă de pustnici, căutând să afle mai multe despre sensul și adevărul vieții de la cei care și-au dedicat viața ascezei aspre și isihiei. Ceea ce pare să fie adevăr i se înfățișează, și aici, învăluit în echivoc. Vocea unui



### Iluminare

om de știință ne spune că „așa-numitele stări mistice sunt asociate de obicei unor modificări biochimice din creier”. Limbajul prin care Zanussi ne comunică starea de iluminare dată de lăuntrica împăcare cu sine este deopotrivă al savantului, al sociologului și al artistului-cineast, preocupat de experiment, de un tip de cinema eliberat de narațiunea tradițională și convențională, foarte aproape – ca în *Amintiri despre subdezvoltare / Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea ori ca în filme din Noul Val Francez sau Ceh – de simțirea și ritmurile omului modern. Drumurile parcurse – de unul singur, în compania colegilor alături de care face alpinism sau alături de soție și copii – îi descoperă fizicianului din *Iluminare* fața nevăzută a fragilității vieții omenești. Înțelege că

### Concurs





adevărul „fără echivoc” pe care îl caută se află ascuns în chiar cunoașterea de sine, iluminată prin puterea iubirii jertfitoare. În filmul lui Zanusso, empirismul și duhovnicia nu se exclud.

Graalul (ca prezență miraculoasă, ca imagine a adevărului ultim) se află în camera de acasă și în *Călăuza*, filmul-cult regizat de Andrei Tarkovski după romanul „Picnic la marginea drumului” de Arkadi și Boris Strugațki. Personajele – puține la număr, esențializate – nu au nume, ci „supranume”: Călăuza, Scriitorul, Profesorul, Soția Călăuzei, Fetița Călăuzei. Mai mult decât în oricare alt film al ultimelor trei decenii din secolul XX, atmosfera stranie din *Călăuza* dă libertate spectatorului să-și construiască – în funcție de imaginație, dar și de experiența spirituală – propria sa lume. Și propria sa „traducere” a semnelor ivite în drumul spre Zonă (piulița Călăuzei, tancurile cu mortăciuni, „tunelul uscat”, jarul nestins, cununa de spini pe care Scriitorul și-o pune ostentativ pe cap, citatele evanghelice, fetița infirmă, cele două schelete îmbrățișate, câinele, pragul Camerei Dorințelor, biblioteca din sufrageria Călăuzei, monedele rămase în apa din Zonă, evocarea Mistrețului, seringile și armele etc.). După vreo 25 de ani de la prima vizionare, aveam să găsim, în „Jurnalul” lui Tarkovski, gândul care a început să-mi dezlege enigma: „Idealul a încetat să

#### **Fahrenheit 451**

mai existe. Or, fără un ideal e imposibil să trăiești. Nimeni nu mai e în stare să inventeze unul, iar cel vechi – Biserica – s-a prăbușit”. Atunci aveam să înțeleg că, dincolo de enigme și încifrări, toate filmele lui nu sunt – la modul cel mai înalt – decât o omilie adusă acestui „ideal prăbușit” din însuși miezul unui ev „nu ateu, ci idolatru” (ar spune Dostoievski), cum este lumea postmodernă.

Cel care cunoaște semnele (în toate sensurile), în *Concursul* lui Dan Pița (scenariu care, în prima sa fază, de la începutul anilor '70, se numea „Pădurea” și care avea să fie aprobat pentru intrarea în producție la un an după premiera internațională a *Călăuzei*), este Puștiul cu aură tragică, hristică. El poartă nu doar desagii participanților „țuguiați” la concursul duminical de orientare turistică (în fond, orientarea este etică, morală), ci – cu o cuminenție ruptă parcă dintr-o lume ce nu cunoaște judecarea și osândirea aproapelui – și măruntele lor interese, invidii, gelozii, denunțuri, ultragii. Și la vremea premierei, și acum, 40 de ani mai târziu, marea provocare în receptarea *Concursului* este depășirea abordării conjuncturale, preocupată exclusiv de înregistrarea detaliului realist, de critică socială. Pe de altă parte, merită remarcat – și salutat – felul în care Dan Pița a înțeles să ducă mai departe (inclusiv prin următoarele sale trei filme: *Faleză de nisip*, *Dreptate în lanțuri* și *Pas în doi*) spiritul inovativ din filmele lui Mircea Săucan (rămase aproape necunoscute, secretul cel mai bine păzit din cinematografia românească): *Țărnul n-are sfârșit*, *Meandre*, *Alerta*, *Suta de lei*. Realitatea, în sus-pomenitele filme-poem ale lui Pița și Săucan, avea o dimensiune insolită, tributară – la fel ca în *Oblivion*, *Iluminare* și *Călăuza* – crezului dostoievskian: „Ceea ce majoritatea consideră aproape fantastic și excepțional este uneori pentru mine însăși esența realității. Caracterul cotidian al evenimentelor și comentarea lor stereotipă nu înseamnă încă, după părerea mea, realism, ba poate chiar din contra”. Filmele lui Dan Pița, alături de filmele lui Mircea Săucan, Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, de câteva filme de Mircea Verouiu, Iosif Demian, Andrei Blaier, Dinu Tănase și Ada Pistiner, reprezentau, în anii '70-'80, cotele de maximă libertate a spiritului în cinematografia românească.

*Oblivion*, *Iluminare*, *Călăuza* și *Concurs* nu sunt decât patru din filmele (puține, în raport cu producția mondială din 1895 până azi, dar mult mai multe decât am crede) pentru care, într-o eventuală prigoană contra imaginilor în mișcare, sunt încredințat că s-ar găsi câțiva suporteri să se refugieze – de bună voie și nesiliți de nimeni, asemenea „oamenilor-cărți” din *Fahrenheit 451* – pe insula-oază unde ar urma să le învețe pe de rost, cadru cu cadru, pentru a nu li se pierde urma. **F**

# Prime amintiri, mari speranțe

**P**rima mea amintire legată de un film datează din toamna lui 1984. În deceniul nouă, în cele trei cinematografe („Panoramic”<sup>1</sup>, „Pietricica” și „Cozla”) din Piatra Neamț, orașul meu natal, se organiza un festival al filmului pentru copii. Manifestarea, cunoscută și ca „Punguța cu doi bani”<sup>2</sup> (după basmul celui mai vestit povestitor al zonei), fusese inițiată și era susținută și animată, la fiecare ediție, de cineștii Elisabeta Bostan, Gheorghe Naghi și Ion Popescu Gopo, ale căror filmografii se adresează în bună măsură publicului tânăr. Ediția a doua a festivalului, de care se leagă amintirea mea, s-a bucurat de mare succes, conform relatărilor din presa de specialitate: între 21 și 30 septembrie 1984, pe cele trei mari ecrane ale orașului au rulat 59 de filme în concurs și alte 150 *hors compétition* (inclusiv documentare și animații), iar la spectacole au participat 20.000 de copii<sup>3</sup>.

Filmul care mi-a produs atunci o impresie puternică și persistentă a fost *Povestea călătoriilor*, o coproducție URSS-România-Cehoslovacia, în regia lui Alexandr Mitta<sup>4</sup>. Un film-basm cu o atmosferă *dark* (pe care aveam s-o reintâlnesc ulterior în ficțiunile gotice ale lui Tim Burton), remarcabil – și rezistent la proba timpului – cel puțin prin scenografia barocă (Marga Moldovan și Teodor Tejik) și imaginea virtuoașă (Valeri Suvalov).

**Mihai Fulger**

*Povestea călătoriilor*  
(Alexandr Mitta)

Printre altele, în *Povestea călătoriilor* apare un personaj inedit pentru un film destinat – teoretic – tinerilor spectatori: Ciuma, înfricoșătoarea „Moarte Neagră”, întrupată pe ecran de Carmen Galin<sup>5</sup>, amintind de tentațiile Diavolului (Silvia Pinal) din buñuelianul *Simón din deșert*. Totuși, la vârsta de șase ani, cel mai înspăimântător moment mi s-a părut o secvență de la începutul filmului (de fapt, evenimentul care declanșează „povestea călătoriilor” junei eroine), în care un bărbat costumat în Moș Crăciun coboară pe hornul coșmeliei în care încercau să se încălzească cei doi sărmani orfani din prim-planul narațiunii, însă nu pentru a le aduce cadouri fraților, ci pentru a-l răpi pe băiețel (înzestrat cu darul de a simți de la distanță prezența aurului). Pentru mine, a urmat primul Crăciun în care nu l-am mai așteptat cu nerăbdare pe Moș.

Ulterior, am mai trăit experiențe similare, datorate de coșmaruri, atunci când am prins secvența de debut a unui thriller cu un asasin în serie, până să-și dea seama grupul „de video” adunat în sufrageria apartamentului nostru și să mă expedieze rapid în dormitor, sau când am văzut, în ultimele zile din 1989, primul meu horror – *Expresul groazei* (1972), în regia spaniolului Eugenio Martín, având în rolurile principale două megastaruri ale genului: britanicii Christopher Lee și Peter Cushing<sup>6</sup>.





Rememorând, după 36 de ani, momentul *Povestea călătoriilor*, nu pot să nu mă gândesc că la fel s-au simțit, acum 125 de ani, primii spectatori ai filmelor Lumière, urmărind *Sosirea unui tren în gara La Ciotat*. Scrie Georges Sadoul: „Pe atunci, acesta a stârnit o impresie atât de puternică la «Grand Café», încât mulți spectatori, de teamă să nu fie striviți, s-au ghemuit în scaune”<sup>7</sup>.


Atunci când, pe 27 mai 1896, în clădirea bucureșteană a ziarului de limbă franceză „L'Indépendance Roumaine”, avea loc „prima reprezentare *high-life*” cu cinematograful Lumière din România, toți spectatorii adunați în salonul neîncăpător așteptau cu înfrigurare marea senzație a programului – tabloul menționat anterior, cel care-i terifiase pe parizieni. Însă, după cum scria în ziua următoare Claymoor (Mișu Văcărescu), cel dintâi cronicar de cinema din România: „Sosirea trenului a fost brusc întreruptă de un accident la generatorul de electricitate care se află la Teatrul Național<sup>8</sup>. Fotografia rupându-se, trenul n-a mai putut înainta... Diseară (...) după reparațiile de cuviință, trenul va fi repus în circulație...”<sup>9</sup>.

*Tempi passati...* Atunci când încerca să definească Filmul, lui Alex. Leo Șerban îi plăcea să-l citeze pe Jean Cocteau: „un vis visat de mai mulți oameni în același timp”<sup>10</sup>. Astăzi, filmele seamănă din ce în ce mai mult cu visele, însă prin individualitatea lor. Din act social, cinematograful a devenit – tot mai des – o experiență solitară, pe măsură ce ecranele pe care urmărim filmele au ajuns tot mai mici. Desigur, acest proces a început de mult, odată cu introducerea și dezvoltarea televiziunii, căreia marile studiouri hollywoodiene i-au răspuns, în anii '50-'60, prin promovarea cinemascopului. Însă pandemia actuală pare să fi pus bomboana pe colivă cinematografului, așa cum îl știam.

Peste 90% din filmele pe care le-am văzut în ultimele zece luni, le-am văzut pe ecrane mici, de televizor sau de laptop. Nu pot să neg că au existat și beneficii: am avut șansa de a viziona online, din confortul

### Sosirea unui tren în gara La Ciotat (Louis Lumière)

apartamentului meu, selecțiile unor festivaluri la care nu aș fi putut participa în persoană. Însă, oricât de performant ar fi sistemul *home cinema*, experiența din sala de cinema, alături de alți oameni care visează același vis în același timp cu tine, nu poate fi egalată de vizionarea de acasă – pe deasupra, întreruptă, vrând-nevrând, de tot felul de rațiuni mundane, care blochează accesul în „Arcadia Cinema”, despre care vorbește același Alex. Leo Șerban.

Oare ce ne putem dori mai mult acum, când sărbătorim un secol și un sfert de cinema, decât să putem reveni cât mai curând în cinematografe, sperând să trăim, alături de ceilalți îndrăgostiți de a șaptea artă, cât mai multe experiențe rivalizându-le în intensitate pe cele ale primilor spectatori ai filmelor Lumière? Sunt optimist: „Arcadia Cinema” nu mai e departe! 

### Note

1. Rebotezat recent „Cinema, mon amour” (după documentarul din 2015 al lui Alexandru Belc), cunoscut anterior și ca „Dacia”, este de mulți ani singurul cinematograful independent care mai funcționează în capitala județului Neamț (unde, totuși, există, din 2016, și un mall ce găzduiește un multiplex din rețeaua Cinema City).
2. Festivalul s-a stins după ediția din 1991, dar organizatori locali, sprijiniți de industria cinematografică, l-au reînviat temporar în 2011-2012, cu edițiile numerotate a IX-a și a X-a.
3. V. Alice Mănoiu, „Încă un pas spre inima copilului”, în „Cinema”, nr. 10 (octombrie), 1984, p. 24.
4. La realizarea versiunii în limba română a filmului au colaborat scriitorul-scenarist Petre Sălcudeanu și regizorul Aurel Miheles.
5. În roluri secundare apăreau și alți actori români, precum Octavian Cotescu, Jean Lorin Florescu, Ovidiu Iuliu Moldovan și Liliana Tudor.
6. Am povestit cu plăcere aceste amintiri pentru volumul colectiv „Amintiri din epoca ecranului de argint”, coordonat de Ioan-Pavel Azap și Doru Pop (Editura UCIN, București, [2018]).
7. „Louis Lumière”, trad. Rodica Lipatti, Editura Științifică, București, 1966, p. 56.
8. Sediul ziarului se afla pe Calea Victoriei, lângă actuala clădire a Teatrului Odeon, peste drum de Palatul Telefoanelor și vechea clădire a Teatrului Național din București, distrusă de bombardamentele germane din 26 august 1944.
9. *Apud* Viorel Domenico, „Claymoor”, Editura Intact, București, 2003, p. 50.
10. V., de exemplu, „De ce vedem filme: Et in Arcadia Cinema”, ed. a II-a, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 16.



# Centenarul animației românești

**I**n 2020 se împlinesc 100 de ani de la premiera primului film românesc de animație, *Păcală în lună* de Aurel Petrescu. Ar fi trebuit să sărbătorim centenarul în aprilie, când a avut loc premiera scurtmetrajului pierdut al lui Petrescu, la cinematograful de la Cercul Militar, dar restricțiile pandemiei au făcut imposibilă sărbătorirea. Cuvântul celebrare a fost recuperat de festivalul Animest, care a inclus în programul său o expoziție dedicată centenarului animației românești și programe de filme marcante din ultima sută de ani. A fost recunoscută astfel și contribuția lui Ion Popescu Gopo, primul român câștigător al unui premiu Palme d'Or (cu *Scurtă istorie*, în 1957), și a unora dintre colegii săi de la „Animafilm”, a „generației '80”, ghidată de Zoltan Szilágyi, dar și a noilor cineaști care au scos animația românească din letargia post-revoluționară, în frunte cu Anca Damian. Grupajul de față marchează etapele evoluției animației românești într-un secol de existență, dar și evoluțiile recente, așa cum s-au văzut ele la Animest. Chiar dacă puțin cu întârziere, să-i spunem cinematografului nostru de animație: „La mulți ani!”.

# Scurtă cronologie a animației românești

**I**n 1920, caricaturistul Aurel Petrescu realizează primul film românesc de animație, *Păcală în lună*, ce prefigurează preferința animatorilor noștri pentru tematica science fiction. A fost lansat pe 4 aprilie, la Cinematograful Militar din București. Petrescu va mai realiza, în următorii șase ani, numeroase filme satirice (nepăstrate, din păcate), precum *Capete*, *D'ale zilei*, *Bărbatul, de la Adam până azi* etc.

Un alt pionier, Marin Iorda, realizează, în 1927, *Haplea* (premiera: 25 decembrie, la Cinematograful Capitol), încântător film cu temă satirică, singurul care s-a păstrat, în condiții bune, din perioada presonoră.

În 1939, desenatorul și caricaturistul Constantin Popescu realizează, împreună cu fiul său, Ion Popescu (viitorul Gopo), *Lobodă*, un desen animat de aproximativ 60 de metri. După zece ani, cei doi vor regiza împreună *Punguța cu doi bani*, film inspirat din povestea lui Ion Creangă.

În 1950, debutează de unul singur Ion Popescu Gopo, cu filmul în stil disneyan *Rățoiul neascultător*.

În 1957, *Scurtă istorie*, filmul care marchează cristalizarea stilului Gopo, câștigă Marele Premiu Palme d'Or pentru scurtmetraj la Festivalul de la Cannes. Omulețul emblematic devine eroul unei serii ale cărei

## Dana Duma

1. *Haplea*, Marin Iorda, 1927

2. *Scurtă istorie*, Ion Popescu Gopo, 1957

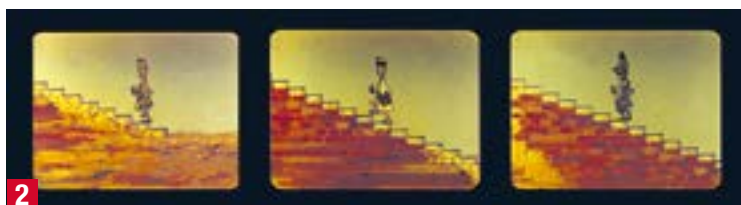
3. *Robinson Crusoe*, Victor Antonescu, 1972

următoare episoade sunt premiate în alte festivaluri internaționale: *Șapte arte* obține Marele Premiu la Tours, iar *Homo Sapiens*, Marele Premiu la Karlovy Vary și „Golden Gate” la San Francisco.

În 1964 se înființează studiul specializat „Animafilm”, care asigură o spectaculoasă creștere a producției: de la 15 filme în 1965, la 60 în 1989. Alături de Gopo, lucrează la „Animafilm” realizatori ca Olimp Vărășteanu, Bob Călinescu, Matty Aslan, Nell Cobar, Victor Antonescu, Laurențiu Șirbu, Florin Angelescu, Horia Ștefănescu, Constantin Mustețea, Tatiana Apahideanu, Ion Truică, Virgil Mocanu, Luminița Cazacu, Liana Petruțiu, Mihai Bădică, Liviu Ghigoș, Zaharia Buzea și alții.

În 1966 are loc prima ediție a Festivalului Internațional de Animație de la Mamaia, al doilea în ierarhia internațională a festivalurilor specializate, după cel de la Annecy. Mai au loc două apreciate ediții, în 1968 și 1970. După nefasta Plenară ideologică a PCR din 1971, evenimentul este privit ca o sursă de „influențe cosmopolite”. Festivalul de la Mamaia cedează licența sa Festivalului de la Zagreb, a cărui primă ediție va avea loc în 1972.

În 1972, lungmetrajului *Robinson Crusoe* (regia Victor Antonescu, regizor secund Francesco Maurizio



Guido „Gibba”), realizat de studioul „Animafilm” în colaborare cu companiile italiene „International Film Enterprises” și „Corona cinematografica”, îi este retrasă, după premieră, viza de distribuire pe ecranele românești. Filmului i se reproșează, în mod absurd, „felul jignitor în care reprezintă popoarele Africii”.

În 1975 apare episodul-pilot al primului serial românesc de animație, *Bălănel*, creat de Eduard Sasu, Zaharia Buzea și Artin Badea. Producția „Animafilm” se orientează apoi mai decis spre seriale, urmând *Mihaela* de Nell Cobar, *Pătrățel* de Olimp Vărășteanu și Florin Angelescu, *Penelopa* de Luminița Cazacu etc.

În 1979, debutează spectaculos, cu *Nodul gordian*, Zoltan Szilágyi, care va deveni liderul unei noi generații de realizatori, care fac să se vorbească, pe plan național și internațional, despre un „nou val” al animației românești. Filmul avea să fie premiat la Bilbao, Oberhausen, Zagreb etc.

În 1982, debutează colectiv, cu filmul *Caligrafie*, câțiva tineri regizori – Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Olimpiu Bandalac, Lajos Nagy –, care vor forma, alături de Zoltan Szilágyi, „generația ’80”, cu o contribuție, național și internațional recunoscută, la diversificarea și modernizarea limbajului animației românești. Lor li se vor alătura Nicolae Alexi, Dinu Petrescu, Marcel Mihai etc.

În 1983, filmul *Monolog* de Zoltan Szilágyi este amputat de cenzură, pentru ca apoi să i se interzică prezentarea în cinematografele românești. Autorul va emigra în 1986 în Ungaria.

În 1984, filmul de debut *Fotografii de familie* de Radu Igazsag câștigă premiul al II-lea la Festivalul de la Hiroshima, iar *Galileo Galilei* de Mihai Bădică este premiat la Antibes – Juan-les-Pines. Perioada recunoașterii internaționale continuă în anul următor, când Ion Popescu Gopo câștigă, cu *Ucenicul vrăjitor*, „Grifonul de Bronz” la Giffoni Valle Piana (Italia).

În 1985, are loc un alt brutal episod al luptei animației românești cu cenzura. Inspirat din poemul omonim de Nichita Stănescu, filmul *Tocirea* de Radu Igazsag este interzis din motive aberante, pelicula

fiind prezentată public abia în 1990.

Anul 1989 este anul de vârf al producției românești de animație: la Studioul „Animafilm” se realizează 60 de scurtmetraje și două lungmetraje.

În 1992 se înființează primele mari societăți de producție particulare: „Dacodac”, cu capital majoritar francez, și „Anima Dream”, societate mixtă româno-spaniolă.

În 1994 se înființează secția Multimedia la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” (UNATC), unde se predă și animație.

În 1995, producția Studioului „Animafilm” scade la cinci titluri.

În 1999 se inițiază, la UNATC, primul master de animație.

În 2006 are loc, la București, prima ediție a Festivalului Internațional de Animație Anim’est, un energic impuls pentru revigorarea animației noastre.

În 2012, filmul *Crulic* de Anca Damian câștigă Premiul pentru Cel mai bun lungmetraj de animație la cel mai important festival internațional specializat, cel de la Annecy, repunând animația românească pe harta mondială a filmului de animație. Cu el, autoarea începe „Trilogia eroismului”, la care adaugă lungmetrajele *Muntele magic* (2015) și *Călătoria fantastică a Maronei* (2019), coproducții selecționate, de asemenea, la Annecy și premiate în multe alte competiții internaționale și naționale, la Karlovy Vary, Ottawa, Leipzig, Amiens, Győr sau Premiile Gopo și UCIN.

În 2017, scurtmetrajul *Splendida moarte accident* de Sergiu Negulici este inclus în palmaresul Festivalului Internațional de la Annecy ca Cel mai bun scurtmetraj de animație.

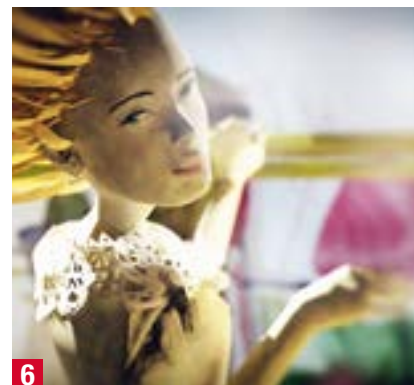
În anul școlar 2017-2018 începe programul de licență Film de animație, inițiat la UNATC de prof. univ. dr. Radu Igazsag, autor de prestigiu.

În 2019, lungmetrajul Ancăi Damian, *Călătoria fantastică a Maronei*, este nominalizat la Premiile Academiei Europene de Film. **F**

**4. Nodul gordian, Zoltan Szilágyi, 1979**

**5. Crulic, Anca Damian, 2012**

**6. Splendida moarte accident, Sergiu Negulici, 2017**



# Imagini dintr-o expoziție

**I**ntre 6 și 22 noiembrie 2020, în asociere cu ediția a 15-a, organizată online, a Festivalului Internațional de Film de Animație Animest (9-15 noiembrie), Reședința BRD Scena9 din București a găzduit expoziția cu intrare liberă „100 de ani de animație românească”. La realizarea expoziției Animest și-au adus contribuția Tamina Bojoacă și Filip Mănișor (concept), Andra Mirea (design), Alexandru Andrei (tehnic) și Dana Duma (curator al materialelor provenite din Arhiva Națională de Filme). Pe scurt, punctele de interes ale acestei memorabile expoziții au fost:

- o instalația video bazată pe recentul volum de referință al criticului Dana Duma, „Istoria filmului românesc de animație: 1920-2020”, incluzând zece ecrane pe care rula „în buclă” scurtmetraje importante, marcând opt etape și tendințe esențiale ale istoriei animației românești: „Pionierii animației”, „Începuturile industriale”, „Perioada «dezghețului»”, „Vârsta serialului”, „Animația la feminin”, „Generația '80”, „Perioada post-revoluție” și „Animația contemporană”;
- schițe, desene originale, cadre desenate și cu actori sau folii de acetofan folosite în filme ale reprezentanților „generației '80” (Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Zoltan Szilágyi), dar și ale unor predecesori iluștri, precum Ion Popescu Gopo (surprins într-o fotografie antologică alături de Roger Moore, pe platourile serialului *Sfântul*) și Nell Cobar;

## Mihai Fulger



- sala mea favorită din expoziție, dedicată primului realizator român de animație, Aurel Petrescu, și primului film al acestuia, *Păcală în lună* – pierdut, dar re-imaginat inspirat după un secol, la propunerea Animest-ului, de artiștii Maria Bălan (pictură pe pânză), Maria Surducan (ilustrație) și Hybrid Lab (animație 3D);
- trei diorame, minuțios concepute și construite, utilizate în scurtmetrajul *Cel mai bun client* de Serghei Chiviriga (2017);
- afișul și print-urile digitale care au stat la baza scurtmetrajului *Omulan!* de Matei Branea (2015);
- 18 afișe de film relevante pentru animația românească din perioada 1948-1989 (cineastul cel mai bine reprezentat a fost, desigur, tot Gopo);
- modelele de păsări folosite în videoclipul animat „Când te-am cunoscut, Cristina”, al trupei Robin and the Backstabbers, proiectat alături de alte filme realizate în cadrul Animation Worksheep – platformă educațională lansată în 2008 sub umbrela Animest-ului, de care au beneficiat numeroși tineri cinești animatori din România și Moldova;
- o sală dedicată primelor 15 ediții de Animest, incluzând trofee (deja faimoasele „oițe”), afișe și un ecran pe care erau proiectate trailer-uri și making-of-uri din istoria festivalului;
- print-uri 3D ale personajelor principale (tată și fiică) din scurtmetrajul *Opinci* de Anton și Damian Groves (2019);
- premii câștigate de scurtmetrajul *Splendida moarte accident* de Sergiu Negulici (2017);
- un trofeu oferit la Gala Premiilor Gopo (modelul statuetei aduce un omagiu celebrului „omuleț” al lui Gopo);
- sala „Cinema Animest”, în care puteau fi vizionate numeroase scurtmetraje de animație românești, majoritatea premiate la festival;
- o sală specială, imitând o sufragerie „comunistă”, în care putea fi văzut la televizor un remarcabil lungmetraj-antologie de Radu Igazsag, „O scurtă poveste a filmului românesc de animație de la începuturi până la 1990” (2007);
- cărți și alte publicații importante pentru istoria animației românești.

Expoziția, care le-a propus celor care i-au călcat pragul o incursiune bine documentată și captivantă în istoria de un secol a animației românești, mai poate fi vizitată virtual, pe site-ul festivalului, [www.animest.ro](http://www.animest.ro). **F**



Ora ursului (Agnès Patron)

## Animest 2020: puterea ursului

**D**acă în fieful lungmetrajelor de la Animest 2020 documentarele au predominat (unele dintre ele – inclusiv lungmetrajul câștigător, *Zero Impunity* de Nicholas Blies, Stéphane Huebert-Blies și Denis Lambert – politizate cu asupra de măsură, fapt cu care va trebui să ne acomodăm, volens-nolens), filmele de scurt și mediu metraj din această ediție online au oferit un avantaj în care diversitatea s-a găsit la locul ei: cea artistică și, inevitabil, cea ideologică.

Într-un cuvenit prim-plan s-a aflat centenarul animației românești, celebrat, în absența iremediabilă a deschizătorului de drum (*Păcală în lună*, r. Aurel Petrescu, 1920), prin două programe de scurtmetraje (o parte dintre ele putând fi văzute și în cadrul expoziției aniversare de la Rezidența BRD Scena9, realizată cu aportul substanțial al profesorilor Dana Duma și Radu Igazsag). Echilibrat alcătuite, selecțiile au vizat perioada de până la 1989, pe de o parte cu un accent pus pe bornele istorice *Haplea* (r. Marin Iorda, 1927) și *Scurtă istorie* (r. Ion Popescu Gopo, 1957), filmul pacifist laureat cu Palme d’Or, care a făcut ca animația românească să conteze în constructul global al celei de-a opta arte, iar pe de alta cu un generos spațiu acordat generației ’80, care, ca și în literatură,

**Dinu-Ioan Nicula**

a jucat un rol de voce artistică limpede, contestatară la modul implicit. De altfel, Lajos Nagy, unul dintre congenerii de plan secund ai vârfurilor Radu Igazsag (singurul prezent aici cu un film postdecembrist – *Boborul*, 2004) sau Zoltan Szilágyi, a figurat pe o poziție meritorie în echipa de animatori ai filmului *La Famosa invasione degli orsi in Sicilia / Vestita invazie a urșilor in Sicilia*, realizat de Lorenzo Mattotti, după romanul omonim al lui Dino Buzzati. Filmul a fost prezentat anul trecut la Annecy, festival în a cărui selecție s-a aflat și Anca Damian, cu *Călătoria fantastică a Maronei*.

Apropo de cineaste, o secțiune din Animest a fost dedicată festivalului-invitat „Tricky Women / Tricky Realities”, desfășurat cu regularitate la Viena în preajma zilei de 8 martie și, apoi, itinerat. Din selecția realizată de către directoarea manifestării, Waltraud Grausgruber, am remarcat *Suggestion of Least Resistance* (r. Michelle Kranot, Iris ter Schiphorst), pentru ingenioasa folosire a materialelor de arhivă legate de Revolta din iulie 1927 (atacarea și incendierea Palatului de Justiție din Viena). Previzibil, ca vârf de lance al artei angajate, regizoarele din program au abordat și teme la ordinea zilei, precum transgender-ismul sau exploatarea colonială. Exotismul





intrinsec celei de-a doua, dar fără latura politică, este specific jurnalelor de călătorie ale lui Bastien Dubois, francezul care a fost „animatorul invitat al actualei ediții” și laureat cu premiul pentru cel mai bun documentar (*Souvenir, souvenir*). Mult mai convingătoare a fost alegerea „fării invitate”: Olanda. Cu o istorie deja centenară (*O aventură în aer / Een avontuurte in 't luchtruim*, r. Alex Benno, 1919, film prezentat acum), animația neerlandeză a oferit în festival trei programe clasice: „Întâlniri muzicale”, „Personaje” și „Filosofii de viață”, precum și un documentar dedicat proteicului Joop Geesink (supranumit „Disney din Duiwendrecht”), ale cărui filme de păpuși au fost multi-premiat între 1940 și 1970.

Un bogat trecut, ca instituție, are Academia Bezael din Ierusalim (fondată în 1906, de către sculptorul Boris Schatz și ranforsată în anii '30 cu o serie de artiști din grupul Bauhaus, refugiați din Germania). De câțva timp, în Academia invitată la noi în acest an este inclusă și Facultatea de Animație, ale cărei roade au început deja să se arate, mai ales prin pilule comice precum *Lady no.4* (r. Tal Hadar) sau *Head* (r. Stan Levi). Ca studio-invitat al ediției 2020, „Animate Projects” ne-a regalat cu câteva filme, în care experimentalismul s-a impus de la sine.

Competiția internațională de scurtmetraj a fost câștigată previzibil, dar și de justete, de *Ora ursului / L'Heure de l'ours*, al regizoarei Agnès Patron, film

#### **Invizibili (4inaroom)**

deja încărcat de laurii de la Chicago sau Valencia și care a fost prezentat anul trecut la Cannes (nu trebuie omis nici reductabilul rus Konstantin Bronzit – Premiul publicului la Animest pentru *He Can't Live without Cosmos*). Halucinantă atmosferă nocturnă, construită cu artă aici, își găsește pandantul în apăsarea diurnă dintr-un film cu același simbol animalier, *Vânătorul de urși / The Bear Hunter* (r. Yaka Hara, Marea Britanie), desemnat cea mai bună producție studentescă, în timp ce *Richie* (r. Romane Granger, Franța), marcat de obsesia fiziologicului până nu demult inavuabil (departe de a fi singurul caz!), a primit mențiunea specială pentru film studentesc. Tinerii români au fost reprezentați de filmele realizate la Falmouth University (Marea Britanie) de către Simona Cojocariu (*Baba*) și Nicoleta Miron & Liana Chiriță (*Off the Record*), cel din urmă având ambiția de a înfățișa reprimarea jazz-ului în Uniunea Sovietică a anilor '50.

Selecția națională a inclus 23 de filme, printre autori găsindu-se nume consacrate, precum Laura Pop (*Mirror*, în afara competiției) sau Adrian Băluță (*Galben*). Orizontul de așteptare cel mai pregnant l-a creat *Sașa și Petre*, povestea cu plastilină imaginată de Luca Istodor, mai ales datorită *topic*-ului ei: iubirea (care a durat decenii) dintre defunctul regizor documentarist Petre Sirin și studentul său Alexandru Lupescu, care a mai făcut obiectul unui eveniment din



cadrul recentului festival One World Romania. Filmul tânărului militant gay, omogen artistic, este însă unul exclusiv pentru inițiați, tentă de altfel specifică acestui teritoriu. Mai grăitor prin sine pentru marele public, fără însă a lăsa deoparte adâncimile introspecției, a fost *Invizibilii* (realizat de grupul 4inaroom, adică Anna Florea, Aliona Ciobanu, Sandu Cojocari și Șerban Ilicevici), distins cu premiul pentru cel mai bun film românesc. O mențiune specială i-a revenit filmului de 1 minut intitulat *Capăt de linie* (r. Mihnea Vlad), pastilă amară care are drept laitmotiv tragic condiția omului ca un călător în perpetuu tren al morții.

Latura formativă a fost asigurată la această ediție de „Incubatorul de animație”, destinat elevilor de la liceele de arte plastice din România și Republica Moldova, avându-l ca mentor pe Paul Mureșan, iar ca îndrumători pe Laura Pop și Cristian Radu. Câștigătoare a fost desemnată Maria Scutaru (al cărei film *Te sun mai târziu* a figurat în selecția națională), mențiuni primind Caterina Cherecheș și Alexandrina Moldovan. Legată de schimbul de mâine este și secțiunea Minimest, cu un juriu alcătuit din copii, care au premiat eleganta fabulă norvegiană *The Tomten and the Fox* (r. Yaprak Morali, Are Austnes) și i-au acordat o mențiune filmului britanic cu „astronauți blănoși” *Meow or Never* (r. Neeraja Raj).

Gama constructivă a festivalului este întregită

#### Trofeele Animest

încă de la prima ediție de secțiunea „Pitch, please!”, care vizează dezvoltarea unor proiecte, trainer-ii din acest an fiind Cristian Pascariu și Dan Panaitescu. Juriul internațional, din care a făcut parte și Paul Negoescu, l-a recompensat (cu o dublă acreditare la CEE Animation Forum 2021) pe Radu Gaciu (*Happy New Year*), cineast care în competiția oficială atrăsese atenția prin mediu metrajul istoric *Moartea și cavalerul* (producător: Tudor Giurgiu).

*Pour la bonne bouche*, ca o selecție de delicatose (unele foarte picante), de savurat la ore târzii, au fost, ca mai întotdeauna, programele nocturne, cu osebire „Trippy Animation Night” (volumul 7), potpuriu tematic realizat de entertainer-ul olandez sui-generis Michael Helmerhorst, cu o gamă mergând de foarte jos („schemele scatologice” ale japonezei Sawako Kabuki și Guido Manuli), trecând prin *infamous*-ul *Der Sexorzist* și ajungând în zona eterată a producțiilor muzicale ale lui Lantz și Rovazzani & Munari, pe partiturile lui Schubert și Ravel. Cinefilul din Amsterdam are și un antecesor, pe Mihai Mitrică (*mastermind* al festivalului nostru), care se află la a 12-a ediție cu a sa „Creepy Animation Night”, selecție la zi a celor mai bizare producții animate. Într-un fel sau într-un altul, toate generațiile, mai conservatoare sau mai *open-minded*, își găsesc un *target* de interes în Animest, realitate care, dat fiind că datează de un deceniu și jumătate, constituie o performanță în sine. **F**

# Documentarul de animație, un trend incitant

**P**rogramul ediției 2020 a festivalului Animest a inclus o selecție necompetitivă dedicată documentarului de animație, gen cu o istorie mai îndelungată decât se crede (vezi *Scufundarea Lusitaniei / The Sinking of the Lusitania*, din 1918, de Winsor McCay, despre nava de croazieră scufundată de bombardamentul german în timpul Primului Război Mondial), dar cu producții marcante în noul mileniu, stimulate și de noile tehnici digitale.

Desigur, între titlurile aparținând acestui gen identificăm acele filme cu valoarea de „document”, pornind de la evenimente inspirate în mod cert din realitate. Deși una dintre caracteristicile definitorii ale animației este că ea propune o „lume fabricată” și convenții ușor de acceptat privind abaterile de la „normalitatea” lumii reale, nu de puține ori filmele de animație au re-creat, cu mijloacele specifice (în care timpul și spațiul nu se bazează pe înregistrarea lumii reale), evenimente relevante pentru mersul lumii (legate de istorie, societate, mentalitate).

Documentarele de animație mai recente, cuprinse în programul Animest, se referă, într-adevăr, la momente decisive din istoria recentă a omenirii. Fie că este vorba despre Războiul din Liban, al cărui coșmar reapare periodic în visele unor foști combatanți, recruții israelieni care nu-și dădeau seama că iau parte la un măcel (vezi extraordinarul *Vals*

**Dana Duma**

***Zero Impunity*  
(Nicholas  
Blies, Stéphane  
Huebert-Blies,  
Denis Lambert)**

*cu Bashir* de Ari Folman), fie că evocă masacrul în masă asupra studenților și personalului didactic de la Universitatea din Austin, Texas, din 1966 (*Tower* de Keith Maitland), filmele de animație includ uneori pasaje *live action*, pentru intensificarea senzației de autenticitate a mărturiei. La această practică recur și alte filme, care se referă, de pildă, la tratarea unui caz de autism cu viziunea metodică a filmelor Disney (*Life, Animated* de Roger Ross Williams).

Probabil că unul dintre filmele care au recurs cel mai eficient la această metodă este câștigătorul Premiului pentru cel mai bun lungmetraj, *Zero Impunity* de Nicholas Blies, Stéphane Huebert-Blies și Denis Lambert, un extraordinar rechizitoriu împotriva folosirii „violului ca armă de război”. Sunt invocate metode de tortură care includ umilirea sexuală, documentate (uneori cu materiale de arhivă) cu abuzuri din istoria recentă, de la închisoarea din Guantanamo, din Războiul din Siria sau din nesfârșitele înfruntări ruso-ucrainene.

Nu putea lipsi din selecție *Crulic* de Anca Damian, filmul premiat la Annecy în 2012, care aduce pe ecran povestea românului Claudiu Crulic, arestat în Polonia, pentru un furt pe care nu l-a comis, și decedat în urma unei prelungite greve a foamei, ca protest împotriva tratamentului abuziv. Regizoarea a înnoit documentarul de animație prin noi metode, nerecurgând la înregistrări audio sau video cu personajul real și incluzând fotografii sau obiecte care i-au aparținut personajului.

Un tratament original al realității inspiratoare este dovedit și de *Muntele magic* (2015), documentarul de animație al Ancăi Damian dedicat lui Jacek Winkler, alpinistul polonez care s-a alăturat mujahedinilor din Afganistan în anii '80.

Contribuția cineastei la progresul acestui gen este probată și de influența asupra altor realizatori care i-au urmat metodele, ca de pildă Sergiu Negulici, care obținea, cu *Splendida moarte accident* (cu un *story* declanșat de descoperirea unei scrisori de dragoste autentice pe spatele unei litografii din anii '20), Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj la Annecy în 2017. Iar *Sașa și Petre* de Luca Istodor, scurtmetraj din competiția românească realizat în tehnica *claymation* și inspirat din biografia regizorului Petre Sirin, arată că documentarul de animație devine un trend constant printre realizatorii din România. **F**



# Michael Helmerhost, *connoisseur* al subteranei

**T**rădarea nu s-a simțit niciodată mai bine. Căci orice încercare de a explica un eveniment hrănit din ezoterism și evanescență se simte ca un mic fault, chiar și când nicio regulă nu ți-o interzice. La asta pot răspunde doar cu nonșalanță – așa o fi, dar se petrec atât de puține lucruri cu adevărat creative în zona festivalieră, încât „Trippy Animation Night”, tot mai obraznic și debordant de la an la an, încă de când se numea „The Night of the Animated Bad Taste” (2012) sau „The Night of the Trash Bin Treasures” (2013), a ajuns în punctul în care trebuie să dea niște explicații. Și-n plus, adevărul e că dările mele de seamă nu vor ciunti nimic din aura lui, care o fi fost un film la ediția de anul acesta, dar în lumea de ieri obișnuia să fie mai degrabă o experiență performativă. Și, să sperăm, va continua la fel în lumea de mâine.

An de an, Michael Helmerhost lansează provocarea unor compilații de câteva zeci de fragmente din filme pe care le culegea din toate părțile. Pariul lui e unul pop – să ia ce ciudățeni poate găsi prin arhivele marilor studiouri americane, prin cinema experimental european, prin circuitul festivalier, reclamă, film utilitar, pornografie, propagandă de Război Rece, și să le pună cap la cap în jurul unor teme care gădila frunțile joase și mijlocii (*middle-* și *lowbrow*), dar mai păstrează o mângâiere și pentru frunțile înalte (*highbrow*). În anii trecuți, olandezul obișnuia să și prezinte selecția. Patria, Studio, Eforie, spațioasele cinematografe socialiste se lăsau inundate de numitorii comuni ai culturilor și subculturilor urbane – cinefili de gen, hipsteri, artiști, intelectuali, liceeni intrați pe șestache, corporatiști dornici de senzații tari etc. Publicuri, nu public, o audiență ce ar părea contrară ideii de ezoterism. Însă aura asta secretoasă e dictată mai degrabă de formatul evenimentului nocturn, la miez de noapte, pe parcursul căruia Helmerhost întreține atmosfera într-un mod jucăuș. Acest *connoisseur* al subteranei, anticar de o expansivitate sobră, era până acum și singurul care știa sursele fragmentelor montate. Restul, cei străini de somn, cu ochii ațintiți la ecran, ne jucam de-a detectivii. Totul contra timp, căci Helmerhost nu pierde vremea, fragmentele vin și pleacă în câteva minute, dacă nu secunde. Acum Bruce Conner, acum Len Lye, deja Mihai Greco și *Looney Tunes*.

N-a mai fost așa și în varianta online. Și, cu riscul de

## Călin Boto

a suna steril, poate a fost un câștig. Firește că „Trippy Animation Night” nu e un colocviu universitar și trebuie înțeles mult mai mult drept o experiență, decât o lecție. Dar bănuiesc și un efect secundar la tot discursul ăsta. Ce explodează pe ecran nu e o „prăjeală” aleatorie, ci roadele unei cinefilii savante, ca să nu mai zic de sensibilitatea cinematografică implicată. O fi Helmerhost un extravagant și jumătate, dar, înainte de asta, e un om de cinema care are multe să ne învețe. Uite, de pildă prima jumătate a montajului numit „Famous Monsters of Film Land”, în care sunt compilate cartoane de început din mai multe filme B cu monștri. E simpatic, sigur, dar e și o exclamație – nu oricine știe că genericele și cartoanele implică muncă de grafică și animație. E animația invizibilă, pe care puțin sunt în stare să o recunoască. Apoi, trebuie să spun că am făcut o nedreptate numind mostrele de film fragmente. Ele sunt, în mare parte, montate în așa fel încât să fie rotunde, de sine stătătoare, nu înșiruite în blocuri. În sensul ăsta, monteurul Fynn Roovers merită aplaudat, mai ales pentru calupurile în care fluidizează secvențele („Hallucinations and Bad Trips” și, parțial, „Footage, Lost & Found”). Liceenii vor absolvi, corporatiștii vor găsi alte senzații tari, publicurile se schimbă. De-aia publicul cinefil, implicat sau nu formal în industrie, trebuie să-și revindică în mare măsură o confruntare precum „Trippy Animation Night”. **F**

## Trippy Animation Night



## Anca Damian

# „Am vrut să mă reinventez, de la un proiect la altul”

INTERVIU DE DANA DUMA

# N

umele Ancăi Damian figurează pe toate listele ce enumeră cineaștii români validați internațional. Ea a repus animația românească pe hartă, după ce filmul ei, *Crucic*, a câștigat, în 2012, Premiul pentru cel mai bun lungmetraj de animație la Annecy, cel mai important festival specializat, un fel de Cannes al animației. Intrată în elita acestui domeniu cinematografic, autoarea a acumulat selecții și premii la alte festivaluri internaționale atât pentru acest film, cât și pentru următoarele, *Muntele magic* (2015) și *Călătoria fantastică a Maronei* (2019), ultimul fiind nominalizat și la Premiile Academiei Europene de Film. Pentru că primele două lungmetraje amintite sunt clasificate ca documentare de animație și pentru că Anca Damian și-a început cariera în cinema, după absolvirea UNATC, ca director de imagine al unor filme documentare, unele comentarii racordează forțat lungmetrajele de animație la profilul schematic al documentarului. De aceea, printre temele propuse pentru această convorbire se numără și clarificarea justului raport realitate-ficțiune în viziunea cineastei.





**Pentru că există destul de multă confuzie în evaluarea lungmetrajelor tale de animație, ignorându-se evidența că animația a fost și rămâne un mediu hibrid, aș începe cu rugămintea de a clarifica alegerea formei documentarului de animație și relația cu realitatea, în general. Spunei, într-un interviu, că alegerea formei are legătură cu „totala libertate a limbajului” din animație.**

Dincolo de hibridizarea genurilor în cinema, pentru mine clasificarea unui film într-un gen este mai mult o dorință a distribuitorilor care au nevoie să știe cărui „sertar” de piață i se adresează. Un film este un film. Pentru mine inspirația vine întotdeauna de la realitate, fie că discutăm de ficțiune sau de documentar. Realitatea declanșează o viziune, care prinde viață în mine. În măsura în care voi dori să păstrez conexiunea cu realitatea care m-a inspirat, îl voi lăsa inclus în categoria de docu-animație. Dar întotdeauna filmul va fi o viziune asupra lumii, asupra vieții, o căutare de sens în existența noastră pământească, pentru care citirea realității se face cu gândirea magică, cea care face să se rostogolească povestea pe mai multe niveluri de lectură. Întotdeauna voi spune că realitatea nu este ceea ce vedem, ci energia care generează transformarea și vibrația nevăzută care ne leagă pe toți. De aceea mediul animației îmi este atât de drag, pentru că mă ajută să fac vizibil sensul din spatele aparenței. Și, ca să revin la filmele mele de docu-animație, voi profita să nuanțez concret: *Crucic – drumul spre*

***Călătoria fantastică a Maronei***

*dincolo* este filmul despre cazul real al românului Claudiu Crucic, mort în Polonia în 2008, la 33 de ani, ca urmare a degradării sale ireversibile în timp ce făcea greva foamei, dar este și povestea kafkiană a relației individului cu societatea și, mai presus de tot, la nivel metafizic, povestea relației omului cu moartea. Materialitatea tehnicilor animației m-a ajutat să susțin tema morții, să o fac vizibilă.

**Revenind la grila de evaluare greșit aplicată filmelor tale de unii critici locali, care tind să atribuie meritele lor desenatorilor și animatorilor (ignorând adevărul că celebre filme premiate, precum, de pildă, *Submarinul galben* de George Dunning, au o grafică semnată de alți artiști – mai precis, Heinz Edelmann), te-aș ruga să faci niște precizări. Ele s-ar referi atât la competențele tale în domeniul artelor vizuale (ai și studii de specialitate), cât și la modul de lucru la aceste coproducții multiple, cu echipe activând în țări diferite.**

În toată copilăria și adolescența mea am fost atrasă de pictură, dar, într-un context pragmatic, fiind olimpică la matematică, părinții nu m-au lăsat la liceul de arte plastice. M-am dus singură la facultatea de arte plastice când eram în clasa XI-a de liceu, unde m-au primit audient – puteam să particip la cursuri, fără să dau examene. Am studiat pictura și istoria artelor plastice la nivel de muzeologie și mă înscrisesem la cineclubul universitar. Decizia să dau la imagine de



film a venit dintr-o frică că pierdusem prea mulți ani de desen academic. Imaginea de film era cumva la răscruce cu arta plastică. Mai apoi, primele filme pe care le-am realizat ca regizor au fost despre artiști plastici: Victor Brauner, Ion Nicodim, Bitzan.

Revenind la animație, eu sunt cea care face conceptul vizual al filmelor. Întotdeauna lucrez cu artiștii din echipa de *art design* pe baza referințelor și a conceptului regizoral. Alegerea artiștilor se face pe proiect, în funcție de stilul și particularitățile viziunii pe care o am. În afară de asta, îmi place să fac echipa cu mai mulți artiști pentru un film, să folosesc mai multe stiluri – cum am făcut la *Muntele magic* (Theodore Ushev, Raluca Popa, Tomek Ducki, Ioana Nicoară, Manuela Marcovici, Sergiu Negulici) și la *Călătoria fantastică a Maronei* (Brecht Evens, Gina Thorstensen, Sarah Mazzetti) sau cum fac la *Insula* – să trec un personaj prin mai multe mâini, păstrând de la fiecare câte ceva (Gina Thorstensen, Jordan Bruner, Mathieu Labaye, Patrice Garcia).

Așa lucrez, într-un fel, ca un dirijor cu orchestra lui: el nu cântă, dar muzicienii din orchestră dau glas muzicii din capul lui. Aceiași artiști ar cânta diferit cu un alt dirijor, chiar dacă după aceleași partituri. Mă amuză uneori că nu mi-e frică că cineva mi-ar putea fura ideea sau scenariul. Filmele mele au o unicitate/identitate care nu i-ar reuși nimănui în afara mea.

Pe același principiu lucrez în echipe internaționale. Îmi aleg colaboratori cu care constituie echipe mici,

### *Muntele magic*

dedicate. Fiecare „cântă la un instrument” – animă un personaj sau are de lucru la un *task*. Petrec mult timp cu ei mai ales la început, le dau multă energie, referințe, informații, discut fiecare scenă și intenție, ca să primească *input* suficient. Fiecare are o părțică, dar întregul este numai în capul meu și, neavând nici asistent, nici coordonator, totul trece prin mine. Nu aș putea face filmele numai în România atât din cauza finanțării, cât și a resurselor umane. Am o deosebită plăcere de-a colabora cu artiști și animatori din Europa. Asta implică și foarte mult efort din partea mea, de-a fi tot timpul pe drum, tot timpul conectată cu toți, indiferent unde m-aș afla, dar este extraordinar și vital pentru filmele mele.

**Pentru a nuanța discuția în privința deciziilor estetice și regizorale, propun să exemplificăm mai detaliat cu elaborarea lungmetrajului *Călătoria fantastică a Maronei*, cu o factură vizuală marcată mai ales de artistul belgian Brecht Evens și cu cele patru stiluri grafice diferite, ce diferențiază cele patru etape importante din existența eroinei canine.**

La *Călătoria fantastică a Maronei* am colaborat cu Brecht Evens la designul personajelor principale. Gina Thorstensen, o artistă norvegiană, și Sarah Mazzetti, o artistă italiană, au făcut toate decorurile și figuranții. Dacă la începutul proiectului am avut vreo două-trei întâlniri în grup, am continuat apoi comunicând cu





fiecare separat și am împărțit decorurile cunoscând stilul fiecăreia. Venind cu talentul ei, care face imaginea magnifică, Gina a realizat toate decorurile organice, parcurile sau apartamentul lui Manole – după cum vă spuneam, nu înainte de a-i da referințele pe care eu le consideram punct de plecare. Iar Sarah s-a ocupat mai ales de partea cu Istvan, de toate decorurile mai constructiviste. Asta nu înseamnă că nu aruncam și câteva elemente făcute de Gina în decorurile lui Sarah, sau invers, pentru a exista o unitate.

**Dacă regizorul/regizoarea își asumă coerența și unitatea ansamblului, cât de mare este libertatea colaboratorilor în abordarea graficii, animației, muzicii și altor compartimente ale elaborării finale?**

Întotdeauna am fost convinsă că un film este împlinit atunci când mai mulți artiști din echipă, mergând în aceeași direcție cu conceptul filmului, devin creativi, într-un mod în care ei consideră că este și filmul lor. Întrucât *storyboard*-ul nu este strict, există o marjă de creativitate, dar în măsura în care integrează intențiile mele regizorale, de multe ori paradoxale – de exemplu, cum aduc împreună comedia și drama în multe momente din film. Contribuția creativă a fiecăruia e obținută de obicei după un timp, este *payback*-ul lunilor în care i-am format, ghidat, și necesită multă „terapie de grup”, pentru că, deși îi încurajez să fie creativi, nu voi aproba ceea ce nu face parte din conceptul

**Anghel Damian și Olimpia Melinte în *Perfect sănătos***

filmului. Și în fiecare artist există, desigur, și orgoliu. Însă le explic de ce nu păstrez ideile și lucrez cu fiecare, în funcție de caracterul și nevoia lui de-a se deschide spre proiect. De aceea spun că „psihoterapia de grup” e 30% din munca unui regizor.

**Există, în filmografia Ancăi Damian, o evidentă tentație de a experimenta noi tehnici. Dincolo de integrarea unor instrumente digitale printre tehnici clasice (*cut-outs*, *stop motion*, desen animat, colaj, rotoscopie), proprii unui stil de lucru „artizanal”, cum îl calificai într-un interviu, văd că experimentezi și VR-ul în filmul la care lucrezi acum, *Insula*, o adaptare contemporană a poveștii lui Robinson Crusoe. Cum comentați?**

Întotdeauna am vrut să le găsesc filmelor mele o haină unică și să mă reinventez de la un proiect la altul. De aceea experimentez tehnici și amestecuri de tehnici, încerc să nu stau în zona de confort. Dar un lucru absolut fundamental este ca tehnica/tehnicile folosite să facă corp comun cu povestea, pentru ca, la final, filmul să nu poată fi imaginat decât în forma în care e.

**Privind genericele filmelor semnate de Anca Damian în noul mileniu fie de animație, fie de ficțiune, vedem că ele sunt de cele mai multe ori coproducții. *Crulic* este co-produs cu Polonia, ca și *Muntele magic* (cu Polonia și Franța), iar**



**Călătoria fantastică a Maronei e o coproducție România-Franța-Belgia. Același lucru este evident și la lungmetrajele de ficțiune: *Întâlniri încrușișate* (2008) este o coproducție cu Finlanda, *O vară foarte instabilă* (2013) – cu Anglia, Suedia și Cehia, iar *Moon Hotel Kabul* (2018) – cu Franța și cu finanțare Eurimages. Te rog să descrii puțin activitatea de producător și avantajele producțiilor multiplu-europene.**

Eu cred că, poate, prin temele și stilul meu, filmele pe care le fac nu sunt foarte mult legate de publicul român. Undeva, rădăcinile mele de formare sunt în cultura română (umorul negru, absurd, răsul-plânsul), dar mă regăsesc mai mult în arta românilor care au trăit în exil: Ionesco, Eliade, Saul Steinberg, Victor Brauner. Dincolo de necesitatea de-a finanța un film de 1, 2 sau 3 milioane de euro, lucru imposibil doar din surse românești, pentru mine este foarte important să am colaboratori din alte țări. Consider că aceștia contribuie creativ la realizarea filmelor mele în forma imaginată de mine inițial. Renumele internațional pe care îl am mă ajută, desigur, să găsesc finanțări, care altfel sunt foarte competitive.


**Convorbirea cu Anca Damian nu poate eluda tema condiției femeii-cineast în România. Într-un interviu mai vechi spuneai că suntem „o țară machistă” și că „trebuie să faci de zece ori mai mult decât un**

**Anca Damian și graficianul Brecht Evens**

**bărbat ca să exiști”. Sunt femeile-cineast privite și acum mai circumspect decât bărbații?**

Teoretic, acum se încearcă o recuperare a anilor de existență în umbră a femeilor. Eu am fost, de la absolvirea IATC-ului, mult mai expusă și am avut de înfruntat mult mai multe prejudecăți. Cred că asta m-a întărit, dar mi-a și dezvoltat o reacție de-a fi tot timpul în apărare, în loc să-mi ocup liniștită locul care mi se cuvenea și pe care l-am câștigat cu multă muncă. O femeie acompany de obicei un bărbat, și acum, undeva, trebuie acceptată ideea că ea merită să fie acompanyată și că fragilitatea noastră este dublată de o forță și o sensibilitate prețioase pentru societate. Dar e un drum de făcut până la acest lucru, nu va trebui explicat tot timpul și suntem doar la început.

**În completarea întrebării precedente, ar trebui să amintim și inițiativa ta de a fonda Asociația Română a Femeilor în Cinema. Care sunt reușitele de până acum ale activității acesteia și ce planuri mai are?**

Până acum am organizat o rezidență și burse pentru regizoarele aflate la primul film de lungmetraj. Mă străduiesc să reușesc să nu mai susțin cu surse proprii, să pun pe picioare o asociație care să răspundă nevoilor ce țin de dificultățile specifice (debutul, revenirea din maternitate, proiecte fragile economic, dar importante pentru societate). 

A close-up portrait of a man with a beard and short dark hair, looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark blue hoodie under a brown leather jacket. The background is a plain, light-colored wall.

PRIM-PLAN

## **Bogdan Theodor Olteanu**

# Filmul, un experiment în mediu controlat

INTERVIU DE ANCA IONIȚĂ

**R**egizor, scenarist și dramaturg, Bogdan Theodor Olteanu testează, în filmele sale, elasticitatea liniei de demarcație dintre realitate și artă. Discuția cu el, pornind de la cel mai recent film al său, *Mia își ratează răzbunarea*, m-a dus cu gândul la ideea de experiment într-un mediu controlat, în care spontaneitatea actorului este captată de plasa unei structuri dramatice bine făcute. În teatru, se descrie ca „un dramaturg care face și regie”, iar în film ca „un regizor care scrie și scenariu”. Ce impresionează este libertatea asumată de a experimenta, în ambele arte, contradicțiile dualității regizor-dramaturg.

**Ești deopotrivă regizor și scenarist. Atât scurtmetrajele tale – *Duminică dimineața* (2014), *Lampioane chinezești* (2015), *Dumneavoastră, tu* (2015) –, cât și lungmetrajele *Câteva conversații despre o fată foarte înaltă* (2018) și *Mia își ratează răzbunarea* (2020) investighează zona relațiilor intime, alegerile și motivațiile partenerilor. Situațiile scenariului sunt astfel alese ca să oblige personajele să reacționeze în raport cu partenerul. Ce determină acest tip de căutare artistică?**

Presupun că răspunsul cel mai simplu e că nu am fost prea priceput la relațiile intime și mă întreb încă dacă și cum funcționează ele. Un răspuns mai pretențios e că oamenii sunt semne ale timpului (în sensul catolic al expresiei) și aduc după ei, în relații, cultura în care au crescut, protocoalele de comunicare și conviețuire pe care le-au integrat, își aduc și familiile, și familiile familiilor, și orașele în care au devenit adulți, și școlile pe care le-au făcut ș.a.m.d. Dacă mă uit la ce scriu/regizez, mă interesează tot timpul lumea asta din spațele personajelor și a structurii dramatice.

**Scenariul filmului *Câteva conversații despre o fată foarte înaltă* este singurul scris în colaborare cu altcineva (Ana Ivan și Denisa Niță). De ce ai simțit nevoia să ai un co-scenarist pentru acest film?**

A fost un film la care am lucrat destul de mult și undeva pe parcurs am ajuns să nu mai fiu atât de sigur de ce puneam pe hârtie. Inițial mi-a fost suficientă premisa de lucru, că funcționez ca un observator care are acces doar parțial la ce li se întâmplă personajelor, pentru care unele motivații sunt obturate. După o vreme n-am mai fost așa de sigur de ce fac și am avut nevoie de un *reality check*, așa că le-am propus Anei și Denisei să lucrăm împreună. A contat enorm, pentru că m-a readus în poziția în care să pot lucra.

**În noul tău film, *Mia își ratează răzbunarea*, improvizația actorilor pe o situație dată face parte din procesul tău de creație. Ce rol are acest tip de lucru cu actorul? De ce apelezi la improvizație?**

E aceeași motivație ca la primul film, doar că am schimbat metoda. A fost, din nou, un proces în care am propus niște personaje, o structură dramatică, un număr *x* de secvențe. Dar în interiorul fiecărei secvențe aveam destul de multe necunoscute. Iar prin felul în care am structurat improvizațiile, am ajuns să îi am pe mulți dintre actori co-autori la „text”. Sigur că așa fi putut să umplu golurile alea scriind, dar cel puțin în perioada asta mă interesează să fac filme așa.

Dacă trec peste considerațiile funcționale, cred că sunt interesat de ce se întâmplă în momentul când spui: „În spațiul/timpul ăsta facem un film”. Pe urmă, în cruzetul ăsta amesteci lucruri planificate cu acțiuni spontane, replici scrise cu reacții de moment; nu e

nici complet ficțiune, dar sigur nu e documentar, nu e nici doar artă (orice ar însemna asta), nici doar viață (orice ar însemna asta). Dacă îndrepti spre animalul ăsta ciudat o cameră, iese un soi de film care îmi place mult.

**Am înțeles că ai montat în paralel cu filmarea, textul născându-se pe măsură ce se repeta. Cum s-a format structura filmului? Există un scenariu inițial, care cuprindea numai situațiile, nu și textul?**

A existat un scenariu, modificat masiv pe parcursul repetițiilor. Dar a fost un document-ghid – actorii l-au citit de doar câteva ori în timpul repetițiilor și la filmare o dată, la începutul zilei. În forma finală a filmului nu există nici măcar o singură secvență care nu se afla în „scenariu”. Apoi, în micro, sunt diferențe de la caz la caz. Sunt secvențe care sunt aproape identice cu ce era în scenariu, sunt secvențe în care dialogurile sunt aproape în întregime contribuția actorilor. Există, spre exemplu, un monolog al Mariei Popistașu unde am propus tema, dar construcția și formularea îi aparțin în întregime. Monoloagele din oglindă ale Ioanei Bugarin sunt, iar, contribuția ei sută la sută.

**Aceste sesiuni de improvizație cu actorul preced începerea filmărilor. Ele durează uneori și mai mult de un an. Cum îți faci distribuțiile? Ce cauți la un actor?**

Eu mă întreb mai des: de ce lucrează actorii cu mine? Nu sunt vreun mare autor, nu am resurse financiare, fac filme *indie* într-un regim destul de chinuit. Fac distribuția alegând aproape exclusiv dintre oamenii pe care îi cunosc și cărora nu îmi e rușine să le propun o colaborare în regimul ăsta. La *Mia își ratează răzbunarea*, spre exemplu, am lucrat cu aproape toți actorii din „Taximetriști”. Îmi e frică să nu exploatez oameni, iar cu cei apropiați frica asta se diminuează. Într-o relație mai lungă, lucrurile se echilibrează cumva.

Un amendament este că am făcut lucruri (și în film, și în teatru) care nu m-au făcut să mă întâlnesc vreodată cu actori „veniți la serviciu”. Asta m-ar încurca enorm. Altfel, caut actori care să știe suficientă meserie cât să nu ne încurcăm unii pe alții. Dar, în același timp, care nu au impresia că știu „cum se fac lucrurile”. Pentru că nu există un fel în care se fac, care să fie general valabil pentru orice subiect. Am venit cu sacoașă de actorie și o vârs aici pe scenă. Dacă actorul nu are o curiozitate veritabilă și o căutare onestă, simt că nu am cu cine și cu ce lucra.

**Vorbești într-un interviu despre două tipuri de cameră pe care le-ai folosit în *Mia își ratează răzbunarea*: una fixă, care obiectivează privirea spectatorului, și alta mobilă, care transmite punctul de vedere subiectiv al personajului. De ce ai recurs la**





#### **acest tip de stilistică regizorală pentru acest film?**

Pentru camera fixă am căutat tot timpul un punct de stație cât mai rece, care să sublinieze faptul că filmul din fața ta nu are pretenția realismului, ci este pur mizanscenă. Sunt locuri în care are chiar ceva din stilistica unui *reality show*. Camera subiectivă face exact opusul. Prin mișcare (și montaj) sugerează că ai asista, totuși, la documentarea unei bucăți de viață. E apelul la un cod care ne spune că tipul ăla de imagine e specific pentru un anume demers de captare a realității. Dar, prin alăturarea asta, se transformă și ea într-un artefact – nu te poate păcăli până la capăt, pentru că revii la cea fixă. Mă întorc la ce spuneam mai sus – am compus acest mix în care găsești și personaje, și persoane fizice, iar modul în care cele două stiluri de filmare funcționează ca un contrapunct reciproc mi se pare că îl captează cel mai bine.

**Ești un regizor de film care lucrează și în teatru. Spectacolele tale, puse în scenă la Teatrul Apollo 111, „Taximetriști” (2019) și „Cea mai călduroasă zi din an” (2020), au fost foarte bine primite atât de public, cât și de critica de specialitate. De ce faci teatru?**

Am ajuns absolut întâmplător în teatru, nu mi-am

#### ***Câteva conversații despre o fată foarte înaltă***

propus asta niciodată. Am scris un prim text, care era un *one-man show*, la cererea lui Alexandru Ion și încurajat de Alexandra Panaite, scenografa cu care am colaborat la tot ce am lucrat. După o vreme am ajuns la o piesă în două personaje – *Cea mai călduroasă zi din an*. Apoi am găsit la Apollo 111 un mediu în care nimănui nu-i păsa că eu nu am mai avut vreodată treabă cu teatrul. Iar, în ultimul rând, îmi place să scriu. În teatru, cred (dar nu sunt sigur) că mă atrage mai mult dramaturgia decât regia.

**Ca și la film, textul dramatic este rezultatul unei colaborări cu actorii – „Taximetriști” a fost scris împreună cu Adrian Nicolae. Cum a decurs procesul?**

Am scris cu dramaturgul Adrian Nicolae, nu cu actorul. Exagerez de dragul argumentației, dar sunt două persoane destul de diferite. Am avut ocazia să lucrez și cu actorul, care e un om disciplinat, atent și generos, care se pune fără rezerve în slujba unui viziuni regizorale. Adi dramaturgul are încăpățânările lui, are agenda lui, are marotele lui, cum avem toți. E o plăcere să lucrez cu amândoi.

După „Taximetriști” am mai scris împreună o piesă de teatru, „Sara/Mara”, pe care trebuia să o



montez acum în toamnă. Și un scurtmetraj, *Bufon*, pentru care am câștigat o finanțare la concursul CNC.

Cred că impulsul inițial a fost să îmi ponderez un soi de solipsism în care cădeam foarte ușor când scriam singur. Adi are și un filon de dramaturg de școală veche, atent la structuri, la coerența personajelor, la inteligibilitatea textului. Avem un dialog permanent, din care am învățat foarte multe. M-am surprins (scriind singur) că aplic lucruri pe care le-am cules din „certurile” cu el.

**Lucrezi diferit cu actorul pe scena de teatru, în raport cu actorul aflat în fața aparatului de filmat? Ce schimbări aduce camera de filmat?**

Am doar un răspuns foarte subiectiv. Pentru mine teatrul e un mediu al cuvântului. Dacă aș monta vreodată ceva care nu e scris de mine, mi-ar fi foarte greu să tai orice din ce a scris omul ăla. Mă plictisește regia „confabulatorie”, spectacolele cu luminițe, artificii tehnice și patinaj pe lângă text. Când văd regie al cărui principal scop e să îmi arate ce deștept și frumos e regizorul, ies din sală, dacă nu la propriu, măcar în mintea mea. Cea mai intensă experiență pe care am trăit-o într-un teatru e un spectacol – „Orhidee”, de și cu Pippo Delbono –, în care, în trei sferturi din

**Mia își ratează răzbunarea**

timp, pe scenă sunt un om și un microfon. La film e exact invers – cel mai mult îmi place regia vizibilă, prezența mărcilor autorului.

Nu cred că lucrez diferit, construiesc personaje și situații la fel și, pentru o bună bucată din durata repetițiilor, am același raport cu ce se întâmplă în fața mea. După care apar diferențele. Cea mai vizibilă: la teatru sunt îndrăgostit de cuvinte (chiar și de ale mele) și țin la forma și substanța textului, în timp ce la film scenariul mi se pare opțional.

**Care este, în opinia ta, diferența dintre un regizor de teatru și unul de film?**

Nu am studiat nici teatrul, nici filmul și nu am făcut măcar o oră de asistență la un regizor de la care să învăț ceva. Am, presupun, un sistem propriu, un mix de lecturi, experimente și intuiții. Așa că ajung, iar, la un răspuns care e valabil probabil doar pentru mine.

Când fac teatru, sunt conștient că forma finală a spectacolului e produsul unei negocieri între mine și actori.

În timp ce filmul e mai al meu și o să iasă, într-un final, fix așa cum vreau. În teatru sunt un dramaturg care face și regie, în film un regizor care scrie și scenariu. **F**

# Reprezentări cinematografice ale mesagerilor Morții

**F**ilmele românești preiau din cultura tradițională credințe ancestrale, entități umane și nonumane, semne/simboluri ori obiecte care anunță prezența Morții sau apropierea sfârșitului unuia/unora dintre personajele narațiunii. Însă în aceste filme se folosesc adesea și clișee din imaginarul culturii populare europene. De aici, banalizarea rolului câinelui, care doar în credințele precreștine avea o relație privilegiată cu Moartea, ca ghid spre lumile subterane. Urletul prelung al câinelui este introdus în narațiunile filmelor doar pentru a ne avertiza de caracterul macabru al unui loc și de prezența Morții ca entitate. În tradiția populară românească, calul și, mai ales, măgarul, au semnificații antagonice, dependente de context, dar în filmele românești, precum și în producțiile europene și americane, funcția magică a acestor animale este redusă la semnificații benefice, solare, chiar mistice.

Cenzura comunistă nu le-ar fi permis cineaștilor să confere o identitate ușor identificabilă vreunei manifestări a divinității. Doar în filmele din perioada relativei liberalizări ideologice, mai ales cele cu încărcătură fantastică și/sau istorică, se realizează un

**Mihaela  
Grancea**

*Bijuterii de  
familie*

apel discret la divinitate. Paradoxal, această ocultare face mai interesantă și mai sugestivă prezența manifestărilor umane ale divinității.

Dacă, în drama psihologică *La „Moara cu noroc”* de Victor Iliu (1957), crucile de la marginea drumului, care apar în prima secvență și reapar în închidere, anunță finaluri tragice, în alte filme, obiectele apar cu o anumită repetiție și poartă semnificații privind stări de fapt din narațiunea cinematografică. În *Bijuterii de familie* (Marius Teodorescu și Malvina Urșianu, 1958), adaptare după Petru Dumitriu, cutia în care sunt adunate obiecte prețioase, aparținând patrimoniului familiei Lascari, este cea care reprezintă statutul social. Eleonora este obsedată să fie mereu cât mai aproape de valoroasa cutie. Atunci când fuge de la conac de teama răsculaților, abandonându-și sora, Elena fură caseta cu bijuterii. La revenirea în conac, ea o găsește pe Eleonora neatinsă de țărani. În noaptea următoare, Elena își înăbușe sora cu o pernă. După ce intră în posesia moștenirii, devenind, în ceea ce privește habitudinile, un fel de copie a Eleonorei, Elena este jefuită de Elvira, fiica ei, care fuge cu un ofițer de roșiori. Alături de iubit, Elvira ține strâns în brațe cutia cu bijuteriile de familie – mobilul rapiturilor și al crimei.

În același film, Chiva constituie o prezență malefică în conac. Fosta doică este cea care administrează casa Eleonorei. Aceasta din urmă este dependentă emoțional de femeia cu chip întunecat și profil vulturesc (în conformitate cu clișeele culturale românești despre romi). Chiva face parte din structura vechiului conac și amintește de secolele în care țiganii robi reprezentau, în cele mai multe cazuri, personalul domestic din conacele boierești. Chiva dispare, deloc întâmplător, odată cu moartea Eleonorei.

Pentru Dan Pița și Mircea Verouiu, autorii filmelor *Nunta de piatră* (1973) și *Duhul aurului* (1974), proza lui Ion Agârbiceanu a reprezentat o oportunitate și un pretext. Dacă narațiunile scriitorului-preot sunt vizibil eticiste, filmele eludează, uneori, finalurile cu





miză morală. În mediu-metrajul *Lada* de Dan Pița (din *Duhul aurului*), personajul Clemente este un fel de criminal în serie. Pe parcursul filmului, el are de două ori statutul de văduv. Despre Clemente aflăm că are obiceiul să se căsătorească cu femei tinere și cu o situație financiară mulțumitoare (zestrea acestora contribuie la confortul lui). O văduvă relativ bogată se căsătorește cu fostul miner pentru averea sa, pe care el pretinde că o ține într-un cufăr înlănțuit precum o comoară de pirați. Acest obiect este o prezență ostentativă în dormitorul nupțial. Când tânăra soție se satură să își cheltuie banii proprii, ea devine obsedată de ideea deschiderii cufărului. În acest context nou, Clemente simulează îmbolnăvirea gravă, dar femeia îl neglijează și îl lasă să moară. O secvență scurtă parodiază, cu umor macabru, filmul de groază. Astfel, în timp ce femeia caută cu înfrigurare cheile lăzii, perchiziționând chiar și așternutul patului lui Clemente, țipătul repetat al unei cucuvele și urletele unui câine concurează la crearea unui context rău prevestitor. Chiar și ușile dulapurilor se deschid de la sine. În fine, femeia află cheile și deschide cufărul, dar în el nu găsește decât mulți bolovani grei. În timp ce soția este cuprinsă de disperare, Clemente,

#### **Baltagul**

presupus mort, râde de efectele farsei sale. Femeia se înspăimântă, crezând că spectrul soțului său o bântuie, și are un infarct fatal. Rapid, cu sânge rece, Clemente elimină probele și pune bolovanii înapoi în ladă. Cufărul ferecat va reprezenta, în continuare, o momeală teribilă. La înmormântare, alte femei îl urmăresc pe Clemente. Ultima secvență îl surprinde pe acesta la brațul altei soții, îmbrăcată în rochie de mireasă pentru o ședință foto. Astfel, Clemente le pedepsește pe femeile care se căsătoresc din interes, satisfacându-și totodată plăcerile provinciale.

În imaginarul tradițional, animalele au și rol psihopomp, fiind un fel de intermediare între universuri, precum și mesagere ale Morții. Cel mai bun exemplu este Bator, calul alb și orb precum destinul, tovarășul de muncă și de suferință al Mariei din mediu-metrajul *Fefelega* de Mircea Veroiu (din *Nunta de piatră*). După dispariția femeii, calul bântuie prin comunitate, prevestind astfel apropierea morții neprevăzute.

Tălmăcirea viselor este un tabu creștin de inspirație iudaică. Și, totuși, în narațiunile biblice se recurge la această formă de divinație. În tradiția românească, universului oniric i se acordă un interes semnificativ. Această realitate culturală este vizibilă nu doar în





cultura populară, ci și în cea savantă. Visul dezvăluie și previne. El presupune imagini benigne sau maligne, precum și un bestiar de animale psihopompe. Filmele cu acțiunea plasată în lumea tradițională apelează adesea la imaginarul oniric.

Visul repetitiv apare în *Baltagul* de Mircea Mureșan (1969), ecranizarea romanului lui Mihail Sadoveanu. În așteptarea și, apoi, în timpul căutării soțului ei, Vitoria Lipan, personajul central al filmului, îl visează pe bărbat în contexte legate de simbolistica Morții. Astfel, ea îl vede călărind peste ape întunecate ori înecat de bărbați furioși într-un râu în flăcări sau într-o fântână adâncă. În universul oniric, apele negre, călărețul care se îndepărtează în zare fără a privi înapoi și cumpăna fântânii oarbe sunt informații iconice despre moartea celui visat. Acest vis repetitiv, precum și revelația avută în Mănăstirea Bistrița după rugăciunea la icoana Sfintei Ana, o conving pe nevasta lui Nechifor Lipan că este, de fapt, în căutarea trupului soțului ei și a ucigașilor lui.

Tot în *Baltagul*, filmul cel mai încărcat de imagini/semne prevestitoare (visul premonitoriu, porțița curții care se deschide de la sine, găina rămasă singură în pragul ușii, strigătul de noapte al cucuvelei din cimitir, cumpăna fântânii – prezență obsesivă în vis și în realitate, imagini cu ucigașii din iconografia mănăstirii la care se roagă Vitoria etc.), o femeie fără nume, apărută în timpul peregrinării Vitoriei în căutarea trupului soțului său, pare o manifestare a Sfintei Ana, la icoana căreia eroina se roagă din tot sufletul. Această femeie o sprijină pe Vitoria în ancheta sa, o susține moral și dispare foarte discret după ce osemintele lui Nechifor Lipan sunt găsite într-o prăpastie. Nici măcar eroina nu realizează care este identitatea acelei femei cu aspect sobru, cu capul acoperit după regula monastică.

### **Prea mic pentru un război atât de mare**

Factori mistici, arhetipali, specifici culturilor arhaice, populează *Ochi de urs* de Stere Gulea (1983), o adaptare cinematografică după nuvela omonimă a lui Mihail Sadoveanu. Lumea întâmplărilor reale și imaginare din film reprezintă un univers ancestral, înghețat în timp. Casa lui Culi Ursake este expresia izolării. Mama pădurarului, soția sa și el însuși par încremeniți la frontiera dintre credințele/tradițiile precreștine și modernitate. În această lume, nașterea și moartea sunt complementare și constante. Pădurea întunecată și misterioasă, deseori cețoasă, are areori luminoasă, constituie matricea stilistică a universului filmului. În lumea lui Culi, credințele interferează: oamenii sunt convingși în egală măsură de existența lui Dumnezeu și de eficiența magiei negre. Astfel, realizatorii filmului respectă nu doar spiritul narațiunii sadoveniene, ci și specificitatea ruralității românești, mai apropiată de lumea veche decât de modernitate.

Aici, mesagerii Morții sunt visele premonitории ale pădurarului și ale mamei sale (nana Floarea), precum și ursul, animal psihopomp, simbol al bolii și morții. În credința nanei Floarea, ochiul ursului, care l-a fixat pe Culi la o întâlnire în pădure, este ochiul dracului. Oamenii locului asociază succesiunea de întâmplări nefaste cu acea întâlnire, în urma căreia pădurarul devine un om tulburat, urmărit de fatum. Ana, soția sa, nu se mai ridică din boală, din lăuzie. Soacra acesteia, nana Floarea, îi dă să bea sânge de cocoș negru, o poțiune pseudo-magică. Actul este ambiguu, căci, în culturile străvechi (precreștine și chiar anticreștine), cocoșul negru este mediator între lumea mundană și cea a spiritelor apropiate de teluric, de entitățile malefice. Culi și mama sa au vise premonitории, care îi determină pe amândoi să-și îplinească destinul și să aștepte, după un act tragic, un altul de renaștere. Nana Floarea o visează pe Maica Domnului, care, deși iarna e vitregă, îi cere să o ducă pe bolnavă la spitalul din oraș. Or, tocmai acest drum, care în realitate se infundă, se încheie cu moartea tinerei femei. În schimb, Culi visează cum soția sa, ridicată din lăuzie, culege flori de nufăr de pe suprafața unui ochi de lac. Însă Ana cade în apă și se înecă. Pruncul ei se află tot timpul în brațele unei tinere frumoase, care asistă pasivă la scenă. Lacul din vis reprezintă manifestarea apei primordiale, în care Ana se întoarce, iar nufării după care ea se apleacă simbolizează nu doar puritatea, ci și renașterea într-un alt plan. În esență, visul este o prevestire cu bătaie lungă, căci oferă indicii pentru mai mult timp, datele viitorului fiind încifrate în subconștientul pădurarului.

După îngroparea tinerei sale soții, Culi devine obsedat de dorința de a-l regăsi pe urs și de a-l ucide. Doar astfel va scăpa de boala tristeții și de maleficitate. În acest context, nana Floarea stropește spațiul casei și al curții cu apă sfințită și își determină fiul

s-o însoțească pentru a cere sprijin sufletesc de la un pustnic foarte căutat de oamenii aflați în suferință. Drumul făcut de pădurar ca să scape de anxietate și obsesii este straniu, inițiativ, căci, de la pustnicul suprasolicitat de bolnavi de tot felul, Culi ajunge la o șatră de țigani. După acest traseu inițiativ, soldat cu pierderea noului cal (uciderea calului anterior, betegit, coincisese cu moartea Anei), nana Floarea apelează la o descântătoare, care să-i dezlege fiul de vrajă. În schimb, tânărul pădurar se izolează în vârful muntelui pentru a vâna ursul, adică Moartea. Noul drum și autoizolarea lui Culi au o funcție magică. Filmul are un happy-end neașteptat: ursul este ucis cu ajutorul medicului, „domn de la oraș”, care se dovedește un vânător experimentat, iar Culi revine la viață alături de fata care îi ținuse în brațe pruncul în visul său premonitoriu. Astfel se împlinește catharsisul.

O prezență relativ ambiguă, dar reală, este balta verzuie, încremenită, din *Noiembrie, ultimul bal* de Dan Pița (1989). Prezența ei pe locul unei păduri retezate, imaginea ei repetată de-a lungul filmului oferă cel mai apăsător detaliu din ansamblul searbăd al unui oraș de provincie, „locul unde nu s-a întâmplat nimic” (titlul romanului sadovenian care a inspirat scenariul). Or, tocmai în această apă stătută se înecă nefericiții frați Emil și Daria Mazu. Apa îi atrage, căci din adâncurile ei pare că se deschide poarta spre Lumea Cealaltă. O poartă pe care sinucigașii o văd primitoare, salvatoare.

Un film uitat pe nedrept, care depășește complexul Tarkovski, este *Prea mic pentru un război atât de mare* de Radu Gabrea (1970). Filmul spune povestea lui Mihai, un „copil al războiului” – de altfel, doar acest protagonist posedă un prenume, celelalte personaje având doar porecle. Menit a vorbi despre efectul traumatizant pe care conflagrația îl are asupra copiilor, *Prea mic pentru un război atât de mare* prezintă, de fapt, un supraviețuitor care este o „piază rea” pentru plutonul care îl ia pe front. Filmul posedă multe calități artistice de necontestat: prezentarea plastică a feeriei naturii neutre, frumusețea omului inocent (vezi personajul Mustăciosul, care se prezintă la unitatea militară ducând cu sine o găscă), secvența magiei străvechi a preparării pâinii, „jocul de-a moartea” în care se prind copiii de trupă printre manechinele folosite drept ținte de soldați. În timpul peregrinării sale pe front, Mihai va constata că, în război, nimeni nu este inocent, toți oamenii ucid: dușmanul înecă, cu plăcere, civili; soldații-țărani, din datorie; ca autoapărare, dezertorul neamț cu care călătorește o scurtă vreme; cu furie, civilii cehi îl lapidează pe acesta din urmă, sub ochii copilului terifiat. Mihai devine, fără să știe, premergătorul Morții celor de care se atașează: Mustăciosul, omul cu găscă, un fel de părinte de ocazie; plutonul care îl protejase; dezertorul neamț.

Un film apreciat încă de la lansare, *Concurs* de Dan Pița (1982) pare povestea unui concurs de orientare turistică în pădure – o formă de competiție agreată în comunism. De fapt, filmul este construit pe două dimensiuni: una reală, cu episoade tensionate, și alta mistică. Cea din urmă este camuflată. Grupul de excursioniști desprinși din colectivul unei singure instituții (muncitori, intelectuali, membri ai organizației de partid și ai conducerii fabricii) participă la concurs într-o pădure care urmează să fie distrusă, în aceeași zi, pentru construirea unei uzine. Apocalipsa Pădurii, echivalentul Vieții, nu afectează emoțional pe niciunul dintre animatorii concursului. Un tânăr (Puștiul), apărut de nicăieri, devine ghidul și, apoi, liderul neoficial al grupului, deși inițial pare rătăcit printre excursioniști. Probabil înfricoșăți de apropierea orei exploziei, unii dintre membrii grupului neagă existența Puștiului. Oameni mărunți, meschini, care se manifestă astfel pe tot parcursul excursiei din pădurea minată. Oameni dominați, mai ales, de teama de ridicol, căreia îi cedează chiar și atunci când din pădure se aud urlete de ajutor. Tânărul, rămas în urma grupului ca să strângă fanioanele, găsește cadavrul femeii care strigase. Fusesse violată de mai mulți bărbați. Dar, înainte de acest moment culminant, în film apare repetat un cal alb, dezorientat și speriat. Un simbol al Morții. Descoperirea trupului neînsuflit îl umple pe tânăr de remușcare. Scoate un țipăt disperat. Ultimele secvențe oferă cheia filmului. Deși excursioniștii grăbiți nu doreau să îl aștepte pe Puști, susținând că el nu există, atunci când acesta apare din fumul exploziilor, călare pe bicicletă și cu fanioanele sub braț, ei îl vor urma spre pădurea morții. Hipnotizați. Tânărul nu este o Călăuză în sens tarkovskian, ci un Înger al Morții. **F**

#### Concurs





Medeea Marinescu și Valeriu Andriută

## Bani negri

# Robinhoții și vardištii

### Angelo Mitchievici

**B**ani negri (pentru zile albe), în regia și după scenariul lui Daniel Sandu, este noul serial de comedie, în șase episoade, promovat pe HBO. Alert asemeni unui *crime story*, cu personaje care se rețin numaidecât și cu o tehnică bună a suspansului, filmul lui Daniel Sandu te ține în priză. Doi tehnicieni de la semafoare, pe care, în mod subliniat ironic, îi cheamă Doru (Alexandru Papadopol) și Ionel (Cristian Bota) – ca să ne amintim reclamele de tip sketch cu Dorel, fraierul de serviciu –, sunt ciuca miștoului pentru colegii de breaslă. Ei doresc să iasă în evidență

și se laudă cu voce tare într-un local, la o bere, că au de gând să spargă mașina băncii. Care? Ei bine, nu știi, pentru că totul este *fake*, o farsă, destinată a-i induce în eroare pe cei care trag cu urechea. Altfel, cei doi se imaginează – nu fără autoironie și autoconsolare – în ipostaze eroice: „eroii anonimi”, „uleiul care unge roțițele orașului”, „forțele speciale de trafic rutier”.

Din nefericire pentru cei doi nătăfleți, ei sunt luați în serios de către proprietarul localului, interlopul Adi Năstac (Gavril Pătru), care dorește să intre în combinație. Invitați la masa tratativelor, cei doi joacă pentru un scurt moment partitura gangsterilor cu experiență, care se vând scump sau deloc, dar măștile cad rapid și

din spatele lor se ivesc descumpăniți Doru și Ionel. Numai că gangsterul autentic nu-i concediază cu un șut în fund, ci, trecând la amenințări, îi angajează forțat în spargere. Cei doi încearcă să scape de responsabilitate apelând inițial la poliție, însă Căpitanul Caraion (Valeriu Andriută) se arată interesat de lovitură de pe poziția beneficiarului. Cei doi iepurași terifiți aleargă cu limba scoasă la directoarea băncii, Evelina Pricop (Medeea Marinescu), care și ea tatonează posibilitatea co-participării. În acest traseu, se edifică o complicitate la „Marele Jaf” a „stălpilor comunității locale” (cum inspirat îi numește Căpitanul Caraion), care perfecțează o înțelegere, asigurând asistența tehnică și informațiile necesare celor

doi răufăcători improvizați. Noi episoade de hărțuire sunt menite să injecteze cu dinamism delincvența lor flască, lipsită de entuziasm. Atunci când paznicii mașinii blindate vor da spargerea, încărcându-le sacii cu bani în mașină și predându-se, Doru va exclama exasperat: „Asta e o imagine total nesănătoasă a societății în care trăim”. Să recunoaștem, nu este replica unui tehnician la semafoare, mai degrabă o replică de sitcom, ceea ce în parte și este serialul lui Daniel Sandu, condimentat cu momente de *stand-up comedy*.

Comedia lui Daniel Sandu devine mai puțin comică, adică serioasă, când iese de pe terenul qui-pro-quo-ului și al sketch-ului, pentru a intra în zona comentariului social. Dacă, în celebrele momente cu Stan și Bran, alunecarea pe o coajă de banană provoacă râsul, este pentru că nicio clipă nu există o consecință dramatică a căderii – faptul că, spre exemplu, protagonistul ei nu își rupe un picior și nu urlă de durere cu o fractură deschisă, ci face doar o grimasă comică spre cameră. După ce aranjează luminile semaforului, un nervos anonim dintr-o mașină îi aruncă, *en passant*, o cafea în față lui Ionel. Paharul fiind unul de carton, Ionel nu pățește nimic, dar stupefacția este totală, și a spectatorului deopotrivă. Chiar fără consecințe vizibile, violența nu este nicidecum eufemizată. Ea nu trezește râsul, ci indignarea. Oricât de fraieri, cei doi nu sunt simple fantoșe, regizorul le creează niște povești de familie complexe. Ionel este pe punctul de a se căsători cu Mirela (Iulia Dinu), o fată frumușică, sprintenă, duioasă și sexy pentru cei cu alte standarde. Doru are o familie compusă din soție și o fiică, care sunt ambele ușor dezamăgite de el pentru stilul său „lasă-mă să te las”. Mai puțin sâstisită ca mama, fiica Maria (Maruca Băiașu), isteță și simpatică, își creditează tatăl prin afecțiunea pe care i-o poartă. Lucrurile iau o turnură riscantă, dramatică: la sfatul perfid al directoarei de bancă, gangsterii îi agrează fiica lui Doru și intră brutal în intimitatea cuplului Ionel-Mirela. Deși serialul derivă dintr-un banc (cu care începe, de altfel, primul episod al seriei), comicul se disipează, în ciuda încercării de a-l menține printr-o serie de glumițe. Pentru că, spre deosebire de momentele cu Benny Hill, Mister Bean sau Stan și

Bran, toate inadecvările, defazajele și complicațiile au consecințe, se înscriu într-o cotidianitate recognoscibilă, cu accidente și neajunsurile ei. Lăudabil, comicul iese din sfera garcismelor vehiculate într-un serial precum *Las Fierbinți*, unde personajele guralive se complac în miștocăreală, bășcălie, ilustrând tipul șmecherului care știe că nimic nu poate fi luat în serios, că totul trebuie coborât în derizoriu. Faptul că polițiștii și bancherii sunt corupți nu produce nici mare amuzament, nici mare surpriză, nici acute judecăți morale, dar felul în care corupția este proiectată agresiv, cu un cinism total, asupra celor doi hopa-mitici cumiști provoacă un efect dramatic. Cum le spune polițaiul robinhoților: „Voi sunteți eroii acestui orașel sărac” – mai precis, victimele.

În definitiv, ne simțim solidari cu mediocritatea domestică a celor doi – tatăl iubitor, dar ezitant, și băiatul bun, potrivit să încaseze scatoalce, ușor dezorientat, cuminte la spovedanie. Băieții buni încearcă să o scoată la capăt cu cei care îi manipulează grosier. Pe fundal, este introdusă treptat povestea de familie a interlopului Adi, pentru a recalcula traiectoria sa destinală. Cu o fiică conectată la aparate, Adi vrea să dea o lovitură băncii EuroEst, care i-a refuzat de patru ori un credit ce i-ar fi ajutat copilul cu medicamentele, fapt care denotă o umanitate pusă la secret și o dramă departe de indiscreție. Este un mod de a „complica” personajul, de a-l extrage

## BANI NEGRI (PENTRU ZILE ALBE)

**România, 2020**

**Scenariu și regia:** Daniel Sandu

**Imaginea:** George Dăscălescu

**Montajul:** Mircea Olteanu, Costel Zaharia

**Scenografia:** Simona Pădurețu

**Costumele:** Ina Isbășescu

**Sunetul:** Constantin Fleancu, Sebastian Zsemlye

**Muzica:** Zero VU

**Cu:** Alexandru Papadopol, Cristian Bota, Medeea Marinescu, Gavril Pătru, Valeriu Andriuță, Adriana Titieni, Maruca Băiașu, Iulia Dinu, Voica Olteanu, Adrian Titieni, Mălina Manovici

**Producție:** HBO Europe, Mobra Film

**Producători:** Alina David, Cristian Mungiu, Tudor Reu, Silvia Popescu, Ioanina Pavel

**Producător executiv:** Johnathan Young (HBO Europe)

**Data premierei:** 22 noiembrie 2020

dintr-o tipologie cursivă, fapt care, însă, împinge comedia spre dramă. Și nu este străin de mentalitarul acestui popor balansul între comic și dramatic, râsu’-plânsu’, hazul de necaz și altele asemenea. **F**



FOTO: ADI MARINICI

**Maruca Băiașu și Alexandru Papadopol**

Hackerville

# Cyberiada

Angelo Mitchievici

**L**ansat în 2018, *Hackerville*<sup>1</sup>, un alt serial regizat de Igor Cobileanski, de data aceasta împreună cu Anca Miruna Lăzărescu, la al cărui scenariu colaborează nu mai puțin de șase scenariști (Steve Bailie, Ralph Martin, Laurențiu Rusescu, Daniel Sandu, Jörg Winger, plus Tatiana Ionașcu – pseudonimul producătorului Cristian Mungiu), reflectă o temă specifică globalismului: criminalitatea informatică, anticipată de ficțiunile cyberpunk, în contextul unei epoci digital-virale, a *fake news*-urilor, a trolilor, a spiridușilor și a elfilor, pentru a vorbi în codul noului război cibernetic, dar și a bloggerilor, a *trendsetter*-ilor și a hackerilor, a *firewall*-urilor și *skynet*-urilor terminatoare ale unor apocalipse anunțate.

Hackerul este o figură în general pozitivă, expresie a unei subversiuni internaționale, un rebel care luptă cu Sistemul prin a-i sparge sistemele defensive. Povestea

din *Hackerville* începe cu un atac cibernetic asupra unei bănci germane din care, după ce sistemul de protecție i-a fost spart, este sustrasă suma insignifiantă de 9,99 euro. Nu prejudiciul neînsemnat îngrijorează, ci probarea vulnerabilității a ceea ce ar trebui să fie blindajul cibernetic al unei instituții bancare. Locul din care a pornit atacul este identificat, împreună cu cel care l-a inițiat – un hacker român din Timișoara, deja condamnat pentru această infracțiune. Numai că repede se dovedește că este vorba de o identitate furată, sub care se ascunde un alt hacker, mult mai performant.

Ancheta o pune pe drumuri pe Lisa Metz (Anna Schumacher), nemțoaică de origine română, chiar din Timișoara, specialistă în fraude financiare, care revine în orașul natal, unde îl întâlnește pe polițistul local Adam Sandor (Andi Vasluianu), divorțat, cu doi copii și mult umor negru de cheltuit, în expresia sa locală, bășcălia. Accentul nemțesc din româna vorbită ușor împiedicat de Lisa îi acompaniază

verbigeratia colorat-neașistă a polițistului într-un duet în care amicalitatea abrazivă se transformă încet-încet în apropiere fizică. De cealaltă parte a baricadei se află armata condusă de un anume Cezar – „tatăl hackerilor”, cum îl numește Adam –, însă în culisele rețelei se află o minte sclipitoare aparținând unui copil, Cipi (Voicu Dumitraș), un fel de „Pistruiatul” al hackerilor, capabil să decodeze și să penetreze cele mai bine protejate sisteme de securitate cibernetică. Isprăvile sale atrag atenția unei rețele internaționale al cărui reprezentant local, Borisov (Sabin Țambrea), testează potențialul acestui *enfant prodige* în intenția de a-l racola și utiliza. Numai că puștiul profită de un moment de neatenție pentru a sustrage, pe un stick, toată informația de pe serverul pus la dispoziție imprudent de către mafioți. În acest moment, filmul accelerează pentru a ține pasul cu o cursă contra cronometru pentru capturarea stick-ului și a puștiului, cursă în care se înscrie aproape toată lumea, de la poliția locală la trupele antitero și la poliția germană, inclusiv tatăl Lisei, membru al fostei Securități, scos de la naftalină, reactivat de miza pe care o reprezintă viața și cariera propriei sale fiice.

Filmul se desfășoară pe două planuri: „ai noștri” în colaborare și „ai lor” prinși în rețeaua de interese și complicități, cu toate dificultățile pe care polițiștii întrepizi le întâmpină în propriul lor sistem, cu istorii vechi, ce respiră aerul de cavernă și mucegai al spionitei din timpul Războiului Rece, puse peste cele noi cu rechini imobiliari, avocați corupți și ticăloși internautici stilați, cu un aer dandy, implicați într-o adevărată cyberiadă.

Privit din direcția unui alt serial, *Umbre*, unde Igor Cobileanski a colaborat cu Bogdan Mirică pe baza scenariului acestuia din urmă, observăm diferențe notabile. *Umbre* era foarte bine structurat pe o temă locală (mafia bucureșteană, clanurile interlope, gangsterii neoași etc.),



Sabin Țambrea



Anna Schumacher și Andi Vasluianu

din perspectiva unui *insider*, un recuperator care străbate – când cu ranga, când cu pumnul, când cu ce îi cade în mână – *underground*-ul interloper.

În *Umbre*, totul era țopesc, grosier, de mahala, made in Ferentari; ticăloșii, ca și băieții din Camorra, sunt îmbrăcați în maieuri, treninguri și șlapi, cu buzele murdare de spaghetti și ketchup, slinoși, cu ceva de neam prost, indiferent de luxul afișat cu obstinație.

În *Hackerville*, ticăloșii au maniere: aici crima este internaționalizată, rafinată, intelectualizată, aparține gulerelor albe, iar recruții sunt studenți cu potențial, dezinvolți și educați. Până și orașul ales face diferența – el nu mai este capitala României, cu un aspect din ce în ce mai provincial, cu un design prăfos, urduros, de lumea a treia, de mahala, cu megaliiți alături de gropi de gunoi și cartiere hidoase, moștenire a Epocii de Aur.

Timișoara arată ca o metropolă în miniatură, este un oraș elegant, mitteleuropean, cu arhitectură barocă și Art Nouveau, cu un design occidental, civilizată, șic, asupra

căruia camera ne oferă imagini panoramice sau din unghiuri favorabile, care rețin decupaje ale unei geografii urbane atractive. Interioarele sunt, cu mici excepții, luxoase; nimic din mizerabilismul Noului Val nu se strecoară în cadru, cu cartierele de un cenușiu șobolănos, cu „blocatari” (termen al romancierului Ion Manolescu) posomorâți, gelatinoși, spectrali, purtând pijamale peste un fel de convalescență obidită, cu chichinete în care personajele leorpăie ciorba, cu Dacii 1300 etc. Aici chiar și intrarea într-o rafinărie abandonată are ceva din vizitarea unui muzeu sau din arta mașinărilor și biomecanicilor lui H. R. Giger, în orice caz al unui reușit tablou de ruinism industrial, un cadru retro potrivit pentru un thriller. Majoritatea personajelor se îmbracă șic, în orice caz supravegheat, doar comisarul de poliție Vali pare scos dintr-un alt timp, al Războiului Rece; însă fostul securist retras în Germania este foarte elegant, updatat vestimentar. Unul dintre cei care conduc rețeaua, Borisov, este un adevărat dandy, atent la detalii, cum ar fi ca locuința

conspirativă unde va fi găzduit să nu aibă pisică, pentru că este alergic, iar Lisa este lacto-vegetariană.

Chiar dacă poți identifica mici scăpări în film, el este bine articulat la nivelul scenariului, astfel încât păstrează un ritm alert și verosimilitatea necesară ca mesajul să treacă. Machismul bondist strecurat în serial are culoare locală, care nu-i dăunează și nu-l împinge spre caricatură. Filmul lasă deoparte lasfierbințelile și garcismele care fac din polițaiul român un fel de clown cu simbricie.

*Hackerville* reușește în latura unei sobrietăți necesare unei *crime story* oneste și face pasul, de la lumea mărunță a daraverilor interlope cu iz de dugheană și tarabă, către un profil internațional, global, o deschidere de care serialul românesc are nevoie. ■

#### Note

1. V. și cronică din „Film”, nr. 1 / 2019, p. 68.



Vlad Ivanov în *Servitorii* (Ivan Ostrochovský)

## Festivalul Internațional de Film de la Valladolid

# O ediție eroică

### Dana Duma

**D**espre ediția cu numărul 65 a Festivalului Internațional de Film de la Valladolid se poate spune, fără emfază, că a fost una eroică. Festivalul din orașul lui Cervantes (SEMINCI, pe scurt, de la Semana Internacional de Cine) și-a continuat lupta de susținere a cinematografului

de autor, care face parte dintre obiectivele sale majore, într-o ediție *prezențială*, începută chiar în ziua declanșării interdicției de circulație nocturnă. Organizatorii au ținut să demonstreze că „sala de cinema e cel mai sigur loc” și că vor reuși „să depășească incertitudinile pandemiei cu cel mai bun cinema de autor și cu toate măsurile de siguranță respectate” (conform directorului Javier Angulo). O echipă extrem de

profesionistă și un grup de voluntari entuziaști au asigurat respectarea programului și a protocoalelor sanitare, cu ajustarea din mers a programării proiecțiilor (devansate cu o oră) și cu sacrificarea unui număr important de locuri (nici jumătate din cele disponibile în vremuri normale). Deși multe orașe spaniole – și mai ales Madridul – erau în carantină, un mare număr de profesioniști au luat parte la conferințele de

presă și la întâlnirile programate (precum cele dedicate cineaștilor-femei sau reuniunea anuală a distribuitorilor). Au urcat pe scena Teatrului Calderón toți cineaștii spanioli care au primit, anul acesta, Premiul „Spicul de Onoare” pentru întreaga activitate, de la regizoarea catalană Isabel Coixet (*Viața secretă a cuvintelor, Librăria*), care a prezentat, în gala de deschidere, noul ei film, vorbit în cea mai mare parte în limba engleză, *Zăpada din Benidorm*, la regizorii Julio Medem (*Veverița roșie, Lucia și sexul*) și Gracia Querejeta (*Ultima călătorie a lui Robert Rylands, 15 ani și o zi*), până la actorii Javier Cámara (*Vorbește cu ea, Torrente*, serialul *Noul papă*) și María Galiana (*Belle Époque, Solas*). Toate aceste dovezi de excepțională solidaritate a comunității cinematografice din Spania au fost dublate de calitatea programului, mai toți jurnaliștii acreditați considerând că selecțiile au depășit valoric anul precedent.

Ca de obicei, principala secțiune competitivă, dar și a doua, „Punto de Encuentro”, au favorizat filmele înnoitoare și curajoase, cu apreciable miză etică și estetică, venite deseori de pe teritorii cinematografice prea puțin cunoscute. Iranul, deseori prezent în programul edițiilor precedente (cu filme de Abbas Kiarostami sau Jafar Panahi intrate în palmares), a fost anul acesta reprezentat de *Regula celor 180 de grade* de Farnoosh Samadi, votat Cel mai bun film al secțiunii „Punto de Encuentro”, sau de pelicula premiată anterior la Berlin, *There Is No Evil* de Mohammad Rasoulof, distins la Valladolid cu o Mențiune specială, pentru abordarea curajoasă a chestiunii pedepsei cu moartea.

Exotică este și cinematografia palestiniană, prezentă în palmaresul competiției oficiale prin Premiul „Spicul de Argint” conferit gemenilor Arab și Tarzan Nasser pentru *Gaza, mon amour*, un lungmetraj cu o ținută plastică remarcabilă și un subiect original. Este o dramă despre schimbările radicale din viața unui pescar îndrăgostit fără speranță de o croitoreasă, după ce el descoperă o străveche statuie a lui Apollo. Filmul a câștigat și Premiul pentru Cel mai bun scenariu.

Selecția ediției a inclus și câteva filme din China, care depun mărturie despre înnoirile estetice și tematice vizibile în

acest cinema. El exprimă deseori un nou *Zeitgeist*, legat de rapidele transformări economice ale unei societăți cu vizibile infiltrări ale unor criterii de rentabilitate capitaliste, dar și de dilemele etice declanșate de incertitudinile identitare. Selecția a favorizat cineaștii-femei, precum Zheng Lu Xinyuan, autoarea lungmetrajului *Norul din camera ei* (premiul pentru imagine – Matthias Delvaux), un film cu o eroină cu scopuri opace, ca și personajul feminin central din *Vara e cel mai rece anotimp* de Sun Zhou, un atipic film cu intrigă detectivistică.

O prezență relativ exotică a fost, în competiția principală, și *Servitorii*, o coproducție Slovacia-România-Republica Cehă-Irlanda semnată de Ivan Ostrochovský, premiat ca Cel mai bun regizor. Filmul, care evocă șantajul practicat de poliția politică din timpul comunismului asupra preoților bisericii catolice, îi datorează mult interpretării lui Vlad Ivanov, al cărui talent a fost din nou apreciat de comentariile publicate în timpul și după încheierea Festivalului de la Valladolid.

A fost o ediție norocoasă pentru cineaștii veniți din țări foste comuniste, dacă privim locul important ocupat în palmaresul 2020 și de filmul maghiar *Pregătiri pentru a fi împreună pentru o perioadă de timp necunoscută* de Lili Horvát, câștigătorul Marelui Premiu „Spicul de Aur”. Lungmetrajul a mai câștigat Premiul pentru debut în regie, ce o recomandă pe Lili Horvát ca una dintre cele șase cineaiste care au obținut acest trofeu în 65 de ani.

Este un tipic film de artă, amintind de legăturile strânse ale cinematografului maghiar cu modernismul. Deși premisele par realiste – este povestea unei doctorițe cu o carieră de succes în Statele Unite, care lasă totul pentru a reveni în Ungaria, respectându-și promisiunea față de un medic maghiar de care s-a îndrăgostit –, evoluția narațiunii devine vag suprarealistă și misterioasă. Doctorul declară că nu o cunoaște și eforturile ei de a-l înțelege și de a-l cuceri amintesc de celebrul *Anul trecut la Marienbad* de Alain Resnais, căruia i se aseamănă și prin voința de stil. Filmul mai figurează în palmares și la categoria Cea mai bună actriță, răsplătind creația Natasei Stork. Marea diversitate a filmelor selectate în ediția 2020 a Festivalului se mai regăsește, în palmares, și prin Premiul pentru regie acordat ex aequo lui Aurel, cineastul care semnează *Josep*, un documentar de animație despre un desenator spaniol deținut într-un lagăr din Franța după Războiul Civil Spaniol.

Multe alte atracții cinefile s-au mai putut descoperi în programul SEMINCI 2020 (printre ele, și o retrospectivă dedicată Free Cinema-ului britanic). Ediția a reușit să transmită încredere cineaștilor și suporterilor cinematografului privind viitorul filmului. Am apreciat întotdeauna soluția organizatorilor de a marca, simbolic, susținerea lor mai degrabă pentru arta cinematografică, decât pentru industrie, înlocuind covorul roșu cu unul verde, pe care pot călca și muritorii de rând, nu numai vedetele. **E**



**Natasa Stork în *Pregătiri pentru a fi împreună pentru o perioadă de timp necunoscută* (Lili Horvát)**

# Surprize așteptate

## Cătălin Olaru

**N**u e pentru prima dată când, în calitate de membru al unui juriu, am fost în poziția de a evalua filme românești sau în care joacă actori români. Dar rareori se întâmplă ca filmul românesc să fie prezent, în programele competiționale ale unui festival, într-o proporție atât de însemnată. Ca membru al juriului FIPRESCI al Festivalului de Film de la Varșovia de anul acesta, am jurizat 13 lungmetraje, dintre care trei românești și o coproducție Ungaria-România. Întâmplare sau nu, acestea au fost totodată și printre cele mai reușite titluri din oferta festivalului. Să le luăm pe rând, în ordine aleatorie.

### Printre rânduri

**L**a fel ca precedentele proiecte ale cineastului Bogdan Theodor Olteanu, *Mia își ratează răzbunarea* datorează mult din forma sa finală flerului improvizational al actorilor – mai exact, talentului lor de dialoghiști.

Adesea, personajele vorbesc despre mediul artistic în care activează. Când pomenesc despre Radu Afrim sau Augusto Boal, filmul lasă impresia că e adresat unui public format exclusiv din actorii care fac parte din distribuție și alții asemeni lor. Nu e o boală din cale afară de rară: credința că lumea începe pe scenă și se termină la coada de bilete e simptomatică pentru o falangă eterogenă, dar semnificativă numeric, a peisajului artistic autohton. Pe de altă parte, când în discuție intervin numele lui Puiu, Mungiu și Porumboiu, tifla lui Olteanu, ca regizor de cinema independent, e evidentă.

Dincolo de această miză personală, printre toate episoadele, mai mult sau mai puțin amuzante, în orice caz firești, ale acestui film compus dintr-o succesiune de tablouri conversaționale se strecoară preocupările mai profunde ale lui Olteanu, care privesc relațiile de cuplu și rolurile de

gen în general. Unul dintre prietenii Mieii este fără discuție libidinos, cel puțin din momentul în care Mia enunță condițiile contractului relațional pe care îl propune. Unde mai pui că, după această emasculare simbolică, dată de faptul că Mia preia controlul asupra relației lor, Olteanu îl mai și pune în situația de a nu putea furniza o erecție satisfăcătoare.

Dar celelalte personaje masculine au parte de un tratament neutru, dacă nu măgulitor, iar asta pentru că angajarea filmului nu stă în pornirile-i incriminatorii. Mai mult, personajele lui *Mia își ratează răzbunarea* vor fi mergând la Pride și afișează în general atitudini progresiste, dar personajul Mariei Popistașu enunță o teorie aflată la antipodul oricărei forme de feminism militant, în timp ce Mia însăși arată ceva ce seamănă suspect de mult cu vina, după ce își înșală fostul partener.

Dacă filmul lui Bogdan Theodor Olteanu e feminist (iar asta e neîndoios), aceasta se întâmplă în primul rând pentru că le este dedicat unor personaje preponderent feminine, văzute în intimitatea lor, relaționând în primul rând verbal, iar aceste conversații ale lor nu le fac să pară nici frivole, nici slabe; mai exact, epiderma acestui film se dovedește a fi extrem de neaderentă, dacă ceea ce vrem să lipim de ea e orice formă de stereotip de gen. Dar asta nu înseamnă că feminismul filmului nu e și la vedere – e cazul monologurilor filmate de însăși Mia.

Al doilea manifest feminist al modernității cinematografice românești, după *Autoportretul unei fete cuminiți*, e unul din cele mai antrenante filme autohtone ale ultimilor ani, ceea ce spune multe despre filmul românesc nou, dar nu știrbește cu nimic meritul lui Olteanu și al admirabilelor lui actrițe.

### Indecizii

**L**a fel ca în cazul debutului în lungmetraj al lui Bogdan George Apetri, *Neidentificat* ar putea trece drept un film

al Noului Val Românesc doar cu extrem de multă indulgență și cu condiția ca, despre Noul Val Românesc, să nu știm, de fapt, cine știe ce.

Din nou, tăietura de montaj desparte unități de timp extrem de apropiate între ele. E cazul cadrelor cu eroul așezat pe o pajiște, în cursul unei operațiuni neautorizate de filaj. Când eroul se întoarce în Piatra Neamț, la finalul operațiunii de filaj, călătoria lui cu mașina e întreruptă de asemenea de *jump cut*-uri. Și tot așa. Prin comparație cu *Periferic, Neidentificat* e montat mai puțin febril, dar rămâne ferfenițit.

E doar una din ereziile formale ale lui Apetri. Când eroul său e se află într-o serie de situații-limită, Apetri îl filmează în gros-plan. În plus, pe parcursul interogatoriului (dar nu numai), secundarul unui ceas e sincronizat cu tensiunea pe care eroul o resimte – se aude când mai tare, când mai încet sau deloc. De altfel, în film abundă nu doar unghiurile subiective, ci și sunetul subiectiv, în diferite forme. Un exemplu: când Florin privește prin obiectivul binocului mai multe personaje aflate în parcare, care traversează terasa, apoi intră în hotel, sunetul de fond al pajiștii de pe care Florin le filează e înlocuit de zumzetul conversațional al terasei (pe care Florin însuși nu are cum să-l audă).

În sfârșit, dacă Apetri are, în filmul lui, și cadre lungi, de trei-patru minute, e greu de înțeles de ce, aproape de finalul scenei, decide să opteze pentru plan-contraplan în defavoarea planului-secvență – puțin probabil ca, astfel, filmul lui să devină mai antrenant sau mai ușor de urmărit pentru un public nespecializat.

*Periferic*, debutul în lungmetraj al lui Apetri, beneficia măcar de pe urma faptului că protagonistul lui avea o țintă precisă, enunțată explicit: singurul lucru pe care voia să-l facă Matilda era să fugă peste graniță cu fiul ei. În *Neidentificat*, pentru o bună parte din timp, nu știm mai nimic

despre obiectivele protagonistului. Mai mult, singurul *deadline* mai serios al filmului e ziua de vineri, în care Florin trebuie să predea mașina cumpărată în leasing, deoarece a rămas în urmă cu ratele.

*Neidentificat* e realist și nu prea, un thriller fără *ticking clock* și cu un erou mai degrabă nesuferit, care pare că gândește mult, dar ale cărui intenții rămân opace până foarte târziu, într-un moment în care e destul de probabil ca acestea să nu mai intereseze pe nimeni.

### În unscharf

**D**ebutul în lungmetraj al tinerei cineaste clujene Cecilia Felméri nu duce nici el lipsă de *plot twist*-uri. Bence (Bogdan Dumitrache) și Janka (Diána Magdolna Kiss) împart un trai în mare parte tihnit, într-un peisaj idilic. *Inciting event*-ul e un accident casnic violent, care generează o serie întreagă de așteptări, doar pentru a le înșela, una câte una. Ne așteptăm ca Bence să reacționeze cumva, ca urmare a tragediei căreia îi cade victimă. Însă acesta nici nu depune eforturi deosebite de a-i ascunde urmele (faptul că nimeni nu află ce s-a întâmplat e mai degrabă rodul întâmplării decât al premeditării), nici nu se lasă să alunece pe lenta curbă descendentă cu care suntem deja familiarizați din *Pororoca*. Barba neîngrijită care năpădește, centimetru cu centimetru, fața actorului român e un semn rău. Cu toate acestea, în loc să se degradeze inexorabil, psihismul lui Bence atinge neobișnuit de repede un echilibru care survine cam în același timp cu *midpoint*-ul filmului, când este introdus un al treilea personaj. Nóra (Alexandra Borbély) intră în peisaj, iar apoi îl părăsește, pe neașteptate. Aceasta se întâmplă deoarece tropul horror al unui spațiu blestemat cu luciu de generic, în cazul de față un lac, nu își respectă blazonul – cel puțin în intervalul temporal pe care îl acoperă filmul, lovește o dată și gata.

Eroul filmului înfruntă toate aceste cataclisme afective cu o privire preocupată și cu ocazionale accese de ceva ce ar putea fi exasperare, dar se învecinează și cu plictisul. Care sunt lucrurile care îl frământă, asta doar el poate ști. *Spirál* excelează atunci când explorează mai puțin interioritatea personajelor lui, cât



*Spirál* (Cecilia Felméri)

textura lucrurilor, de la epiderma celor trei personaje principale, la pături, solzi și musculițe care gravitează deasupra luciului apei. Restul rămâne o pagină care nu o preocupă suficient pe Felméri încât s-o umple mai mult decât pe jumătate.

### Dincolo de geam

**I**n istoria extrem de scurtă a *mockumentary*-urilor autohtone, *Toni & prietenii săi* face notă aparte, în primul rând pentru că nu e niciodată clar ce îl recomandă pe Toni pentru calitatea de protagonist. Mai mult, munca de investigație desfășurată de echipajul de filmare care îi dedică acestuia un documentar e îngreunată de faptul că Toni pare să desfășoare o serie de activități ilegale sau aflate la limita legalității.

Scena partidei de badminton fără fluturaș din *Discordia*, debutul lui Indolean, omagiu adus scenei finale din *Blow-Up*, se regăsește și în *Toni & prietenii săi*, mai exact, în scena aniversării lui Toni, care are loc într-un restaurant. Îi urmărim pe rând pe participanții la discuție – fiecare personaj e încadrat în momentul în care își rostește replica (și doar în acel moment). Însă camera este așezată pe trotuar, în afara restaurantului, dincolo de un geam închis. Drept urmare, nu putem auzi niciuna din aceste replici, deși e clar că replicile există

și, în mare, e clar și ce transmit ele, dat fiind că scena se încheie cu o șarjă a lui Toni, care își ancorează mâna în părul Rebecăi (Ilinca Hărnuț). Fluturașul sau, mai degrabă, lipsa lui au fost înlocuite, așadar, de cuvinte, în ceea ce reprezintă doar una din micile ocheade ale filmului.

Informațiile vizuale care ni se livrează în legătură cu Toni nu sunt limitate la perspectiva cumulată a membrilor echipei de filmare, care îl urmăresc oriunde și oricând pot. Când acestora nu li se permite accesul într-un restaurant, îl vedem în continuare pe Toni, într-o serie de cadre de interior surprinse din mai multe unghiuri din care operatorul Rebecăi nu ar fi putut filma (nu de pe caldarâm, cel puțin). În sfârșit, atunci când Toni trece în spatele camerei, acesta ar putea fi – dar nu e sigur că e – un comentariu în plus, nu despre etica actului jurnalistic sau despre definiția din ce în ce mai fluidă a statutului de vedetă, ci, de data aceasta, în legătură cu natura hiper-democratică a producției actuale de conținut.

Cu cel de-al doilea film al său, Ion Indolean are în continuare ceva de zis. Dar nu e clar deloc ce, respectiv dacă acel ceva e sau nu important. În filmul lui, suntem lăsați pe trotuar, în spatele unui geam gros prin care nu răzbate aproape nimic. **F**

# BIEFF 2020: Stare de grație

## Georgiana Mușat

**A**flat la a zecea ediție, sub directoratul artistic al Oanei Ghera și al curatorului asociat Flavia Dima, cu o selecție care cinstește moștenirea sa anterioară, dar îmbrățișează simultan forme noi de *storytelling* și avangardă, BIEFF-ul s-a desfășurat într-o formă hibridă, offline și online. Depășind obstacolele inerente perioadei, în care cei mai mulți dintre noi nu ne părăsim casele, festivalul a născocit forme foarte angajante pentru spectatori, cu discuții zilnice pe Zoom și un program de vizionare constant. Am mai spus-o și probabil c-o s-o repet: nimic nu se compară cu experiența vizionării acestor filme în cinematograful, în special fiindcă sunt filme concepute să inoveze formal. Cu toate acestea, nicicând n-am văzut granițele dintre noi atât de deschise: cinefili care poate n-au avut niciodată acces la agenda acestui festival au avut șansa de a urmări filmele și de la 800 de kilometri distanță. Informația asta nu e neglijabilă – filmele din competiție

și *off-competition*, organizate în calupuri diversificate tematic, includ, cel puțin simbolic, spiritul anului în care ne aflăm, al lipsei bornelor, al pierderii busolelor: utopie vs. distopie, alienare socială, viață privată vs. control, peisaje digitale *man-made* și *robot-made*. Nu e de mirare că marele câștigător al ediției e *They parlaient idéale* de Laure Prouvost, o călătorie care sondează într-un subconștient colectiv, în care granițele și distanțele de orice fel sunt anulate, iar oamenii, obiectele și animalele sunt într-o feerie psihedelică alternativă. Cel mai curajos film al ediției e simultan o abstractizare a unui sex spațial, robotic, nesimulat, care celebrează dragostea heterosexuale și homosexuală; cu *foley* parcă desprins din *Star Wars* și un dans-cometă, în care mișcările trupurilor se aliniază cu ritmul muzicii techno, *Progressive Touch* (r. Michael Portnoy) rezumă spiritul selecției de anul ăsta, care nu face compromisuri, ci celebrează teme care n-ar mai trebui să fie tabuizate (sexualitate feminină, imigrație, identitate socială, violență combătută prin violență).

Am ales să discut despre filme care urmează un anumit traseu – care pornesc de la întrebări precum „cine suntem?”, „ce rost mai avem pe Pământ?” sau „ce rost mai au granițele pe care ni le punem?” și propun forme alternative de regăsire –, ajungând, în final, de ce nu, la o stare de grație care e proprie fiecăruia. Dacă în *Mary, Mary, So Contrary* (r. Nelson Yeo), un experiment *found-footage*, protagonistul trece de la o identitate la alta, într-un tren-purgatoriu (împărțit între „adormiți” și „păcătoși”), în care trebuie să-și ispășească pedeapsa pentru că și-a ucis soțul, în *The End of Suffering* (r. Jacqueline Lentzou), personajul principal află de la o voce care-i vorbește din Cosmos că sursa angoasei sale e faptul că nu aparține Pământului, că ea vine de pe Marte, o planetă de pe care a căzut, la propriu. Pe Marte nu există suferință sau oboseală, oamenii nu trebuie să doarmă niciodată, iar vechiul coexistă cu noul. Apogeul chestionării identității e atins în *New Acid* (r. Basim Magdy), un film care îmbină imagini inofensive-teleenciclopedice ale unor animale exotice surprinse în

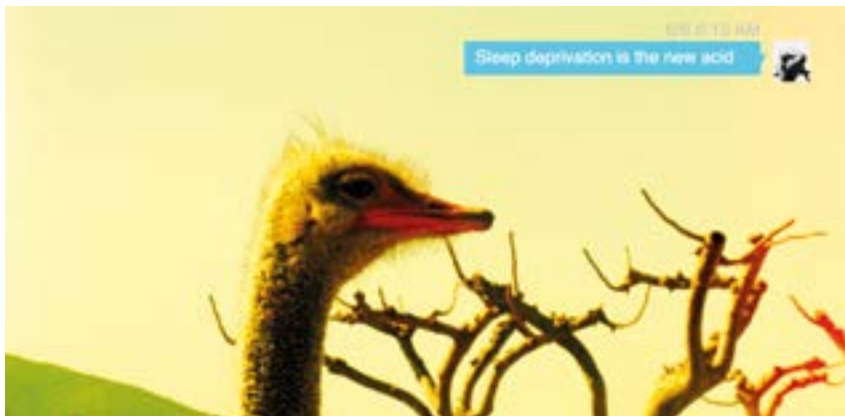


*They parlaient idéale* (Laure Prouvost)

mediul lor natural cu o sumă de dialoguri ce apar *on-screen*, ferestre de *chat* care arată felul în care comunică animalele între ele. Se întreabă ce rost mai are viața, dacă nu cumva sunt într-un *reality show*, vorbesc despre narcisism și egoism – în analogia asta cu viața, și animalele, și oamenii sunt într-o cușcă, și faptul că ajungi să devii conștient de bariere nu ajută prea mult evadarea din ele.

În filmul *I Am Here*, regizat de Alina Manolache, barierele nu mai au niciun rost. Folosindu-se de arhiva camerelor de supraveghere din lumea întreagă, traversând absurditățile pandemiei (de pildă, un jucător de golf izolat e rugat la un megafon să părăsească terenul, din cauza pericolului de infectare), Manolache plusează cu o mini-poveste narată de un *voice-over* impersonal. O voce robotică discută despre felul obiectiv în care receptează imaginile – un ochi care veghează neimplicat și neatașat. Așadar, imaginile încărcate emoțional pentru un humanoid, cum ar fi *uncanny valley*-ul obiectivelor turistice altminteri atașate de mulțimi, acum goale, nu înseamnă nimic pentru ochiul aparatului – el nu concepe diferența. E neclar dacă asistăm la un scenariu ce poate deveni cândva distopic (ca în *Homo Sapiens*, r. Nikolaus Geyrhalter), adică spații „vacuizate” de oameni, sau, din contră, natura poate să respire, finalmente, pentru o scurtă perioadă. În *Bab Sebta* (r. Randa Maroufi), ideea de graniță se reflectă într-un scurtmetraj conceptual, care apelează la o *privire bird-eye*, de deasupra mediului, unde, într-o panoramă continuă, asistăm la un *reenactment* al trecerii vama spre Ceuta, o enclavă spaniolă pe sol marocan. Maroufi accentuează abuzurile vameșilor, dar și ce odisee presupune să treci printr-un punct de frontieră asociat cu transportul ilegal de mărfuri, substanțe sau chiar oameni. E un singur moment în film când camera coboară pe pământ și se amestecă printre oameni – atunci când se declanșează haosul, iar mulțimea încearcă să treacă de forțele de ordine.

În *My Own Landscapes* – realizat în spiritul seriei *Serious Games* (2009-2010), a lui Harun Farocki –, Antoine Chapon vorbește despre simulările de geoingenierie militară: o sumă de programe generate în calculator, sub forma unor jocuri mimetice,




### *New Acid* (Basim Magdy)

care încearcă să reconstituie realitatea de pe terenul militar (felul în care arată câmpul de luptă, elicopterele, soldații, dar și mediul înconjurător, cu rol de ambient de imersare). Ele pregătesc recruții care urmează să meargă pentru prima oară la război, dar au și rol de terapie pentru traumele soldaților care încearcă să se readapteze vieții de după. E cu atât mai interesant de analizat rutina pe care autoritățile le-o propun soldaților: să joace „Call of Duty” sau alte *video games* de tip *shooter*, care normalizează violența și, deci, disociază imaginea unui cadavru virtual de realitate – cu cât mai des o vezi în mediul virtual, cu atât ești mai „pregătit” s-o faci în viața reală. Sigur, în teorie lucrurile astea nu sunt atât de rațional-matematice. Unul dintre soldați (narat de o femeie, alegere care sporește astfel sentimentul de depersonalizare) nu-și petrece timpul în program lucrând la acțiunile fizice ale soldaților, ci la designul vegetației, al copacilor și al apei. El alege să exploreze, să-și creeze câmpii de maci, să înoate o hartă întreagă. În felul ăsta, evadează din două medii – primul e cel al traumei reale petrecute; al doilea e planul virtual, unde ar fi fost forțat să retrăiască momentul.

Cum vorbește despre identitate și regăsire *They parlaient idéale?* Laure Prouvost începe cu o aventură ce se anunță abisală, între Franța și Italia; *plot*-ul minimal vizează, schematic spus, un grup de prieteni care caută să se piardă în sine și să se redescopere. Pentru asta, Prouvost anunță spectatorul că urmează să vină și el în călătoria spre subconștientul său. În lumea asta trebuie să uiți de toate regulile

lumii reale (și-aici e limpede că vorbim în primul rând de prejudecăți), ea deține propriul său limbaj (aici, anunță *voice-over*-ul dislocat ca o poezie dadaistă, caracatiță = tu, foc = arde, porumbel = confuz, ochi = vezi/marea). Totul e atât de grațios și levitant, încât e limpede că e o halucinație utopică, o armonie perfectă cu universul: peștii mănâncă zmeură, unui bărbat îi vorbește cerul și-l roagă să mănânce mai multe vitamine. E o lume alunecoasă, care imită conexiunile disperate făcute de inconștientul uman, dar și *trip*-urile generate de droguri (de pildă, într-un moment specific, fiind în Veneția toridă, imaginea începe să se dilate de la căldură), unde nu știi în ce hău psihedelic mai poți pătrunde sau pe ce vârf deșertic mai poți căuta apă.

O stare similară de grație poate fi întâlnită în *Cultes* (r. Marine Brutti, Arthur Harel, Jonathan Debrouwer), un scurtmetraj care aliniază botezul creștin și ideea de mitizare cu starea de transă pe care o resimt spectatorii la un concert muzical. În sanctuarele astea consumeriste, unde trebuie să-ți faci loc printre obiecte dure, cu prezență fizică, reclame luminoase sau standuri de băuturi și mâncare (deci, o simfonie de mirosuri și noroi), mulți caută iluminarea, ascensiunea. O afacere cu bănet e opusă experienței trans-senzoriale pe care o trăiesc consumatorii, care ajung, într-o contemplare absolută, să privească soarele, să îmbrățișeze copacii ș.a.m.d. Nu e, totuși, o iluzie la mijloc și, de fapt, ne dorim cu disperare să ajungem la starea asta, deși totul în jurul nostru ne împiedică s-o facem? 



Încă un rând (Thomas Vinterberg)

## Festivalul Filmului Francez Les Films de Cannes à Bucarest

# Printre anotimpuri

### Dinu-Ioan Nicula

**S**pațiul cinematografic al Hexagonului ne-a oferit, ca în fiecare an, două evenimente de ținută, care de această dată și-au concertat forțele într-o ștafetă autumnală ce i-a capacitat pe spectatori să înfrunte temperaturile nu întotdeauna prielnice, căci majoritatea proiecțiilor au avut loc în aer liber.

A 24-a ediție a Festivalului Filmului Francez, desfășurată între 23 septembrie și 4 octombrie în sala și grădina cinematografului „Elvire Popesco”, precum și la „Cinema sub clar de lună” (în curtea interioară a unei clădiri istorice de pe Calea Victoriei), a avut ca emblemă „Le film français au féminin”, cu atât mai viabilă cu cât în secțiunea „Panorama” a fost omagiată una dintre marile figuri ale Nouvelle Vague, Agnès Varda, prin cântecul ei de lebedă autoreferențial, intitulat *Varda par Agnès*

(premieră la Berlinala 2019, cu o lună înainte ca reputata regizoare să treacă la cele veșnice). În anii '60 a urcat pe firmament și steaua lui Catherine Deneuve, prezentă în selecție cu *Adio în noapte / L'Adieu à la nuit* (r. André Téchiné, 2019), unde rolul său (al bunicii unui tânăr care se convertește în secret la cauza terorismului) potențează o dramă actuală nu doar a Franței, ci a întregii Europe. O altă vedetă feminină de mare succes este Juliette Binoche, perfect servită de către regizorul Martin Provost cu partitura proprietarei de pension din comedia *Soția perfectă / La Bonne épouse* (2020), plasarea filmului în contextul evenimentelor anului 1968 aducându-l într-o neprevăzută actualitate. Ne-a făcut plăcere s-o revedem aici pe compatriota noastră Anamaria Vartolomei, care, cu aproape zece ani în urmă, debuta fulminant în *Mica mea prințesă / My Little Princess* de Eva Ionesco, istorisire sulfuroasă a copilăriei regizoarei, fiica celebrului fotograf

de nuduri Irina Ionesco. Încă departe de Binoche și Deneuve, dar depășindu-le ca iactanță (a se vedea scandalosa părăsire a sălii de la ceremonia César 2020, în momentul premierii „pedofilului” Roman Polanski), Adèle Haenel a fost în fruntea genericului de la *Portretul tinerei femei în flăcări / Portrait de la jeune fille en feu* (2019), film istoric a cărui poveste de dragoste este adaptată dezideratelor LGBT de către regizoarea Céline Sciamma. Un star francez al teatrului liric a fost soprana Natalie Dessay, prea devreme retrasă de pe scenă, dar care continuă să ne farmece cu vocea ei, precum în *Dilili la Paris / Dilili à Paris* (r. Michel Ocelot, 2018), distins cu Premiul César pentru Cel mai bun film de animație.

Secțiunea „Focus tinere talente” a inclus șase filme, dintre care două realizate de bărbați, dar având subiecte axate pe femei: *Noi două / Deux* (2019) de Filippo Meneghetti, cu Barbara Sukowa,

inubliabila interpretă a Lolei din filmul omonim al lui Fassbinder, și *Alice și primarul / Alice et le maire* (r. Nicolas Pariser, 2019), unde, în preajma consacratului Fabrice Luchini, strălucește Anaïs Demoustier în rolul titular, pentru care a fost laureată anul acesta cu Premiul César. Am remarcat, de asemenea, *Reîntoarcerea / Revenir*, cu Adèle Exarchopoulos, de Jessica Palud, film care, la Festivalul de la Veneția de anul trecut, a obținut premiul „Orizzonti” pentru Cel mai bun scenariu. Din spațiul maghrebian, ca obârșie, provin cineastele Hafsia Herzi și Manele Labidi, amprentă culturală pe care o poartă filmele lor *Meriți o iubire / Tu mérites un amour*, respectiv *Psiholog în Tunis / Un divan à Tunis*, mai complex fiind debutul regizoral al scriitoarei franco-libaneze Audrey Diwan, cu *V-ați pierdut mințile / Mais vous êtes fous*.

A devenit un oaspete curent al festivalului criticul Joachim Lepastier, curatorul secțiunii „Săptămâna «Cahiers du Cinéma»”, care în acest an a recurs la un calambur: „Vive les insoumuses!” (tradus în program ca „Muze nesupuse”), preluat din titlul unuia dintre filmele alese, *Delphine et Carole, insoumuses* (r. Callisto McNulty, 2019), documentar de certă acuitate despre fondarea unui grup feminist, în 1975, de către actrița Delphine Seyrig și regizoarea-activistă Carole Roussopoulos (ele însele realizatoare, peste un an, ale documentarului misandric *SCUM Manifesto*, inspirat de scriitoarea dezaxată Valerie Solanas, cea care a tras asupra lui Andy Warhol). În perfectă vecinătate pe desfășurătorul programului s-a situat filmul-cult *Logodnica piratului / La Fiancée du pirate*, realizat în 1969 de către Nelly Kaplan, totul fiind circumscris geniului tutelar al lui Alice Guy, prima cineastă din istorie, din creația căreia Lepastier a prezentat publicului nostru 13 filme. Criticul francez le-a oferit o mostră de cinematograful de poezie iubitorilor genului, prin *Tânăra femeie la Paris / Jeune femme* (r. Léonor Serraille, *Caméra d'Or* la Cannes 2017), precum și un eșantion de autoreferențialitate cu *Ce mi-a mai rămas din revoluție / Tout ce qu'il me reste de la révolution* (2018), regizat și interpretat de Judith Davis.

Ceva mai puțin norocos a fost Cristian

Mungiu, organizatorul manifestării „Les Films de Cannes à Bucarest”, întrucât sălile de cinema au fost reînchise cu puțin înaintea startului evenimentului (programat între 23 octombrie și 1 noiembrie). Ca atare, s-a făcut o reorientare din mers către grădina librăriei Cărturești Verona și terasa Fabrica Grivița (local deținut de Matei Lucescu, nepotul bine cunoscutului antrenor dinamovist), precum și la drive-in-ul de la Lagoo Event Park Snagov, unde s-a blocat la jumătate și nu a mai putut fi reluată tocmai proiecția cu *Mame adevărate / True Mothers*, filmul invitatei principale a festivalului, regizoarea japoneză Naomi Kawase. Aceasta a susținut și un *masterclass* prin Zoom, modalitate care probabil va persista și în viitorul incert în care viața va reveni la normal.

Dat fiind că, în acest an, Festivalul de la Cannes nu s-a desfășurat, anunțându-se doar o listă de filme selectate (lucru binevenit pentru palmaresurile realizatorilor), nici sora mai mică bucureșteană nu a putut prezenta niște premii de pe Croazetă. De mare interes a fost filmul de deschidere (ulterior multiplu laureat la European Film Awards), *Încă un rând / Another Round* de Thomas Vinterberg (danezul care acum un sfert de veac lansa, alături de Lars von Trier, curentul Dogma '95), comedie despre un „sport” care în țara sa pare a fi național: băutura. O vedetă a festivalului francez este și regizorul François Ozon, al cărui film *Vara lui '85 / Été '85* (cu posibile nuanțe autobiografice) amintește de *Strigă-mă pe numele tău / Call Me by Your Name* (r. Luca Guadagnino, 2017), căruia îi este superior prin actorul din rolul seducătorului bisexual: Benjamin Voisin.

„Les Films de Cannes à Bucarest” s-a bucurat și de o secțiune online, în care s-au concentrat toate avanpremierele românești (unele în coproducție), clou așteptat cu nerăbdare constantă de către cinefili. În acest an, un singur lungmetraj de ficțiune la prima proiecție națională: *Mia își ratează răzbunarea* de Bogdan Theodor Olteanu, comedie dezinhbată (ca limbaj, dar mai ales ca mentalitate a tinerei generații), cu o actriță tot mai solicitată: Ioana Bugarin; universul de grup feminin este excelent surprins, autorul confirmând comprehensivul debut cu *Câteva conversații despre o fată foarte înaltă* (2018). Deja văzute la București ori Cluj, dar inedite pentru cei mulți, au fost lungmetrajul de debut regizoral *Otto barbarul* (r. Ruxandra Ghișescu), cu un inadaplat contemporan (convingător întrupat de Marc Titiieni), și *Femei obișnuite / Simple Women* (r. Chiara Malta), cu o actriță de origine română mai cunoscută în SUA și Franța decât la noi (Elina Löwensohn), o glosă bizară, dar captivantă pe alocuri, asupra binomului succes/ratare.

În rest, au abundat documentarele, de remarcat fiind cele axate pe drama paternă: *Noi împotriva noastră* (r. Andra Tarara), răvășitoare ipostaziere a fatumului biologic, și *Tatăl nostru* (r. Andrei Dăscălescu), vârf de carieră pentru autorul *Planetei Petrila*. Și, în plină toamnă, un ecou de Radio Vacanța ne-a adus *Copii pierduți pe plajă* (cei ai generației '90), realizat de Alina Manolache, ideea năstrușnică a tinerei documentariste fiind doar parțial fructificată, pentru că amintirea încă vie a verilor de altădată implică așteptări sentimentale pe măsură. **F**



*Adio în noapte* (André Téchiné)

# Imagini curative

## Marilena Ilieșiu

**A**cum câțiva ani, Songkhla, un orașel îmbătrânit, intrat, alături de locuitorii săi, în amorțeala vârstei a treia, a fost brusc resuscitat de imagini. Sute de graffiti s-au întins pe zidurile locuințelor, magazinelor, clădirilor oficiale; figuri fantastice, portrete hiper-realiste sau scene de gen, opere ale unui grup de artiști contemporani, au populat spațiul urban. Brusc, nivelul general de optimism, de vitalitate și de speranță a explodat, turismul cultural a repus orașelul pe harta Thailandeii, tinerii au revenit în căminele părăsite, vârstnicii sceptici au redescoperit orașul cu o nouă fațetă murală.

În aceeași zonă de energizare culturală plasez și un festival de film dintr-un mic oraș de provincie moldovenesc: imaginile

proiectate pe ecranul unei săli sau într-un spațiu deschis sunt sursa unei forțe de revigorare urbană, a unei revitalizări prin terapie estetică, a stabilirii unui obiectiv cultural comunitar. Inițiat de Marcela și Emil Butnaru, festivalul „Toamnă la Voroneț” a antrenat, de-a lungul timpului, orașul Gura Humorului într-o cursă a imaginilor, de diaporamă și de film, a menținut locuitorii în zona creativității imagistice, dar și a cineației.

Pe ecranul ediției aniversare 2020 (necompetitivă) a fost combinată explozia de fotogenie a diaporamei cu dinamismul secvenței cinematografice – un mix care a devenit, în timp, marca festivalului. Continuarea unui festival în „virusatul” an 2020 este proba necesară a unui centru cultural, specializat în lansarea diaporamei și în promovarea filmului. Înarmat până-n ochi pentru expediția anti-SARS-CoV-2,

spectatorul 2020 a intrat în sala de cinema pentru a revedea diaporame, nou digitalizate, premiate la edițiile anterioare, și câteva filme românești reprezentative pentru profilul festivalului. Călătoria retrospectivă prin filmul românesc a început cu o parcare în stilul Tudor Giurgiu (*Parking*), inspirată de romanul „Apropierea”, al lui Marin Mălaicu-Hondrari. Drama supraviețuirii artistului român, imigrant în Spania, cumulează problemele deprădăcinării, criza de creație, iubirea toridă și turbulențele lumii interlope. Filmul lui Giurgiu din 2019 pare o replică mult mai dramatică a celui din 2012, *Despre oameni și melci* (a doua proiecție a festivalului). Dacă, în 2012, eroul era în căutarea unor soluții autohtone de supraviețuire (vânzarea de spermă pentru salvarea uzinei locale, de unde și umorul amar de situație), în 2019, într-o poveste mult mai



*Parking* (Tudor Giurgiu)

dramatică, el își transferă problemele personale pe teren spaniol.

Punctul culminant al festivalului a fost portretizarea, in memoriam, a actorului Ștefan Iordache, construită pe firul biografic, filmic și teatral trasat prin tirul încrucișat al întrebărilor și răspunsurilor din cartea-interviu a Ludmillei Patlanjoglu, „Regele Scamator Ștefan Iordache”. Dincolo de articularea exactă interogație-răspuns, cartea mizează pe un tip de sonoritate specială a răspunsurilor lui Ștefan Iordache, care trece dincolo de fraza scrisă, marcată de inflexiunile vocii marelui actor, de sinceritatea omului și de pasiunea actorului. Partea vizuală a portretului este asigurată de forța evocativă a filmului *Regele Scamator Ștefan Iordache*, care reface, imagistic, traseul unei vieți și al unei cariere actoricești: de la copilul din fotografia de familie la marile momente de teatru și de film. Alăturate, aceste extracte de viață scenică sau filmică surprind ceva din misterul prezenței actorului, din tehnica și trăirea combinate în fiecare rol, din incandescența unui rațional care-și migălește fiecare rol, ca în final să-i imprime acea inegalabilă aură personală. În filmul lui Dan Pița,

*Concurs* (1982), Ștefan Iordache e unul dintre membrii grupului de excursioniști: din portretul colectiv detașezi personajul său debordând de ironie, de machiavelism minor, de încredere în farmecul lui de fante de uzină. În umbra Puștiului, Ștefan Iordache portretează una dintre fațetele omului nou al epocii ceaușiste: descărcăreț și profitor, nemilos și indiferent. Mereu la pândă, gata de atac. Noblețea, eleganța și profunzimea, rezonanța filozofică pe care o imprimă fiecărui personaj fac din Ștefan Iordache un Rege, cu dexterități actoricești de scamator.

Marile succese de public au ajuns la Gura Humorului aduse de Caravana filmului românesc: *Declarație de dragoste* (Nicolae Corjos, 1985) a fost proiectat în prezența actorului Adrian Păduraru, *Ochi de urs* (Stere Gulea, 1983) a beneficiat de suportul scânteietoarei Sofia Vicoveanca, iar *Liceenii rock'n roll* (Nicolae Corjos, 1991) nu doar a trezit nostalgiei, ci a și ritmat festivalul.

Al doilea moment livresc al festivalului a fost lansarea de carte a criticului Titus Vișeu: „F – de la Film: Dumitru Radu Popescu – scenaristul unor îngeri veseli,

scenaristul unor îngeri triști”. Parafrazând două dintre titlurile sale, cartea decodifică implicarea scriitorului-scenarist în scriitura filmică prin structurarea, la nivelul scenariului, a materialului narativ. Scenarist al unor mari filme, semnate de mari regizori (*Duios Anastasia trecea*, *Fructe de pădure* – Alexandru Tatos, *Vânătoarea de vulpi* – Mircea Daneliuc, *Rochia albă de dantelă* – Dan Pița, *Turnul din Pisa* – Șerban Marinescu), D. R. Popescu își construiește narațiunile în jurul unor personaje simple, umile, dar exemplare prin pregnanța acțiunilor în care sunt implicate. Oamenii capătă acea trăsătură angelică, veselă sau tristă. În seara finală a fost proiectat, în avanpremieră, filmul lui Andrei Zincă *Și atunci, ce e libertatea?* – o poveste plasată în anii '50, care încearcă o redefinire a raportului frică-libertate. O poveste exact pe măsura unui an marcat de același raport: frica de un inamic „prea mic pentru un război atât de mare” (vorba aceluiași D. R. Popescu, plasată într-un alt context semantic), dar atât de perfid, încât nu ne mai permitem nici chiar „un surâs în plină”... toamnă, la Voroneț. **E**



*Și atunci, ce e libertatea?* (Andrei Zincă)

# Sub timp și mode

**Dinu-Ioan Nicula**

**N**eintrat încă în conștiința marelui public autohton, conceptul de „*fashion film*” a făcut pași mari în această direcție în ultimii ani, grație Ioanei Diaconu și Mădălinei Cozmeanu, al căror festival a ajuns la a patra ediție. Programat inițial în luna aprilie, el a fost relocalizat în luna noiembrie, în format online (fapt care a dus la pierderea unuia dintre clou-urile variantei live, documentarul *House of Cardin*).

Loc geometric al intersecției dintre videoclipul muzical, arta video și clipul publicitar, *fashion film*-ul trasează perimetrul unei zone elitiste, pe care organizatoarele încearcă să o păstreze la un standard ridicat atât vizual, cât și teoretic. Astfel, tradiționala secțiune „Dressing the cinema” a fost pusă acum sub tutela conceptului de *camp*, teoretizat în anii '60

de către Susan Sontag, ca fiind nu atât o idee, cât o sensibilitate care se revelează în artificiu, stilizare, teatralizare, ironie, ludic și exagerare, mai curând decât în conținut. Revendicându-se de la butada lui Oscar Wilde conform căreia „Omul trebuie să fie o operă de artă sau să poarte o operă de artă”, *camp*-ul intră în firești conexiuni cu teritoriul *queer* (ilustrat de însăși Sontag), iar prezența în selecția BFFF 2020 a doi monștri sacri ai genului, Rainer Werner Fassbinder (cu *Atenție la târfa sfântă / Beware of a Holy Whore*, 1971) și Derek Jarman (cu *Jubileu / Jubilee*, 1978), este elocventă. Regizorul german transformă metafilmul într-o estetică a solitudinii de grup, în care alteritatea devine o emblemă a rătăcirii în căutarea identității, în timp ce britanicul joacă virtuos pe scara epocilor britanice și pe coarda fină a esteticii punk perfect stăpânite. Mult mai puțin cunoscută la noi, Ulrike Ottinger captivează, în *Jurnalul unei bețive / Bildnis einer Trinkerin (Ticket of No Return)*, din 1979,

prin adecvarea transformismului vestimentar la psihologia fluidă a eroinei, interpretată de neuitata Tabea Blumenschein, trecută în eternitate la începutul lunii martie. Cvartetul de filme „cult” a fost întregit de *Céline et Julie vont en bateau* (1974), în care nota de excentricitate practică în extenso de Jacques Rivette s-a aflat la ea acasă.

Pe marginea noțiunii de *camp*, sub egida festivalului a avut loc o dezbatere transmisă live pe Facebook, la care au luat parte universitarul italian Fabio Cleto și criticul român de film Călin Boto. În suită, pe site-ul festivalului a fost deschis un *podcast* despre „Dress Codes” – platformă cu un standard demn de urmărit în viitor.

Din acest an a fost introdusă, ca pandant al celei deja existente, secțiunea „Dressing the body”, care se ambiționează să pună într-un evantai diverse coduri socioculturale de utilizare a măștii și a machiajului. Un interes special a prezentat *The Fabric of You* (r. Josephine Lohar



*Jurnalul unei bețive* (Ulrike Ottinger)

Self), fabulă gay din epoca mccarthysmului, spiritul „vânătorii de vrăjitoare” părand a se reîntoarce. Pentru iubitorii Orientului, plăcute surprize le-au reprezentat *Portrait of a Tokyo Rockabilly* (r. James Partridge) și *Chicano* (r. Louis Ellison și Jacob Hodgkinson).

Cele mai rezistente dintre piesele inedite pentru noi au fost prezentate în secțiunea de film documentar. *Dispariția mamei mele / La Scoparsa di mia madre* îi este dedicat Benedettei Barzini de către fiul ei, Beniamino Barrese. Este un omagiu deloc hagiografic adus celei care a fost o emblemă warholiană a modellingului din anii '60, pentru a deveni apoi o militantă feministă și a ajunge la o sete de autoextincție tocmai când idealurile progresiste sunt pe punctul să așeze piatra tombală peste istoria burgheză pe care ea a repudiat-o în tinerețe. *Martin Margiela: cu propriile cuvinte / Martin Margiela: In His Own Words* (r. Reiner Holzemer) pune în alți termeni ecuația efasării ego-ului, stilistul polonez refuzând cu obstinație să-l expună în public, până la grăbita sa retragere definitivă din fenomen.

Juriul competiției din festival a fost compus din creatoarele de modă Alina Gavrilă-Borțun și Ioana Ciolacu, precum și din cineaștii Ioana Mischie, David

McGovern (care a susținut un *masterclass* despre perspectivele *fashion film*-ului) și Ben Nicholas/Benny Nicks. Dintre cele 40 de scurtmetraje (aproape jumătate fiind românești!), o parte au fost mai curând pretexte ilustrative pentru diverse branduri, dar multe altele au avut un *story* relativ conturat, fie chiar și sub imperativul dur al prezentului (*Sfârșitul distanțării sociale / The End of the Social Distancing*, Spania, Victor Claramunt), ca memento al urgii trecutului (*Chernobyl*, Mădălina Găceanu, 2019).

Tânăra absolventă UNATC Alma Buhagiar a apelat la o mare promisiune actricească, Silvana Mihai, pentru *Lucruri simple*, ipostaziere de mentalitate feminină care, dacă ar fi fost mai economică, merita o distincție.

Ca și anul trecut, când a câștigat cu *Transformable Wardobe* (în co-regie cu Mathias Kruse Jørgensen), premiul pentru cel mai bun *fashion film* i-a revenit tânărului designer danez Marie Sloth Rousing, autoare (împreună cu Elvira von Wieding Lidin) a filmului *Mødet - The Act of Uniting Two or More Things*, inspirat eseu asupra ideii de gol și de locuire a hainelor, într-o manieră subtil persuasivă. Premiul „Fresh Perspective”, oferit unui film cu buget redus, a fost câștigat de o

voce afirmată în scurtmetrajul românesc al ultimilor ani, Raya al Souliman, cu *XXX by Lucian Varvaroi*, autoarea fructificând cu umor deschiderea stilistului debutant către combinarea insolită a *pattern*-ului masculin autohton cu conceptul de „streetwear”. (Anul trecut se impusese *Debandada* de Andrada Morușan, realizatoarea fiind prezentă și în 2020.)

Tehnicile de animație, care devoalează finalmente un fotomodel feminin cu fațes atipic, au fost parte din secretul reușitei filmului *Peculiar* (realizat de Raluca Mărgescu, pe baza colecției Ioanei Carp), căruia i s-a decernat premiul pentru cea mai bună producție locală. Un sentiment de déjà-vu, la întâlnirea dintre geometrie și istorie, placată pe un convențional alb-negru, a oferit un oarecare confort multor spectatori, al căror vot a trimis Premiul Publicului către *Divine Timing*, în regia Iuliei Constantin.

Cu o anumită carură teoretică și cu un construct estetic care disimulează elegant inerentele note publicitare, Bucharest Fashion Film Festival rămâne o prezență deloc conjuncturală pe harta evenimentelor de gen din țara noastră, iar supraviețuirea în acest an, în care izolarea a fost antonimul „pasului ținut cu moda”, este semnul unei dorite perenități. **F**



*XXX by Lucian Varvaroi* (Raya al Souliman)

# Privind înainte

**Andreea Pătru**

**E**diția a 28-a a Festivalului Internațional de Scurtmetraj Curtas Vila do Conde, programată inițial în perioada 10-18 iulie, s-a desfășurat între 3-11 octombrie 2020 într-o formulă hibridă, care a permis continuitatea evenimentului prin prezentarea filmelor atât în sălile din fermecătorul orașel portughez, cât și online. Vila do Conde este unul dintre cele mai vechi așezăminte din Portugalia, strâns legat de înființarea statului portughez. Situat pe malul Oceanului Atlantic, vecin cu Porto, Vila do Conde nu s-a remarcat doar ca unul dintre popasurile pelerinajului către Santiago de Compostela, ci și ca gazdă a unuia dintre cele mai prestigioase festivaluri de scurtmetraj europene. În mod tradițional, secțiunile principale ale festivalului includ competiția națională și cea internațională, iar alte spații competitive sunt dedicate videoclipurilor, scurtmetrajelor experimentale, studentești și celor pentru copii. Distincțiile dintre documentar, ficțiune și animație sunt estompate, scurtmetrajele fiind mai degrabă grupate pe criterii conceptuale decât de gen. Organizatorul festivalului, Curtas Metragens CRL, a creat un model inedit de festival, extinzându-și activitatea către distribuția de scurtmetraje portugheze, prin Agência și galeria Solar, care are o activitate expozițională permanentă, pe lângă găzduirea retrospectivelor festivalului. Din competiție nu au lipsit numele sonore, scurtmetraje semnate de Jafar Panahi, Guy Maddin sau Serghei Loznitsa intrând în concurs alături de filmele unor regizori debutanți sau dedicați strict duratei reduse. Mă voi opri însă asupra unor filme realizate de regizori mai puțin cunoscuți publicului nefamiliarizat cu circuitul festivalier de scurtmetraj.

*Homeless Home*, al galicianului Alberto Vázquez, evocă, prin intermediul unei estetici gotice – ce amintește de obscuritatea și

dramatismul gravurilor lui Gustave Doré –, criza economică din perioada 2008–2014 și consecințele depopulării zonelor rurale cu care se confruntă Spania. Câștigătoare a Premiului Juriului la Annecy, animația se înscrie în stilul umorului negru care l-a consacrat pe Vázquez în trei rânduri la Premiile Goya, cu scurtmetrajele *Birdboy* (2011) și *Decorado* (2016), precum și lungmetrajul *Psiconautas, los niños olvidados* (2015). Personajele sale sunt animale antropomorfe cu voci simpatice, contrastând puternic cu pesimismul și decorurile dezolante ce le înconjoară. Cu *Homeless Home*, cineastul face trecerea de la fabulă și povești pentru adulți la o estetică ce se inspiră mai degrabă din legende medievale și mitologie, cu orci, vrăjitoare, fantome, soldați, căpcăuni și un luntraș – trimitere evidentă la Caron. Personajele ce populează acest purgatoriu sau soi de iad vorbesc despre el ca despre un cămin și îl numesc *acasă*, ceea ce stârnește paralele amare. Însăși cartografia spațiului este un ecou al teritoriilor spaniole defavorizate, afectate de șomaj, deșertificare și lipsa industriilor, care sunt izolate de regiunile dezvoltate și omise în toate planurile de dezvoltare economică și de extindere a infrastructurii. Harta nord-vestului Spaniei este redistribuită astfel încât La Coruña se învecinează cu teritoriul Nicăieriului, cu Orașul Fantomă, Mlaștina Visării și Marea Durerii. În decorul sumbru, ce amintește de ficțiunea lui Bergman *A șaptea pecete* (1957), personajele apelează la un escapism cât se poate de contemporan: ele se îmbată, se droghează și se refugiază în violență, pentru a evada dintr-o realitate socială lipsită de perspective.

Din punct de vedere narativ, scurtmetrajul prezintă un triunghi amoros anacronic, între o vrăjitoare, un orc și un soldat întors de pe front, pentru a explora tema întoarcerii forțate la origini. Imaginarul de coșmar (un lac de sânge livrează singura pată de culoare a mizanscenei) este plasat

atemporal, contribuind la identificarea cu subtextul contemporan la care face referire.

Un alt scurtmetraj puternic ancorat în realitatea capitalistă este *L'Effort commercial / Store Policy* de Sarah Arnold. Puternic stilizată și cu o estetică artificială, ficțiunea este inspirată dintr-un incident real de exploatare a muncii femeilor. Protagonista Lea s-a angajat într-un mare lanț de supermarketuri. Inițierea personajului în noul mediu de lucru și familiarizarea sa cu sarcinile jobului este urmărită gradual, ca un proces dezumanizant, în care Lea trebuie să devină o piesă dintr-un sistem eficient, bine pus la punct. În actul repetitiv al scanării de produse, accentul cade pe sistem și mai puțin pe ideea de consum sau de exces. Casierele scanează impasibile obiecte invizibile, prin gesturi aproape automate, din obligativitatea de a îndeplini norma impusă de superiori indiferenți față de situațiile imprevizibile și cu puțină empatie pentru circumstanțele personale ale fiecăreia.

Cu un decor steril și costume minimaliste, încadrat într-un format de 4:3, filmul se axează pe repetitivitatea productivității în ritmuri electronice ce se îmbină perfect cu sunetele hipnotice ale scanării codurilor de bare. De la *Timpuri noi* (Charles Chaplin, 1936) până la filme din prezent, precum *Două zile, o noapte* (2014), al fraților Dardenne, exploatarea forței de muncă și vulnerabilitatea muncitorului sunt teme sociale care nu și-au pierdut actualitatea. *Store Policy* continuă în aceeași tradiție, eludând din cadru figura consumatorului și adăugând procesului de ștergere a individualității un apogeu extrem de crud și emoțional.

Un scurtmetraj care a trecut oarecum pe sub radar în circuitul festivalier, dar pe care Curtas Vila do Conde l-a recuperat, este *Subject to Review* de Theo Anthony. Cineastul construiește un film-eseu pornind de la sistemul de *hawk-eye* din tenis, pentru a chestiona capacitatea tehnologiei



*The Foreigner* (Lucía Aleñar Iglesias)

de a face dreptate, societatea spectacolului și pretenția de cunoaștere obiectivă. Produs de canalul sportiv ESPN, documentarul analizează, prin intermediul înregistrărilor video și al tehnologiei de simulare, momente definitorii pentru istoria tenisului și limitele căutării perfecțiunii. Acuratețea este vitală într-un sport în care diferența dintre câștigarea și pierderea unui titlu se poate face la un punct. Necesitatea unei decizii bazată pe observații ce pot scăpa plajei vizuale umane a făcut indispensabilă o tehnologie care să primeze asupra arbitrajului predispus subiectivității. Anthony face o trecere în revistă a tehnologiilor ce au precedat funcția de *hawk-eye*, cea care stabilește, prin intermediul senzorilor și a simulărilor virtuale, dacă o minge este în afara sau înăuntru terenului. Prin intermediul unei voci din off, filmul reușește să explice nu numai regulile jocului, ci și (in)capacitatea sistemului creat de a fi imparțial. Printre ideile vehiculate se află paralela justificată cu cinematograful ca modalitate de reprezentare obiectivă a realității, asocierea pixelului cu fotograma, ca unități de bază în cele două modalități de producție a imaginii, fiind inevitabilă. Cu o metodă similară lui Harun Farocki, metodă ce l-a consacrat în anteriorul *Rat*

*Film* (2016), un documentar care explorează istoria orașului Baltimore prin intermediul invaziilor de șobolani, Theo Anthony extrapolează un subiect ordinar, precum sportul, pentru a conferi reprezentării o dimensiune aproape existențială. Regizorul american expune paradoxul conform căruia o tehnologie aparent infailibilă în aplicarea regulamentelor poate produce la rândul ei nedreptate în lipsa nuanței arbitrajului uman. Pentru a face asta, dezvăluie propriul proces de realizare a documentarului, expunând modul în care înregistrează *voice-over*-ul sau în care dă indicații echipei de producție pentru a chestiona nu numai legitimitatea relucerilor computerizate din tenis, ci și aceea a documentarului ca deținător al unui adevăr absolut.

Prin expunerea meta a procesului și punerea sub semnul întrebării a tropicilor filmului de nonficțiune, *Subject to Review* chestionează nu numai limitele tehnologiei, ci și modalitatea care conferă autoritate unei persoane sau alteia pe considerente sociale și mai puțin obiective.

Nu în ultimul rând, poate că cel mai emoționant scurtmetraj din competiție a fost *Forastera / The Foreigner* de Lucía Aleñar Iglesias, tocmai pentru că reia la viață un filon narativ clasic, care

pierduse teren în ultimul timp. Povestea se concentrează pe adolescenta Antonia, care își petrece vacanța de vară în Mallorca, în casa bunicilor săi de la țară. Treptat, Antonia descoperă asemănările dintre ea și bunica ei decedată, dar mai ales efectele pe care această asemănare le are asupra bunicului ei vădov. Este interesant de observat evoluția personajului excelent interpretat de tânăra Zoe Stein, care-și transformă vulnerabilitatea într-un instrument al maturizării, al formării sale ca adult.

Regizoarea spaniolă explorează cu abilitate, prin intermediul deghizării, ambiguitatea identității personajului, îmbogățind astfel variantele de interpretare a acestei similitudini.

Lentoarea mișcărilor de cameră și textura peliculei aproprie acțiunile protagonistei de un ritual împotriva uitării, fără a știrbi din ambiguitatea mimesis-ului. Cuvântul *forastera* se folosește în Baleare pentru a-i defini pe spaniolii peninsulari care trăiesc sau sunt în vizită în insule. Astfel, titlul punctează inadecvarea protagonistei în respectivul mediu.

Lucía Aleñar Iglesias găsește o metodă de reapropriere a trecutului, prin accentul pe gesturile mici și pe rutină, și creează un personaj complex, tribut ar moștenirii sale genetice. **F**

# Cornelia Tăutu și logica dramaturgiei sonore

**Marian Sorin Rădulescu**

**P**rintre necesarele restituiri de coloane sonore din filmele românești ale anilor '70-'90 se numără și muzicile scrise special pentru film de Cornelia Tăutu (1938-2019). Prima sa prezență pe genericul unui lungmetraj datează din 1975, când propunea o neobișnuită dramaturgie sonoră pentru filmul alb-negru *Zidul*, cu imaginea lui Iosif Demian și în regia lui Constantin Vaeni (cu care va colabora constant vreme de 15 ani), după un scenariu de Dumitru Carabăț. Încă de atunci se simțea dorința compozitoarei de a rezona – muzical – cât mai adecvat cu „faptul realizat” (imaginea gata montată a filmului) și de a scrie o muzică pe care să o poți asculta și dincolo de imagine.

Deși a avut mereu o slăbiciune aparte



pentru *Zidul*, filmul care avea să o „stârnească grozav” pe Cornelia Tăutu a fost

*Buzduganul cu trei peceți* (1977). Epopeea lui Constantin Vaeni i-a oferit prilejul „de a topi într-un tot unitar surse muzicale ținând de muzica medievală cultă, de rezonanțe apusene existente în muzica de curte a acelei vremi și, totodată, de folclorul românesc diversificat pe regiuni – totul adus la un numitor comun propriu sensibilității contemporane”. În 1982, referindu-se la acest film, Cornelia Tăutu explica felul în care „logica muzicii” era uneori nevoită să suplinească unele carențe din „logica dramaturgiei”, unele neîmpliniri datorate unor factori obiectivi – „cai puțini, oameni puțini, forțe puține”<sup>1</sup> – sau, pur și simplu, să sublimeze excesul de tezism. De aceea, muzica nu putea râvni la statutul de comentator, dintr-un „plan superior de înțelegere” (concret: „note extrem de largi”, „o filosofie a luptei”), de exemplu al unei bătălii. Prin urmare,



*Zidul* (Constantin Vaeni)

muzica are un rol decisiv într-un film, dacă „poate să-l strice sau să-l amelioreze”. Ghicim aici, în această observație, gândul că „dirijorul” unui film rămâne, în ultimă instanță, regizorul. Compozitorul poate fie să „amelioreze” unele imperfecțiuni, fie să aibă „atitudine” și – la modul ideal – să confere muzicii dimensiunea unui convingător „personaj dramatic” în „construcția de boltă” a întregului discurs cinematografic.

În filmele de dinainte de 1990, „atitudinea” la cota cea mai înaltă avea să o atingă în *Imposibila iubire* (1984), adaptarea cinematografică după romanul „Intrusul” de Marin Preda, în regia lui Constantin Vaeni. Atmosfera neorealistică din imaginea lui Anghel Deca își află fericitul contrapunct sonor în sonoritățile Cornelinei Tăutu. Câteva teme aveau să fie dezvoltate în „Concertul pentru pian și orchestră” din 1989. Întâlnirea lui Călin Surupăceanu cu „ceasul cel mare” – ce îi schimbă și pecetluiește destinul în plină „eră a ticăloșilor” (anii '50), într-o vreme când „nulitățile cresc” – este memorabilă și datorită sonorităților elegiace ale compozitoarei, care punctează „minimele” și „maximele” unui destin. Anvergura

muzicii (fără nicio emfază triumfalistă) însoțește, în *Imposibila iubire*, legenda unor meșteri ce pun bazele noilor așezări urbane ridicate cu „elan muncitoresc”. La *Moromeții* (1987), Cornelia Tăutu avea să fie „soluția de rezervă”, aplicată oarecum „minimalist”, la care Stere Gulea a recurs după ce Vasile Șirli (care scrisese întreaga muzică) a devenit indisponibil, atunci când a rămas în Occident. În *Rămânerea și Drumul câinilor* (ambele regizate de Laurențiu Damian la începutul anilor '90), Cornelia Tăutu potențează tragismul atmosferei (director de imagine: Anca Damian) cu anvergura începută câțiva ani mai devreme, în *Imposibila iubire*.

În interviul acordat Marianeii Ioan în 1982, Cornelia Tăutu punctează într-un mod pe cât de just, pe atât de concis, soluția regizorilor de a recurge la ilustrația muzicală în loc de a folosi muzică originală: „un gest disperat de a se face niște discutabile economii”. În filmul românesc al acelor ani, opțiunea cu pricina s-a întâmplat să funcționeze cu brio în câteva cazuri: *O lacrimă de fată*; *Vânătoarea de vulpi*; *Croaziera*; *De ce trag clopotele, Mitică?*; *Secvențe*. Cornelia Tăutu citează, cu vădită plăcere, doar *Proba de microfon*.

Chestiunea economiilor avea să redevină de actualitate după 1990 și, mai ales, după 2000, când regizorii-autori Lucian Pintilie, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Radu Jude, Radu Muntean, Constantin Popescu, Călin Peter Netzer, Marian Crișan, Adrian Sitaru, Andrei Cohn ș.a. au propus formule de film extrem de solide, în al căror demers nu este rezervat niciun loc pentru muzica originală, gândită ca „personaj dramatic”. Cei mai categorici dintre ei vorbesc chiar despre „manipularea” emoțională a spectatorului prin, de exemplu, folosirea unui violoncel (sau a unui *synthesizer*, sau chiar a unei orchestre simfonice). Concludentă, în acest sens, este emisiunea TVR „Top cultura” din 2014 (disponibilă pentru vizionare pe bogata pagină YouTube, recent înființată, „Remember Cornelia Tăutu”), unde printre compozitorii de muzică de film invitați se numără Cornelia Tăutu, Adrian Enescu și Vladimir Cosma. **F**

1. „Fiecare film, o explorare artistică”, în „Almanah Cinema 1982”, ancheta „Ce vă spune muzica de film?”, realizată de Mariana Ioan, pp. 95-96.



*Imposibila iubire* (Constantin Vaeni)

# „Nu mergeți la film, visați la filme!”

**Luminița Comșa**

**J**ocurile virusului cu viețile noastre au avut și au repercusiuni grave, inclusiv asupra destinului sălii de cinematograful, locul pe care – simbolic, dar și în realitate – ne

dorim să-l păstrăm ca pe un spațiu sacru, unde să mergem în continuare. Sau poate Orson Welles avea o premoniție stranie atunci când spunea: „Nu mergeți la film, visați la filme!”...

Și totuși, în Franța, cinematografele se redeschid pe 15 decembrie, cu condiția ca

epidemia să continue să scadă. Dar cum rămâne cu starea de urgență și cu protocolul pentru sănătate?, se tot întreabă lumea. Iar oferta de filme cum va arăta? Filmele lansate pe 28 octombrie, cu doar două zile înainte de cel de-al doilea blocaj impus de Macron, vor avea destul timp ca să-și câștige publicul, înaintea premierelor de la sfârșitul anului? În noul lot sunt așteptate un blockbuster (*Wonder Woman 1984*) și obișnuita serie a filmelor de Crăciun, mai puțin numeroasă anul acesta. Chiar dacă e condiționată de evoluția pozitivă a situației sanitare – estimată la mai puțin de 5.000 de infecții pe zi –, redeschiderea a 2.000 de cinematografe franceze, mici săli independente sau mari multiplexuri, este, fără îndoială, o veste bună. Deși această decizie trezește o serie de întrebări, e important că cinematografele vor fi deschise de Crăciun, o perioadă capitală din punct de vedere economic – decembrie este adesea cea mai bună lună a anului, ca prezență a spectatorilor în săli. Această redeschidere are acum și un rol simbolic: în sezonul de sărbători și convivialitate, este foarte important ca sălile să fie deschise și să se poată restabili legăturile cu publicul.

„Cu o întreagă industrie grav lovită de epidemie”, menționează François Aymé, președintele AFCAE (Asociația Franceză a Cinematografulor de Artă și Esei) și director al cinematografului „Jean Eustache” din Pessac, „am putea, în sfârșit, să ne simțim și noi relaxați”.

De obicei, cele cinci săli ale sale atrag, în fiecare decembrie, între patru și șapte mii de spectatori pe săptămână. „Cu toții am fi preferat ziua de 9 decembrie pentru început”, declară în cor distribuitorii Alexandre Mallet-Guy (*Memento*) și Jean Labadie (*Le Pacte*). „O redeschidere pe 9 decembrie ar fi permis ca filmele lansate pe 28 octombrie și spulberate în urma celui de-al doilea blocaj să aibă o săptămână de difuzare, pentru așezarea





pe piață. Așa, ele se vor confrunta, din a doua zi de după relansare, cu noi titluri, mai ales cu filmele pentru familie și pentru copii care apar, în mod tradițional, chiar înaintea sărbătorilor de Crăciun. În ceea ce privește filmele noi, și ele vor trebui să se confrunte cu o concurență dură”, continuă Alexandre Mallet-Guy.

Distribuitorul filmului *Mandibules*, o comedie stranie semnată de Quentin Dupieux, este optimist, pentru că premiera acestei producții cu o distribuție foarte populară este pe 16 decembrie, fiind singura comedie care va fi lansată la acea dată.

### Biletul cu ștampilă

**N**imeni nu știe încă dacă redeschiderea va pune în practică și soluția biletului „timbrat” sau „ștampilat”. Soluția ștampilării biletelor cu ora de spectacol a fost respinsă de autoritățile franceze, în timpul primei relaxări. Însă aceasta le-ar permite spectatorilor care aleg să meargă la spectacolele de seară, de după ora 20, să circule și să se întoarcă acasă, după ora 21, pe baza biletului de cinematograf pe care este menționată ora.

„Cele mai recente știri vorbesc despre flexibilitate și nu despre o renunțare, fără a ști cu adevărat dacă această ștampilă va salva sau nu spectacolele de seară”, observă François Aymé. Potrivit „Le Monde”, negocierile dintre autorități și organizațiile

profesionale sunt în curs. „Este imperativ să putem salva proiecțiile de seară!”, insistă Richard Patry, președintele FNCF (Federația Națională a Cinematografelelor Franceze), care a făcut din această prevedere o condiție sine qua non pentru redeschiderea sălilor.

### Multe reguli și restricții, puțini spectatori...

**I**n ceea ce privește noile reguli care trebuie respectate, Ministerul Culturii din Hexagon a menționat o limitare la 1.000 de persoane în același loc. Pentru François Aymé, „aceasta ar fi o veste bună, știind că multe cinematografe au o capacitate mult mai mică – ar fi afectate doar multiplexurile mari, cu 2.500 sau 3.000 de locuri”.

Șeful cinematografului „Jean Eustache” din Pessac amintește în trecut că protocolul impus până acum cinematografele este deja deosebit de strict: un ecartament de 60%, proiecții eşalonate, evacuarea publicului în exterior, obligația ca într-o suprafață de 4 metri pătrați din hol să nu stea mai mult de o persoană sau purtarea măștii obligatorii inclusiv în timpul spectacolului. „Dacă acum trebuie să-i facem pe oameni să aștepte afară, în frig, s-ar putea să nu mai vrea să vină”, își face griji François Aymé.

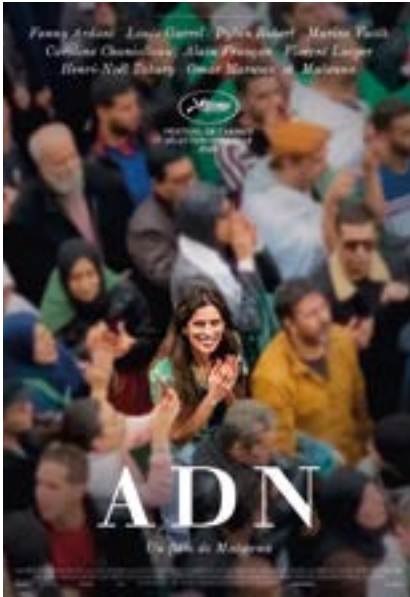
O altă teamă: incertitudinea privind cifrele de contaminare, care sunt ca sabia

lui Damocles. Însă distribuitorii au nevoie de stabilitate. De aceea, mulți decid că este mai înțelept să amâne lansarea filmelor lor până după Crăciun. Alexandre Mallet-Guy, șeful companiei Memento, distribuitorul filmelor *La Bonne Épouse* și *Énorme*, recunoaște: „Lansarea unui film implică multe riscuri. Trebuie să ți le asumi, mai ales în acest moment”.

### Filmele sfârșitului de an

**O**ferta de filme este acum esența problemei pretutindeni, inclusiv în Franța. Într-un moment în care „gruparea” distribuitorilor se deplasează în toate direcțiile, în timp ce exploatanții așteaptă un program de lansare fix, pentru a ști ce difuzează în cinematografele lor, pare ciudat că încă nu se cunoaște cu siguranță ce filme se vor lansa de Crăciun și la începutul lui 2021 sau dacă se vor lansa peliculele noi...

În schimb, știm deja că Warner a oprit premiera filmului *Wonder Woman 1984* până pe 25 decembrie. Dar oricând se poate reveni asupra deciziei. Va fi acesta blockbusterul-locomotivă care va provoca o afluență de spectatori în cinematografe? Mulți speră că așa va fi, în timp ce alții se tem că mastodontul hollywoodian ar putea invada ecranele, în detrimentul altor filme difuzate. Alexandre Mallet-Guy este unul dintre cei care consideră că aventurile



supereroinei „vor revitalize piața, vor readuce publicul tânăr în sălile pe care le părăsiseră de luni de zile și, astfel, în cele din urmă, vor beneficia toate filmele”. Depinde doar de exploatanți să găsească echilibrul corect în programarea lor, respectând totodată diversitatea ofertei.

„Trebuie să existe mereu un melanj de reluări și filme noi”, insistă François Aymé. Unele filme chiar au nevoie de reluări: *ADN*, de exemplu, a rulat doar două zile. Aceeași „pedeapsă” au primit-o și filme precum *Garçon chiffon* de Nicolas Maury sau *Sous les étoiles de Paris*, cu Catherine Frot. „Este o returnare corectă a serviciilor: noi, exploatanții, am fost foarte bucuroși că distribuitorii și-au asumat riscul de a-și păstra filmele pe ecrane în octombrie, în ciuda stării de necesitate. Este rândul nostru să-i sprijinim acum, programându-i așa cum trebuie”, adaugă Aymé. Filmele vor avea nevoie de ajutor, cu atât mai mult cu cât numărul proiecțiilor din cinematografe va fi redus.

În ceea ce privește filmele pentru copii, *Le Mystère de Noël* și *Le Peuple loup* vor fi lansate pe 16 decembrie, iar *Wendy* în săptămâna următoare. Animațiile *The Croods 2* și *Wolffy et les loups en délire* sunt programate pentru data de 23 decembrie. Comedia lui Laurent Tirard *Le Discours*, care se va lansa tot pe 23 decembrie, ar trebui să atragă familiile în timpul sărbătorilor. Mulți speră că de Crăciun va

exista un armistițiu între distribuitorii concurenți. „Sperăm cu adevărat ca filmele suspendate în octombrie, în plină difuzare, să beneficieze de o «săptămână albă», fără nicio premieră în față”, afirmă directorul companiei Le Pacte, Jean Labadie, dar, „de obicei, solidaritatea se oprește când e vorba de încasări”.

### Lipsa de conținut provoacă inovația

Cum se confruntă cinematografele din Emiratele Arabe Unite cu provocările datorate pandemiei? Închiderea în case „ne-a obligat să fim mai creativi în ceea ce privește conținutul nostru”, spune Toni El Massih, director de conținut pentru Vox Cinemas. „Lucrătorii din cinematografe au fost nevoiți să fie mai inventivi, pe fondul pandemiei, deoarece lansările sunt întârziate. În aceste luni grele pentru industria cinematografică, provocările pandemiei de coronavirus au fost unele dintre cele mai puternice din istoria filmului. Pe măsură ce pandemia s-a răspândit, cinematografele din toată țara au fost forțate să se închidă, din motive de înțeles.”

Cu toate acestea, când, la sfârșitul lunii mai, restricțiile au început să fie ridicate și cinematografele au început să se redeschidă, problemele abia începeau. Cu o serie de lansări și producții majore amânate, a existat o penurie de filme noi.

Programele cinematografelor au fost reconsiderate. „Cea mai mare provocare cu care ne-am confruntat când am redeschis a fost lipsa de conținut nou, deoarece marile studiouri americane au amânat datele de lansare ale filmelor majore”, spune Toni El Massih. „De asemenea, am dorit să avem conținut care să răspundă diferitelor gusturi și date demografice”, continuă el. „Când am redeschis prima dată, am prezentat o serie de titluri din seria Marvel, ca de pildă *Black Panther*, *Doctor Strange* și *Thor*, filme de suspans, precum *Wonder Woman*, *Aquaman* și *Shazam!*, sau filme populare, lansate înainte de închidere, ca *Bad Boys for Life*, *Bloodshot* și *Knives Out*.” S-a căutat conținut și în zone noi, aducându-se filme de groază asiatice, precum *Peninsula (Train to Busan 2)* și *The Bridge Curse*.

„Chiar dacă, în timp, interesul consumatorului crește”, consideră El Massih,

„unii spectatori sunt încă precauți în privința revenirii în locurile publice. Reglementările privind sănătatea și siguranța joacă un rol important în convingerea publicului de a reveni în cinematografe. Am pus în aplicare măsuri extinse pentru ca oaspeții să se bucure de o experiență emoționantă în fața marelui ecran, fiind totodată liniștiți sufletește”. În general, intrările la cinema în Emirate au fost grav afectate de pandemie, dar El Massih subliniază că noile lansări de succes, cum sunt *Tenet*, *Mulan* și *The New Mutants*, au dus la o creștere notabilă a datelor de box-office. „Suntem încrezători că lansările vor avea în continuare o traiectorie ascendentă, în special cu o gamă stelară de filme noi, care să entuziasmeze spectatorii în lunile următoare”. Printre acestea, El Massih menționează filmul lui Jackie Chan *Vanguard*, filmat și în Emirate, dar și pelicula *No Time to Die*, cea mai recentă producție din franciza *James Bond*.

### Ne putem aștepta la o revigorare în forță?

„Publicul va dori să meargă la film cu atât mai mult cu cât, fără baruri și restaurante, cinematografele vor fi, alături de teatre – dacă se vor redeschide rapid –, singura ieșire posibilă”, analizează Jean Labadie. „În ceea ce privește exploatanții, suntem, de asemenea, liniștiți.”

Pentru François Aymé, „înainte de sfârșitul lunii octombrie, s-au întors în săli doar cinefilii loiali”.

Acum, la început de decembrie, condițiile celei de-a doua redeschideri sunt foarte diferite de cele din iunie, o perioadă în mod tradițional scăzută pentru exploatanți, în absența marilor filme americane.

Dar, după două închideri forțate, va mai putea fi cinematografia, așa cum vrea Jean Labadie să creadă, „activitatea de agrement numărul 1”? **F**

### Surse:

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

O PRODUȚIE  
ROVA FILM și MANDRAGORA



# BERLINER

Ion Sapdaru Ovidiu Crisan Maria Junghietu

UN FILM DE MARIAN GRIȘAN

ROVA FILM și MANDRAGORA în colaborare cu ZENITH MEDIA COMMUNICATIONS și SOCIETATEA ROMÂNĂ DE TELEFONIE  
cu ION SAPDARU, OVIDIU CRISAN, MARIA JUNGHIEȚU, GEORGE DUMĂȘCU, ȘTEFAN CIOBĂȘCU, KINNESECU, IOANA CIORU, PETRE CHIMBASANU, ANCA MARIN, SONIA CONSTANTINESCU și ANIȘA BUCUR  
scenariu SIMONA PROLURETE regie FLORINELA ȘOPRONI montaj TUDOR PĂLĂNĂ muzică MIȘU MUTU (RSC) producție MARIAN CRISAN ANCA ȘTEIU coproducție MARIAN CRISAN CĂRĂREȘ ANTONIACHE și MARIAN CRISAN

# BANINEGRI

Ferește-te de toți, mai puțin de hoți

190

180

170

DORU & IONEL

VINOVAȚI DE:  
NAIVITATE

URMĂREȘTE ACUM

**HBO GO**

Film realizat cu sprijinul Guvernului României