

FILM



Revistă trimestrială
de cinema a
Uniunii Cineaștilor
din România

Nr. 3 / 2024 • 9,5 lei

PRIM-PLAN

Bogdan Mureșanu Rodica Lazăr



DOSAR

Adaptări nonconformiste



FESTIVALURI: TIFF, KARLOVY VARY, TORONTO, BUDAPESTA, BALKAN FILM, AIFF, RROMA IFF

REVISTA FILM ESTE ȘI

ONLINE

revistafilm.ro

FILM HOME EDITORIAL PARTENERII PARTENERII PARTENERII PARTENERII

MCUL ICRAN „Elizabeth Taylor: înregistrările pierdute”

FILM Frenet, femei, sport

FILM Liz, vădită de ea însăși

FILM Caramele, Cinema sub canal liber

FILM Letitia din Letitia

Evenimente

Cinema Online la Astra Film Festival

Les Films de Cannes à București în Cinem

Adult Swim, pentru prima dată în România

Interviuri

Subversivă regizorală, disciplină actoricească

Citeste mai mult

De la prezență, la existență

Citeste mai mult

2023

Citeste mai mult **Citeste mai mult** **Citeste mai mult** **Citeste mai mult**

2022

Citeste mai mult **Citeste mai mult** **Citeste mai mult** **Citeste mai mult**

Cartea de cinema

Istorie, film și propagandă

Opinie, prudență și censură

Istoria și film

- Home
- Arta
- Teatru
- Televiziune
- Radio
- Arta
- Arta
- Arta
- Arta
- Arta



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,
Dinu-Ioan Nicula

Colaboratori

Tereza Barta, Luminița Comșa,
Lucian Georgescu, Adrian Ionescu,
Angelo Mitchievici,
Marian Sorin Rădulescu,
Călin Stănculescu, Marian Țuțui,
Sanda Vișan, Titus Vișeu

Concepție și realizare grafică

Alexandru Orieian

Foto

Cristian Radu Nema

Corectură

Camelia Potop

Distribuție

Dan Mitroi

Surse foto

Arhiva Națională de Filme,
Asociația FAMart, Bad Unicorn,
CAY Films, Cinemagix ID,
Ecran Cinema Management,
Follow Art Distribution,
Forum Film România, Fundația ARTA,
Fundația Arte Vizuale, Global Film,
Iadasarecasa, Independența Film,
Kinosseur, Kinotopia,
Mandradora, Manifest Film,
Roma International Film Festival,
Rova Film, TIFF, Transilvania Film,
UBB Cluj, UNATC, Vertical Entertainment

Redacția

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

Tipărit la:

Dinasty Print Art
ISSN: 2344-3960

Coperta 1

Bogdan Mureșanu cu trofeul cucerit
la Festivalul de la Veneția

Foto: ASAC – Andrea Avezzù

Nr. 3 / 2024 (45)

Privilegiul comparației

Stiam deja, mai ales de anul trecut, că lunile de vară și începutul toamnei formează cea mai efervescentă perioadă cinematografică a anului. Cam toate festivalurile naționale importante au loc în aceste luni, filmele premiate sau selectate la festivalurile importante încep să circule și să fie văzute seara, sub cerul liber, în multe locuri din țară unde nici nu mai prea există săli de cinema. Am fost fericiți să semnalăm, mai prompt, pe noul nostru site, revistafilmm.ro, această efervescentă cinematografică și să putem comenta zilnic ceea ce se vede la unele festivaluri, începând cu TIFF-ul clujean.

Între timp, am remarcat și creșterea frecvenței sălilor de cinema și unele recorduri de box-office (animația aflată la loc de frunte cu *Inside Out 2* – cu încasări de circa 3 milioane de dolari la noi în țară – ori *Deadpool & Wolverine* – aproximativ 3,3 milioane de dolari încasări în sălile noastre). Ne-am bucurat să vedem că și unul dintre titlurile cele mai comentate în ultima vreme, *Anul Nou care n-a fost*, de Bogdan Mureșanu, întors de la Veneția cu patru premii, printre care și cel mai mare al secțiunii „Orizzonti”, a devenit campion de încasări în primul week-end de prezență pe ecranele noastre, cu 120.000 de dolari făcuți în trei zile. Filmul a avut o premieră spectaculoasă, ca și *Trei kilometri până la capătul lumii*, de Emanuel Pârnu, premiat la Cannes cu Queer Palm. Analizăm în numărul prezent aceste filme, ca și un alt premiat într-un mare festival, *Săptămâna Mare*, de Andrei Cohn (premiul criticii internaționale independente la Berlin), de la care ne-a venit ideea dosarului „Adaptări nonconformiste”.

Semnalăm, trecând în revistă adaptările marcante ale cinemaului nostru, că „în aceste cazuri «abaterile» de la sursa literară au sporit atractivitatea cinematografică a adaptărilor și textele reunite în dosar analizează cum au reușit”. Sperăm să vă capteze atenția dosarul menționat, ca și alte materiale incluse în număr, precum interviurile cu Bogdan Mureșanu și Rodica Lazăr, numeroasele cronici ale filmelor nou-lansate, reportajele de la festivalurile naționale și internaționale, ori rubricile constante, „Sala de cinema”, „Redescoperiri”, „Cartea de cinema” ori „Cinemateca vorbită”. Încercând să rezum cât mai relevant conținutul numărului, mi-am amintit de o zicere înțeleaptă a lui Nietzsche: „Privilegiul nostru este că trăim într-o epocă a comparațiilor, putem verifica mai mult decât s-a verificat înainte”. Iar efectul merită și el semnalat, pentru că „ne bucurăm în alt mod, suferim în altă manieră: activitatea noastră constă în compararea unui număr nemaiauzit de lucruri”. Să vedem dacă-i veți da dreptate citindu-ne. **F**

DANA DUMA



04

PRIM-PLAN
BOGDAN MUREȘANU



14

DOSAR
ADAPTĂRI
NONCONFORMISTE



40

CRONICA FILMULUI



56

FESTIVALURI

PRIM-PLAN

BOGDAN MUREȘANU

- 04 **Raportul ideal: unu la unu**
Interviu de Mihai Fulger

DOSAR

ADAPTĂRI

NONCONFORMISTE

- 16 **Glissando. Înger păzitor și daimon**
de Dinu-Ioan Nicula
- 19 **Dublul discurs al animației**
de Dana Duma
- 21 **Misterul lui Mihail Sebastian: 12 filme în opt țări după piesele sale**
de Marian Țuțui
- 24 **Mircea Veroiu între ascetism și estetism**
de Marian Sorin Rădulescu
- 26 **O ecranizare altfel. Felix și Otilia**
de Călin Stănculescu
- 28 **Flăcăul cu o singură bretea. Pantaloniadă retro**
de Dinu-Ioan Nicula
- 30 **Adaptări libere în cinematografia românească. De la thriller dramă la basm horror**
de Angelo Mitchievici
- 33 **Racheta albă, racheta neagră**
de Adrian Ionescu

PRIM-PLAN

RODICA LAZĂR

- 36 **Rodica Lazăr revine pe val**
Interviu de Dana Duma

CRONICA FILMULUI

- 40 **Ext. Mașină. Noapte**
de Dana Duma
- 41 **Anul Nou care n-a fost**
de Mihai Fulger
- 43 **Trei kilometri până la capătul lumii**
de Marilena Ilieșiu
- 44 **Săptămâna Mare**
de Lucian Georgescu
- 46 **Unde merg elefanții**
de Mihai Fulger
- 48 **Ca fetele**
de Dinu-Ioan Nicula
- 49 **La Snagov**
de Dinu-Ioan Nicula
- 50 **The Jester from Transylvania**
de Dinu-Ioan Nicula
- 52 **Vis. Viață**
de Dana Duma

INTERFERENȚE

- 53 **Mihai Mălaimare Jr. (A.S.C.)**
The Problem Solver.
The Team Player.
The Photographer
de Anca Ioniță

FESTIVALURI

- 56 **Transylvania International Film Festival**
TIFF 23. O ediție a recordurilor
de Dana Duma
Documentarul la TIFF 2024
de Dinu-Ioan Nicula
The Short Must Go On
de Marilena Ilieșiu
- 61 **Festivalul Internațional de Film de la Karlovy Vary**
de Mihai Fulger

- 63 **Festivalul Internațional de Film de la Toronto**
de Tereza Barta
- 65 **Budapest Classics Film Marathon**
de Dana Duma
- 66 **Balkan Film & Food Festival Pogradec 2024**
de Marian Țuțui
- 67 **American Independent Film Festival**
de Sanda Vișan
- 69 **Rroma International Film Festival**
de Dana Duma
- 70 **Ceau, Cinema!**
de Marian Sorin Rădulescu

CARTEA DE CINEMA

- 72 **Istoria filmului. O introducere**
de Kristin Thompson,
David Bordwell și Jeff Smith
Recenzie de Marian Țuțui
- 73 **Omul orchestră. Un jurnal altfel**
de Răsvan Popescu
Recenzie de Călin Stănculescu

REDESCOPERIRI

- 74 **Radu Gabrea și literatura**
de Călin Stănculescu

CINEMATECA VORBITĂ

- 76 **Un străin cu pașaport american**
de Titus Vîjeu

SALA DE CINEMA

- 78 **Toamna sălilor de cinema. Reîntâlniri**
de Luminița Comșa

PRIM-PLAN

Bogdan Mureșanu

Raportul ideal: unu la unu

INTERVIU DE MIHAI FULGER

M-am întâlnit cu Bogdan Mureșanu la sediul firmei sale de producție, Kinotopia, la puțin timp după ce se anunțase oficial că *Anul Nou care n-a fost*, primul lungmetraj scris, regizat și produs de cineastul român, fusese selecționat în secțiunea „Orizzonti” a celui mai vechi festival internațional de film din lume, Mostra de la Veneția. După vreo cinci săptămâni, acest debut s-a întors de la Festivalul de pe Lido cu patru premii. *Anul Nou care n-a fost* a fost desemnat Cel mai bun film al secțiunii sale și a obținut Premiul FIPRESCI, al criticii internaționale, pentru cel mai bun film din secțiunile „Orizzonti” și „Settimana Internazionale della Critica”. Bogdan Mureșanu a primit și Premiul „Bisato d’Oro”, pentru Cel mai bun scenariu, din partea criticilor independenți. În plus, directoarea de imagine a filmului, Boróka Biró, a fost distinsă cu mențiunea specială pentru imagine Premio „Valentina Pedicini”. Stimulat de acest succes remarcabil, l-am rugat pe Bogdan Mureșanu să-mi răspundă și la un post-scriptum virtual al interviului nostru, ceea ce el a acceptat imediat.



FOTO: ASAC - GIORGIO ZUCCHIATTI

Cum ai devenit, din jurnalist și copywriter, cineast?

E adevărat că, în copilărie, eram mai preocupat de literatură decât de film. Citeam foarte mult. Cât despre film, nici măcar în adolescență nu mi-a trecut prin cap c-o să fac așa ceva. Mă gândeam c-o să fiu scriitor. Totuși, am dat o dată la UNATC (care pe vremea aia se numea ATF), pe la 24 de ani, dar am plecat dintr-o cărciumă, în urma unui pariu. Ne-am dus doi să dăm examenul și chiar l-am dat. Celălalt a mers mai departe, eu nu. Și asta pe bună dreptate, că nu știam nimic despre film. Dar în continuare nu mă gândeam să fac asta. Mi-am văzut de treaba pe care știam cât de cât s-o fac, adică tot ce avea legătură cu scrisul. Scriam de la poezie la proză scurtă. Am și publicat un volum de proză scurtă („Erata”, 2006). Chiar și afară mi-au fost traduse niște poezii, pe care nu le mai am, deci practic sunt poet ceh, pentru că nu mai există poemele în română. La fel, mai târziu, am ajuns scenarist basc. Asta pentru că, atunci când am scris scenariul scurtmetrajului *Cadoul de Crăciun* (2018), aveam un producător din Țara Bascilor, care l-a înscris la un mare festival din Bilbao, unde a câștigat premiul pentru Cel mai bun scenariu basc. Iată, deci, că sunt poet ceh și scenarist basc.

Am renunțat la jurnalism pentru publicitate, unde, fiind copywriter, deci scenarist de reclame, am început să asist la filmările respectivelor spoturi și să învăț cum se organizează o echipă de producție. Apoi, în 2008, am scris primul meu scenariu, pentru un concurs

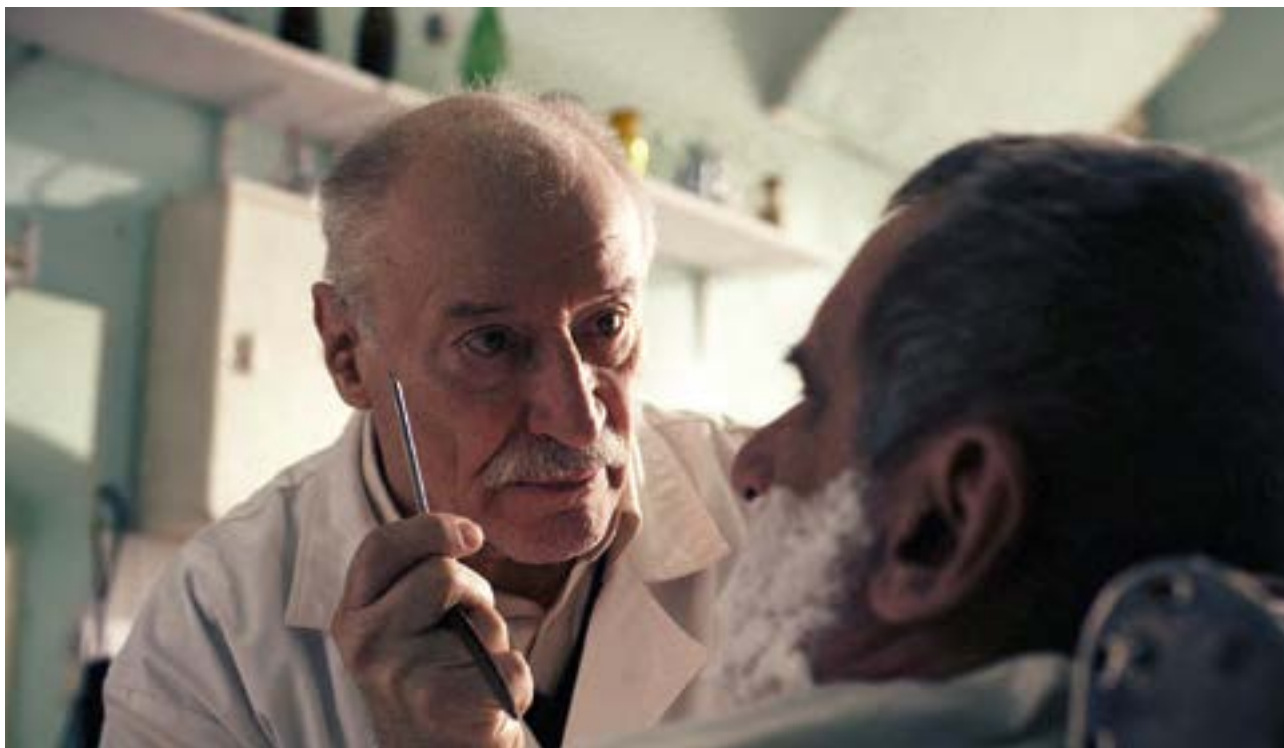
organizat de HBO, fiindcă am vrut să-mi încerc mâna și în forma asta de expresie. Scenariul este încă un soi de literatură, chiar dacă în vederea a ceva...

În cinematografia românească de dinainte, se făcea distincție între „scenariul literar”, inițial, și „scenariul regizoral”, adaptat pentru ecran.

Într-un fel era bine, într-alt fel, nu prea, pentru că e posibil ca un scenarist să facă lucrurile atât de precis, încât regizorul să nu aibă nevoie să facă modificări pe text, ci să se ocupe doar de decupajul și stilistica filmului. La *Cadoul de Crăciun*, cred că filmul este realmente unu la unu cu scenariul.

Am scris, deci, un scenariu pentru HBO și cu el am luat atunci acel premiu care se acorda la TIFF. Concursul acela era o treabă foarte faină. Din păcate, între timp a dispărut. Cred că TIFF ar trebui să găsească alte soluții ca să-l reînvie, chiar și fără HBO. Mi-aduc aminte de o grămadă de oameni care au participat. De exemplu, cu un an înaintea mea, câștigase un scenarist, Doru Lupeanu, care era agent imobiliar. S-a și făcut film, *Fața galbenă care râde* (2008), regizat de Constantin (Tică) Popescu. Chiar era un scenariu foarte sensibil și mișto. Și mai știu câteva filme care au plecat de acolo. E nevoie de concursuri de-astea. Într-un fel, pot să spun că și eu îi sunt dator și că avem filmul ăsta, *Anul Nou care n-a fost*, la Festivalul de la Veneția grație aceluia concurs. Pentru că pe mine m-a încurajat premiul primit atunci. Mi-am zis: „Ce ușor

**Victor Rebeniuc
și Alexandru
Georgescu în
Tuns, ras și frezat**



e cu scenariile! Scrii o dată, iei niște bani și ți-l și face cineva!”. Mă înșelam amarnic, dar mi s-a părut mai ușor decât să scrii literatură, unde, evident, nu prea există public, e foarte greu să publici, e un calvar. Între timp, mi-am dat seama că nu-i așa ușor nici cu scenariile, dar am fost cumva ademenit de soartă în lumea asta, care mi s-a părut *fun*.

Și după scenariul tău câștigător s-a făcut scurtmetrajul *Torța vie* (2013).

Exact, regizat de Cătălin Leescu. Apoi, am mai scris pentru un prieten româno-englez, Anton Groves. Cu el am lucrat la două proiecte. Primul era un proiect de lungmetraj numit *Unde este Sofia?*, cu care am ajuns să câștigăm un premiu pentru scenariu undeva în Mexic, ceea ce iar mi s-a părut super.

S-a făcut filmul?

Nu, din păcate. Scenariul a fost cumpărat de un studio din țară și a rămas îngropat. Al doilea proiect cu Anton a fost scurtmetrajul de animație *Opinci* (2019), care a fost o mare realizare pentru noi. Dar eu eram încă în zona de text. Asta până când am scris un scenariu care se numea *Tuns, ras și frezat*, avându-l în minte pe Victor Rebengiuc. I l-am dat unui prieten actor, Horațiu Bob, cu care făcusem un spot publicitar și care are o casă de casting. El i l-a dat lui Victor Rebengiuc, care, culmea, a zis că-i place foarte tare și vrea să vină să joace, fără să-i pese de bani. A fost un gentilom. Mai

întâi am vorbit cu niște prieteni regizori, dar ei erau toți ocupați cu alte proiecte. Eu n-am vrut să pierd șansa de a face un film cu Victor Rebengiuc și m-am decis să încerc, să fac pasul către regie. M-a motivat și domnul Victor, care mi-a spus: „Toată lumea are dreptul să facă un film prost”. Așa că m-am mai relaxat. Am făcut filmul, l-am împachetat și l-am trimis prin festivaluri. Atunci nici nu știam cum funcționează lumea asta. Filmul a ajuns la mai multe festivaluri în 2013-2014. Și așa am început să învăț cum este cu treaba asta cu punctele, care e foarte complicată, zici că-i o olimpiadă. Am ajuns, fără să vreau, să am puncte ca regizor. Și, cum aveam acest soi de capital, s-au adunat în jurul meu niște oameni care mi-au zis: „Trebuie să faci ceva cu asta”. Așa am început să aplic la CNC, ceea ce a fost o nouă aventură. Mi-am dat seama că nu pot să fac asta singur, că în spatele unui film e o întregă armată de oameni. Am făcut un remake la *Torța vie*, care se cheamă *Spid* (2016). A fost o ambiție a mea, am vrut să-l fac altfel, dar nu a ieșit departe de ceea ce făcuse Leescu, poate chiar al lui e mai bun. Important e că acolo am învățat să regizez cascadorii, ceea ce m-a ajutat și la *Anul Nou care n-a fost*, unde există o ciocnire între două mașini. Echipa de filmare era sigură că eu nu știu să fac așa ceva, dar eu și cu operatoarea, Boróka, lucraserăm și la *Spid*, așa că știam exact cum să colaborăm cu regizorul de cascade și unde să ne punem camerele. Asta fiindcă la mașini, când le izbești, ai o singură dublă.

**Dând indicații
echipei filmului
*Anul Nou care
n-a fost* (așezat,
actorul Iulian
Postelnicu)**



FOTO: KINOTOPIA



Nu ai patru mașini, ca să poți să mai încerci o dată.

Și a apărut *Cadoul de Crăciun*, al cărui scenariu a plecat de la un articol, un pseudoreportaj pe care l-am publicat pe site-ul LaPunkt.ro. Trecând cu mașina pe lângă Institutul de Cercetare-Dezvoltare pentru Pomicultură Pitești-Mărăcineni, mi-am închipuit un cercetător care, fan al celebrului discurs al lui Ceaușescu, combină plopul cu perele și răchita cu micșunelele. Îi iese, dar a doua zi izbucnește revoluția. Am scris asta ca și cum ar fi fost adevărat, într-un stil sec, ca și cum aș fi aflat acest fapt și l-aș fi relatat jurnalistic. Mi-am zis apoi să continui și să fac un scenariu. Distanța dintre bucata aia de *mock journalism* și scenariu este imensă, dar în fond e același lucru, e tot realism magic. Prin tot felul de inferențe, am ajuns la ideea cu copilul care îi trimite o scrisoare lui Moș Gerilă chiar înainte de a izbucni revoluția. Nu știam că povestea asta o să mă aducă aici peste atâția ani.

Mi-amintesc că Văncică a venit foarte aricit la casting. După aia, mi-a spus că era convins că n-o să-l iau, că o să am prejudecăți, fiindcă el este în *Las Fierbinți*. Dar eu, neuitându-mă la televizor, nu știam *Las Fierbinți*, așa că n-aveam nicio prejudecată. Și am lucrat cu el realmente fantastic, aproape fără să fie nevoie de indicații regizorale. Parcă simțim aceleași chestii. E foarte stranie relația asta. Lui i-a plăcut personajul foarte tare, iar eu mi-am dat seama că poate fi o poveste mult mai mare. Mi-am imaginat pe loc, atunci, că ziua personajului ar putea să aibă și un început, și un final. Dar nu aveam bani de mai mult. Lucrând la scurtmetraj, și cu el, și cu Ioana Flora, și cu copilul acela magnific, Luca Toma, am simțit toți că am făcut ceva bun. Era și Tudor Platon ca director de imagine, o echipă foarte tare. Filmul avea 23 de minute și mulți ne-au spus: „Nu se poate, e prea lung, n-aveți nicio șansă în niciun festival, scurtați-l la 15”. Eu am zis: „Nu, atâta e”. Culmea e că asta n-a influențat cu nimic parcursul filmului. Unele festivaluri l-au dorit atât de mult, încât au mințit în catalog că are 17 minute, ca să fie conform regulamentului. Deci, când chiar vrei un film, nu durata te împiedică să-l iei. Nu de ea depinde succesul unui film, ci, poate, de calitatea lui. Și unele lucruri se pot spune și în 23 de minute. M-a surprins foarte tare succesul filmului. OK, știam noi c-am făcut ceva bun, dar să știi că filmul e apreciat aproape unanim (nu exagerez, *Cadoul de Crăciun* a fost în vreo 250 de festivaluri și a luat vreo 70 de premii) e altceva. Toată lumea îl priza. Am discutat și cu oameni din Africa de Sud sau din Chile, care ne ziceau că au înțeles perfect filmul. Așa am realizat că dictatura e destul de răspândită și că mulți oameni de pe planeta Terra au trecut prin lucruri mai mult sau mai puțin similare cu cele trăite de noi. Deci, nu era chiar atât de original pe cât credeam noi. Apoi, am fost surprins să descopăr în Belgia că momentul acela al

revoluției fusese mai bine cunoscut decât de români, pentru că ei aveau libertate de comunicare și, atunci, multe din canalele de comunicare erau deschise, iar ei trăiau racordați la niște evenimente de aici la care noi nu aveam acces, pe noi ne-au luat prin surprindere. Nu se prea știa ce s-a întâmplat exact, unde... Revolta de la Timișoara a funcționat realmente ca o insulă și merită în sine un film. Oamenii ăia au fost supercurajoși în ce au făcut acolo.

Există un lungmetraj documentar despre ei, *Timișoara. Decembrie 1989* (1991), al lui Ovidiu Bose Paștină.

Exact, dar e puțin și filmul e aproape necunoscut. Te crucești când vezi cât curaj au avut niște oameni asediați dintr-un singur oraș. Și toată povestea ar fi putut să fie înăbușită acolo.

Înainte de a face *Cadoul de Crăciun*, ți-ai înființat și propria firmă de producție. Ce te-a determinat să devii, pe lângă scenarist și regizor, și producător?

Aici am un singur cuvânt: prostia. Da, este foarte greu, e supercomplicat și schizoid să faci chestia asta. Cumva e bine, pentru că am un control creativ asupra lucrurilor pe care le fac, dar asta vine cu un preț uriaș. Producția e un job în sine. Bine, nu-l fac singur, am o grămadă de colegi care mă ajută. Este un echilibru pe care nu știu câți îl pot păstra, fiindcă nu prea poți să lucrezi chiar atât de mult. Aici e și un răspuns la întrebarea de ce nu am făcut mai multe filme. Dacă ești și producător, e complicat.

Dar ai produs și filmele altora...

Da, în general documentare, care chiar sunt faine. De exemplu, *Omul roșu* (2018), de Mugur Vărzariu, care se poate vedea pe Cinepub, e un soi de *A fost sau n-a fost?* în documentar. Mie mi se pare foarte amuzant.

Cum ți-ai ales proiecte ca *Omul roșu* pe care să le produci?

Nu pot să zic că am fost chiar producător, pentru mine a fost un act de prietenie față de Mugur Vărzariu. El a venit cu niște harduri la mine și mi-a zis: „Ajută-mă să facem ceva din astea”. M-am uitat la câteva filme și mi-au plăcut, mi s-au părut de un absurd colosal, fabulos. Cum să mergi la Ambasada Coreei de Nord și să le propui o seară Zepster?! De aceea am produs filmul. Din păcate, nu prea există o piață de documentar în România. Te întrebi de ce se mai fac documentare. Nici festivaluri nu prea sunt...

Sunt cel puțin două mari, Astra Film Festival și One World Romania, și alte câteva mai mici.

Da, dar în România se produc, să zicem, 40 de documentare pe an. Toată lumea are un documentar. Și

doar câteva din filmele astea își găsesc locul. Restul sunt pierdute.

Înțeleg că nu ai avut o anumită strategie ca producător.

Nu, fiindcă nu mă vedeam ca producător. Doar acum am început să mă văd ca producător de animație. Fiica mea face animație *stop-motion* și îi produc un scurtmetraj. E un film de școală (ea studiază la Londra), dar unul foarte avansat. Apoi, mai produc un film de animație al unui prieten, Andrei Amărfoaie, care a fost primul meu asistent (*first assistant director*) la *Tuns, ras și frezat*. Și eu mai am două animații: *Magicianul*, pe care vreau să-l termin, și încă una care urmează.

Ai mai regizat și un documentar, *Negruzzi 14* (2016), în care apăreai și ca personaj.

Acela era mai curând un eseu decât un documentar. A fost foarte straniu. O casă urma să se dărâme și, într-o conversație cu niște prieteni, care sunt artiști vizuali și conceptuali, unul dintre ei a zis: „Hai să facem o galerie de-o noapte!”. Și eu, mai mult sau mai puțin încrezător, am spus: „OK, hai să facem”. Ei s-au ocupat să găsească o serie de artiști care să intre în joc. Printre acei artiști au fost și frații Anton și Damian Groves, cu care am făcut *Opinci*. Condițiile erau așa: artiștii trebuiau să facă o lucrare fără mari pretenții financiare, că nu era cazul, folosindu-se de acea casă și știind că lucrarea va pieri odată cu casa. Au venit vreo 300 de oameni, era o chestie absolut teribilă și o vibrație foarte mișto. În vreme ce se întâmplau toate astea, mi-am zis: „Trebuie să documentez ce-i aici”. Și-am chemat niște prieteni cu camerele, iar ei, neștiind nimic, s-au apucat să filmeze. Apoi, vreme de vreo doi ani, m-am tot întrebat ce să fac, cum să le unesc, ca să iasă documentarul, pe care, odată finalizat, l-am expus la Muzeul Național de Artă Contemporană. Celor de acolo le-a plăcut filmul în sine și, într-o altă expoziție colectivă, cam cu aceiași artiști, *Negruzzi 14* a fost piesa centrală.

Se pare că motivul ultimei zile de dinaintea unei schimbări profunde, fie pentru un spațiu (cum e casa din *Negruzzi 14*), fie pentru o întreagă societate (ca în *Cadoul de Crăciun* și, acum, *Anul Nou care n-a fost*), te atrage mult.

Acum, că zici asta, să știi că și în animația mea, *Magicianul*, e cam același lucru. Este vorba de ziua în care se dă drumul la prima centrală electrică din Sulina, în 1910. Da, într-un fel sau altul, ultima zi e ceva important pentru mine. Sau o zi în care se petrece o schimbare structurală a unui om sau a unei societăți, o trecere de la obișnuit, când nu se anunță nimic, la ceva ce devine marcat istoric. Se pare că mă interesează foarte tare, nu doar în filmele pe care le-am făcut, ci și în cel la care încă lucrez.



FOTO: KINOTOPIA

Pe platou la *Anul Nou care n-a fost*

Știi că lucrezi la *Magicianul* de vreo opt ani. În ce stadiu este filmul?

Cum zic de opt ani: „Mai avem puțin”. Serios vorbind, chiar anul ăsta îl terminăm, suntem la ultima bucată. Evident, dacă mă întrebi dacă a meritat, nimic nu merită atâta efort.

Magicianul este o animație clasică, nu *stop-motion*, ca a fiicei tale?

Da, este o animație clasică, 2,5D. Asta înseamnă că personajele se mișcă în 3D, iar decorurile sunt 2D și se modifică odată cu schimbările de parallax și mișcările camerei. Limbajul este unul de western.

Filmul este bazat pe o povestire a ta, „Pistolul”, din volumul de proză „Erata”. Ce te-a determinat să o adaptezi cinematic? Și de ce în animație?

Un prieten m-a sfătuit, zicându-mi că povestea este foarte bună pentru animație. Neștiind atunci – că, se pare, multe lucruri nu le știm – cât de grea este animația, am zis: „Interesant. Să vedem”. Și m-am apucat să lucrez la așa ceva. Se vorbește câteodată despre *the blessing of ignorance*. Bine, nu știi dacă ignoranța este tot timpul o binecuvântare.

Ai început ca scenarist, apoi ai continuat ca regizor și producător, iar la începutul pandemiei ai fost chiar actor într-un scurtmetraj, *Carouselul* (2020). Da, dar doar de amuzament, nu de altceva. Pandemie, ce să faci...

Cum îți place să experimentezi, ai vrut să experimentezi și stările prin care trece un actor în fața camerei?

Da, dar m-am lecutit. Nu cred că îmi place să fiu actor. Nu e de mine. Dar este o meserie care mi se pare





foarte grea și pe care o respect. Eu lucrez cu actori, nu am cum să nu-i îndrăgesc. Un regizor e chiar dependent de actori. Se creează niște relații cum e cea dintre mine și Văncică, o relație superputernică din punct de vedere creativ. Și grație lui, am fost atât de încăpățânați încât să continuăm proiectul început cu *Cadoul de Crăciun*, care avea ceva de fragment dintr-o frescă. Asta era impresia mea, că-i lipsea un început și un sfârșit. Bun, i-am adăugat acelei povești și începutul, și sfârșitul, dar, pe lângă asta, au apărut și altele, care se tot intersectează, ca într-o canava.

Cum s-a produs această dezvoltare pornind de la *Cadoul de Crăciun*?

În 2017, după ce am făcut filmul, am avut inspirație și am scris trei scurtmetraje și un lungmetraj, foarte diferite, dar toate legate tot de perioada comunismului. Apoi, m-am prins că ele au un numitor comun și că n-are sens să le tratez ca pe niște subiecte separate. Mă și atrăgea ideea de frescă. Fiind *too old to rock'n'roll, but too young to die*, mi s-a părut că nu trebuie să mă tem și că debutul meu trebuie să fie un pic mai curajos. Și mi-a plăcut ideea de a-mi rupe gâtul într-o chestie simfonică, cu multe personaje, multe povești, multe decizii de luat, multe locații, mulți actori etc. Sunt enorm de mulți actori în film și toți trebuiau coordonați să joace cam în aceeași cheie sau, când sunt distincții, ele să fie cu noimă, nu alandala. Există mici diferențe între bucățile din film. De pildă, Margareta are ceva superinteriorizat și Emilia Dobrin o joacă puțin altfel. Deși situația este clară (i se demolează casa), ea trăiește un tumult interior, ceea ce influențează actoria. Acolo sunt niște abisuri sufletești, ale unor amintiri, ale unei vieți care se irosește, frica – sau pofta – de moarte ș.a.m.d. E un

O parte din delegația filmului *Anul Nou care n-a fost la Festivalul de la Veneția*

sfârșit de lume, dacă vrei. Mi-am imaginat că filmul poate să aibă aerul ăsta, dar într-un registru tragicomic, cam ca la Forman și Noul Val Cehoslovac. Mi-a plăcut să nu fie foarte încrâncenat, cum te-ai gândi că ar trebui să fie un film despre comunism, dar nici parodic. Niciuna dintre aceste opțiuni nu mi se părea justă. Asta pentru mine, fiindcă știu filme în ambele tipuri de chei care funcționează foarte bine. Am vrut să fie mai curând un film despre niște oameni într-o zi obișnuită, care se dovedește a fi neobișnuită, pentru fiecare dintre ei.

Așadar, când am realizat că toate acele scenarii au un aer comun, parcă mi s-a eliberat mintea și mi-am dat seama că se pot petrece întâlniri între personaje, că pot îngloba tot ce știu eu despre acea perioadă, tot ce am auzit și citit. Recunosc, mi-a și plăcut să scriu ceva greu de gestionat ca structură și ca narațiune, cu atât de multe personaje și amănunte. Mi-a creat o plăcere intelectuală. De fapt, toți oamenii ăia puteau să coexiste liniștiți în același film, pentru că ei au coexistat cu adevărat în România acelor ani. Iar toate personajele reprezentau oameni de care auzisem sau pe care chiar îi întâlnisem. Așa erau securiști plictisiți, care s-au bucurat foarte tare c-a picat Ceaușescu. Știu pe unul, a cărui fiică plângea, dar el zicea: „Dă-l în mă-sa, că trebuia să pice mai devreme”. Ce aveau toți oamenii în comun e că erau sături de lumea aia, inclusiv cei din jurul lui Ceaușescu. De aceea îmi și explic pofta oamenilor de a sta cu nasul în videouri. Toți voiau escapism, parcă nu mai voia nimeni să trăiască în România de atunci. Bine, Ceaușescu n-a fost singur, în tot aparatul acela mai intrau vreo două milioane de membri de partid și câteva zeci de mii, spre suta de mii, de securiști. Dacă mai adăugăm toți colaboratorii și informatorii, care erau pe tot

felul de combinații, putem să zicem, ca un personaj din film, că unul din zece era securist. Personajul exagerează, dar eu zic că unul din patru români era cumva pătat de această colaborare, tacită sau nu, cu aparatul opresiv al lui Ceaușescu, adică Securitatea. De aia a și rezistat atât acel sistem. Sigur, le trebuia un vinovat, l-au împușcat și asta a fost. Dar s-a dovedit că nu e chiar așa. De aici acel „n-a fost” din titlu, pentru că Anul Nou așteptat de toți n-a prea fost. Acela este comentariul meu, e cumva ca la Porumboiu, a fost și n-a fost.

Lungmetrajul a fost o producție mult mai dificilă decât scurtmetrajele tale.

Da, printre altele, am recreat un studio TV din 1989 și am reușit să facem și live. Transmisiunea TV din film este de fapt live. Altfel, ar fi trebuit să înregistrăm „Plugușorul” cu o cameră sau două și să-i forțăm pe actori să aibă relații cu niște imagini, să avem un decupaj ca în publicitate. Asta cred că ar fi ucis furia aia, energia de acolo și comicul de situație din scenă. De aia ne-am străduit să găsim soluții ca să funcționeze ca pe vremuri, într-un soi de live. Și am și recreat „Plugușorul”. Cu ocazia asta, mi-am dat seama că așa fi fost un foarte bun regizor de „Plugușor”. Dacă vreodată va fi nevoie de așa ceva...

V-a fost greu să adunați bugetul pentru acest film? Știu că Anul Nou care n-a fost este o coproducție doar cu Serbia.

Serbia a avut o contribuție mică, de 3% din buget. Da, a fost supercomplicat. Am adunat bani timp de câțiva ani. În pandemie, am avut un soi de pauză, pentru că n-am putut să ne urmărim proiectele. Eu am profitat de pauză ca să complic proiectele pe care trebuia să le fac și care ar fi trebuit să aibă versiuni mai simple. Am ales să le unesc pe toate și să fac o nouă structură financiară pentru lungmetraj, fiind și nevoit să renunț la niște finanțări care erau pentru scurtmetraj. Acum nu știu dacă așa mai fi capabil să fac același lucru.

De ce numeai schizoidă experiența de a fi și regizor, și producător principal al filmului?

Păi, regizorul zicea că vrea tot, dar producătorul era un pic mai preocupat că nu-i vor ajunge finanțele. Cred că-s mai bun ca regizor decât ca producător, din fericire pentru mine și din nefericire pentru casa mea de producție.

La casting, aveai de la început în minte niște actori, cum s-a întâmplat cu Victor Rebengiuc la Tuns, ras și frezat?

Doar de două ori mi s-a întâmplat asta: atunci Rebengiuc și acum Radu Gabriel, pe care l-am văzut



FOTO: ASAC – ANDREA AVEZZU

Alături de actrițele Ioana Flora, Alice Cora Mihalache, Ada Galeș și Nicoleta Hâncu, înainte de premiera de la Veneția

de la început în rolul cameramanului, nici nu puteam să mă gândesc la altcineva în rolul ăla. Așa că m-am luptat mult, am făcut toate diligențele necesare pe lângă Viorica Capdefier, directoarea de casting, care și ea a insistat, pentru că Radu Gabriel nu mai voia atunci să joace în filme românești. Trecea printr-o pasă sau voia o perioadă mai liberă. La el am săpat cel mai mult. Și a meritat, pentru că este un actor minunat. Ca mulți alții din film.

Bine, cum spuneam, eu și Adrian Văncică am rămas cumva captivi ai poveștii din *Cadoul de Crăciun* și am vrut să facem și filmul ăsta împreună. Eu i-am promis că facem filmul și Adrian m-a crezut, așa că a ținut racord de barbă și de greutate câțiva ani. La un moment dat, m-am trezit cu el furios la telefon, înjurându-mă chiar și zicându-mi că nevastă-sa o să divorțeze dacă îl mai țin mult cu barbă și gras. Voia să-i spun exact când îl facem, că altfel înnebunește. I-am dat un termen, nici nu mai credea, dar, când ne-am apucat de filmare, s-a liniștit. Trebuie spus că acum nu mai are barbă și a slăbit. Și e în continuare *happily married*.

Bănuiesc că secvența cea mai dificilă a fost climaxul în ritm de „Bolero”...

Da, pentru că depindea de o chestie tehnică. De fapt, am întârziat cu proiectul din cauza acelei scene. Vreo jumătate de an mi-am bătut capul cum s-o fac. M-am tot interesat și primeam informații că nu mai există camere ca atunci, că nu mai funcționează etc. Eram cam descurajat din cauza asta, mă gândeam că ne va fi foarte greu să reconstruim un studio de televiziune. A fost o treabă supergrea, la care am avut emoții. Însă, cu scenografi noștri, Iulia și Victor Fulicea, am reușit. Ceva ce părea imposibil s-a întâmplat cu echipa asta



de filmare. Am reușit să facem ceea ce scria în scenariu. Am refăcut și un „Plugușor” patriotic fără să știu nimic despre cum se regizează așa ceva. Trebuie să regizezi așa încât să fie penibil, deși oamenii care făceau așa ceva probabil că nu aveau asta în vedere. Cu semantica din zilele noastre, nu poți să-l faci așa patriotard, dar nici neserios și parodic. Trebuia găsit fix genul acela de plictis cu un oarecare sentiment că oamenii nu vor să fie acolo. Pe YouTube sunt bucăți din „Plugușorul” din 1989, pe care chiar le dăm la finalul filmului, și acolo vezi care era *vibe*-ul. Foarte puțini se bucurau că sunt acolo.

O altă greutate a fost că, pentru ca filmul să fie posibil, l-am împărțit și l-am filmat pe bucăți. Am început în noiembrie 2022 și am terminat în martie 2023. Apoi a mai durat vreun an montajul. Pentru că am procedat așa, aveam probleme cu racordurile de stare, de înfățișare, de situație, inclusiv psihologice, ale personajelor, ca și cu posibilitatea actorilor de a filma, de a se întâlni în cadrul filmului. A fost un soi de matematică. Oamenii de la departamentul de regie, *first*-ul și secundul lui, stăteau zile și nopți încercând să facă programul pentru întâlnirile actorilor. În timpul asta se pregăteau locațiile, se asigurau sau se construiau, că e film de epocă, nu puteam filma oriunde și oricum. Fiecare locație trebuia aranjată într-un anumit fel ca să intre în film. De aia filmul s-au făcut mici bucăți, ca și cum ar fi fost mai multe scurtmetraje. În general, mergeam cât puteam de mult cu același personaj, ca să păstrăm măcar racordurile psihologice, ca să nu înnebunești actorul, să-l pui să joace ceva și să-l chemi peste două luni să joace altceva. Încercam să ne concentrăm mereu pe actorul care apare cel mai mult, ținând cont de intersecțiile personajului lui cu celelalte personaje.

O altă greutate a fost frigul. După trei luni de filmat în frig, la un moment dat se strică și aparatele. Am filmat și la -13°C, în mlaștinile Neajlovului, la exteriorul cu studenții. Atunci ni s-au și stricat niște senzori de la frig. E și neplăcut, și solicitant pentru actori.

Cum te-ai documentat ca să reconstruiești epoca?

Și asta a durat câțiva ani. Am citit o grămadă de cărți și m-au ajutat niște prieteni care au lucrat la CNSAS, așa că am putut avea acces la niște dosare. Am studiat cum se exprimau ofițerii de securitate. Și la ei vedeai, de la începutul până la finalul anului 1989, cum crește un fel de disociere față de regim, ba chiar de mânie. Mi-amintesc o fișă dintr-un dosar în care un securist scria ceva de genul: „Am fost acolo și se spune că nu e apă caldă. Așa-i, nu era. Se spune că sunt șobolani. Pot să certific că erau șobolani”. Practic, el valida toate plângerile de acolo. Am încercat să fac convingătoare personajele astea, nu am vrut să-i fac pe securiști nici diavoli, nici îngeri (Doamne ferește!).

Nu am intenționat să le atribui calități morale, ci mai curând unele umane. I-am văzut ca pe niște oameni în primul rând, de abia apoi ca pe niște persoane cu anumite funcții. Iar ca oameni, mi s-a părut că, oricât de tâmpiți ar fi fost, tot aveau ceva interesant (relația cu mama sau cu soția etc.). I-am gândit pe securiști ca pe niște oameni în degringoladă, debusolați, deși aveau ceva mai multe informații, sau niște oameni sătui. Cum se zice, și securiștii sunt oameni, și ei au mamă. De aici s-a născut și povestea mamei unei securist. E o relație mamă – fiu care nu e politizată sau, dacă e politizată cumva, e doar din context, pentru că așa trăiau oamenii ăia în lumea de atunci. Ea se plânge că fii-su e de mâna a doua pentru că n-a făcut ce trebuie. Iar el îi spune că există progrese. Sunt lucruri pe care le-am tot auzit ca scuză pentru tot ce a făcut Ceaușescu. Cum spun uneori, cred că România are nevoie de o foarte mare canapea, pe care să stea, și de un psiholog care să o asculte. Pentru că încă te izbești mereu de trecutul ăsta, el are ecou și în prezent și în felul în care suntem. Tot timpul raportarea la eveniment e modală: ba e bine că e bulevardul ăsta modern, ba e rău că ne-a dărâmat casele. Știu sigur, și din conversații și interviuri cu arhitecți, că era o luptă să participi la marile proiecte ale lui Ceaușescu de urbanizare și modernizare. Se băteau arhitecții din România, ăsta-i adevărul. Am făcut un interviu cu un celebru arhitect de atunci, care mi-a spus: „Cine n-ar fi vrut un client cu fonduri nelimitate?”. Și asta se întâmpla oriunde exista un interes, acolo nu mai erau lucrurile în alb și negru. Mi s-a părut că totul, inclusiv adevărul, era negociabil. Asta cred că lipsește din filmele despre perioada respectivă, poate cu excepția lui Porumboiu, dar acolo e după 1989, într-un oraș din Vaslui, luând peste picior elanul revoluționar al cuiva care nici nu participase la evenimente. Într-un fel, eu am vrut să fac același lucru la scara unei societăți ceva mai complicate, a Capitalei, să introduc mult mai multe personaje, dar să nu prezint lucrurile în alb și negru, să am niște nuanțe. Chiar dacă este ultima zi a regimului Ceaușescu (nu a comunismului, a aceluși regim), e o lume cu anumite gradații. În concluzie, umanitatea din toate personajele care se regăsesc în ziua aia a fost lucrul care m-a interesat cel mai tare, mult mai mult decât contextul politic, care e prezent, normal, dar nu atât de puternic.

Pentru care dintre personaje ți-a fost cel mai greu să găsești actorul potrivit?

Personajul actriței, jucată de Nicoleta Hâncu, este superdificil. Și cred că ea este o mare actriță și sper ca filmul să-i dezvăluie calitățile. A fost complicat de găsit genul ăsta de personaj, care are ceva puțin quijotes, ridicol sau defazat, dar e și atât de intens, încât ajunge să fie credibil (sper). Bănuiesc că ajunge



FOTO: KINOTOPIA

așa și pentru că o mare parte din film e construită pe ea, bucată cu TVR-ul fiind coloana pe care sunt lipite alte părți.

Care dintre firele narative întretăiate ți-a fost cea mai apropiată?

Recunosc că m-am distrat cel mai tare la toate bucățile cu TVR-ul. Acolo chiar a fost o distracție fantastică: periplul lui Mihai Călin cu Radu Gabriel, întâlnirea cu Ion Sapdaru și cu Marian Rălea etc. Mi-a plăcut să lucrez cu toți actorii, dar acolo chiar era asumat un fel de comedie mocnită. Am vrut ca personajele să trăiască și efortul ăsta sisific, că trebuie să facă „Plugușorul” ăsta stupid, care li se rostogolește încă o dată peste cap, fiindcă a fugit actrița aia, și trebuie să-l refacă. Nu există ceva mai imbecil și mai inutil decât asta. Și personajele purtau povara asta a ridicolului, dar o făceau credibil și cu o autoironie suficientă încât să vezi că sunt în situația aia, dar s-ar și disocia rapid de ea. Asta au fost cheia în care au fost jucate toate personajele, mai puțin cele două personaje feminine, cel al Nicoletei, pe care am vrut-o să fie intensă, și cel al lui Miki Dobrin.

Post-scriptum (virtual):

Felicitări pentru premiile obținute la Veneția! Cum a primit publicul festivalier filmul tău? Cu ce impresii revii din Lagună?

Primele emoții minuscule le-am avut în ziua premierei. Când cei 1.400 de spectatori, printre care și corul Societății Surdomuților fără frontiere, au început să aplaude și să ovaționeze, am crezut că unei colege de delegație i s-a rupt rochia. Dar nu! Spre stupoarea noastră, se uitaseră la film. De necrezut!

Portul Sulina în *Magicianul*

Lucrurile au continuat în aceeași notă: ne-au rechemat pentru festivitatea de premiere. Am crezut că și-au dorit să interpretăm un număr de pantomimă și veniserăm pregătiți. Într-un scenariu ideal, am fi interpretat „Iarna pe uliță” chiar acolo, în văzul întregii lumi.

Dar nu! Nici vorbă! Le plăcuse filmul, spre stupoarea mea majusculă. M-am uitat în jur și am văzut fețe cunoscute, printre care și dirijorul Societății Surdomuților fără frontiere, un tip care își pierduse ambele brațe într-o încăierare cu un critic de film (nu dau nume, dar, pentru cinefili, domnul poate fi găsit de partea bună a Artei cu majuscule) și, ceva mai încolo, un alt nominalizat la premii. Etern nominalizat la premii.

Am realizat că am mai fost în aceeași sală cu Pedro Almodóvar în 2019, când am luat premiul Academiei Europene de Film pentru *Cadoul de Crăciun*. Și-a amintit și Don Pedro de asta, când am stat de vorbă după premiere, la un cocktail unde se afla, printre alții, Giuseppe Tornatore.

Fiindcă a venit vorba de Tornatore, într-un an când am câștigat eu un concurs CNC cu un proiect de film, autorul *Malenei*, având o coproducție cu România, picase primul sub linie. Văzându-l acolo, m-am îndreptat către el să-l salut.

În minte, îmi alcătuisem deja un discurs. „*Signore* Tornatore, îmi ziceam, știi pe cineva care face dosare CNC de moare lumea. Nu mai dați greș niciodată!”.

Marele meu noroc este că, pe drum, am avut revelația: dacă ar fi știut și alții secretul dosarelor tiplă, n-aș mai fi fost acolo. Am făcut cale întoarsă la masă, unde am continuat să discut cu Don Pedro despre dosarele cu șină vs. dosarele blegi. **F**

DOSAR

Adaptări nonconformiste

Dosarul nostru este inspirat, desigur, de adaptări recente care au generat multe comentarii, precum *Săptămâna Mare*, de Andrei Cohn, această ecranizare după Caragiale extinzând o amplă filmografie inspirată de texte ale marelui ploieștean. Cinematograful românesc datorează mult inspirației literare și unele din titlurile clasice, precum *La moara cu noroc* (1957), de Victor Iliu, după Ion Slavici, *Pădurea spânzuraților* (1965), de Liviu Ciulei, după Liviu Rebreanu, sau *Baltagul* (1969), de Mircea Mureșan, după Mihail Sadoveanu, vin să confirme

acest lucru. Sunt adaptări solide, minuțioase, foarte atente să nu nedreptățească încărcătura ideatică și linia narativă principală ale poveștilor.

Se știe, cinemaul nostru, în perioada comunistă, a recurs deseori la surse literare și din credința că proiectul „va trece” mai ușor de bunăvoința cenzurii. Cum bine observă Anda Ionaș în cartea sa „Adaptarea cinematografică a operelor literare”, premiată de Asociația Criticilor din UCIN în 2022, „statisticile arată că în Statele Unite ale Americii unul din cinci romane publicate în 1985 a fost ulterior ecranizat, 85% din producțiile câștigătoare ale unui Oscar în



Maia Morgenstern în *Capra cu trei iezi* (r. Victor Canache)

anul 1992 au fost adaptări, iar 20% din filmele anului 1997 au avut la bază opere literare”. Producătorii americani investesc mult în astfel de filme din rațiuni diferite de cele ale noastre de dinainte de 1990: ei știu că un bestseller ecranizat atrage mai mulți spectatori decât un film bazat pe scenariu original și, deci, e mai profitabil.

Toate aceste considerente, cărora li se adaugă cel rezumat de autoarea cărții menționate, că „adaptarea ar trebui să evite operele autorilor canonici și să se orienteze spre texte mai facile”, au trecut prin mintea celor care au participat la elaborarea dosarului. Ceea

ce nu înseamnă că nu s-au găsit adaptări nonconformiste după autori consacrați. Aș cita doar filmele după Caragiale semnate de Lucian Pintilie (*De ce trag clopotele, Mitică?*) sau Radu Igazság (*Boborul*), după Ioan Slavici (*Orizont*, de Marian Crișan), după Camil Petrescu (*Între oglinzi paralele*, de Mircea Veroiu) ori G. Călinescu (*Felix și Otilia*, de Iulian Mihu). În aceste cazuri „abaterile” de la sursa literară au sporit atractivitatea cinematografică a adaptărilor și textele reunite în dosar analizează cum au reușit.

Vă dorim o lectură plăcută!

Glissando. Înger păzitor și daimon

După diatriba pe linie realistă împotriva racilelor sistemului comunist – vitriolantă în *Proba de microfon* (1980) și satirică în *Croaziera* (1981) –, Mircea Daneliuc a schimbat frontul de atac, recurgând la soluția evadării din actualitate, pe care în fapt n-o părăsește decât pentru a o încifra. Refugiul în ecranizarea unei proze („Omul din vis”, publicată de Cezar Petrescu în 1923 în revista „Gândirea”, pe care o conducea, apoi în volumul omonim din 1925) dintr-o epocă – la acel moment – revolută era explicat de cineast într-un interviu luat „pe platou” de către Eva Sirbu: „Am simțit că pot vorbi prin intermediul ei (al nuvelei, n.n.) despre starea de violență a societăților contemporane, în speță a fascismului, și că o pot face printr-o manieră de abordare mai puțin uzată, mai puțin intrată ca obișnuință în conștiința culturală a publicului. Posibilitatea de a face un film ante- și anti-belic. Această idee nu există la Cezar Petrescu, ea mi-a fost sugerată la lectură prin materialul epic și faptic”¹.

Luată la propriu, declarația lui Daneliuc pare a fi mai adecvată unei mentalități alarmiste inculcate, la nivel mondial, abia după patru decenii de la realizarea lui *Glissando*. Vizionarism sau paravan pentru o parabolă anticeaușistă? În fapt, un mixtum compositum care se subsumează mitului celei mai discutate creații din filmografia regizorului astăzi octogenar, un titlu care l-a adus în postura unei autentice disidențe, poate unică în cinematografia românească. Lupta cu forurile diriguitoare, depunerea carnetului de partid, într-un demers care a făcut mereu apel la calitatea de comunist, pertractările privind concesiile cerute în vederea aprobării filmului, au fost relatate în extenso de eroul lor atât în interviurile date la începutul anilor '90 (când i s-a încredințat Studioul de creație Alpha), cât și în romanul memorialistic cu cheie „Pisica ruptă”, publicat în 1997). Subiectivității exacerbate a regizorului-prozator i se juxtapune dosarul pe care Securitatea i l-a deschis în 1979 sub numele de cod „Danton”², nimerită trimitere la liderul radical ale cărui idei au fost trădate de companioni: în Franța deveniți promotori ai Terorii, iar pe tărâm mioritic atrași de Securitate în mlaștinile fetide ale angajamentelor semnate.

De altfel, sinopsisul deșus de Mircea Daneliuc la Casa de Filme Trei se intitula *Mocirla* și avea formatul unui film de „o serie”, intrat în producție în octombrie 1981. Titlul se schimbă în elegant-cripticul *Glissando*

Dinu-Ioan
Nicula

și se extinde, după îndelungi negocieri cu producătorul, la „două serii”. Materia strict livrescă nu ar fi justificat o asemenea „gonflare”, cum printre rânduri rezultă și din sus-amintitul interviu. Nuvela care dă titlul volumului „Omul din vis”, chiar dacă este cea mai lungă din carte, nu are o substanță de amplă respirație, ci este mai curând fulgurantă. Cartoforul Ion Theodorescu (bizară alegere de către Cezar Petrescu a numelui real al lui Tudor Arghezi), om cu trăiri distilate prin prisma culturii, are un déjà-vu la maturitate: bătrânul care-l salva în visele coșmarești ale ascultărilor de către profesorii din școală este întâlnit, în carne și oase, mai întâi la moșia pe care acesta o lichidează spre a-și plăti datoriile, apoi la masa de joc, unde cel odinioară „salvat” îl decavează pe „omul din vis”, împingându-l la sinucidere.

Conturul ambiguu dintre real și oniric din nuvela acoperită de colbul uitării (așternut și de mefienta etichetare dată de G. Călinescu în „Istoria...” sa: „Ideile sunt vaste și eterogene și aducerea lor laolaltă într-o mică narațiune dovedește lipsa frenațiunii epice”) i-a oferit regizorului canavaua plasării calvarului de conștiință al eroului într-un stabiliment sui-generis, parte tripou, parte sanatoriu. Cea de-a doua ambianță era deja la ordinea zilei în cozeriile întreținute de „lumea bună” cu apetențe culturale (existente sau mimate), prin romanul „Biblioteca din Alexandria”, publicat de Petre Sălcudeanu în 1980, act de acuzare la adresa „obsedantului deceniu”, dar cu reverberații în actualitatea vremii când a fost scris. Daneliuc profită de faptul că timpul nuvelei este cel al ascensiunii pe scena politică românească a mișcărilor totalitare și, inventând un pericol inexistent la ora elaborării filmului – fascismul –, țintește către o societate care, sub deviza binelui general al vindecării racilelor, instituie un sistem al masificării, incolor din punctul de vedere al diferențierii umane (sub semnul albului neutru și dominator, care a solicitat virtuozitatea operatoricească a lui Călin Ghibu).

Așezământul sanitar este condus de doi medici cu nume quasi-similare – doctorul Stărciu și doctorița Steriu –, trimitere netă către soții Ceaușescu; de reținut și personajul nebunului care primește defilarea, jucat de Mitică Popescu. Încolonarea pacienților spre a practica gimnastica matinală cu mișcări de aplauze nu lasă loc de interpretări, chiar dacă nuditatea în spații închise evocă lagărele de exterminare naziste (în locul dușurilor cu gaze fiind atotputernica apă). S-a făcut



caz – inclusiv autorul – de animația din pregeneric, prin transformismul zvastică-siluetă umană, dar, cu toată bunăvoința, niciuna dintre fazele intermediare nu sugerează secera și ciocanul. Desenul animat succedă unui citat din Iorga (intruabil la o căutare pe internet – ce-i drept, insuficientă), pe care regizorul i l-a propus lui Ion Traian Ștefănescu, protectorul său de la CCES: „Istoria va recunoaște și va pironi pe autorii acestei crime contra progresului uman și generații întregi, simțind încă urmările cumplitei dureri de care suferim astăzi, îi vor blestema”. Textul e datat 28 septembrie 1939 (implicit, la câteva zile după funeraliile premierului Armand Călinescu, ucis de o „echipă a morții” legionară) și frapează prin acel adverb de timp care, citit pe peliculă, sugerează prezentul continuu: „astăzi”.

Categoric, Daneliuc se putea prevala de apariția relativ recentă a unor opere de mare notorietate, precum *Cabaret* (r. Bob Fosse, 1972) sau *Oul de șarpe/ The Serpent's Egg* (r. Ingmar Bergman, 1977), lucru care a fost semnalat de critica vremii fie la modul pozitiv („racordare la înalte momente de referință ale celei de-a șaptea arte”³), fie în sensul deprecierei („tributar unei estetici de împrumut”⁴; „plonjând frenetic în dicționarul cu soluții”⁵). Acele filme erau, însă, produse ale unor sisteme democratice, spre deosebire de *Glissando*, care avea alura de a spune celor care tronau asupra destinului său: „*De te fabula narratur*”. După unda verde primită subit (autorul vehiculează ideea că OK-ul suprem dat de către Elena Ceaușescu se datorează adormirii la viziunea privată

Tora Vasilescu și Ștefan Iordache

a filmului!), la mai mult de un an de la declanșarea scandalului, filmul a mai întârziat câteva luni în cutii: în februarie 1984, regizorul putea vorbi deschis despre film că „e gata, în faza aprobărilor dinaintea întâlnirii cu publicul”⁶, dar premiera a avut loc abia pe 24 septembrie. Chiar dacă victimizările post-festum în privința difuzării nu sunt atât de exagerate ca în cazul *Reconstituirii* lui Lucian Pintilie, informația exactă trebuie furnizată: *Glissando* a avut un circuit normal în rețeaua bucureșteană (25 septembrie – 4 noiembrie 1984, dintre care primele două săptămâni la Cinema Patria), mai ales pentru un film care viza doar un eșalon de spectatori cu o anumită inițiere intelectuală. E posibil, totuși, ca apropierea Congresului al XIII-lea al PCR (19-22 noiembrie 1984) să fi grăbit puțin ieșirea peliculei de pe ecranele Capitalei.

Dacă, la nivel macro, trimerile sunt vădite (exegeții n-au avut încotro și au trebuit să pedaleze pe ideea fascismului, uneori cu accelerări neavenite din partea unui condei pertinent, precum Horia Pătrașcu⁷), există o analogie esopică și la nivelul individual? S-ar putea glosa că masa de poker este populată de cei care „făceau jocurile” în societate, vecini fiind cu turma în alb (pretențioasele costume au dus la schimbarea a două scenografe!), după cum se poate imagina și o aluzie la atracția pentru jocurile de cărți pe care o avea Nicu Ceaușescu. Alegerea lui Ștefan Iordache în rolul principal vine în suita colaborării pe care a avut-o cu Mircea Daneliuc (într-o cu totul altă partitură) în *Ediție specială* (1978), film plasat și el în epoca interbelică. Premisa că o societate bolnavă nu poate avea oameni





sănătoși este redată cu artă de către neuitatul actor, într-un personaj a cărui biografie este, pe de o parte, încărcată excesiv față de nuvelă (conexiunile freudiene s-ar fi cerut construite cu mai multă minuție), dar și simplificată prin dependența de cocaină (inexistentă în textul literar), ceea ce face ca halucinațiile cu ochii deschiși să devină mai puțin enigmatice. Consecvent căutător în teatrele de provincie, Mircea Daneliuc a găsit interpretul lui Iorgu Ordeanu („omul din vis”) în actorul brăilean Petre Simionescu (care, coincidență sau nu, în acea perioadă lucra la rolul carierei sale teatrale, Ilie Moromete, în dramatizarea romanului lui Marin Preda, realizată de Liviu Dorneanu și regizată de Marius Popescu, cu premiera la 28 mai 1982). Deși acesta nu era un debutant pe ecrane, meritul lui Daneliuc în a-l promova este neîndoielnic: amintind vag de chipul lui Yves Montand, figura actorului român are o distincție calmă și împăcată cu propria ratare, ecou perfect al elegiacelor pasaje cezarpettesciene. Dubla natură a personajului, serafic-ocrotitor și malefic-distrușător (suicidul său îl determină pe cel al lui Theodorescu, supratema trișării rămânând însă insuficient exploatată), e înfățișată în tușe de mare rafinament, pe acordurile discrete ale muzicii lui Vasile Șirli. Mai puțin convingător este copilul palid care-l însoțește, amintind frapant de cel din *Înghițitorul de săbii*, film realizat de Alexa Visarion în anii 1981-82. O altă descoperire actricească făcută de regizor a fost pe atunci neprofesionista Rada Istrate (Rodica Antip), interpreta soției lui Algiu, prietenul care îl invită pe Theodorescu la țară, chipurile pentru a-l face să se recreeze, dar de fapt spre a-i propune o înscenare adulterină.

În lunga secvență de „*partie de campagne*”, fantezia scenaristică a cineastului insistă viguros și credibil în dezvoltarea unui filon aproape inexistent în textul original, dovedind astfel că realismul rămâne adevăratul fief al lui Mircea Daneliuc. Distribuit în rolul Algiu, țărănoiul care vrea să-și franțuzească odrasla prin versurile lui Baudelaire și Verlaine, târgmureșeanul

Ion Fiscuteanu oferă adevărul frust al unei obsesii: cea de a o seduce pe Nina, guvernanta fiicei sale (fapt pentru care urmărește să scape de nevastă printr-un divorț). Personajul feminin nu are corespondent în nuvelă și i-a fost oferit – previzibil, dar întemeiat – Torei Vasilescu. Pasiunea pe care i-o aprinde lui Theodorescu și care îl va duce spre revenirea la locurile de perdiție este una naturală, artista fiind la fel de verosimilă în orice rol de femeie fatală, fie că poartă pălărie cloș, ca în *Glissando*, fie că are vestimentația sărăcăcioasă a anilor '50, ca în *Învingătorul* (r. Tudor Mărăscu, 1981), film din care iese în același mod, părăsindu-și partenerul de viață în favoarea unui seducător bine-situat.

După atât de dificila apariție pe ecrane, *Glissando* s-a bucurat de toate onorurile convenite (compensatorii, ar putea zice eternii detractori): Marele Premiu al Asociației Cineaștilor (iar Ștefan Iordache distincția ACIN pentru Cel mai bun actor), nominalizarea ca propunere a României la Premiile Oscar 1984 și, mai ales, trimiterea la Festivalul de la Veneția 1985 (fapt pentru care, la recomandarea organizatorilor, regizorul a scurtat filmul cu circa 20 de minute, după modelul de succes aplicat de Liviu Ciulei, cu înaltă consiliere, în cazul copiei de la *Pădurea spânzuraților* prezentate la Cannes 1965, unde a câștigat Premiul de regie). Doar mașinațiunile lui Jack Lang, ministrul francez al Culturii, descins inopinat în Lagună, au făcut ca juriul (printre ai cărui membri a fost și Eugène Ionesco) să îndrepte Leul de Aur către *Sans toit, ni loi*, filmul lui Agnès Varda, istorisește regizorul convertit la proză temporară, apoi definitiv. „*Si non è vero, è ben trovato*”: această ipostază de genul „*Aut Caesar, aut nihil*” a fost mereu un atu cu care a plusat Mircea Daneliuc, eternul revoltat al cinematografului românesc, ce-l păstrează prin operele lui esențiale, acum convertite într-un realism literar acid, merit să-i bucure aproape an de an pe cititorii săi fideli. **F**

Note

1. „Cinema”, nr. 7/1982.
2. Apud Bogdan-Alexandru Jitea, „Disidența în cinematografia ceaușistă. Gruparea «Mircea Daneliuc»”, în Anuarul IICMER, vol. VII, 2012.
3. Ioana Creangă, „România literară”, nr. 40/1984.
4. Grid Modorcea, „Argeș”, nr. 12/1984.
5. Traian Radu Ungureanu, „Amfiteatru”, nr. 10/1984.
6. Interviu luat de către Doina Cernica în ziarul sucevean „Zori noi”.
7. „Flacăra”, nr. 41/1984.

Dublul discurs al animației

In mediul profesionist al artei a opta circula o zicere care explică destul de bine specificul mediului: „În animație totul se poate”. Dacă această formulare nu sună prea teoretic, au apărut recent texte teoretice care explică, folosind instrumentarul academic, acest principiu, denumit „dublul sens al imaginilor animate”. Cea care l-a definit și susținut, Maria Lorenzo Hernández, a publicat textul foarte bine argumentat cu titlul „The Double Sense of Animated Images. A View on the Paradoxes of Animation as a Visual Language”¹.

Autoarea demonstrează că, „spre deosebire de filmul jucat, animația e un mediu de o plasticitate neobișnuită, care evită deseori asemănarea cu realitatea”. Deja avem un argument pro, căci adaptările unor surse literare sunt avantajate de specificul acestui limbaj, pentru că se spune că o ecranizare bună își ia multe libertăți față de textul inspirator, evitând simpla ilustrare. Tot în acest text, autoarea explică mai bine avantajele acestui limbaj cu dublu sens, care „reflectă senzația durabilă inspirată de animație, zgâlțâind conștiința prin reacția neașteptată și transformările iraționale, orice răsucire care suspendă realitatea și-l captează pe spectator pentru a privi ceea ce se întâmplă pe ecran”.

Este exact efectul adaptărilor după surse literare ale lui Radu Igazság, unul dintre cei mai prestigioși reprezentanți ai generației '80 din animația noastră. Filmele sale *Tocirea* (1985), după poemul omonim al lui Nichita Stănescu, și *Boborul* (2004), după I.L. Caragiale, sunt exemple alese pentru a demonstra reușita acestor ecranizări.

Din păcate, primul titlu citat a avut o soartă potrivnică la ora apariției sale. A devenit una dintre victimele cel mai des citate ale absurdității cenzurii

Dana Duma

Pagină din decupaj original al filmului *Tocirea*, aprobat de Nichita Stănescu

comuniste, care s-a exercitat mai ales în deceniul al nouălea al secolului trecut. Filmul reprezintă, alături de *Monolog*, de Zoltán Szilágyi, un exemplu al citirii suspicioase a mesajelor peliculelor create în acei ani, mai ales dacă aveau o formă evoluată stilistic și vizual. Bazat, în principal, pe descrierea mersului sacadat al soldatului, căruia i se văd picioarele și torsul, dar nu și chipul, filmul este însoțit, la nivel auditiv, de rostirea versurilor de însuși poetul Nichita Stănescu. Un poem ale cărui verbe transmit foarte bine procesul de alienare al soldatului, care „mărșăluia, mărșăluia”, până când trupul lui „i se tocea, i se tocea”, „până la genunchi (...) până la coaste (...) până la sprâncene (...) până când părul lui iarbă neagră era”. Cineastul Radu Igazság a înțeles foarte bine mesajul poemului, care descrie sacrificiul soldatului ce își pierde treptat atributele umane și devine un mecanism supus uzurii și distrugerii. Din nefericire, cenzorii au reacționat vehement la vizionarea filmului, argumentând că „soldatul care luptă pentru o cauză bună nu se poate toci” și că „numai soldatul imperialist se tocește”. Imaginea soldatului nu poate fi decât eroică, au decretat cenzorii care au vrut să topească filmul și numai solidarizarea directorului de la Centrala România Film a salvat scurtmetrajul de la distrugere. I s-a făcut o copie, care a zăcut în depozitul studioului Animafilm, fiind lansat numai după revoluție, în 1990.

Scriam, la ora lansării filmului: „*Tocirea* este în primul rând ultimul film Nichita Stănescu. Poetul i-a încredințat tânărului cineast poemul cu același titlu din volumul «Operele imperfecte» și, cu puține zile înaintea morții, și-a dat încuviințarea asupra decupajului regizoral. Fără prejudecăți asupra «artei a opta». Încrederea lui Nichita s-a dovedit justificată, căci Radu Igazság a reușit ca nimeni altul să



traducă din «limbajul îngeresc al poeziei» în cel al cinematografului de animație. A fost ajutat desigur de nenumăratele afinități ale celor două arte guvernate de legile fanteziei, dar și de teimeinica, nuanțata cunoaștere a liricii stănesciene. Infinitivul lung ales ca titlu conține metafora zguduitoare a întregului poem (și film), metaforă a destinului de jertfă tragică al soldatului”².

Remarcam, în cartea mea „Istoria filmului românesc de animație” (2020), asemănarea dintre acest film semnat de Igazság și peliculele lui Szilágyi, ambii fiind absolvenți ai „școlii de la Cluj”, având ca semn distinctiv întrepătrunderea dintre fotografie și grafică. *Tocirea* este un film antimilitarist ce folosește un instrumentar modern pentru a transfera mesajul dintr-un mediu (poezia) într-altul (animația). Igazság face aluzii și la alte poeme ale lui Nichita Stănescu, incluzând, de pildă, imaginea obsesivă a calului alb. Acesta este și un simbol al inspirației poetice și comparația dintre sacrificiul soldatului și acela al poetului, care „nu are viață personală”, devine foarte pregnantă. *Tocirea* rămâne un titlu de referință în filmografia regizorului și totodată ocupă un loc important pe lista adaptărilor după poemele lui Nichita Stănescu.

Cealaltă adaptare nonconformistă din filmografia lui Radu Igazság, *Boborul*, după proza lui I.L. Caragiale, a fost realizată în noul mileniu (în 2004), după ce cineastul nu mai lucra la Animafilm, devenind profesor la UNATC. Produs de studioul FAV (Fundatia Arte Vizuale, inițiată de cineastul Vivi

Drăgan Vasile), scurtmetrajul mixează diverse tehnici (animație 2D, pixilație, fotografii animate), oferind o formă modernă satirei inspirată marelui scriitor de „Republica de la Ploiești” – mai degrabă o inițiativă bahică, decât o mișcare politică autentică. De altfel, ironia cineastului e marcată de chiar motto-ul (aparținându-i lui Caragiale) inserat în film, care amintește patima politicii a ploieștenilor, manifestată mai ales în discuțiile de cafea. El deschide astfel filmul: „Parizienii au aperitivul, Vienezii fanfara, Ploeștenii politica...”. Cu o imagine semnată de Vivi Vasile Drăgan (producător și operator), cu montajul imaginii și al sunetului de Dana Bunescu, pe muzica lui Andrei Tănăsescu, regizorul Radu Igazság (foarte cunoscut și recompensat național și internațional pentru *Caligrafie*, *Fotografii de familie*, *La o barieră* și – desigur – *Tocirea*) amintește în *Boborul* de înclinația sa experimentalistă, dovedită în titluri precum *Strigăt în timpan* ori *Via Regis*, coregizate cu Alexandru Solomon.

În *Boborul*, el mixează, cum spuneam mai sus, diverse tehnici, amintind că am intrat în vârsta digitală a animației. Igazság colorează unele fotografii alb-negru, pe care le și animă, și caută să zugrăvească strident Republica de la Ploiești, „un stat care, deși a durat numai vreo 15 ore, a marcat desigur o pagină celebră în istoria contemporană”. Pariul principal este pus asupra combinației dintre filmul cu actori și animație. Personajul principal, care e și naratorul poveștii, este interpretat memorabil de Victor Rebengiuc, actorul ale cărui accente, semitonuri și insinuări sporesc miza satirică a filmului. Îl mai reținem pe Eusebiu Ștefănescu, cel care joacă rolul celui ce conduce operațiunea polițienească de anihilare a noii republici, în cadrul căreia „arestară mai bine de 600 de copii ai poporului”. Procedeele specifice ale filmului de animație dau rezultate dinamice și ironice mai ales în scenele unde se arată principala ocupație a „revoluționarilor”, jocul „la kilometru”, în care bărbații puși pe fapte mari se întrec la băutură. Figurile geometrice compuse cu ajutorul sticlelor golite asigură un contrapunct vizual de tot hazul vorbelor eroice pronunțate de Rebengiuc, sigur pe efectul ciocnirii de senzuri. *Boborul* rămâne unul dintre cele mai inspirate scurtmetraje de animație realizate în România după criza generată de decăderea industrială a animației noastre. Și, desigur, una dintre cele mai nonconformiste adaptări cinematografice după surse literare. ■

Boborul



Note

1. În „Animation Studies”, vol. 2, 2007.
2. „Noul Cinema”, nr. 4/1990.



Marina Vlady și Claude Rich în *Mona, l'étoile sans nom* (r. Henri Colpi, 1966)

Misterul lui Mihail Sebastian: 12 filme în opt țări după piesele sale

Un destin straniu

Iosif Mendel Hechter (1907-1945) a fost un scriitor român cunoscut ca Mihail Sebastian. A avut o viață și o carieră scurte, dar ambele cu suișuri și coborâșuri dramatice. Deși era evreu, a fost atras de legionarism și mai ales de ideile filozofului Nae Ionescu (1890-1940). Pentru romanul său cu cheie „De două mii de ani” (1935), despre ceea ce înseamnă a fi evreu în România, Nae Ionescu a scris o prefață antisemită, care l-a făcut pe Sebastian să se îndepărteze brusc de fostul său maestru și de majoritatea prietenilor săi. O vreme a fost considerat un scriitor promițător și de succes, dar, în timpul războiului, a suferit persecuții și a ținut un jurnal șocant, publicat abia în 1996. A murit într-un accident rutier în 1945, așa că nu s-a

Marian Țuțui

putut bucura de libertatea obținută după război. A fost un jurnalist prolific și a scris trei romane citadine și moderne sub influența lui Marcel Proust și André Gide, dar a continuat să rămână relevant, inclusiv în timpul comunismului, în principal datorită celor trei piese ale sale, „Jocul de-a vacanța” (1939), „Steaua fără nume” (1942) și „Ultima oră” (1945), și chiar datorită jurnalului său.

Piesele lui Mihail Sebastian devin filme în România în timpul comunismului

Faptul că piesele sale au inspirat patru filme în România în timpul comunismului nu este surprinzător, deși autorul nu a avut idei de stângă.





Afacerea Protar (1956, regizat de Haralambie Boroș, cu un scenariu scris de acesta și de viitoarea regizoare de teatru Sorana Coroamă-Stanca), după piesa „Ultima oră”, a fost prezentat în competiție la Cannes. Este o comedie melodramatică care face aluzii la mașinațiunile unor mari industriași, cu o întorsătură neașteptată și fericită. Un istoric, Alexandru Andronic (Radu Beligan), scrie într-un ziar un articol despre Alexandru cel Mare, iar o greșeală de tipar îl aduce în atenția unui industriaș care se simte șantajat. O studentă îndrăgostită de profesorul ei de la universitate, Magda Minu (Ioana Zlotescu), înțelege oportunitatea și îl convinge pe omul de afaceri Grigore Bucșan (Ion Finteșteanu) să-i finanțeze istoricului o expediție științifică în Asia Centrală, pe urmele lui Alexandru cel Mare, în schimbul omiterii referinței la adevărata lui afacere. Evident, în plin realism socialist, subiectul era pe gustul publicului și chiar al autorităților, pentru că dezvăluia afacerile veroase din perioada interbelică.

În anii '60, cineaștii români au realizat o serie de filme în coproducție nu doar cu URSS, Cehoslovacia și Ungaria, ci și cu Canada, Germania de Vest, Italia și, mai ales, Franța, cu care s-a colaborat la nu mai puțin de cinci filme. Pentru cineaștii români, coproducțiile internaționale au reprezentat desigur, o modalitate de a învăța de la regizori de renume, dar și de a promova mai ușor filmele autohtone în străinătate. Mai putem adăuga și faptul că liderul României de până în 1965, Gheorghe Gheorghiu-Dej (1901-1965), a avut o fiică actriță, Vasilica (Lica) Gheorghiu (1928-1987), care l-a determinat să investească masiv în industria cinematografică, construind niște studiouri impresionante lângă București, la Buftea, și apoi să

Igor Kostolevski și Anastasia Vertinskaia în *Steaua fără nume* (r. Mihail Kozakov, 1979)

susțină masiv producția de filme cu ajutorul actorilor și regizorilor din Occident.

După un succes cu o ecranizare a romanului lui Panait Istrati cu același titlu, *Codin* (1963), pentru care Dumitru Carabăț, Henri Colpi și Yves Jamiaque au câștigat premiul pentru Cel mai bun scenariu la Cannes, regizorul Henri Colpi i s-a cerut să facă un al doilea film, *Steaua fără nume/Mona, l'étoile sans nom* (1966, coproducție România-Franța), după piesa cu același titlu de Mihail Sebastian. Filmul cucerește publicul reunind două lumi opuse, reprezentate de Mona (Marina Vlady), o tânără răsfățată și superficială, și Marin Miroiu (Claude Rich), un profesor timid și delicat dintr-un oraș de provincie. Dialogurile sunt spirituale, iar muzica lui Georges Delerue și scenografia lui Ion Oroveanu (constând dintr-un interior cu mobile înghesuite, realizat la Studiourile Barrandov din Praga, și o grădină luxuriantă semisălbatică) contribuie la un film incitant. Prin 2005, Marina Vlady își amintea cu plăcere: „*Mona, o stea fără nume*: frumos titlu pentru această poveste frumoasă, simplă. Toată subtilitatea scenariului stă în dialogurile și confruntarea a două personaje radical opuse. (...) Într-un climat de euforie, am făcut acest film care va rămâne printre preferatele mele, chiar dacă, din păcate, nu a avut niciun succes în Franța; cred că Henri Colpi era în afara timpului, în afara lumii, dar așa s-a născut una dintre cele mai frumoase creații cinematografice. Prea devreme sau prea neobișnuită?”¹.

În 1979, regizorul Timotei Ursu a adaptat piesa „Jocul de-a vacanța” în contemporaneitate, în filmul *Al patrulea stol*, acțiunea având loc în timpul comunismului. Piesa lui Sebastian este o poveste fermecătoare despre o pensiune de la mare, unde o fată frumoasă ține captivi doi bărbați și un adolescent sub vraja frumuseții și imaginației ei. Sfârșitul vacanței este și sfârșitul iluziilor tuturor. Însă filmul lui Timotei Ursu nu este atemporal, precum piesa lui Sebastian. Apar destule detalii anoste despre meseriile și locurile de muncă ale protagoniștilor, iar pensiunea turistică a devenit cherhanaua pescarului Costea (Lucian Iancu) de la Malu Roșu, filmările având loc la Costinești. Evident, scenariul s-a îndepărtat de piesă și avem de-a face cu o adaptare liberă, care reușește să păstreze puțin din farmecul poveștii inspiratoare. Timotei Ursu avusese succes în anul precedent cu povestea de dragoste de la malul mării din filmul *Septembrie*, dar, de data aceasta, rămân memorabile mai ales contribuțiile unor interpreți de marcă: Violeta Andrei (Corina), Ileana Stana Ionescu (Cleopatra Vintilă, cântăreață de romanțe) și Mircea Daneliuc (Dan Avramescu, comentator sportiv de televiziune, iubitul Corinei, o vagă copie a lui Andrzej din *Cuțitul în apă*, al lui Polanski).

În 1983, Eugen Todoran a realizat *Steaua fără nume* într-o versiune TV. Este, evident, o producție mai modestă, dar, din nou, contribuția unor mari actori – Enikő Szilágyi (Mona), Florin Zamfirescu (Miroiu), Ovidiu Iuliu Moldovan (Grig), Rodica Tapalagă (doamna Cucu), Petrică Gheorghiu etc. – face ca și acest film să merite menționat.

O ciudățenie ignorată încă în România: nouă filme în șapte țări după piesele lui Mihail Sebastian

Este un fapt ciudat că nu mai puțin de nouă filme s-au făcut în alte șapte țări după piesele lui Mihail Sebastian. Am descoperit aceasta aproape întâmplător, căutând pe IMDb.com. Am decis să abordez subiectul pentru că, deși constituie un fapt meritoriu și unic pentru cinematografia românească, a rămas necunoscut.


Din nefericire, demersul de a studia aceste filme este împiedicat de faptul că majoritatea sunt producții de televiziune realizate în anii '60 și '70, care nu au fost difuzate niciodată altundeva decât în țările de producție. Chiar și când lucram la Arhiva Națională de Filme, nu puteam avea acces la majoritatea filmelor, din moment ce ele le aparțineau televiziunilor, iar televiziunile nu prea aveau copii pe DVD și nici decum subtitrate în engleză sau franceză.

Steaua fără nume/Bezimanaia zvezda, realizat de Mihail Kozakov în URSS în 1979, este un film necunoscut în România, pentru că nu a fost niciodată arătat pe micile sau marile ecrane de la noi, dar astăzi este ușor de descărcat de pe internet, fiind încă printre favoritele publicului rus. Potrivit site-ului Roskino, filmul lui Mihail Kozakov se află pe locul 64 în preferințele publicului rus, între *Călăuza* (Andrei Tarkovski, 1979) și *Pe Donul liniștit* (Serghei Gherasimov, 1957)! Conform lui Andrei Sozanciuk, piesa lui Sebastian fusese montată cu succes la Teatrul Dramatic Bolșoi încă din 1956 și a contribuit la reînnoirea publicului într-o perioadă destul de nefavorabilă. Mihail Kozakov a remarcat spectacolul și s-a lăudat că intenționează să facă un film pe baza ei încă de la sfârșitul anilor '60, dar cenzura i-a respins proiectul. Abia în 1978, el l-a convins pe Ghenadi Bokarev și a reușit să facă filmul la televiziunea din Sverdlovsk. Spre deosebire de montarea lui Gheorghi Tovstonogov de la Bolșoi, care era un spectacol plin de umor și grotesc, în scenariul scriitorului Aleksandr Hmelik (1925-2001) domină melancolia. Pe de altă parte, în primul film pe care l-a regizat marele actor Kozakov, acesta a încercat – cu destul de mult succes – să păstreze atmosfera românească. Clădirile din Sankt Petersburg alesc amintesc de un oraș de la noi. Kozakov a obținut și dreptul de a filma gara orașelului românesc la Gacina, orașelul de lângă Sankt Petersburg utilizat pentru filmări de epocă.

Kozakov păstrează și detalii care dau autenticitate, precum cumpărarea de vinete pentru a găti un preparat tipic românesc. Să nu uităm că și în romanul lui Bram Stoker apar vinetele! Evident, contribuția unor mari actori, precum Igor Kostolevski (Miroiu), Anastasia Vertinskaia (Mona) și Svetlana Kriucikova (doamna Cucu), și rolul regizorului de logodnic al Monei rămân decisive. Este interesant de menționat că, precum autorul piesei ecranizate, Mihail Kozakov era evreu, la fel cum este și actorul Igor Kostolevski.

Puține lucruri știm și despre filmele TV pentru care nu avem detalii disponibile. În țări comuniste precum Germania de Est (*Ultima oră/Letzte Nachrichten*, r. Hans Krebs, 1961, și r. Dieter Perlwitz, 1973), Iugoslavia (*Steaua fără nume/Bezimena zvezda*, r. Jovan Konjović, 1969), Ungaria (*Steaua fără nume/Névtelen csillag*, r. Ottó Ádám, 1971) și Cehoslovacia (*Ultima oră/Posledná hodina*, r. Miloš Pietor, 1987), nu este o mare surpriză adaptarea unor piese de dramaturgi din „țări prietene”. Iar dacă aceste piese au avut succes, era destul de firesc să se încerce adaptarea lor măcar ca filme de televiziune. În RDG, *Ultima oră* a fost adaptată pentru ecran chiar de două ori, în 1961 și 1973!

Puține lucruri știm și despre filmele TV realizate în Finlanda (*Steaua fără nume/Nimetön tähti*, r. Mauno Hyvönen, 1962), Franța (*Jocul de-a vacanța/Le Jeu des vacances*, r. Gilbert Pineau, 1967) și Grecia (*Steaua fără nume/Asteri horis onoma*, r. Kostas Asimakopoulos și Stelios Rallis, 1979). Putem constata că producția TV finlandeză *Steaua fără nume* a fost primul film străin realizat după Sebastian, încă din 1962! În cazul Greciei, am putea invoca faptul că scriitorul și regizorul grec Kostas Asimakopoulos (1936-2020) a fost de mai multe ori în România și a avut legături cu mai mulți intelectuali de aici, iar piesa sa „Eleni Altamura” (2005) a fost în repertoriul Teatrului Național din București și a fost ecranizată de Geo Saizescu în *Iubire elenă* (2012).

Mihail Sebastian nu este cel mai mare dramaturg român. Așa că realizarea unor filme de televiziune pe baza pieselor sale în Franța și Finlanda poate fi explicat deocamdată doar prin faptul că acele piese de teatru pur și simplu au plăcut. Ele au un caracter romantic, melodramatic uneori, deci cu potențial de succes la public. Evident, ar trebui să pornim de la observația că, spre deosebire de alți dramaturgi români, piesele sale au fost traduse în mai multe țări, dar ne îndepărtăm de subiect... 

Note

1. *24 images/second*, Éditions Fayard, Paris, 2005, p. 22 și urm.

Mircea Veroiu între ascetism și estetism

In România anilor '70 era greu să faci film realist de actualitate dacă aveai stil și personalitate. Câțiva din cei care au reușit aveau să plătească prin interdicții și marginalizări ulterioare (de exemplu, Lucian Pintilie după *Reconstituirea*) sau prin deturnarea arbitrară a poveștii spre un final împăciuitor – Dan Pița (*Filip cel bun*), Mircea Daneliuc (*Cursa*), Stere Gulea (*Iarba verde de acasă*). Au existat și excepții, când filmul a trecut de cenzură fără amputări, a fost difuzat și chiar premiat (*Illustrate cu flori de câmp*, de Andrei Blaier, *Mere roșii*, de Alexandru Tatos, sau *Proba de microfon*, de Mircea Daneliuc). În general, se preferau clasicii sau poveștile plasate înainte de „facerea lumii” după chipul și asemănarea „omului nou” (sovietic sau ceaușist). Dar nici chiar scrierile clasice (de exemplu, momentele, schițele și piesa „D’ale carnavalului”, de I.L. Caragiale) nu constituiau un atu imbatabil în lupta cu cenzura, după cum reiese din scandalul iscat la *De ce trag clopotele, Mitică?* (1981), de Lucian Pintilie.

După un debut colectiv în *Apa ca un bivoliț negru*, documentarul „generației ’70” despre inundațiile din Ardeal, Mircea Veroiu scrie și regizează alături de Dan Pița segmentele din *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*, în care Iosif Demian este autorul unei imagini „hieratice și bizantine”¹. Dorin Liviu Zaharia și Dan Andrei Aldea (*feat.* formația Sfinx) au compus și orchestrat o muzică simplă, dar cu un copleșitor impact audiovizual, iar decorurile (Radu Boruzescu, Helmut Stürmer) și costumele (Marilena Șerbănescu), împreună cu fizionomiile expresive ale personajelor principale (interpretate de Leopoldina Bălănuță, Mircea Diaconu, Radu Boruzescu, Elisabeta Jar, Ferencz Fabian, Ernest Maftei și Eliza Petrăchescu) compun elementele de esență ale unui cinema tributar înaltei ținute estetice a predecesorilor (Victor Iliu, Mircea Săucan, Liviu Ciulei, Manole Marcus, Iulian Mihu).

Mircea Veroiu începea o fructuoasă colaborare cu directorul de imagine Călin Ghibu. Împreună vor gândi și realiza un policier sofisticat (*Șapte zile*), un SF mitologic (*Hyperion*), precum și un film istoric în trena „epopeii naționale” (*Mânia*). În 1976 apărea pe ecrane *Dincolo de pod*, adaptarea sa după Ioan Slavici, căreia criticii i-au remarcat unitatea de atmosferă și trecerea fără stridențe de la un spațiu la altul.

Dan Pița apelează și el la clasici: Duiliu Zamfirescu (*Tănase Scatiu*), G. Călinescu (*Bietul Ioanide*), Mihail

Marian Sorin Rădulescu

Sadoveanu (*Noiembrie, ultimul bal*). Ocazional, recurge la colaborarea cu autorii contemporani – Bujor Nedelcovici (*Faleze de nisip*) și D.R. Popescu (*Rochia albă de dantelă*). Recursul la literatură ca pretext avea să fie și calea altor trei cineaști români de frunte în anii '70-'80: Mircea Daneliuc (*Vânătoare de vulpi*, după Dinu Săraru, *Glissando*, după Cezar Petrescu, și *Iacob*, după Geo Bogza), Alexandru Tatos (*Casa dintre câmpuri*, după Corneliu Leu, *Duios Anastasia trecea*, după D.R. Popescu, și *Întunecare*, după Cezar Petrescu) și Stere Gulea (*Castelul din Carpați*, după Jules Verne, *Ochi de urs*, după Mihail Sadoveanu, și *Moromeții*, după Marin Preda).

În 1978, când se îndrepta spre opera lui Camil Petrescu, în principal spre romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, Mircea Veroiu mărturisea că se întoarce, „cu ironică voluptate, la credința față de profesiune” prin „cadre – uneori chiar secvențe – care să se apropie de îndepărtatul, mult iubitul Cinematograf”². Provocarea de a-l „ecraniza” pe Camil e considerabilă, pentru că proza acestui important scriitor e, prin excelență, o proză cerebrală, de idei. În deceniul următor, Veroiu se afla în stadiu „avansat cu pregătirile, cu costumele, cu distribuția, cu tot” pentru *Cei care plătesc cu viața*, un alt proiect inspirat din scrierile lui Camil Petrescu (în principal romanul „Patul lui Procust” și piesa de teatru „Jocul ielelor”), din care – după cum mărturisea în 1994 – avea să fie „îmbrâncit”³. Filmul a fost realizat până la urmă de Șerban Marinescu, în 1988.

Dincolo de toate obiecțiile care i s-au adus, *Între oglinzi paralele* (lansat în martie 1979) rămâne un titlu de referință pentru preocupările regizorului de a picturaliza lumea bucareșteană de la începutul secolului XX (mai exact, perioada anterioară intrării României în război), printr-o suită de elaborate planuri-secvență. Filmul comunică mai ales prin „semnul scenografic” (Ștefan Antonescu) și prin unitatea cromatică a costumelor (Hortensia Georgescu). Realismul scenografiei, în care se poate recunoaște un mediu arhitectural, salvează *Oglinzile paralele* doar în mică măsură de falsul declamației și al retorismului.

La premieră, chiar aceasta e nota dominantă a receptării sale critice: „Planul secund și fundalul, decorul, ambianta și recuzita sunt pierdute (...) și pierd funcționalitatea, vorbele însele, despre război, filosofie, avere și din nou dragoste, nu au alt ecou decât acela de zgomet de fond”⁴. Și sunt multe vorbe, vorbe,

vorbe despre dreptatea care „este deasupra noastră, una și pentru toate timpurile”, despre „nedreptățile pe care le suferă muncitorimea sau nedreptățile războiului”, despre cât de răi sunt oamenii, care „nu văd decât ceea ce pipăie cu ochii lor de melc și nu-i interesează un principiu, o cauză”, sau despre „marea iubire, care este, înainte de toate, un proces de autosugestie”. La un moment dat, Ela (Elena Albu) întreabă: „De ce atâtea cuvinte?”. Ștef (Ion Caramitru), student la filosofie, continuă să vorbească pentru că-i place să se asculte. Glasului „rațiunii” (ce mărturisește pesimist că „din lume nu se poate înțelege nimic”) i se opune „realitatea cauzei muncitorești”, pentru care pledează ziaristul socialist Gore (Ovidiu Iuliu Moldovan). Motivul prieteniei masculine este o constantă la Mircea Veroiu. Când ea lipsește din sursa literară, e inventată de regizorul-scenarist. Discursul filosofic (inspirat de Kant și Schopenhauer), conturat în jurul iubirii neîmplinite, al setei de bani și putere, este și ea o constantă în filmografia sa.

I s-a mai reproșat lui Mircea Veroiu „falsa obiectivitate a naratorului», tonul egal și distant”⁵, „lectura cu totul exterioară, alunecând inexplicabil pe lângă opera invocată”⁶, adică „trădarea” spiritului „subiectiv și autentic” din proza lui Camil Petrescu. Alte voci susțineau că discuția, „bântuind insistent, dar și inconsistent (...), ca o fantomă”, pe tema „cât găsim sau nu din autorul ecranizat”, e o problemă „specioasă”, pentru că lucrul care contează, până la urmă, e „cât cinematograful pur-sânge există sau nu aici”⁷. Sergiu Nicolaescu a dat și el o replică în anul următor, cu *Ultima noapte de dragoste*, având ca bază de pornire tot romanul lui Camil Petrescu.

Pe lângă preocuparea pentru „calofilie” (un adevărat brand al regizorului), mai există în filmul lui Veroiu câteva interesante personaje de plan doi: deputatul liberal Nae Gheorghidiu (George Constantin), omul de afaceri analfabet Lumânăraru (Dorel Vișan), verișoara Aurelia (Rodica Tapalagă), unchiul Tache (Fory Etterle), activistul socialist George (Adrian Pinteau) – fizionomii memorabile care, alături de „culoare, realitate plastică și atmosferă”, aduc în plus, față de scenariu, „chiar filmul”⁸.

După *Între oglinzi paralele* a urmat, pentru Mircea Veroiu, un moment – singular – de comunicare strânsă cu publicul. *Artista, dolarii și ardelenii* (1980) este tot un film „de atmosferă”, „elegant”, „plăcut, deconectant și civilizată”, care a adunat milioane de spectatori. Cei mai mulți nu fuseseră familiarizați cu ascetismul și estetismul regizorului din precedentele sale opusuri.

Urmează apoi o perioadă fastă (mai puțin prin *Așteptând un tren*, 1982), când apar *Sfârșitul nopții* (1983) și *Să mori rănit din dragoste de viață* (1984). *Semnul șarpelui* (1982) este construit pe scenariul

lui Mircea Micu, inspirat din scrierile sale, „în sfârșit, un film demn de faima unui furtunos debut”¹⁰. *Adela* (1985), adaptare liberă după romanul omonim de Garabet Ibrăileanu, a primit Marele Premiu la Festivalul filmului de autor de la San Remo, unde i s-a organizat o retrospectivă specială, iar Bengt Forslung, redactor șef al revistei suedeze de cinema „Chaplin”, a publicat, în septembrie 1985, articolul „Mircea Veroiu, un Visconti român”. *Umbrele soarelui* este difuzat cu parcimonie în 1988, după plecarea lui Veroiu în Franța (plecase și operatorul acestui film, Anghel Deca, al cărui nume nici nu figurează pe generic). Fuga regizorului din țară, generată de „mizeria cotidiană”, o stărnise impresia că „dictatura e fără sfârșit”¹¹, precum și recunoașterea în străinătate a valorii filmelor sale.

Ieșirea din sistemul ideologiei totalitare a partidului unic avea să producă mutații semnificative în creația „greilor” din filmul românesc (o excepție fericită: Lucian Pintilie). Urmările neașteptate ale schimbării de paradigmă nu l-au ocolit nici pe Mircea Veroiu, care a mai regizat doar trei lungmetraje (*Somnul insulei*, *Craii de Curtea Veche* și *Femeia în roșu*) și un film de televiziune (*Scrisorile prietenului*). Toate sunt adaptări după scrieri literare (Bujor Nedelcovici, Mateiu Caragiale, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu, A.E. Baconsky). La „judecata de apoi”, înregistrată la începutul anilor '90, după reîntoarcerea în patrie a regizorului, Veroiu este considerat un cineast „deasupra propriei filmografii”, cu o „ambție stilistică maximă”, care a plătit epocii un tribut „incomparabil mai bine filtrat decât în marea majoritate a peliculelor contemporane”¹². ■

Note

1. Alexandru Ivasiuc, „Cinema”, nr. 2/1973, p. 15.
2. Mircea Veroiu, „Cinema”, nr. 2/1978, p. 9.
3. Ioan-Pavel Azap, „Ciné-verité. Interviuuri cu regizori români de film”, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2016, p. 186-201.
4. Valerian Sava, „Cinema”, nr. 3/1979, p. 22.
5. Loc. cit.
6. Florian Potra, „Magazin estival Cinema 1979”, p. 45.
7. Aurel Bădescu, „Cinema”, nr. 9/1980, p. 20.
8. Mircea Veroiu, „Cinema”, nr. 8/1985, p. 11.
9. Eva Sirbu, „Cinema”, nr. 2/1980, p. 15.
10. Ecaterina Oproiu, „România liberă”, 5 martie 1982, p. 2.
11. Eugenia Vodă, „Scurte întâlniri”, Ed. Fundației „România literară”, 1995, p. 127-132.
12. Valerian Sava, „Noul Cinema”, nr. 11/1993, p. 23.

O ecranizare altfel. *Felix și Otilia*

Radu și Miruna Boruzescu, într-o scrisoare trimisă cu ocazia comemorării regizorului Iulian Mișu, datată 19.10.2005 și citată în volumul „Despre Iulian Mișu, așa cum a fost. Despre noi, așa cum suntem”, proiect asumat de Editura Video (director, în acea vreme, regizorul Laurențiu Damian), sintetizau calitățile unui copil teribil al filmului românesc:

„Personalitate labirintică, Iulian Mișu a fost un fel de Peter Pan al cinematografului românesc, cu o veșnică tinerețe de spirit, cu o cultură cinematografică remarcabilă, având modele figurile cele mai nemăsurate pe care le admira și la care se referea mereu – Stroheim, Welles, Paradjanov, Fellini.

A avut o știință mereu inovatoare a scriiturii cinematografice, a fost un adevărat magician al travelingurilor infinite, al planurilor-secvență savante și al montajului. Adept al improvizației continue, care aducea în fața camerei un fel de prospețime inegalată, pasionat de amestecul de genuri, cu o relație specială și respectuoasă față de o serie de mari actori emblematici, mereu folosiți în filmele sale ca niște totemuri iradiante, pe lângă care se strecura mulțimea suculentă a neprofesioniștilor, un fel de umanitate neorealistică, colorată, care destabiliza orice tentație de clasicism...”.

Astăzi, regizorul Iulian Mișu a devenit un clasic nu doar datorită filmului *Felix și Otilia* (1972), ci și grație filmului *Lumina palidă a durerii*, poem al vieții de o extremă rigoare filmică, precum și filmelor deloc

**Călin
Stănculescu**

convenționale *Omul și umbra*, *Comoara* sau *Flăcăul cu o singură bretea*.

Iulian Mișu, în cea mai ambițioasă ecranizare abordată (se mai inspirase anterior din A.P. Cehov și Alexandru Sahia – la ambele filme cu complicitatea lui Manole Marcus –, Horia Lovinescu și Eugen Barbu), renunță la realismul de factură balzaciană avansat de G. Călinescu în tabloul verist al începutului de secol XX, propus de aventura medicinistului Felix cu deloc suava sa iubită idealizată peste limite, Otilia.

Regizorul își exploatează propriile experimente în legătură cu folosirea actorilor neprofesioniști; aici, evidente reușite sunt descoperirea lui Hermann Chrodower, în rolul lui Costache Giurgiueanu, distribuirea în rolul principal, Felix, a lui Radu Boruzescu, scenograful fiind la al doilea rol, după cel din *Nunta de piatră*, sau a lui Șerban Sturza în rolul lui Weissmann, coleg cu Felix.

Cineastul aglutinează acțiunea în interioare de bricabrac, luxos relevate și relevante pentru personajele surprinse cu o lentoare bine dozată în mișcările de aparat ale inspiratului cuplu de directori de imagine, Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer. Acțiunea și psihologiile eroilor călinescieni cad în desuetudine față de atmosfera și nuanțele unor existențe evident orientate spre adversități fără limite, cu răfuieli devoratoare, cu irespirabile conflicte, în decoruri greu de uitat, în ambianțe greu de reprodus, descrise cu minunile tehnologice ale procedurii inventat de Întorsureanu și Fischer, Graphis Color, care dramatizează relațiile personajelor, fixându-le într-un superb muzeu de ceară. Ca și muzica lui Anatol Vieru, culoarea acestui film este definitivă pentru personaje și adevărul relațiilor acestora, mai degrabă ascunse decât evidente. Rămân dincolo de convențiile realismului de la Buftea și soluțiile imaginat de doi scenografi de excepție, Liviu Popa și Radu Boruzescu.

O extraordinară pleiadă de actori este convocată a da viață personajelor romanului lui G. Călinescu, aflate într-un clar proces de stagnare morală și descompunere socială. Enigma Otiliei (Julieta Szönyi) va rămâne înscrisă printre oscilația feminină între farmecul juvenil – Felix – și experiența sau autoritatea vârstei – Pascalopol. O altă descoperire, balerina Leni Dacian, în rolul Auricai, dar cu vocea Rodicăi Mandache, reținută și eficace în descrierea personajului, Clody Bertola (Aglae Tulea), pentru finețea rostirii replicilor, Eliza Petrăchescu (Marina), frustrata de serviciu, Gheorghe Dinică (Stănică Rațiu), autor de portret în aquaforte, Violeta Andrei, o Georgetă

Felix și Otilia





dezvățată, dar atrăgătoare, Sergiu Nicolaescu, un Pascalopol rigid și posac, evident încântat de sfârșitul prematur pe care i-l rezervă scenaristul Ioan Grigorescu. N-a lipsit mult ca Nicolaescu să cânte aici, regizorul afirmând că „autorul romanului voia ca filmul să fie cântat!”. În film a rămas, după spusele scenaristului Ioan Grigorescu, melodia oferită compozitorului Anatol Vieru, care a devenit cântecul „Ce este această viață?, Otilia, să-mi spui...”, interpretat de Aurelian Andreescu.

Cu toate că Iulian Mișu n-a agreat soluția ultimă în alegerea interpretei Otiliei, el a ajuns la un alt portret psihologic și temperamental, apropiat datelor actriței, dar mai ales enigmelor prezumate de Călinescu. Să-l ascultăm pe cineast: „Să nu fiu încă odată înțeles greșit, interpreta pe care am ales-o are foarte mult talent, o sensibilitate specială. Nu putea însă să redea ingenuitatea, superfluul, chiar superficialitatea aparentă a eroinei din prima parte a romanului. Acest lucru nu-l putea face nici Greta Garbo la 18 ani”.

Forța iradiantă a acestei ecranizări rezidă în acumularea detaliilor baroce, în farmecul claustrofob al interioarelor imaginate într-o arhitectură absconsă a Bucureștilor de început de veac XX, geniul lui Mișu fiind lesne decelat în construcția distribuției, alegerea

echipei și, nu în ultimul rând, picaneria renunțării la gravitățile literare emane de proza lui Călinescu.

Analiza socială este înlocuită de cea tipologică, erotismul beletristic călinescian devine mai pertinent în atmosfera casei Giurgiuveanu, cu consecințele asumate sau nu de către protagoniști, iar cineastul rămâne stăpânul acelei comunicări necesare pentru spectator, în care fluxul temporal, vizual sau auditiv creează imagini și momente greu de uitat. Nu este de mirare faptul că unii, nu toți, dintre comentatorii momentului premierei filmului au apărut și un cineast nu mereu facil de înțeles, au susținut ecranizarea ambițioasă.

Ce ar mai fi de spus? Alegerea titlului mistificator, acuzată de criticul Mihai Fulger¹, anulează o bună parte din lirismul subiacent propus de scriitor (în propriul beneficiu). Or, ca și Ioanide, Felix este însuși Călinescu la vârsta marilor aspirații (vezi profesiile ultraumaniste abordate de eroii preferați – medicina și arhitectura). **F**

Note

1. „Dilema veche”, 3 iulie 2008.

Flăcăul cu o singură bretea.

Pantaloniadă retro

Spre deosebire de literatura română, ale cărei sertare s-au dezvăluit a fi goale la deschiderea lor în decembrie 1989, cinematografia noastră nu ducea lipsă de scenarii care, din varii motive, nu au putut intra în producție. Iar dacă unul dintre acestea aparținea unui mentor al generației '70, Iulian Mișu, devenea de nerefuzat pentru un reprezentant al valului *Apei ca un bivol negru*, Dinu Tănase, care fusese numit director al Studioului de Creație Cinematografică „Profilm”. Intrat în producție în 1990, scenariul *Flăcăul cu o singură bretea* (al cărui semnatar pe generic este un *no name*, Alexandru Nicolaide) avea o istorie de cel puțin un sfert de veac, dat fiind că, într-un interviu acordat lui Alexandru Racoviceanu (care va apărea ca interpret!), Manole Marcus amintea filmul ca pe un proiect pe care „l-aș realiza cu vechiul meu colaborator, Iulian Mișu”¹. Dezideratul reunirii tandemului juvenil nu s-a împlinit niciodată, cei doi rămânând corealizatorii celor două filme de referință din anii '50: scurtmetrajul studentesc *La mere* (1955) și *Viața nu iartă* (1959).

Temele majore ale acestor creații mitizate retroactiv de mulți (inclusiv pentru a umple un gol estetic al aceluși deceniu), umilirea inocenței și absurdul unei existențe dictate de alții, se regăsesc, peste timp, în filmul care a avut premiera la 7 noiembrie 1991; o lansare întârziată, care făcea să sune ușor anacronic lozinca „16-22/Cine-a tras în noi?” și anticomunistul „Imn al golaniilor”. *Flăcăul cu o singură bretea* se desparte de trecut răsând: ceea ce era puritate în producția IATC devine șarjă, iar nonsensul morții eroului într-un „război care nu-i al lui”, din filmul martirizat (cum îi plăcea lui Savel Stiopul să spună despre *Viața nu iartă*), ajunge un refren frivol. Sugestiv este faptul că Nicolae Enache-Praida, protagonistul peliculelor de odinioară, se înscrie în tipologia triplului erou din *Flăcăul cu o singură bretea* (tinerii distribuiți în rol nu au făcut ulterior carieră), sugerând întoarcerea lui Mișu către vremea consacării sale, din care a păstrat constantă colaborarea cu eminentul director de imagine Alexandru Întorsureanu.

Dat fiind caracterul abracadabrant al *Flăcăului cu o singură bretea*, cineastul a simțit necesitatea unei paveze literare, în absența căreia o întreprindere a sa oarecum similară – *Comoara* (1983) – a avut mari probleme cu producătorul. Prin urmare, Mișu a ales două proze clasice, nuvela de plan secund a unui scriitor de prima mână („Cănuță, om sucit”, de I.L.

Dinu-Ioan
Nicula

Caragiale) și vârful de creație al unui autor pe care mai mult manualele școlare l-au ferit de uitare („Niculăiță Minciună”, de I.A.I. Brătescu-Voinești). Într-o anumită măsură, ele își răspund una alteia pe ecran în cheie parodică, iar această intertextualitate putea deveni fertilă sub direcția unui regizor mai puțin tributar nonconformismului programatic. Așa însă, de la „Cănuță, om sucit” avem copertile filmului: la început, eroul, așezat, de-a lungul a trei vârste, în aceeași bancă școlară rătăcită printre ruinele de la Histria, răspunde întrebărilor stupide primite din off (și parcurse de spectator sub forma unei dactilograme); în final, tatăl său, preotul jucăuș interpretat de Alexandru Arșinel, constată, la deshumarea fiului, că acesta s-a răscuit în mormânt. Între aceste momente, descoperim firul narativ din „Niculăiță Minciună”, cu portofelul găsit de adolescent și predat șefului de post, care apoi nu mai recunoaște această faptă.

Comicul abisal caragialian și duioșia tragică a lui Brătescu-Voinești s-au neutralizat reciproc, ca într-un experiment de laborator realizat de cineva care poate fi alchimist, dar și impostor cu halat. Mărul din ecranizarea cehoviană realizată în 1955 de Mișu și Marcus nu mai e, în 1990, un simbol al purității, ci un ultim impediment de care o Evă ad-hoc, apărută în costumul ei bine-cunoscut, se desparte pentru a-și putea vinde trupul, așa cum îl anunță pe „flăcău”. Simulacrul lor de romantism merge de la play-backurile în plein-air cu vocile lui Aznavour („L'amour c'est comme un jour”) și Dalida („Ciao, ciao, mon amour”), până la melodiile compuse special de Virgil Popescu, interpretate inclusiv în Piața Universității, omagiu rizibil adus „Kilometrului zero al democrației”, transformându-l într-un non-reper. Castitatea îl definește pe erou chiar și în ipostaza sa puberă, la fel cum eructația lui Felix, atunci când răspunde negativ întrebării dacă a mai fost cu o femeie, grăiește de la sine nu doar asupra personajului din ecranizarea pe care Mișu a realizat-o, în 1972, după călănesciana „Enigmă a Otiliei”, opera cea mai reprezentativă a cineastului.

Recursul la muzica franceză a anilor '60, aminând de filmele lui Jacques Demy, arată unde își are sorgintea *Flăcăul cu o singură bretea* și în ce măsură este el un retard, rod al unei gestații prea lungi încât să poată ieși viu. Un alt gen de songuri, de astă dată originale, este interpretat de Ștefan Sileanu în partea centrală a filmului, în care urma de parodic lasă loc

artificiozității totale. „Mama nu contează/Când poliția dansează/Twist și madison” este un leitmotiv al bunului plac (... inclusiv cel regizoral), atribuit al unui autoritarism care merge de la corupția mărunță până la trucarea istoriei, polițaiul și consoarta sa fiind suprapuși vizitelor la Roma și Londra întreprinse de „odiosul dictator și sinistra sa soție”, ca să resuscităm sintagma lansată pe atunci de către o instituție perpetuu aservită. Aparițiile baritonale ale lui Sileanu, ca ale unui Rigoletto reșapat în zbir, se încearcă a fi zadarnic armonizate cu un *ménage à trois*: un bătrân cu o alură decrepit-nobiliară (Dan Ionescu), tânăra lui soție cu umori inegale (Maia Morgenstern) și amantul ei (Mihai Căfrița, amarez și în *Nu filmăm să ne amuzăm*, regizat de Mihu în 1975). Cei trei sunt purtați de o trăsură à la „Madame Bovary”, bonus față de Flaubert fiind juisarea mimată din senin de cea care-și va pierde poșeta și colierul (lubricul va fi dus mai departe de regizor în cel din urmă film al său, *Dublu extaz*, din 1998). O întâmplare în urma căreia candidul gășitor al obiectelor, pe care va avea onestitatea să le predea la poliție, suferă represaliile ce-i vor aduce sfârșitul, o pată însângerată pe zăpadă, fără vreun rest din înalta semnificație a finalului de la *Iacob* (1988), pe care Mircea Daneliuc îl realizase cu puțini ani în urmă.

Parte din binomul „tinerilor cineaști Mihu-Marcus”, sintagmă propagandistică aplicată după mai bine de un deceniu și în cazul Pița-Verouiu, autorul *Flăcăului cu o singură bretea* s-a simțit inexpugnabil, iactanța lui regăsindu-se, într-un anume procent, și la ceilalți trei, fiindcă nepăsarea față de ecourile critice nu dispăre odată cu Mihu, ci merge până la recentul *Ecce Homo Brâncoveanu*. După reușitul *Felix și Otilia*, în care flerul, dar și Fortuna, i-au adus pe platou interpreți neprofesioniști de marcă (în frunte cu Radu Boruzescu), coautorul lui *Viața nu iartă* a mers în vădit descrescendo, odată cu *Alexandra și infernul* (1975, după Laurențiu Fulga) și *Marele singuratic* (1977, după Marin Preda) – excepție făcând *Lumina palidă a durerii* (1980) –, până la capriciul care i-a fost satisfăcut (îmbold spre saltul în gol?) în 1990. Ecourile *Flăcăului cu o singură bretea* au fost vituperante (Eugenia Vodă: „Un haos morbid, care frizează patologicul”²), condescendente (Ioan Lascu: „Memorabil – în sensul comun al cuvântului – prin forța simbolurilor”³), ori chiar absente (filmul nefiind recenzat în presa de specialitate). Hazardata ambiție a seniorului a dat apă la moară lupilor tineri, dar nu neapărat și mai talentați: invocând în noua organizare a breslei „abuzuri și anacronisme intolerabile”, Jon Gostin vedea în *Flăcăul cu o singură bretea* „marca cinematografeii noastre de azi, precum și direcția în care merge ea”⁴.

Cu o bretea în plus, filmul lui Mihu ar fi fost o operă cuminte; cu o bretea în minus, ar fi riscat dezgolirea și



Iulian Mihu
filmând *Flăcăul*
cu o singură
bretea

ilaritatea generală. În formula intermediară, rămâne eseul avant-la-lettre al unui cineast de al cărui centenar ne apropiem, ocazie de a testa trăinicia recuzitei cinematografice românești, cu soclurile și tichiile ei de bufoni care ocazional spun adevărul. **F**

Note

1. „Contemporanul”, nr. 15/1965.
2. „România literară”, nr. 41/1991.
3. „Tineretul liber”, nr. 545/1991.
4. „Noul Cinema”, nr. 12/1991.

Adaptări libere în cinematografia românească. De la thriller dramă la basm horror

E foarte dificil să adaptezi o operă clasică în sens generic, pentru că ea a intrat în conștiința publicului, generație după generație, pe o filieră interpretativă ghidată fie de canonul școlar, cum este cazul nuvelei lui Ioan Slavici, „Moara cu noroc”, dar și al basmului lui Ion Creangă, „Capra cu trei iezi”, fie de un succes sau – să spunem – popularitate care depășește cadrele convenționale și aduce în discuție reala satisfacție a lecturii.

Cele două opere invocate le aparțin unor clasici – mai precis, cu termenii lui G. Călinescu, unor „mari clasici” –, iar ambele conțin ingredientele senzaționalului: prima ceva dintr-un polițier sau, mai exact, dintr-un *crime story*, care se conjugă, prin talentul de prozator al lui Slavici, cu drama, iar cea de-a doua se colorează de horrorul cel mai pur, înveșmântat de dimensiunea animalieră a unei

**Angelo
Mitchievici**

**Rodica Lazăr și
András Hatházi
în *Orizont* (r.
Marian Crișan)**

fabule. Crimă, trădare, adulter, lăcomie, răzbunare etc. – recunoaștem în nuvela lui Slavici materialul specific unui thriller care poate glisa spre noir. Cât despre basmul horror al lui Creangă, să ne amintim că lupul nu se mărginește doar să-i ucidă și să-i mănânce pe copiii, iezi nevinovați, ci le pune capetele rânjite în geam și văruiește casa cu sângele lor, cu un sadism de autentic sociopat. Nici mama nu se lasă mai prejos și pregătește o răzbunare în același registru sadic, arzându-l de viu pe lupul sangvinar. Sigur, în convenția basmului intră astfel de orori, și un bun exemplu este dat chiar de niște clasici ai genului precum frații Grimm, ale căror povești conțin scene de canibalism, incest sau maltratare a copiilor. Despre dimensiunea sociologică a basmului și corespondența dintre ororile pe care le vehiculează și contextul social, având ca exemplu basmele lui



Perrault și nu numai, un elocvent studiu este cel al lui Robert Darnton din „Marele masacru al pisicii și alte episoade din istoria culturală a Franței”. Cu alte cuvinte, chiar acolo unde gradul de fabulație este cel mai ridicat, pot fi identificate problematizări ale unor situații sociale. Prin urmare, în aria reprezentării operei literare, libertatea pe care și-o iau cineștii are din start o justificare. Marian Crișan a adaptat, în filmul său *Orizont*, din 2015, cunoscuta nuvelă „Moara cu noroc”, iar Victor Canache, în 2022, arhicunoscutul basm al lui Creangă, „Capra cu trei iezi”.

În ce-l privește pe Marian Crișan, adaptarea sa se situează în raport inevitabil cu ecranizarea din 1957, *La „Moara cu noroc”*, a lui Victor Iliu, singurul film din anii '50 care este neatins de impunerile ideologice și care-și păstrează o clasicitate pe care o respiră și opera lui Slavici. Dar, privită cu atenție, nuvela este și ea plină de nuanțe, iar filmul păstrează câteva. *Villain*-ul en titre, Lică Sămădău, impune un model de masculinitate, el domină acel *Wild East* al zonelor de margine, cu granițe fluctuante ca ale Far West-ului din filmele cu cowboy, cu amenințări latente și un climat de suspiciune în ținuturi ale nimănu. Acest macho ardelean este și un *coureur*, un bărbat pe gustul femeilor, stăpân pe sine, dominator și în același timp galant, cu un farmec viril, plăcut copiilor, lipsit de echivocul oamenilor nesiguri.

**Marius Bodochi
în *Capra cu trei
iezi* (r. Victor
Canache)**

Dacă Victor Iliu se ținea nu doar de firul poveștii, ci și de atmosfera, locul și momentul desfășurării acțiunii, reconstruind cadrul prozei lui Slavici, Marian Crișan extrage esența nuvelei și face un pas uriaș aducând-o în prezent, dar tot pe pământ transilvan, protagoniști fiind Lucian (András Hatházi) și Andra (Rodica Lazăr), care alcătuiesc o familie și care doresc să se chivernisească prin muncă cinstită, administrând o cabană în Munții Apuseni, departe de drumurile umblate, dar în calea exploataților ilegali de lemne, în fruntea cărora se află mafia locală, Zoli (Zsolt Bogdán). Abia adusă în acest context modern, sesizăm două lucruri importante. În primul rând, în centrul poveștii se află un clișeu vechi de când literatura și apoi cinematograful, cel al omului bun și onest care ajunge, din greșeală sau întâmplare, în mijlocul unor afaceri necurate, fiind silit fie să devină copârtaș, fie să renunțe la tot ce are și să plece sau, în alte cazuri, să înfrunte răul. Westernurile lui John Ford, pentru a nu da decât un singur exemplu, sunt pline de acest *plot*, de buni care-i înfruntă pe răii locali și izbândesc. Marian Crișan este interesat însă de culoarea locală, de locul unde se întâmplă totul, de o Românie de margine prizonieră a unor clanuri clientelare, a unor grupuri de interese, a unor baroni locali sau freelanceri interlopi conectați la surse și resurse. Din nuvela lui



Slavici nu deduci neapărat o provincie transilvană ca spațiu neadministrat, o identitate locală, o problemă socială, dar și pentru că, poate, ea vine de departe pentru cititorul de astăzi. Drama se impune cu actanții ei, nu are caracterul de reprezentare a unei reale probleme sociale, iar pentru Victor Iliu sublinierea unui maleficiu al capitalismului se acorda perfect cu avariția incipientă sau mai evoluată a hangiului cu idealuri de procopsire.

Marian Crișan aduce în prim-plan un ardelean așezat, echilibrat, care acumulează în el o furie tăcută, pe măsură ce este descalificat nu doar în fața soției, ci și a lui însuși, pentru a nu fi reușit să fie bărbatul familiei. Izbucnirea din final este altfel decât cea a hangiului lui Iliu, este una mai accentuat senzaționalistă – cel care cedează mereu devine necruțător, o întruchipare a Nemesis-ului. Decorurile, așa cum le creează regizorul și scenografa Simona Pădurețu pentru acest hotel Overlook transilvan, izolat și bântuit de un soi de singurătate nesigură, amintesc puțin de *Shining*-ul lui Kubrick. Marian Crișan este foarte atent la psihologia personajului, îi urmărește angoasa, adâncirea într-o interioritate bântuită, tot mai umbroasă, unde se coace la temperaturi înalte ceva teribil. Nu avem același personaj din nuvela lui Slavici, nici din cea a filmului lui Iliu, chiar dacă cadrul său de evoluție este același.

Cât despre *Capra cu trei iezi*, filmul lui Victor Canache, regizorul a transformat basmul într-o dramă horror bazându-se pe forța de inducție a unor elemente simple: vulnerabilitatea unei familii monoparentale, prezența unui prădător deopotrivă sexual – acesta este un element de noutate – și criminal, care dorește să se impună în fața văduvei. Într-un fel, Victor Canache procedează, până la un punct, asemenea Angelei Carter cu basmele clasice, trecându-le printr-un filtru psihanalitic și subliniindu-le latura adultă cu o sexualitate deviantă, cu patologie criminală, cu violență extremă etc. Canache scoate basmul din zona sa fabulistică, în locul animalelor avem oameni, și-l aduce, implicit, către psihologic și social în adevăratul sens al cuvântului.

Marius Bodochi îl joacă pe lup și Maia Morgenstern pe capră, iar decorul surprinde o gospodărie rurală moldavă, pentru a reconstrui și vizual elementul local. Dar specific horrorului este transformarea elementului natural într-unul al unor sugestii malefice, iar pădurea în care se joacă copiii, precum cea din *Twin Peaks*, freamătă de ceva neliniștitor, vag amenințător. Micile trucuri, precum profilarea unei umbre pe o culme, în depărtare, pentru ca apoi ea să se facă nevăzută, accentuează atmosfera. Nimic de acest fel în basm, efectele fiind proprii romanului horror și, evident, filmului de aceeași factură. Lupul din poveste este, prin natura sa, sălbatic, canibalizarea

unei familii nu este un fapt nemaipomenit – lupul mănâncă iezi, capre, oi etc., este carnasierul prin excelență, indiferent ce blană ar îmbrăca. Aici convenția este alta, regizorul configurează profilul psihologic și antropologic al unui lombrosian, al unui psihopat. Potențialul negativ al personajului nu lasă nicio îndoială de la prima înfățișare; ceva crud, libidinos, onctuos, respingător prefațează crima. Chiar dacă regizorul-scenarist se ține de firul poveștii, deși ar fi putut foarte bine să-l abandoneze fără probleme și „Sesam, deschide-te!” să fie altul decât în basm, *villain*-ul oferă concretul înfățișării, privirii, gestulației, felului de a articula etc., devine înspăimântător tocmai pentru că povestea este aruncată în social. Ea se scrie simplu: o familie alcătuită dintr-o femeie văduvă și trei copii fără niciun alt ajutor, trăind într-un loc izolat, cade pradă unui psihopat. Din nou, o intrigă cum nu se poate mai comună în filmul horror, reluată în buclă de atâtea și atâtea producții. Ce are special ecranizarea lui Canache, dincolo de performanța actorilor, este tocmai basmul pe care se sprijină și pe care-l transfigurează. Povestea mamei capră și a lupului sadic, ucigaș de prunci, o rupe cu fabula; nu asistăm doar la o lecție de viață și o dramă de familie, ci la o tragedie cumplită, care nu mai servește nicio morală. Sadismul mamei care-l arde de viu pe criminal, răzbunând astfel suferința copiilor și pe a ei ca mamă, nu servește la nicio pedagogie, ci, la fel ca în tragedie, este rezultatul exponențial al unui hybris. Nu urmează nicio consolare, nicio pomană adevărată, nicio împăcare, monstruoșitatea rămâne în încăpere.

Victor Canache alienează astfel basmul în mod fundamental, ceea ce nu face, de pildă, Marian Crișan cu nuvela lui Slavici. Iar regizorul nu apelează la eufemisme atunci când ne silește să vedem ce vede mama, și anume capetele tăiate și silite să zâmbească ale copiilor, așezate pe pervazul ferestrei. Scena e una dintre cele mai cumplite pe care le-am văzut într-un film, pentru că asociază reacția mamei, nu doar suferința bănuită a copiilor într-un spectacol grotesc și terifiant, aș putea spune aproape insuportabil. Aici, basmul și filmul se află la antipod, pentru că, oricât de terifiante ar fi scenele de basm, ele nu sunt socializate, psihologizate, internalizate, nu sunt apropiate. Or, ceea ce face filmul lui Victor Canache este să rupă basmul nu de stilistica lui neapărat, ci de lumea lui, de feericul constitutiv, și să-l arunce în social, unde se află cu adevărat monștrii, unde căpcăunii există cu adevărat.

Am ales aceste două exemple și pentru reușita adaptării libere. Pentru mine, ele reprezintă repere și modalități despre cum poți să recuperezi literatura infidel și, în același timp, s-o îmbogățești cu noi sugestii. **F**

Racheta albă, racheta neagră

Racheta albă este o miniserie de aventuri, adresată copiilor, realizată în 1984 de Studioul Cinematografic București, România Film și TVR, structurată în opt episoade, de aproximativ 30 de minute fiecare, și bazată pe romanul cu același nume al scriitorului și jurnalistului Ludovic Roman. Regia și adaptarea sunt semnate de Cristiana Nicolae.

Povestea se învârtă în jurul unei investigații nu foarte serioase condusă de Viorel (Radu Cristian Nicolae, fiul regizoarei) și Dan (Velisar Mirea), doi puști din zona orașului Cluj-Napoca, aflați în vacanță de vară, motivați de plictiseală și o imaginație aflată la turaj maximă, ghidați îndeaproape de profesorul Axinte (George Constantin), un bătrân excentric, cu imaginație cel puțin la fel de bogată. Povestea cu detectivi diletanți are la bază interceptarea unor transmisiuni radio enigmatice ce purtau mesaje codate și găsirea unui document foarte vechi din podul casei în care locuia protagonistul; documentul ajunge la muzeu, și de la muzeu pe mâinile enigmaticului bunic universal, Axinte.

Adrian Ionescu

George Constantin și micii protagoniști

Scenariul filmului urmărește destul de îndeaproape povestea din roman, modificările aduse fiind mai degrabă impuse de adaptarea cinematografică, alegerile estetice ale regizoarei și mici alterări ale narațiunii. În a doua parte a acestui text, voi discuta pe larg despre tușele îngroșate la nivel ideologic pe care seria *Racheta albă* și le asumă. Aici, apropierea de linia ideologică este mai asumată decât cea pe care în mod sistematic o face și Ludovic Roman în povestea sa, propaganda de partid fiind împinsă deloc subtil, în multe momente, către primele rânduri. Deoarece, la nivel de fir roșu, seria nu deviază, cum spuneam, prea mult de la cel propus de roman, mă voi referi la poveste ca fiind una comună și voi evidenția eventualele diferențe doar atunci când acestea au relevanță în vreun fel sau altul.

Racheta albă este o poveste jucăușă și trebuie luat ca atare. Stângăciile, incongruențele narative trebuie tratate printr-o perspectivă idiosincronică pe care filmul o propune prin natura sa relaxată, atmosfera de vacanță de vară și libertatea fiind mizele pe care seria le caută a fi încapsulate în mici recipiente pe care



scrie „scăldatul”, „sărutul”, „cearta”, „tata”, „mama”, „animalul de companie” etc.

Filmul surprinde perfect perioada în care imaginația este încă nealterată, capabilă să manipuleze, chiar și pentru câteva clipe, lumea reală, și încercarea de adaptare la realitățile lumii a unui preadolescent ce începe să intuiască palid greutățile vieții, dar și nesiguranța legată de propria identitate, propriile experiențe sau propriul viitor. Prima dragoste, prietenii, figurile paterne, aventura, gelozia sunt toate împletite într-un universul tematic propus, în care ne regăsim cu toții, indiferent de vârstă. De aici nu lipesc nici certurile și despărțirile grave (ce durează câteva minute), nici împăcărilor voioase, sensibilitățile candidate sau planurile harababuriste.

Tradiția filmului românesc pentru copii (amintim *Maria Mirabela*, *Veronica* sau *De-aș fi... Harap-Alb*) își are rădăcinile mai degrabă în zona imaginarului specific lumii basmului. *Racheta Albă*, însă, iese din această matcă și se integrează în brațele realismului socialist, dantelat cu elemente de film de aventuri, presărat cu ilustrații estetice onirice și diverse „știați că”-uri, cu informații din diverse domenii: inginerie, geografie, istorie, fizică, biologie, chimie, astronomie. Pe lângă aceste informații, în poveste își fac loc și povești moralizatoare, chiar de instructaj civic (șoferul care trece pe roșu și urmează să fie amendat de milițian, conduita la masă, structura ierarhică în cadrul unei familii etc.).

Nu lipesc nici comicul, pe alocuri burlesc, momentele muzicale, animalele vorbitoare, bărcile, stațiile de emisie-recepție, limuzinele sau hologramele, arsenal împrumutat parcă din filmele cu James Bond.

Ațiunea este simplă: Viorel și Dan primesc de la Axinte misiunea de a prinde niște presupuși spioni care lansează mesaje dubioase pe calea undelor radio, mesaje pe care băieții le interceptează și care îi conduc către o insuliță izolată. Aici, cei doi temerari dau peste o „Rachetă albă” (o clădire-turn ce aduce a navă spațială) și întâlnesc un grup de preadolescenți pe care îi suspectează că ar fi spionii înșiși. Încurcătura se rezolvă rapid: insularii sunt, la rândul lor, radioamatori entuziaști, puși pe interceptat mesaje codate, observații cosmice și alte preocupări foarte serioase. Aflăm că ei sunt cei care se ocupă de „rachetă” și că acela este „laboratorul” lor secret (un laborator echipat cu fel de fel de aparate, care mai de care mai inaccesibile copiilor acelor vremuri: calculatoare, un telescop, sisteme de securitate etc.).

După descifrarea mesajelor codate, detectivii devin arheologi și se pun pe săpat un parc întreg, sub pretextul plantării de mentă și alte plante folositoare, cu scopul dezgropării unei comori fabuloase. Ei găsesc comoara, dar nu este ceea ce se așteptau... Cumva, în film, elementele acestea sunt oarecum amestecate

și ușor neglijent asamblate, iar nodurile care ar trebui să susțină acest *plot*, nefiind foarte strânse, au ca efect acea serenitate înconștientă specifică preadolescenței, în care conexiunile dintre cauză și efect sunt, de multe ori, ilogice, grăbite, căutate. Marele minus al seriei este acest nu foarte bine încheiat traseu al indiciilor, deducțiilor și consecințelor aventurilor în care protagoniștii se regăsesc de multe ori lipsiți de o motivație foarte clară, lucru ce se simte tot mai apăsător spre ultimele episoade, când povestea tărgănează nonșalant.

Pe sub stratul aventurilor incredibile și al informațiilor enciclopedice presărate la tot pasul, povestea are o componentă ideologică bine definită, livrată la fel de ascuns precum mesajele spionilor urmăriți de micuții detectivi.

Racheta neagră

Filmul a fost, încă de la începuturile sale, indiferent de continent sau regim politic, recunoscut drept o unealtă de propagandă foarte utilă și foarte ușor de manevrat, specificul mediului favorizând transmiterea de idei și concepte în mod direct unui public foarte larg, format din indivizi cu educație și experiență de viață diferite.

La finalul regimului ceaușist, politica de stat trăsesese maneta roboticii și a informaticii, științe tratate cu scepticism la începuturile lor, fiind văzute drept științe burgheze; ele au fost apropiate în cele din urmă de ideologia socialistă, potențialul lor fiind în concordanță cu idealurile social-economice ale statelor comuniste. Astfel, omul nou se bazează, mai mult ca oricând, pe știință. Dumnezeu sau orice altă referință la religie, exceptând benignele trimiteri la zeii romani sau greci, sunt total extirpate din discursul filmului. Linia de partid intrase deja în perioada în care automatizarea era promovată ca pas firesc în construcția socialismului de final de secol XX.

Inevitabil, filmele documentare și de ficțiune au resimțit această nouă organizare ideologică, iar *Racheta albă* nu face excepție. Desigur, nu orice propagandă are, din start, intenții sau țeluri greșite, așa cum nu orice trimiteri la direcții sociale agreeate de un sistem sau altul este automat de blamat.

Racheta albă susține, prin natura personajelor reprezentate și a acțiunilor pe care acestea le întreprind, idei moderne, bazate pe știință și cercetare empirică. Viorel este un tânăr care se informează și e interesat de diverse ramuri ale cunoașterii, are porniri de inginer-inventator, Axinte, arhetipul bătrânului înțelept, este de asemenea echipat cu o cunoaștere multilateral dezvoltată. Grupul de copii pe care protagoniștii îl întâlnesc pe insuliță este și el format din indivizi cu o bază de cunoștințe generale foarte largă; ba, mai mult, ei sunt chiar „specializați”, fiecare în

parte, pe câte un domeniu bine definit: psihologie, astronomie, telecomunicații etc.

Printre aceste aspecte benigne (este clar că mesajul este acela ca fiecare copil, viitor adult, să învețe constant, să se dezvolte pe cât mai multe planuri, să fie curios etc.) se regăsesc trimiteri, referințe și reinterpretări dubioase ale trecutului. Manipularea trecutului este o formă de validare de neatacat a politicilor prezentului, o metodă folosită, chiar și astăzi, de foarte mulți politicieni. (vezi Donald Trump și celebra sa lozincă: *Make America great again*). În cazul său, referința e abstractă. În cazul istoriei românilor, lucrurile sunt ceva mai clare: cine nu a învățat despre vitejia mitologică a lui Mihai, sau încrâncenarea legendară lui Ștefan cel Mare? Mergând în această direcție, a istoriei cosmetizate a românilor (în roman se apasă chiar pedala protocronismului!), *Racheta albă* validează discursul naționalist al Partidului și îi confirmă delirul lui Nicolae Ceaușescu, care se considera un personaj istoric pe linia lui Burebista, Decebal, Mircea cel Bătrân (vezi filmele istorice realizate în vremea lui). Nicolae Ceaușescu: conducător, luptător, tată...

În roman, tatăl lui Viorel este un inginer despre care aflăm din primele pagini, amintit ca un fapt total firesc, că mai recurge din când în când la corecții fizice. Cu toate astea, pe parcursul poveștii, bărbatul pare mai degrabă un tată gata oricând să alimenteze fanteziile fiului său, aparițiile sale episodice fiind desprinse mai degrabă dintr-un portret idealizat al unui părinte grijuliu și interesat de viața propriului copil în termeni moderați, docili.

În film, imaginea tatălui este mult mai dură și se aliniază altfel cu imaginea bărbatului *serios*, cinstit și dispus să aplice pedepse atunci când i se iese din cuvânt. Acest portret al bărbatului viril și sigur pe sine se regăsește des în filmele din perioada ceaușistă și are, de asemenea, o legătură directă cu imaginea pe care conducătorul țării dorea să o afișeze în mentalul colectiv al poporului (figură patriarhală atotputernică, blândă sau aprigă în funcție de cum o cere contextul), dar și cu formă de organizare de sus în jos pe care acesta a impus-o la orice nivel. Corespondența dintre modul de structurare a statului socialist se regăsește, deci, și în modul în care celula societății, familia, era organizată și regulile după care aceasta trebuia să funcționeze. Familia era obligatoriu formată dintr-un *el* eroic, gata să dea palme, gata să își dea viața pentru patrie, o *ea* docilă, „la cratiță” (așa cum chiar este reprezentată mama lui Viorel în scurta ei apariție în serial), și copiii ascultători, supuși până la umilință, silitori.

În zona imaginarului imatur, filmul marșează destul de mult pe zona inovației și a invențiilor mai mult sau mai puțin fanteziste. Trimiterile propagandei sunt evidente, dar poate cea mai dubioasă parte este

cea legată de laser, plasat în centrul acestor pulsații de anticipație (ba chiar se insistă foarte mult pe informațiile livrate despre această invenție minune brevetată, ca și stiloul și altele, de către un român nenumit...). Aflăm, de exemplu, chiar și despre potențialul pe care acesta îl are ca armă. Și nu pot să nu fac legătura, sau măcar să aduc aminte, de legenda legată de laserul lui Ceaușescu, o legendă urbană care a luat naștere aparent în jurul evenimentelor din august 1968, atunci când armata URSS a intrat pe teritoriul Cehoslovaciei pentru a răsturna regimul devenit, peste primăvară, intolerabil. Ceaușescu a criticat atunci public intervenția și a existat, pentru o perioadă, teama că rușii ar urma să ne cotopească, unicul motiv pentru care nu am fost invadați la rândul nostru fiind deținerea acestei arme laser care a ținut la distanță tancurile sovietice. *Racheta albă* este, pe undeva, și un film SF.

La final, nu pot să nu amintesc despre ultimele episoade, în care, plini de entuziasm și camaraderie dezinteresată, își fac apariția în parc zeci de copii de grădiniță, însoțiți de doamnele educatoare, la fel de pline de viață și grație. Șoimii patriei pun mâna pe săpăligi într-un adevărat maraton de muncă voluntară – o poză în mișcare face cât o mie de lozinci scrise. Deși apariția lor este aproape irelevantă dramaturgic, aceștia contribuie la aurirea ramei ideologice în care stă atârnată povestea noastră cu lasere, comori ascunse și bătrânei savanți. De asemenea, deși în serial nu apar deloc, pe generic avem secunde bune alocate imaginilor cu un grup de pionieri, printre care și protagoniștii noștri, mărșăluind în pas optimist, cu pieptul în față și fruntea spre ceruri. *Racheta albă*, intuim, este deja undeva acolo sus. Cel puțin așa se promitea. **F**

**Regizoarea
Cristiana Nicolae
în mijlocul
echipei de filmare**



PRIM-PLAN

Rodica Lazăr revine pe val

INTERVIU DE DANA DUMA

Când Rodica Lazăr acorda primul ei interviu revistei „Film” (pentru numărul 2 din 2015), era „o promisiune”. Făcuse deja primul rol principal în *Carmen* (2013), de Doru Nițescu, a apărut apoi într-un rol principal diferit, de vedetă TV cu destule trăsături de „scorpie” (*Live*, 2015, de Vlad Păunescu), pentru ca, în același an, să schimbe registrul în *Orizont* (regia Marian Crișan). Rolurile interpretate în scurtmetraje, mai ales în *Kowalski* (2014) și *Ramona* (2015), ale lui Andrei Crețulescu, au pus în lumină alte particularități ale talentului său de actriță de film și de teatru. Aceste scurtmetraje au reușit să unească echipa actricească incluzându-i și pe Dorian Boguță, Șerban Pavlu și Andi Vasluiuanu, foarte aplaudată acum la premiera noului lungmetraj semnat de Andrei Crețulescu. Lansarea acestui film, *Ext. Mașină. Noapte*, confirmă că Rodica Lazăr este, de acum, un talent pe deplin certificat, atestat și de cineastul care recunoaște că actrița l-a ajutat să definitiveze momente din scenariu.



Deci, Rodica Lazăr, Andrei Crețulescu a declarat că i-ai fost de ajutor și la scrierea scenariului de la *Ext. Mașină. Noapte*, în special a unor replici din acest film care face o incursiune în „culisele” unei producții cinematografice, arătând lucruri nebănuite despre felul cum se lucrează la un film, precum faptul că unii membri ai echipei sunt dispuși să investească mult mai mult decât se crede pentru a suplini lipsurile de care se lovesc mai ales cei care aleg calea independenței...

Eu sunt puțin surprinsă să aflu acest lucru. Adevărul e că la alte filme m-am implicat și mai mult în scenariu și nimeni nu a menționat asta. Aș vrea să nu se creadă că a fost vorba de improvizație. Am repetat mult, pentru că și a doua parte a filmului (un plan-secvență), dar și a treia (de asemenea) necesitau o perfectă stăpânire a coregrafiei gesturilor noastre, ca și a cuvintelor. E adevărat că la monologul eroinei pe care o joc am adăugat de la mine, dar nu-mi dau seama în ce măsură „am creat” ceva. Ciudat, dar nu-mi aduc aminte exact.

În *Ext. Mașină. Noapte* joci o profesionistă a filmului, care se implică admirabil în realizarea lui. Filmul pare prioritatea numărul unu în viața ei. Cred că într-un fel abordarea corespunde realității. De ce crezi că membrii echipei, care, de obicei, rezolvă lucruri ce par „nerezolvabile” și nu se înghesuie să câștige lauri, sunt femei?

Pentru că sunt mai bune jucătoare. Pentru că știu că mentalitatea generală proclamă superioritatea bărbaților și nu se luptă cu asta când lucrează la un film. Am remarcat, mai ales printre cei tineri, că ei încearcă să schimbe ceva din mentalitatea asta patriarhală, dar nu e ușor. Ciudat e că și unele femei acceptă ideea că bărbații sunt superiori. Dau un exemplu minor: dacă la o filmare, eu și Andi Vasluianu ne ambalăm și țipăm unul la altul, se va spune apoi că numai eu am țipat... Menționez că e doar un exemplu imaginar.

Eram curioasă și dacă e întâmplător că ai lucrat cu destul de mulți regizori care abordează deseori autoreflexivitatea sau practicile „meta” (adică de reflectare a unui mediu audiovizual într-altul). Și aici îl dau de exemplu pe Corneliu Porumboiu, la care ai făcut un rol puternic în *La Gomera* (2019), el având la activ și *A fost sau n-a fost?* (2006) ori *Metabolism* (2013), unde recurgea la aceste practici și la reflecția asupra acestor medii. Ai făcut un rol într-un alt film „meta”, *Live*, de Vlad Păunescu, ori ai jucat în *Ultima zi* (2016), la un regizor pasionat de această reflectare, Gabriel Achim (vezi *Visul lui Adalbert* ori *Uneori ninge cu zăpadă, alteori cu întuneric*)...

E adevărat că mă preocupă natura cinematografului. Am stat de vorbă mult pe tema asta cu Corneliu Porumboiu când am filmat cu el. Deși sunt un actor ascultător, preiau sugestiile regizorului, mai ales dacă vine la filmare cu o idee foarte clară, îmi place să iau parte la discuții de genul acesta. Sunt foarte atentă la detalii și cred că asta mă ajută să înțeleg mai bine ce și de ce filmăm astfel. Dar, repet, depinde foarte mult de ceea ce așteaptă regizorul de la mine.

E adevărat că afirmi acest lucru și în interviul pe care l-ai acordat revistei noastre în 2015 („Actorul trebuie să slujească demersul regizorului, să intre în povestea lui”). Eu îmi închipuiam, privindu-te pe ecran, că te documentezi serios pentru rolurile tale, aduni detalii relevante despre personaj înainte de a-l întruchipa. Asta ar avea legătură și cu rolurile tale jucate în teatru, unde se lucrează, în general, pe baza unei atente documentări.

Adevărul este că sunt un om atent, în viață, observ și „depozitez” detalii care îmi vor putea servi mai târziu. E ca și cum aș avea o bibliotecă, la care mă duc să mai citesc ceva util. Dar, repet, depinde și de ceea ce și dorește regizorul. Oricât de fixă ar fi reprezentarea lui, în mintea mea, eu caut împreună cu el. În general, nu mă joc pe mine însămi și am fost surprinsă de afirmația cuiva, după un film, care mi-a spus: „Erai tu, Rodica, în personaj”...

Probabil că era un film realist și se cerea un plus de autenticitate.

Desigur, așa era.

Pentru că am ajuns la investigarea „laboratorului” de creație al actriței care ești, te-ai întreba dacă ai modele de actrițe în cinema românesc.

În primul rând, e Luminița Gheorghiu, actriță care a ajuns să fie apreciată mai ales după *Moartea domnului Lăzărescu* (unde am jucat și eu un rol mai mic). Vorbind cu ea, am apreciat amândouă că „metoda Puiu” e cea mai bună, cerând repetarea „la sânge” a tot ceea ce joci. M-a flatat declarația Luminiței că urmărește tot ce fac eu.

Și un alt model în cinema românesc este Maia Morgenstern, alături de care am jucat recent în *Rusalka*, de Claudiu Mitcu. M-a impresionat disciplina ei, implicarea totală în ceea ce face. În plus, e o actriță care m-a ajutat să duc la bun sfârșit rolul meu, rămânând cu mine târziu noaptea pentru o scenă, deși mulți din echipă plecau. E de o seriozitate rară...

Probabil că asta explică și cariera ei internațională. Probabil. Ceea ce pot spune este că face totul precis, exact și cu dăruire. A fost cel mai bun partener de joc pe care l-am avut vreodată.

Mi se pare că și tu, și Maia Morgenstern aveți o autoritate innăscută, nu trebuie să ridicați glasul pentru a vă impune. Cum crezi că se poate obține acest efect asupra celorlalți?

Probabil că este valabilă explicația pe care mi-a dat-o o prietenă. Probabil că felul meu de a fi vine și din pasiunea enormă pe care o am pentru ceea ce fac. Lumea vede cât de pasionat sau justițiar ești...

Văzând și eu pasiunea ta specială pentru film și implicarea totală în ceea ce faci, mi-am amintit de o replică dintr-un film care urmărea realizarea unui lungmetraj, *Noaptea americană*, de François Truffaut, în care cineastul, recunoscut ca mare cinefil, juca propriul său rol. Asistenta lui, Joelle, la fel de cinefilă și de pasionată ca și el, spune la un moment dat o replică memorabilă: „Aș părași un bărbat pentru un film, dar niciodată un film pentru un bărbat”.

Formidabil, subscriu total. Asta îmi aduce aminte că se scriu puține roluri feminine memorabile, mult mai multe masculine.

Parcă lucrurile tind să se mai echilibreze în ultimul timp... Oricum, cred că ai avut norocul de a fi beneficiara unora din aceste partituri feminine bine scrise.

Sigur, mă simt norocoasă pentru că m-am întâlnit cu cei mai buni oameni atât în film, cât și în teatru. În film i-am menționat deja pe Puiu, Porumboiu, Marian Crișan... Și în teatru am avut norocul de a lucra cu regizorii cei mai buni și i-aș aminti pe Ducu Darie, Iuri Kordonski, Andrei Șerban. Sunt perioade când ofertele cele mai bune vin din film, alteori din teatru. Trebuie să înveți să ai răbdare... Nu-mi plac oamenii pe care se vede disperarea de a apuca un nou rol...

Bună precizare. Mi se pare că un actor adevărat înțelege asta și nu intră în panică dacă uneori e o pauză mai mare între oferte. Pentru că am ajuns să vorbim despre dubla carieră, în film și teatru, și a ta, și a modelelor menționate, ți-aș pune o întrebare privind un trend marcant în ultimul timp. Aproape că nu mai există spectacol de teatru fără inserții video sau proiecții de decor virtual. Teatrul și filmul se completează deseori reciproc pe scenă. Ce părere ai?


Cred că e o revenire la practicile de la începuturilor cinematografului, nu e ceva nou, ci redescoperit.

Probabil și grație instrumentarului digital din ce în ce mai accesibil. Dar hai să revenim la modele și te rog să ne spui dacă ai actrițe preferate și din cinema internațional.



Ext. Mașină. Noapte (r. Andrei Crețulescu)

Sigur, îmi vin imediat în minte trei nume: Meryl Streep, Olivia Colman, Judi Dench.

Toate trei nume impunătoare, fără doar și poate. Pentru că am avut ocazia de a vedea, la TIFF, ambele filme recente cu Rodica Lazăr, *Ext. Mașină. Noapte*, de Andrei Crețulescu (vezi cronică la pagina 40), și *Rusalka*, de Claudiu Mîțu, primul lansat oficial în această toamnă, putem încheia cu concluzia optimistă că anul 2024 e un an al revenirii pe val a Rodicăi Lazăr, actriță la care cinematograful nostru ar trebui să apeleze cât mai des. 

Ext. Mașină. Noapte

În „culisele” filmului

Dana Duma

Am scris despre acest lungmetraj semnat de Andrei Crețulescu după prezentarea sa de la TIFF, din Zilele Filmului Românesc (vezi textul postat pe site-ul revistafilm.ro), dar revin acum, la momentul premierei, cu un comentariu bazat pe a doua vizionare și pe întâlnirea cu echipa mai completă. Sigur că aveam dreptate să-l rânduiesc printre lungmetrajele autoreflexive ale cinemaului românesc, lista lor cuprinzând titluri de referință „de dinainte”, precum *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1970), *Proba de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980), *O lacrimă de fată* (Iosif Demian, 1980) și *Secvențe* (Alexandru Tatos, 1982), sau de după 1990, ca *Metabolism* (Corneliu Porumboiu, 2013), citat chiar în comunicatul de presă al lansării. Ar fi de adăugat un alt lungmetraj datorat lui Porumboiu, *A fost sau n-a fost?* (câștigător al premiului *Caméra d'Or* la Cannes 2006), unde este introdus micul ecran al televizorului în marele ecran al filmului pentru a deschide o discuție foarte serioasă, în ciuda numeroaselor replici comice, despre revoluția română. Și, desigur, lista filmelor autoreflexive produse după revoluție ar trebui să includă și *Cea mai fericită fată din lume*

(Radu Jude, 2009), dar și *Visul lui Adalbert* (Gabriel Achim, 2011), ambele ilustrând procesul realizării unor filme (o reclamă în primul și un film amatoricesc de protecția muncii în al doilea).

Materialele de presă definesc natura narațiunii filmului: „Și o satiră despre cum (nu) se face un film, și un comentariu jucăuș/pertinent despre filmul de public, și o părere (neavizată) despre felul în care ne raportăm la cinema în contextul turbure al lui 2024”. Adevărul este că nu am văzut de mult un film atât de plin de referințe la cinema de ieri și de azi. Ni se explică și de ce scenaristul Crețulescu a optat pentru structura în trei cadre-secvență, pornind de la părerea lui Howard Hawks, care afirma că „un film reușit trebuie să aibă trei scene bune și nici una proastă”. Iar eroii filmului și ai filmului în film, interpretați de mai vechi colaboratori ai regizorului (Rodica Lazăr, Dorian Boguță, Șerban Pavlu, Andi Vasluiuanu), vorbesc foarte mult despre cinema, și atunci când lucrează efectiv la un film, ca în primul și al doilea cadru, dar și când se îndreaptă, în mașină, înspre locul de filmare din creierii munților. În comunicatul de presă se observă că prima scenă „are ceva de blockbuster șaptezecist de război” (dar și elemente horror, aș adăuga eu), al doilea

plan-secvență (conceput în alb-negru) ar fi o ședință de producție unde se încearcă disperat coordonarea membrilor echipei și suplinirea găurilor din buget cu soluții inteligente, iar a treia scenă e un fel de road movie și, ne spun realizatorii, are ceva de „relicvă video din anii '80”.

Ni se mai sugera, încă din comentariile publicate de revista „AperiTIFF” (nr. 8/2024), că aveam de-a face cu „un film șmecher, «meta»”, pentru descifrarea căruia trebuie să fim cinefili cu vechi state să ne prindem de ce se citează din Paul Verhoeven, David Lynch ori Orson Welles.

Sigur că ținem minte că, încă de la debutul în lungmetraj cu *Charleston* (selectat la Locarno 2017 și în alte 30 de festivaluri), Andrei Crețulescu miza pe aluziile cinefile și că, în general, avem de-a face cu un cineast „tobă de cinema”, care simte nevoia să se refere mereu la cei care l-au influențat sau l-au pus pe gânduri. Doar și-a început cariera scriind despre filme. Protagonistii celor trei „calupuri” narative vorbesc deseori despre elipsă, realism și subiectivitatea permisă de formula lui (întotdeauna avem filmare dintr-un punct de vedere care e subiectiv), dar și de montaj, care e o practică „manipulativă”, după părerea scenaristului-regizor. Și, desigur, suntem avertizați că avem de-a face cu un film despre film chiar din titlu, care pare descrierea acțiunii dintr-un decupaj, unde se dau indicații privind locul de filmare și alura ambianței.

Adevărul este că unele replici sunt rostite de interpreți ca și cum ar avea, în fine, ocazia să-și spună sincer părerea despre cât de greu este să faci azi un film independent, să reunești bugetul și echipa, să renunți la unele lucruri și să reușești să te adresezi colaboratorilor așa cum trebuie, încât să-i convingi. Această pricepere, conținând multă disperare, se simte mai ales în convorbirile telefonice ale personajelor interpretate de Rodica Lazăr și Șerban Pavlu. În cazul ei, Andrei


FOTO: ADI MARINECI



Rodica Lazăr, Dorian Boguță, Șerban Pavlu și Andi Vasluiuanu

Crețulescu mărturisea, într-un interviu, că a luat efectiv parte la scrierea scenariului, mai ales la scenele *behind the screen*, care marchează trecerea din ficțiune în realitate. Iar, în cazul lui Pavlu, impresionează mai ales scena din pasajul al treilea, din mașina care-i duce pe toți la filmare, unde el le povestește celorlalți cât de mult l-a enervat un critic care l-a lăudat pentru interpretarea proastă, după el, a unui rol.

Regizorul nu se mulțumește cu mărturiile privind respectul său față de un cineast sau altul, sau cu preocuparea de a defini realismul ori amestecul de genuri cinematografice. El include și referiri la plăcerile sale muzicale, precum cântecul lui Dan Spătaru care conține un vers semnificativ pentru confuzia dintre vis și realitate. În unele interviuri, Crețulescu a mărturisit și alte influențe decisive în scrierea scenariului, precum admirația sa pentru romanele adolescenței din seria „Cireșarii”, de Constantin Chiriță, ori pentru ecranizarea după romanul lui John Fowles, „Iubita locotenentului francez”,

bazată pe un joc permanent între ficțiunea dintr-un film care se face și viața personală a actorilor protagoniști, ocazionând descrierea activităților ce duc la realizarea peliculei. Ar trebui să recunoaștem că romanul lui Fowles, tradus la noi în anii '70, și adaptarea sa, semnată de Karel Reisz, ne-au marcat pe mulți dintre noi și ne-a făcut să reflectăm asupra legăturii dintre filme și ceea ce se află în spatele lor. Cel puțin la fel de mult ca lungmetrajul lui François Truffaut, *Noaptea americană*, sau ca *Opt și jumătate*, de Federico Fellini. Poate că afirmația mea îi va face pe unii să declare că exagerez, dar recunosc slăbiciunea mea pentru filmele care examinează natura greu de definit a cinematografului. Și ar mai trebui să recunosc că *Ext. Mașină. Noapte* mi-a căzut bine și ca o dovadă în plus privind importanța instrumentului numit actor în discursul cinematic. Atunci când regizorul cunoaște foarte bine registrele și posibilitățile interpretelor alesi, atunci rezultatul e foarte plăcut de privit, așa ca în acest lungmetraj. 

EXT. MAȘINĂ. NOAPTE

România, 2024

Scenariul și regia: Andrei Crețulescu

Imaginea: Andrei Butică

Montajul: Cătălin Cristuțiu

Sunetul: Alexandru Dragomir, Marius Leftărache

Decorurile și costumele: Mălina Ionescu

Machiajul: Bogdan Lazăr

Cu: Rodica Lazăr, Dorian Boguță, Șerban Pavlu, Andi Vasluiuanu, Ana Ularu (voce)

Producție: Kinosseur, Avanpost Media și Wearebasca, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei

Producători: Codruța Crețulescu, Vlad Rădulescu, Claudiu Mitcu

Distribuitor: Kinosseur

Durata: 73 de minute

Premiera: 13 septembrie 2024

Anul Nou care n-a fost

Rețeaua succesului


Mihai Fulger

In scurtmetrajul *Cadoul de Crăciun* (2018), spre finele lui 1989, un băiat de șapte ani îi scria lui Moș Gerilă cerându-i, în numele tatălui său, „să moară Nea Nicu”. După cum știm, această dorință s-a împlinit rapid și în realitate. În lungmetrajul său de debut, *Anul Nou care n-a fost*, înglobând organic scurtmetrajul menționat, regizorul-scenarist Bogdan Mureșanu propune o ipoteză seducătoare (și firească, în universul ficțional clădit de cineast) privind lanțul de cauze și efecte care a dus la Revoluția Română și, ulterior, la execuția soților Ceaușescu. Seducătoare, deoarece este reconfortant să crezi că, de la firul ierbii, un individ este capabil să schimbe cursul istoriei – în acest caz, că un muncitor familist cu mai multe frici

decât ambiții ar putea, prin forțele proprii, deționa un dictator.

„Felia de viață” din *Cadoul de Crăciun* a devenit o parte dintr-un continuum narativ, prin dezvoltarea personajelor părinților băiatului pomenit, Mariana (interpretată de Ioana Flora) și, în special, Gelu (Adrian Văncică). Ele capătă trasee înainte și după *story*-ul din scurtmetraj, intersectându-se cu traseele altor personaje, pe parcursul a 24 de ore și ceva din cenușii ani '80 ai românilor. Avem a face, așadar, cu o construcție de tip *network narrative*, cu șase fire întrețesute. Alături de Gelu, protagoniști în celelalte povești sunt, în ordinea intrării lor „în scenă”: securistul Ionuț Dincă (Iulian Postelnicu), mama sa, pensionara Margareta (Emilia Dobrin), actrița Florina (Nicoleta Hâncu), regizorul de televiziune Ștefan Silvestru

(Mihai Călin) și fiul acestuia, studentul Laurențiu (Andrei Miercure).

Anul Nou care n-a fost mi-a amintit de recent relansatul *În pericoloso sporgersi* (1993). Și nu numai pentru că Nae Caranfil, debutantul de atunci, își plasa *plot*-ul tot în România deceniului nouă și unul dintre personajele sale principale fugea din țară trecând Dunărea înot (cum plănuește s-o facă și Laurențiu). Ce-i drept, acel film era structurat ca un triptic în care fiecare din capitolele constituente venea cu o nouă figură centrală și, implicit, cu o nouă perspectivă asupra aceluiași eveniment, reluate iar și iar, în timp ce Bogdan Mureșanu respectă cronologia și, chiar dacă drumurile personajelor sale se încrucișează, efectele interacțiunilor dintre ele nu sunt finalmente la fel de drastice ca în *În pericoloso sporgersi*. Însă ambele 



Nicoleta Hâncu

filme se bazează pe un protagonist-colectiv (*Plural-Protagonist*, în terminologia lui Robert McKee din celebrul volum *Story*, tradus și în română), fiindcă toate personajele principale, oricât de diferite ar părea ele la prima vedere (căci au fost alese, evident, ca reprezentanți ai unor medii sociale cât mai variate), sunt unite de o năzuință comună și de suferințele pe care le au de îndurat pentru a-și atinge scopul. Acolo, era vorba de aspirația către un „dincolo” greu accesibil (care putea fi și Capitala); aici, și fiindcă nu mai suntem la periferie, ci în centrul societății socialiste, de dorința de a scăpa de – sau de a evada din – România lui Ceaușescu, unde viața ajunsese de netrăit pentru toți, inclusiv pentru reprezentanții sistemului (securistul, destul de îngăduitor cu studenții pe care trebuie să îi supravegheze, devine paranoic că ar fi supravegheat la rândul său). Nu în ultimul rând, Bogdan Mureșanu este un vrednic urmaș al lui Nae Caranfil – la fel cum promitea să fie Cristian Nemescu – pe linia cinematografului care reconciliază „filmul de festival” și „filmul de public”, categorii eronat considerate disjuncte de comentarii neaoși. În cazul debutantului de acum, o dovedesc atât cele patru premii obținute de film la Mostra de la Veneția, cât și rezultatele de la box-office-ul autohton.

Bogdan Mureșanu își extinde magistral narațiunea de tip rețea, la fel cum o făcuse, ca scriitor, în „Erata” (2006), volum de proză la granița dintre realism magic și postmodernism. În film, evoluțiile celor șase personaje însemnate sunt dirijate în ritm de bolero, din ce în ce mai

accelerat, către climaxul în care cineastul și-a scos la bătaie întreg arsenalul regizoral. Conexiunile dintre planuri nu sunt realizate doar prin întâlniri incidentale (de exemplu, Florina intră în farmacia din care tocmai iese studentul), relații de rudenie (totuși, deși tată și fiu, Ștefan și Laurențiu nu apar deloc împreună) sau interese profesionale (printre subiectele de discuție de la ședința securiștilor se numără deopotrivă premiera de la „Nottara” în care urmează să apară actrița și situația studentească), ci și prin personajul migrator jucat de Gabriel Spahiu (administrator al căminului unde Laurențiu își vizitează colegii, el este și informator al lui Ionuț, și vecin al Florinei și al lui Gelu). Multe replici sugestive atestă talentul literar al scriitorului convertit în regizor – de pildă, cea lapidară a Margaretei care pune în legătură poziția în sistem a fiului său și problema care o macină, exprimată metonimic: „El e de mâna a doua, că altfel nu mă demolauăștia pe mine”. Iar din dialoguri pot fi extrase numeroase citate memorabile, cum e răspunsul actriței interpretate de Alice Cora Mihalache la plitudinea unei colege, preluată de la directorul teatrului („Arta cere sacrificii, dragă!”): „Arta cere orificii, dragă! Cu cât mai multe, cu atât mai bine”.

Reconstituirea epocii, cu atenție acordată detaliilor semnificative (de exemplu, cutiuțele rotunde cu alifie chinezească, al căror zornăit ajunge să-i dea de gol pe fugari, sau – din aceeași zonă – medicamentele foarte căutate, păstrate de farmacistă sub tejghea pentru ocazii speciale), constituie un alt mare atu al filmului.

Decorurile create de Iulia și Victor Fulicea și costumele Danei Anghel vor fi cu siguranță remarcate la Premiile Gopo de anul viitor, la fel ca și machiajul (Iulia Roșeanu) și coafurile actorilor (Domnica Bodogan).

Regizorul nu a dat greș nici în alegerea și conducerea zecilor de actori din distribuție. Desigur, ies în evidență interpreții principali (în special Emilia Dobrin și Nicoleta Hâncu, cu rolurile cele mai solicitante), dar toți, indiferent de amploarea partiturii, contribuie eficient la funcționarea impecabilă a angrenajului conceput și orchestrat de Bogdan Mureșanu. *Anul Nou care n-a fost* reprezintă debutul unui cineast matur și, totodată, unul dintre cele mai valoroase filme românești din ultimii ani. **F**

ANUL NOU CARE N-A FOST

România-Serbia, 2024

Scenariul și regia: Bogdan Mureșanu

Imaginea: Boróka Biró, Tudor Platon

Montajul: Vanja Kovačević, Mircea Lăcătuș

Sunetul: Alex Dragomir, Iolanda Gârleanu, Sebastian Zsemlye

Decorurile: Iulia și Victor Fulicea

Costumele: Dana Anghel

Machiajul: Iulia Roșeanu

Coafura: Domnica Bodogan

Cu: Adrian Văncică, Iulian Postelnicu, Emilia Dobrin, Nicoleta Hâncu, Mihai Călin, Andrei Miercure, Manuela Hărăbor, Ioana Flora, Ada Galeș, Gabriel Spahiu, Alice Cora Mihalache

Producție: Kinotopia, în coproducție cu Societatea Română de Televiziune și All Inclusive Films, în asociere cu Chainsaw Europe și Nomada Solo, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei și al Film Center Serbia

Producător: Bogdan Mureșanu

Coproducători: Ada Solomon, Viorel Chesaru, Vanja Kovačević

Producători executivi: Irina Enea, Bogdan Luca, Adriana Bumbeș

Distribuitor: Forum Film România

Durata: 138 de minute

Premiera: 24 septembrie 2024

Trei kilometri până la capătul lumii

Distante și distanțări

Marilena Ilieșiu

Trei kilometri până la capătul lumii, filmul lui Emanuel Pârnu, poate fi privit, în raport cu lungmetrajele anterioare, ca ultimul panou al unui triptic despre familie, dar și ca un arc dintr-o mișcare circulară în jurul unui grup familial surprins în trei momente ale existenței sale. În *Meda sau Partea nu prea fericită a lucrurilor* și *Marocco* sunt explorate variații ale relațiilor dintre tată și fiică, în contextul unui sat izolat sau al unui oraș betonat, labirintic. În *Trei kilometri până la capătul lumii*, cuplul parental îl poziționează pe Adi, licean în Tulcea, în mijlocul unei iubiri protectoare, împletită cu mândria de țărani care-și trimit fiul la școală în oraș, cu sacrificii. Armonia din casa pastelată dintr-un sat izolat al Deltei este tulburată doar de iminenta scadență a unui împrumut luat de la afaceristul satului, Zențov. Întâlnirea nocturnă a lui Adi cu iubitul său, un turist, declanșează o ripostă a tineretului vigilent al satului: cei doi fii ai lui Zențov îl desfigurează pe liceanul gay. În sat începe o anchetă condusă de șeful de post, prietenul afaceristului local, iar în familie, copilul ideal, în care părinții investiseră iubirea și speranțele, devine copilul-problemă. Pentru a-l „vindeca” pe Adi, legat fedeleș de părinții zeloți, preotul satului aplică o corecție bisericească, sub forma unei slujbe de exorcizare. Nici ancheta oficială nu merge prea bine, fiind îngreunată de interese, corupție și fobii, vizibile atât la nivelul comunității, cât și în cercul autorităților.

Eliberarea lui Adi din „închisoarea” familială, dar și din satul izolat, ar implica fie lupta cu sistemul, fie fuga, fie un compromis. Cele trei piste sunt evidente, palpabile, dureroase, mai ales că Adi este un personaj fără biografie și, de multe ori, fără replică, pierdut în drama în desfășurare. Pentru a lega cele două planuri, cazul individual trece de pereții gospodăriei și

se racordează la tensiunile comunității, bântuită de prejudecăți și practici rurale, dar adaptată la mecanismele economiei de piață ale agroturismului. Trecerea se face prin intermediul părinților împinși în două direcții distincte: mama caută ajutorul divin, mijlocit de biserica locală, în timp ce tatăl, deși invocă dreptatea, se adaptează anchetei manipulate de interesele acuzaților. Mama se mișcă firesc în gospodărie, planifică izolări curative la mănăstiri, dar în exterior pare rigidă, ca un mecanism domestic teleghidat. Tatăl, deși ezitant și adept al jumătăților de măsură, asigură conexiunile sociale, e implicat atât în anchetă, cât și în acțiunile de „normlizare” a fiului.

Adi este un personaj față de care Pârnu păstrează o distanță apreciabilă, conturându-l prin gesturi defensive, mișcări de fugă sau de eliberare. Portretul de familie sau scena de gen sunt plasate într-un decor mai amplu al unei lumi intolerante, corupte și bigote, pierdută în abundența vegetală a

Deltei, cu pământ nisipos și limite fluide. Unda de șoc a agresiunilor suferite de Adi se propagă nu doar la nivel local, ci și până în oraș, printr-o apărătoare ferventă a drepturilor copilului. Elementele din *Trei kilometri până la capătul lumii* pot trimite cu gândul la Cristian Mungiu (*După dealuri, R.M.N.*) sau Cristi Puiu (*Marfa și banii*). Nota personală pe care o adaugă Pârnu este blândețea cu care își portretizează personajele, legând psihologia de influențele mediului, de factori sociali, profesionali sau emoționali. Fiecare personaj are particularitățile sale pentru că aparține unei comunități, pentru că este prins într-o rețea de relații și raporturi individuale specifice. Chiar și personajele negative beneficiază de aceeași înțelegere, bazată pe complexitatea lor caracterologică.

Deși realizat din câteva tușe, personajul Adi nu este doar victima repudierii sau a excluderii familiale, ci și a compromisului: pentru a evada din capcana domestică, nu depune plângeri, nu protestează, ci



Ingrid Micu-Berescu, Bogdan Dumitrache și Ciprian Chiușdea



păstrează tăcerea asupra agresiunii, ca preț al plecării spre o altă lume.

Spațiul exterior (satul din Deltă) are exotism, pulsează de energii clorofilice, este poleit de soare sau prăfuit de colbul drumurilor, sclipește metalic în zonele acvatică sau este dinamizat de „vântul prin sălcii”. Proba estetică supremă este oferită, de regizor și directorul de imagine (Silviu Stăvilă), în filmarea interioarelor, a spațiilor vitrate ori opacizate, cu profunzimi, sau desfășurate într-un singur plan, pentru a percepe obiectele dincolo de funcționalitatea sau decorativismul lor. Camera rămâne fixă, nu pentru a adera la estetica NCR, ci pentru a sublinia un tip de obiectivitate, de distanțare în surprinderea dramelor fiecărui personaj. Se conturează astfel un punct de observație narativ care înregistrează evenimentul și descoperă drama. Este avantajul distanței dintre cameră și lumea filmată și al distanțării față de dramele acelei lumi. **F**

TREI KILOMETRI PÂNĂ LA CAPĂTUL LUMII

România, 2024

Regia: Emanuel Pârnu

Scenariul: Emanuel Pârnu, Miruna Berescu

Imaginea: Silviu Stăvilă

Montajul: Mircea Olteanu

Sunetul: Dumitru Alexandru, Mirela Cristea

Decorurile și costumele: Bogdan Ionescu

Machiajul și cofura: Gabriela Crețan

Cu: Laura Vasiliu, Bogdan Dumitrache, Ciprian Chiușdea, Ingrid Micu-Berescu, Valeriu Andriuță, Adrian Titieni, Vlad Brumaru, Richard Bovnoczki, Alina Berzunțeanu

Producție: Asociația FAMart, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei

Producător: Miruna Berescu

Durata: 105 minute

Distribuitori: Independența Film, FAMart

Premiera: 11 octombrie 2024

Săptămâna Mare

Eli, Cohn, sau despre teroarea de dinainte

Lucian Georgescu

Una dintre teoriile interesante pentru mine (student la Filologie la sfârșitul anilor '80), expuse într-un curs despre perioada marilor clasici în aula de la Universitate, pleca de la anamneza pacientului Caragiale și justifica acțiunile ale personajelor prozei sale, dar și o decizie fundamentală pentru viața autorului, prin prisma uneia dintre multele fobii ale acestuia. „Caragiale suferea de căldură”, perora profesorul, lansându-se impetuos în analize de text ce demonstau că mai tot se petrecea în – sau după – „căldură mare”. Acțiunea „Momentelor” se alinia cu sfârșitul zilei (miezul nopții chiar), când zăduful se potolea și era răcorit cu o bere fără guler de general, în praful ridicat de măturător la lumina lămpilor cu gaz. De aici o concluzie care mă captiva, atunci, prin îndrăzneala-i „modernistă”: Caragiale a decis să emigreze la Berlin pentru că... era un oraș cu temperaturi mai scăzute decât cel de pe Dâmbovița. Așadar, era vorba despre meteorologie și mai puțin despre amărăciunea profundă cauzată de procesul de plagiat legat de „Năpasta”, soldat cu achitarea lui Caion. Ce să mai vorbim de privarea de premiul Academiei în două rânduri, o nedreptate cumplită pentru un autor orgolios, conștient de valoarea sa transepocală.

Decizia ar fi avut, așadar, rațiuni ponderente biologice, în noua linie de lectură a unui Caragiale redus, ideologic, la tăcere: abandonarea Căii Victoriei pentru Unter den Linden se face din cauza unei fobii și în baza unui capriciu de moment, precum cel al unei doamne la menopauză, plină de hachițe și bufeuri. Dincolo de o posibilă cheie de lectură a autorului, teoria profesorului diminuea rațiunea fundamentală a exilului acestuia, adică scârba

profundă a entomologului națiunii, pe care o regăsim explicită în „Scrisorile” sale și, implicită, în întreaga sa operă. Kerosenul rachetei Caragiale, carevasăzică.

Dacă ar fi să căutăm aceeași cheie de lectură în nuvelele „prozei terorii”, constatăm că aici bate un vânt rece, crivăț și mazărice, precum în „vremea de război”. Bufeurile sunt sudori reci, berea e dată pe rachiul, prozatorul vede monstruos. Dar nu (numai) despre lupa naturalismului este vorba aici, ci despre magnitudinea prin contraplonjeu a demonului pe care îl înfruntăm în singurătatea nopții, strigoii de la trei dimineața, cocârjat peste patul-catafalca, cu gheara pusă în beregata noastră, cei treziți din somn în cearșafuri ude de transpirații reci, ca să ne reamintim singura certitudine a vieții: moartea.

Acțiunea este și aici nocturnă, dar întunericul e acum glacial, are temperatura criptei, răsul a înțepenit în rictus, e sublimat în mercurul care coboară rece pe șira spinării. Leiba nu are somn, Stavache aude voci, Ion delirează, Gheorghe e fantomatic, Marghioala e demonică. Membrele se umflă, devin vineții, degetele se sfarogesc, mirosul de carne și păr ars se întrepătrunde cu cel grețos-dulceag al hoitului prăvălit pe dușumea. Nu e de mirare că sunt puține încercările de ecranizare a nuvelor terorii lui Caragiale, nici una dintre ele memorabilă.

„Singularul film românesc selectat la cea de-a 74-a ediție a Festivalului Internațional de Film de la Berlin” – zice comunicatul de presă la lansarea filmului *Săptămâna Mare* în sălile de cinema. Nu știi dacă să-i plângi de milă regizorului Andrei Cohn, căruia nu i se găsește un elogiu mai bun, sau cinemaului românesc, lipsit de glamourul performanței sale trecute („doar două filme în competiția de la Cannes din acest an”, titra autosuficienta presă națională în anul în care *Aurora* și *Martți*, după



Nicoleta Lefter, Doru Bem și Mario Gheorghe Dinu

Crăciun erau selectate pe Croazetă, adică la doar un deceniu distanță de perioada când producția națională de cinema nu scotea mai mult de două titluri obscure pe an). Și, continuă comunicatul, „*Săptămâna Mare* este un film bazat pe o nuvelă de I.L. Caragiale” – adică, nu-i așa, un fel de cronică a unei plictiseli anunțate, deserviciu făcut ambilor autori. Cui îi mai pasă de Caragiale și, de fapt, *whothefuckisI.L.*, în epoca TikTok, dincolo de un posibil subiect la bac?

Caragiale nu (mai) poate reacționa, Cohn e însă categoric, chiar repetitiv în declarațiile sale: „filmul nu este o adaptare”! Desigur, putem argumenta că „adaptare” e un termen larg și e evident că regizorul se referă la accepțiunea clasică, europeană. El vrea să spună că trama din „Făclia de Paște” e doar un punct de plecare într-o chestionare personală, o interogație pe scurta, dar dilatată etapă finală a vieții: teroarea dinaintea morții. Este tema studiată de Cohn atât în *Arest*, cât și în *Săptămâna Mare* (sau *Gefilte Fish*, titlul inițial dat de autor, la care s-a renunțat mult prea ușor, după părerea mea, din rațiuni de marketing corect politic), al doilea episod dintr-o promisișă trilogie a crimei.

O altă idee devenită loc comun înainte de premiera comercială a filmului este impresia că acesta ar avea „ceva din *Aferim!*”. Una dintre puținele întrebări (dintr-o pe nedrept de dezolantă sală

la „GoEast”, adresată unui autor palid, crucificat de o producție damnată, subdimensionată financiar și temporizată la nesfârșit, distrusă de inundații și cenzurată festivalier de războiul din Gaza ș.a.m.d.) a fost: „Cum se raportează (Cohn) la filmul lui (Jude)?”. Mă așteptam ca la Wiesbaden reperul să fi fost mai degrabă Haneke, dar doamna care pune întrebarea era foarte mândră de parada ei de cunoștințe despre NCR. Cele două filme, ambele remarcabile, nu au nimic în comun, nici măcar perioada în care se petrece acțiunea; sunt două atitudini și proiecte îndepărtate, din toate punctele de vedere. *Aferim!* înseamnă tranziția operei lui Jude către postmodernism, și asta nu doar prin inspirația (o putem numi și pe ea „adaptare”, de data aceasta în sensul foarte american al cuvântului) din Cărtărescu sau Jarmusch, printre alții. Privim două „fresce istorice”, pictate „calofil” (ghilimele obligatorii, căutarea unei anumite stilistici a imaginii fiind un manifest antisămănătorist în ambele cazuri) de doi maștri: Panduru și, respectiv, Butică, tovarăș de cursă lungă al regizorului care a studiat pictura. Dar filmul lui Cohn duce NCR într-o nouă zonă a realismului, cum nu s-a mai văzut până acum în cinema românesc, pentru că cel de sorginte literară a fost mereu „datat” stilistic. Sunt doar câteva excepții notabile în capitolul de adaptări clasice, precum *Gulea* și *Danieliuc*, și una singură

SĂPTĂMÂNA MARE

România-Franța-Elveția-Turcia, 2024

Regia: Andrei Cohn

Scenariul: Andrei Cohn, bazat pe nuvela „O făclie de Paște”, de I.L. Caragiale

Imaginea: Andrei Butică

Montajul: Andrei Iancu, Dana Bunescu

Sunetul: Daniel Soare, Petre Osman

Decorurile: Cristian Niculescu

Costumele: Viorica Petrovici

Cu: Doru Bem, Nicoleta Lefter, Ciprian Chiricheș, Mario Gheorghe Dinu, Cristina Flutur, Ana Ciontea, Iulian Postelnicu, Gábor Erdei, Mihaela Sirbu, Bogdan Farcaș

Producția: Mandragora, în coproducție cu Shellac Films și Bord Cadre Films

Producător: Anca Puiu

Coproducători: Dan Wechsler, Viorel Chesaru, Andreas Roald, Jamal Zeinal Zade

Producător executiv: Bogdan Zărnoianu

Durata: 133 de minute

Distribuitor: Iadasarecasa

Premiera: 25 octombrie 2024



unde „datarea” e voită, deci postmodernă: Jude. „Adaptarea” lui Cohn produce cel mai realist film românesc anistoric, care va fi, de acum încolo, un (alt) reper fundamental pentru cinematografia noastră. Și nu punem, desigur, semnul egalității între realism și *slow cinema*, una dintre ultimele marote ale noii critici de film.

Chiar și ceea ce pare a fi o (altă) posibilă punte între Jude și Cohn – problematica rasială – este, de fapt, o crevasă. Cohn nu abordează tema rasismului, ci a xenofobiei. Este distanță de o lume-lumină între termeni, cel din urmă fiind explicat simplu prin înțelesul cuvintelor grecești care îl compun: frica de străini. Crima, ca rezultat al fricii de celălalt, dar și puterea de a o înfăptui pe care ți-o dă teama de moarte, par a fi adevăratele subiecte care îl preocupă pe regizor: Dinu Neagu din *Arest* ar putea ajunge un Leiba Zibal, dacă ar fi la fel de creativ în managementul situației terorii și ar putea răsturna raportul de forțe; Vali va fi regretând apoi că moartea se lasă prea mult așteptată...

Iulian Postelnicu, pe care Cohn îl distribuia în *Arest*, face în *Săptămâna Mare*

un rol scurt, dar la fel de memorabil, inspirat, de data aceasta, de „În vreme de război”, cealaltă nuvelă a terorii. E de remarcat talentul regizorului de a aduce pe ecran actori aproape necunoscuți marelui public, care fac partituri memorabile: Nicoleta Lefter (Sura), Doru Bem (Leiba), Mario Dinu (Eli) și Ciprian Chiricheș (Gheorghe), fără a mai pune la socoteală roluri episodice, dar fabuloase, *larger than life*, precum isteria neaoșă, de pură sorginte românească, a la Diana Șoșoacă, a Mihaelei Sirbu. Dacă Doru Bem (minimalism actoricesc monumental, *sic!*) sau lombrozianul Chiricheș (debut cinematografic cutremurător, Dragoș Pâslaru redivivus, excelentă prefigurare a figurii legionarului din Garda de Fier), sunt cei care ocupă ecranul, la propriu și la figurat, discreta Nicoleta Lefter, actriță de teatru cu predilecție, interpretează una dintre cele mai interesante partituri feminine din cinematograful românesc dintotdeauna.

„Eli – sunt eu!” Regizorul declară, în interviurile sale, că hotărârea sa de a face un astfel de film vine din spaima permanentă, din identificarea cu non-eroii săi,

la fel de fricoși ca el (un statut de care nu pare mândru, dar pe care și-l asumă și îl chestionează). Pentru cei care se vor duce la cinema mânați de curiozitatea de a afla cum a rezolvat finalul „Făcliei de Paști”, scena oribilei torturi a lui Gheorghe (ars lent, la lumânare, de un autor – ne spune Dobrogeanu-Gherea – pirofob), vreau să le spun că nu acesta este dezno-dământul. Autorul mai are o „invenție”, care demonstrează că filmul chiar nu e o adaptare: sugestia scopirii lui Eli (anularea circumciziei...) este începutul sfârșitului poveștii care se repetă.

Ghinionul lui Cohn de a scoate filmul pe piața festivalieră imediat după 7 octombrie 2023, refuzul Berlinalei de a-l (mai) lua în competiție (a rulat în „Forum”, secțiune necompetitivă, deci cu selecționeri nealiniați) nu sunt decât mărturiile ale condiției mizere a omului sub vremi. „Eli, Eli, lama sabachthani?” Simplu, fiule, pentru că nu poți fi profet în țara ta. Pe de altă parte, profețiile, ca și vinul, sunt cu atât mai bune cu cât se învechesc. *Săptămâna Mare* va câștiga, în timp, ceea ce a pierdut în epocă. **F**

Unde merg elefanții

Melodramă și metatextualitate

Mihai Fulger

Din când în când, cinematografia românească produce câte un film care iese din tipare, mergând împotriva curentului general. A realiza un astfel de film e o întreprindere riscantă, deoarece evitarea cu orice preț a soluțiilor sigure îi face pe regizori mai vulnerabili, mai lesne de atacat. Și, dacă ei nu reușesc să persevereze – și, ideal, să obțină lauri internaționali –, filmele lor îndrăznețe cad repede în uitare. De pildă, dacă, după *Marfa și banii*, Cristi Puiu nu ar fi continuat (și, o știm prea bine, nu i-a fost deloc ușor) cu *Moartea domnului Lăzărescu*, Noul Cinema Românesc nu ar mai fi existat, iar debutul regizorului ar

fi putut rămâne înscris în istoria cinematografului naționale doar ca o excentricitate.

Un film complet rupt din peisajul cinematografului noastre, care a trecut meteoric pe ecrane, a fost, în 2013, *O vară foarte instabilă*, de Anca Damian. La data premierei, scriam (în chiar primul număr din „Film”, 1/2013) că *O vară foarte instabilă* este „filmul cel mai aproape de postmodernism realizat până acum de un regizor autohton”. După 11 ani, *Unde merg elefanții*, al doilea lungmetraj scris și regizat de Gabi Virginia Șarga și Cătălin Rotaru, propune un demers similar, foarte diferit de realismul social din debutul duoului (*Să nu ucizi*, 2018). Să sperăm că aerul proaspăt adus de *Unde merg elefanții* va izbuti să lase urme în cinematografia românească.

Postmodernă este – și aici – dimensiunea metatextuală și autoreferențială a filmului, care își face din când în când simțită prezența (când sobră, când ludică), de parcă realizatorii insistă să ne avertizeze că nu trebuie să luăm prea în serios povestea cu accente melodramatice a personajelor. Încă din primele secvențe, „Autorul” din spatele camerei de filmat își alege, dintr-o mulțime de persoane, un protagonist pe care să-l urmărească (la fel cum va face din nou la final, când narațiunea a fost dezvoltată până la ultimele consecințe). Favoritul, după câteva ezitări, este un tânăr bărbat a cărui singură vocație, vom realiza ulterior, este aceea de flaneur tupeist, amintind de personajele lui Belmondo din filmele timpurii ale lui Godard. Acest

protagonist pretinde că se numește Marcel (interpretat de Ștefan Mihai, actor care, după mai multe apariții episodice – în filme precum *Un pas în urma serafimilor*, *Mo*, *Heidi* sau *Libertate* –, convinge în cel dintâi rol principal de cinema), dar prea multe lucruri sigure despre el nu vom afla până la sfârșitul filmului, în afară de faptul că trăiește singur.

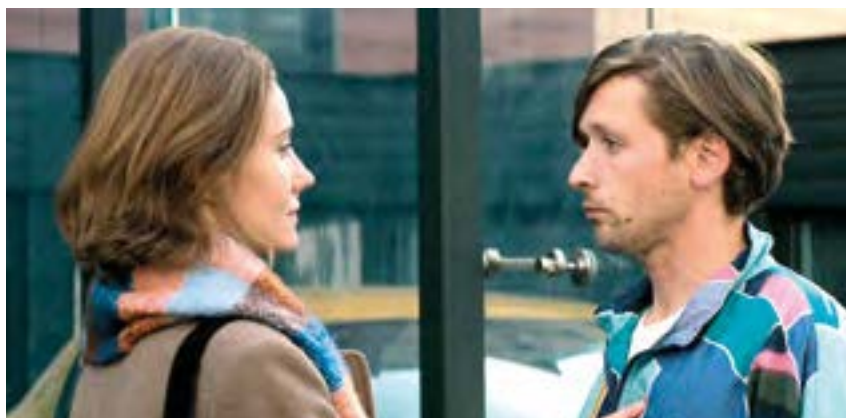
„Meta” este și personajul interpretat de polyvalentul Richard Bovnoczki, numit „Scriitorul” pe genericul final. El reprezintă un fel de emisar al „Autorului” în universul narațiunii și, prin intervențiile sale, ajunge să modifice parcursul personajelor principale. Acestea din urmă realizează nu o dată că sunt observate permanent de un demiurg și reacționează privind fix în obiectivul camerei, ca și cum ar încerca să străpungă ecranul. Alteori, în vecinătatea lor se află o (altă) echipă de filmare, iar din afara cadrului auzim diverse indicații. Ici-acolo, pe zidurile sau pereții clădirilor bucureștene se pot vedea afișe ale unor pelicule clasice, dar și al unor filme românești recente (inclusiv deja menționatul *Să nu ucizi*) și chiar al unuia intitulat... *Unde merg elefanții*. Nu în ultimul rând, și Marcel provoacă distanțare ironică, printr-o replică precum „Nu prea e o poveste credibilă”.

Altfel, povestea respectivă e simplă, iar motivațiile personajelor sale, străvezii. Marcel cunoaște, separat, o mamă și o fiică de care se atașează (poate și fiindcă ele par singurele ființe interesate de soarta lui). Prima, Magda (excelenta Alice Cora Mihalache, și ea pentru întâia oară într-un rol principal de lungmetraj, după partituri în producții deopotrivă românești și străine), este o femeie care diminețile lucrează în restaurantul unui hotel de lux, iar nopțile face sex contra cost cu necunoscuți în toaleta unui club de fițe. A doua, Leni (Carina Lăpușneanu, unul dintre cei mai talentați copii actori distribuiți vreodată în filme românești), o fetiță de nouă ani, ageră și amuzantă, constituie și rațiunea pentru care Magda este dispusă la orice pentru bani. Din fericire, cei doi regizori-scenariști nu cad în capcana lacrimogenului, în care abordarea unui asemenea subiect sensibil i-ar fi împins pe mulți alți cinești. Leni a lor respinge ferm tănguirea pe marga destinației nemilos

și este încântată de jocurile și poveștile pe care le inventează sau de semnele pe care le lasă prin oraș pentru a-i atesta trecerea prin acele locuri. Zburdălniciile ei o și apropie de Marcel, față de care fetița se dovedește uneori mai matură.

Bucureștiul din film merită un paragraf special. Dacă va dori cineva să analizeze imaginea Capitalei în cinematograful românesc, nu va putea ocoli *Unde merg elefanții*. Rareori am văzut orașul atât de colorat (la propriu și la figurat) și atât de viu ca aici. Oborul, Piața Romană, Universitatea, Sky Tower, clădirile labirintice din Centrul Vechi sau statuia ecvestră a lui Carol I din Piața Revoluției au devenit locații de filmare spectaculoase, pe care și spectatorii bucureșteni le pot redescoperi cu desfătare (la acest capitol, meritele directorului de imagine Adrian Pădurețu și ale editorului Ștefan Azaharioaie sunt incontestabile). Până și mijloacele de transport în comun sunt exploatate de cei doi regizori pentru secvențe lirice memorabile (Magda în marea de oameni din metrou sau Magda și Marcel în autobuz). Iar personajele pitorești care populează această urbe misterioasă, precum Gabi și șeful său, provoacă și momente de relaxare comică.

Unde merg elefanții a avut premiera mondială la Festivalul de la Vilnius, fiind apoi prezentat în celelalte șase festivaluri internaționale care includ secțiunea competitivă „Smart 7”: IndieLisboa, Filmadrid, TIFF Cluj-Napoca (unde, intrat și competiția principală, a obținut Mențiunea specială a Juriului Ecumenic), New Horizons Wrocław, Reykjavík și Salonice (stația finală a circuitului). Însă al doilea lungmetraj



Alice Cora Mihalache și Ștefan Mihai

UNDE MERG ELEFANȚII

România, 2024

Scenariul și regia: Gabi Virginia Șarga, Cătălin Rotaru

Imaginea: Adrian Pădurețu

Montajul și sunetul: Ștefan Azaharioaie

Muzica: Alexandru Suci

Decorurile: Simona Pădurețu

Costumele: Raluca Badea

Machiajul și cofura: Dana Moldoveanu

Cu: Ștefan Mihai, Alice Cora Mihalache, Carina Lăpușneanu, Richard Bovnoczki, Andrei Răzvan Hîncu, Iulia Verdeș, Nelu Serghei

Producție: Green Cat Film, GS Atelier de Film și Avanpost, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei

Producători: Gabriela Suci, Gabi Virginia Șarga, Cătălin Rotaru

Coproducător: Vlad Rădulescu

Distribuitor: Follow Art Distribution

Durata: 112 minute

Premiera: 20 septembrie 2024

semnat de Gabi Virginia Șarga și Cătălin Rotaru nu este doar un hit festivalier, ci are deschidere către un public mult mai larg, capabil să empatizeze cu personajele, în pofida elementelor metatextuale. Curajos și inventiv, *Unde merg elefanții* se numără printre cele mai importante producții românești ale anului. **F**

În absența soților

Dinu-Ioan Nicula

Cu un afiș covârșitor feminin, ca nume de rezonanță, dominat de Maia Morgenstern și Adriana Trandafir – a căror pliere pe cele mai diverse gusturi comice este cunoscută –, *Ca fetele* poate crea așteptarea unui fel de *Sex and the City* românesc. Chiar dacă numele Liei Bugnar a dispărut subit de pe materialele promoționale și genericul producției, site-urile de profil l-au păstrat; așadar, cei care merg să vadă filmul regizat de Camelia Popa – desigur, spectatorii interesați de cine realizează un film – pot spera că această nouă comedie a cineastei este de altă factură decât dipticul *Pup-o, mă!* (2018, 2022), „franciză” pe care anul trecut i-a predat-o, fără efectul vreunui progres major, regizorului Tudor Botezatu.

Trama filmului – deloc simplistă – se bazează pe relația de prietenie întretăcută de-a lungul câtorva decenii între trei familii, marcată fiecare de câte o dominatrix (misoginul „cântat al găinii” nu se mai invocă nici la țară, cu atât mai puțin în Ploieștiul unde are loc acțiunea filmului). Matriarhatul are însă scăpări, căci decesul unuia dintre bărbați o duce pe

soție (Silvia, o respectată arhitectă) la descoperirea că, de fapt, acesta ducea o viață dublă, adulterină. Informația o primim de-a gata, putând vedea doar lamentațiile văduvei, suficient de apăsate din punct de vedere actoricesc, într-un registru cu care Maia Morgenstern ne-a obișnuit tot mai mult. Cum o dezamăgire antrenează un întreg șir de decepții, prietenele îndureratei, avocata Rozana (interpretată de mai puțin popularizata Aura Călărașu, o prezență distinsă) și florăreasa Acela (jucată de mereu debordanta Adriana Trandafir), constată că soții lor (un ofițer de marină și un mecanic auto) erau la curent cu acest amantlâc, ba chiar aveau o anumită complicitate. Firul cercetărilor nu e dus mai departe, fiindcă ambele personaje masculine sunt șterse: marinarul la modul natural (interpretului Cătălin Cățoiu, care nu e actor, i s-a dat un rol mai scurt decât în alte producții), iar mecanicul în mod șiret, efasarea umilă din fața nevestei fiind înfățișată savuros de Marian Râlea, cel mai izbutit *emploi* din întreg filmul. Singura consolare pentru grizonanta arhitectă este răzbunarea imaginară pe amantă, funcționara de la taxe și impozite care, din când în când, este și „pescară” (moment în care o regăsim

pe Maia Morgenstern mai aproape de standardul așteptărilor).

De fapt, adevăratul *plot* din *Ca fetele* este centrat în jurul lui Radu (pe care a ținut să-l joace chiar producătorul Tiberiu Ioana), fiul Rozanei, cel care a urmat meseria mamei și a bunicului (Mircea Andreescu, într-un *cameo* care rămâne în minte). El lasă impresia unei relații cu Berti, un tânăr gay – ingredientul obligatoriu al filmelor de azi, ar spune mulți, însă pista este falsă în dublu sens. Radu e, de fapt, *straight*, iar junele cu trăsături fine nu este un personaj pus pentru a bifa un *must*, ci aduce, prin Emil Rengle, credibilitate și alura realității. Dansatorul, care câștiga acum câțiva ani la „Românii au talent”, a devenit o prezență interpretativă

CA FETELE

România, 2024

Regia: Camelia Popa

După o idee de: Tiberiu Ioana

Imaginea: Lulu de Hillerin

Montajul: Ovidiu Văcaru

Sunetul: Sorin Neagu

Muzica: Vlad Isac

Decorurile: Ștefan Constantinescu

Costume: Eli Adam

Cu: Maia Morgenstern, Adriana Trandafir, Aura Călărașu, Marian Râlea, Mircea Andreescu, Tiberiu Ioana, Emil Rengle, Lora, Alina Eremia, Cătălin Cățoiu, Ilie Gâlea, Luis Gabriel, Adi Gheo, Cezar Ouatu, Carmen Manea

Producție: Tiral Music & Film

Producător: Tiberiu Ioana

Producători executivi: Camelia Popa, Alexandra Butnaru

Distribuitor: Vertical Entertainment

Durata: 97 de minute

Premiera: 13 septembrie 2024



Maia Morgenstern și Lora

specială, dovadă stând momentul coregrafic și muzical dinspre finalul filmului, *coming-out* lipsit de stridentă.

Nu la aceeași înălțime se situează celelalte două vedete din showbiz. Lora (Laura Petrescu), cântăreața solicitată de Camelia Popa și în *Pup-o, mă 2!: Mireasa nebună*, încearcă – dar nu reușește – să armonizeze datele contradictorii ale personajului Clara, „fiica arhitectei”: stabilită în Statele Unite pentru a practica avocatura, vine pentru a petrece un timp cu Radu, admiratorul ei care nu a uitat-o defel. După clipele de amor cu acesta, îi mărturisește acestuia că ea e gay (un *coming-out* per film ar fi fost suficient din punct de vedere scenaristic, totuși!). Astfel, calea spre inima lui Radu îi e deschisă Silviei, fata care-și căuta norocul prin agenții matrimoniale și căreia Alina Eremia (solista cu licență UNATC) îi dă un contur palid, pur ilustrativ, sub ceea ce promitea în urmă cu peste un deceniu, când era distribuită în serialul *Pariu cu viața*, ca membră a trupei LaLa Band.

The leading man al comediei, Radu, are un anumit echilibru, în spatele căruia ne-a trebuit ceva timp până să-l recunoaștem pe histrionicul prezentator al premiei, Tiberiu Ioana. Dacă latura profesională a tânărului avocat este atinsă doar în treacăt (spre a demonstra că „așchia nu sare departe de trunchi”), cea umană e înfățișată cu naturalețe, iar suferința dragostei neîmpărtășite are o anumită demnitate, impresie la care contribuie și discreta muzică a lui Vlad Isac. În tandem, personajul mamei sale îi oferă Aurei Călărășu posibilitatea de a face cel mai bun rol din triada feminină, semn că aparițiile – din urmă cu mulți ani – în filme realizate de Ruxandra Zenide (*Ryna*), Cristian Nemescu (*California Dreamin' [Nesfârșit]*) sau Adrian Sitaru (*Din dragoste cu cele mai bune intenții*) n-au fost întâmplătoare.

Înscriindu-se pe cursul – care va deveni avalanșă – al comediiilor românești ce inundă marile ecrane, *Ca fetele* are calitatea de a nu ambiționa în van să-și depășească propria condiție de divertisment și, în același timp, de a nu face concesii majore vulgarității. Cu un plus de autoritate asupra celor două vedete feminine din distribuție, regizoarea ar fi reușit să-și rotunjească mai bine creația, dar între fete ierarhiile informale nu pot fi, uneori, răsturnate. **F**

La Snagov

Trei într-o barcă găurită

Dinu-Ioan Nicula

Cu o ritmicitate variabilă, „sistemul” produce o critică a sa din interior, ca un anticorp menit să prevină orice intruziune a unui corp străin. Marca majorității acestor producții care pretind să înfățișeze realitatea netrucată a culiselor vieții politice este Nicodim Ungureanu. Onorabilul actor de la Teatrul din Constanța a ajuns un semn de recunoaștere mai eficient decât orice trailer, cheazășie a faptului că singura surpriză a unui film cu *insideri* este aceea că lipsește orice surpriză. Cristian Comeagă a apelat la el într-un rol de *mastermind* în *Cel ales* (2015) și i-a solicitat din nou serviciile pentru un *emploi* mai previzibil într-un film despre altfel de alegeri, *La Snagov*, al treilea film turnat ca regizor, carieră în care – după o respectată activitate de director de imagine – debutase în 2010, cu comedia *La bani, la cap, la oase*.

Filmat în 2022, *La Snagov* a așteptat anul electoral în liniște și tot așa a ieșit pe ecrane: cuminte. Portretul în acvaforte al protipendadei autohtone, adunată pe o proprietate privată de pe malul lacului și dându-și nonșalant întâlnire peste o

săptămână „la Monaco”, este așezat ca între coperțile unui insectar, flancat fiind de interviuri luate pe stradă unor simpli cetățeni din București, Câmpulung Muscel și Râmnicu Sărat, care-și exprimă speranțele față de clasa politică ori reticențele. Juxtapunerea este simplistă, inclusiv din punct de vedere cromatic: culorile existenței plebee vs. alb-negrul vieții high-lifeului, adevărul cotidian contra mortificării în cripta de lux a huzurului. Cu etichetele de azi, abordarea ar fi „populistă”, dar Cristian Comeagă – vorbitor talentat, pe alocuri chiar șarmant în speech-urile de promovare – o învăluie abil în *trouvaille*-ul Bogdan Ficeac, la care, după primele două filme realizate pe scenariu propriu, a recurs pornind de la premisa că acesta deține firul Ariadnei într-o lume ocultă (totuși, deloc străină față de *Cel ales*, unde regizorul-scenarist s-a descurcat singur).

Într-o filiație pe care autorul, afișând modestia de rigoare, o declară a proveni din Kammerspiel, trecând prin *12 oameni furioși* și ajungând la *Reservoir Dogs*, în speță a unității de timp și loc, *La Snagov* e dorit a fi o creație „minimalistă”. Pe linia caracterelor, este ceea ce izbuteste, întrucât diversitatea interioară a celor din conclavul



Dan Aștilean și Nicodim Ungureanu



LA SNAGOV

România, 2023

Regia, ilustrația muzicală, decorurile și costumele: Cristian Comeagă

Scenariul: Bogdan Ficeac

Imaginea: Gabriel Kosuth

Montajul: Vlad Orășanu

Sunetul: Ioan Bain, Vlad Orășanu

Cu: Dan Aștilean, Radu Botar, Nicodim Ungureanu, Irina Rădulescu, Mara Nicolescu, Bianca Martinică, Eugen Cristea, Nae Alexandru, Florin Kevorkian, Viorica Vatamanu, Bogdan Nechifor

Producție: Cinemagix ID

Producători: Silviu Tripăduș, Carmen Tripăduș

Producător executiv: Carmen Tripăduș

Distribuitor: Cinemagix ID

Durata: 72 de minute

Premiera: 15 martie 2024

care dezbate alegerea unui convenabil candidat la președinție este coborâtă la nivelul de jos. Dan Aștilean îl personifică pe politicianul „burtă-verde”, căpătuit prin corupție și ajuns de pe o poziție unde apetența (națională?) spre dictatură e nestăvilă, mai

ales în propriul fief snagovean. Radu Botar dă chip unui „boier al minții” (... poate sociolog, dar nu și prădător), jonglând cu citate din Max Weber și Émile Durkheim; fără a fi vreun mare combinator, se arată un dibaci promotor al interesului propriu. Nicodim Ungureanu e mogulul de presă slugarnic cu puternicii și zbir cu jurnaliștii pe care-i are la mână, trădător al grupului în aceeași măsură în care e și trădat de omul său de încredere jurnalistică, Nelu (partitură interpretată de Nae Alexandru cu patternurile mimice de la Teatrul „Constantin Tănase”). Acest triumvirat își găsește un pendant chiar mai simplist în partenerele lor de viață: nevasta ideologului (Mara Nicolescu) vorbește despre un amant care e dat lipsă la Snagov, soția patronului TV (Irina Rădulescu) are o aventură cu un tânăr chemat să repare șalupa, iar iubita amfitrionului (Bianca Martinică) compensează indiferența soțului prin prestațiile lui Mihai (Cătălin Cătoi), fostul (!) securist cu părul alb ca neaua și conștiința neagră, mai activ ca playboy decât ca producător de soluții care să nu fie răsuflăte. Ultimii doi încornorați chiar înregistrează isprăvile erotice ale consoartelor și le savurează pervers, ca potențial element de șantaj.

Filmările cu camera în mână realizate de Gabriel Kosuth dau o anumită vivacitate acestui dejun în „famiglie”, pe fundalul

dialogurilor împănate cu trivialități, subliniere redundantă a unui grobianism patologic, fără nimic din venalitatea high-class de care autorul declara că s-a lăsat inspirat vizionând fellinianul *La Dolce vita*. Două sunt intruziunile de inocență în această bogie, ele având motivații diferite. Tânărul influencer (Bogdan Nechifor), adus de intelectualul grupului drept potențial șef de campanie, e promotorul limbajului de lemn al onestității, probabil ușor coruptibil, dar nu atât de repede pe cât ar necesita-o apropiate alegeri. Candidatul la președinție (Florin Kevorkian) e un tip între două vârste, rămas în lumea dacopatiei, desprindere de realitate pe care trebuie să și-o accepte spre a primi înnobilitatea ca om de paie.

Aflat într-un diptic tematic cu *Daravella* (filmă în 2023, actorul cu prenume de patriarh fiind nelipsit pe generic), care încă nu a fost distribuit pe ecrane (dincolo de premiera de la Cinema Luceafărul, din 29 mai 2024), *La Snagov* s-ar vrea opera unui moralist, dar rămâne la stadiul de șarjă întrucâtva simpatică, de scurtă respirație și, prin urmare, fără riscul de a plictisi. Pe lângă jerbele de artificii de la chermezele de pe malul lacului, menite să ia ochii oricui, mai sunt și micile rachete trase artizanale, risipindu-se în aer înainte de a atinge ținta pe care nici n-o au. **F**

The Jester from Transylvania

Trec prin viață mereu zombind

Dinu-Ioan Nicula

După ce a stat la păstrare mult timp, adică din 2018, *The Jester from Transylvania* a ieșit la lumină precum una dintre fantomele care îl populează. Nu însă ca vampirii din *Vlad nemuritorul* (2002), debutul regizoral al lui Adrian Popovici, pentru că aceștia strică faima transilvană, așa cum sugerează unul dintre eroii mai noului film, Charles Pennington, bătrânul finanțator al unui horror, care îl invită în

vila sa din regiune pe un tânăr scenarist (poate american, poate englez), pe nume Michael Cunningham, o simplă omonimie cu autorul romanului *Orele*, devenit cu ocazia aceea un sporadic *screenwriter*. Casa a fost, aflăm, construită de Regina României în 1920, iar *mastermind*-ul intrigii de la conac, un colaborator al MI6 (Franco Nero își asumă orice ipostază la senectute!), are feelingul că în dormitorul de acolo au avut loc multe „love affairs” (britanicii se bârfesc între ei mai ceva decât românii!).

Dat fiind spiritul regal – pe care ar trebui să-l simțim prezent, chiar dacă e nevăzut –, avem și bufonul aferent. Nu e unul oarecare, ci o fantomă bătrână de peste 500 de ani, Touchstone, care nu doar că l-a premers pe tizul său din shakespeareianul „Cum vă place”, dar poate i-a fost și model. Căzut în dizgrația monarhului britanic, s-a refugiat în Transilvania, dar mâna lungă a predecesorului MI6 l-a găsit și, pentru siguranța posterității, l-a ucis străpungându-i inima, ca pe a unui vampir. Dar la noi totul este imprevizibil



Franco Nero

– nu era cazul să ni se repete în film –, așa că bufonul apare pe șosea, tăindu-i calea scenaristului, o clipă ațipit la volan, mod de a lăsa portița-alibi că tot ceea ce urmează nu e decât un vis urât. Măscăriciul-pitic (ne prevalăm că la ora realizării filmului nu era implementat conceptul de *body shaming!*) este Jordan Prentice, un actor canadian care și-a câștigat notorietatea cu *In Bruges* (r. Martin McDonagh, 2008) și *Mirror Mirror* (r. Tarsem Singh, 2012), după care prezențele sale cinematografice au devenit tot mai rare. Lucrul cu regi-zori importanți sau artizani pricepuți i-a dat siguranță de sine și credibilitate, așa încât rolul din *The Jester from Transylvania* i-a fost la îndemână. O anumită notorietate, ceva mai redusă, o are și Emmett J. Scanlan, actorul irlandez, care-l interpretează pe Michael; totuși, schematismul partiturii îl copleșește.

Apelând la o convenție deloc nouă – personajul care este văzut doar de către

erou și de niciunul dintre ceilalți actanți –, Adrian Popovici a intenționat să construiască o relație specială între Touchstone și Michael. Nu a mers până la ideea ca bufonul să fie o *bestia nera* a scenaristului, e suficient că personajul lui Franco Nero îl manevrează pe omulețul multidentenar. Touchstone doar îl ademenește pe tânăr într-o lume care s-ar dori dominată de mister, dar intră rapid în domeniul aleatorului aparent. James, amabilul producător executiv al viitorului film, încearcă să-lucidă pe Michael, iar țărani localnici, costumați mai curând ca în Vestul sălbatic, urmăresc și ei același lucru. Toate acestea sunt rezolvate, în scenariul lui Pascal Ilie Virgil, prin crimele pe care eroul e nevoit să le comită, păstrându-și mereu miratul chip adolescentin, inclusiv în cadrele nocturne care au solicitat abilitatea directorului de imagine Cristian Gugu (cu care regizorul a mai colaborat în 2014, la *Brâncuși din eternitate*).

THE JESTER FROM TRANSYLVANIA

România, 2024

Regia: Adrian Popovici

Scenariul: Pascal Ilie Virgil

Imaginea: Cristian Gugu

Montajul: Marian Ene

Sunetul: Mirel Cristea, Florian Stoica

Muzica: Adrian Popovici, Vladi Cnejevici

Decorurile: Mihnea Tăutu

Costumele: Eli Călin

Cu: Franco Nero, Jordan Prentice, Emmett J. Scanlan, Michael Ironside, Penny Downie, Thamara Barth, James Frain, Alan O'Silva, Elias Ferkin, Mihai Răducu, Răzvan Hâncu, Nicolae Cristache, Kristine Popovici, Alexandru Isfan

Producție: Artis Film, Dream Films GmbH

Producători: Cornelia Paloș, Adrian Popovici

Producători executivi: Cornelia Paloș, Willi Kamarad, Jose Salaverria

Distribuitor: Global Film

Durata: 97 de minute

Premiera: 27 septembrie 2024

Recurgând îndeobște la actori de formație britanică, în frunte cu Michael Ironside (*Top Gun*, *The Machinist*), scenele de familie filmate la conac au un anumit umor sec și ar fi putut constitui backgroundul unei trame mai încărcate de suspans psihologic. De fapt, ele sunt doar platforma pe care se construiește întorsătura din final, cu dezvăluirea unei întregi lumi mortificate, căreia și placidul Cunningham îi este silit să se alăture, prin pumnalul înfipt de către maleficul bufon. Glose pe marginea inadvertențelor (de exemplu, una dintre victimele scenaristului, stăpâna casei sângerează când e înjunghiată, așadar nu este doar un zombie cabotin) sunt inutile, întrucât miza acestui film vorbit în limba engleză are anvergură redusă. Chiar dacă „Transilvania” continuă să producă un declin pentru spectatorul occidental, combaterea clișeelelor vechi cu altele noi e un tratament homeopatic, cu rezultat funest. **F**

Vis. Viață

Portretul unei generații deceționate

Dana Duma

Prezentat în materialele publicitare drept „primul film românesc despre generația Z”, lungmetrajul regizat de Ruxandra Gubernat a avut deja un parcurs festivalier impresionant, incluzând One World Romania, Astra Film Festival și Festivalul Internațional de Film Documentar pentru Schimbare Socială Moldox. Diverse evenimente cinematografice având ca public-țintă liceenii au introdus, de asemenea, acest titlu în program. Nici nu e de mirare, pentru că, așa cum se aut prezintă, este „produsul unui efort îndrăzneț de patru ani” și „prezintă realitățile, aspirațiile și provocările tinerilor din Generația Z”. Există o minusculă contradicție cu declarația regizoarei, care declară că a lucrat cinci ani la acest proiect.

Cert este că explicațiile în legătură cu obiectivele filmului și modul de realizare abundă și, din nou, nu ne miră, pentru că istoria realizării ar merita ea însăși un film. S-a pornit de la ideea că vor fi mai mulți adolescenți urmăriți în ultimii ai de liceu (12), din care au rămas până la urmă trei. O piedică importantă au fost cei doi ani ai pandemiei de Covid-19, care au stopat multe proiecte culturale. O alta ar fi dispariția unor „subiecți” care au plecat în străinătate. Au rămas până la urmă cei trei reținuți pe generic: actrița Una Toma, activista de mediu Ștefania Gârțu și trapperul Habet Gilbert. Încercând să urmărească „conflictele lor interioare și exterioare, între presiunile societale și dorințele lor intime” (cum ne asigură comunicatul de presă), realizatoarea a ales calea filmării cu aparate modeste (uneori cu telefonul și chiar de adolescenții înșiși), deliberat imperfecte, dar având grijă să surprindă cât mai de aproape portretele celor urmăriți în plin proces de maturizare.



VIS. VIAȚĂ

România, 2024

Regia: Ruxandra Gubernat

Scenariul: Ruxandra Gubernat, Irina Dobriță, Henry Rammelt

Imaginea: Andrei Dudea

Montajul: Robert Bitay

Sunetul: Florin Tăbăcaru, Victor Miu

Cu: Una Toma, Ștefania Gârțu, Habet Gilbert

Producție: Manifest Film, în coproducție cu Avanpost Media, Patrupetrei, Ruxandra Gubernat-Rammelt, cu sprijinul Creative Europe Programme – MEDIA of the European Union și UPFAR ARGOA

Producători: Monica Lăzurean-Gorgan, Elena Martin

Durata: 84 de minute

Premiera: 18 septembrie 2024

Interesant este că documentarul declarat „observațional” al Ruxandrei Gubernat a fost realizat aproape în același timp cu un alt lungmetraj care a urmărit câțiva adolescenți timp de cinci ani, spaniolul *Quién lo impide/Cine ne împiedică?*, de Jonás Trueba, lansat în 2021. Ambele filme au în comun privirea empatică asupra unei generații judecată deseori ca superficială și agresivă. Diferența principală constă în efortul lui Trueba de a descrie vârsta dificilă a adolescenței dintr-o perspectivă universal-umană, în timp ce *Vis. Viață* alege o perspectivă politizată: adolescenții sunt foarte critici referitor la contextul românesc în care ei au de luat decizii majore și văd plecarea în străinătate ca pe o soluție salvatoare. Dintre cei trei, după cinci ani, aflăm că Ștefania a devenit activistă de mediu într-o țară occidentală, iar Habet (cel mai simpatic portret) lucrează din greu la Hamburg, câștigând atât cât să-și poată ajuta familia de acasă. Se pune și problema învățământului din România, care nu pregătește tinerii pentru „viața reală”. Dar am citit acum câteva zile un articol care, bazat pe statistică, pornea de la aceeași observație vizând Europa și SUA, subliniind că cei din generația Z sunt primii trimiși în șomaj de companiile care acuză slaba lor capacitate de a comunica și de a avea inițiative benefice la locul de muncă.

Documentarul Ruxandrei Gubernat apare ca o continuare a preocupărilor principale ale autoarei, despre care se știe că a cofondat Asociația Patrupetrei, unde lucrează pe proiecte care explorează marginalizarea și subreprezentarea, drepturile femeilor, sau reprezentarea și participarea civică a tinerilor. Se ocupă și de activități dedicate copiilor din comunități cu acces limitat la cultură, ceea ce explică și mai bine natura acestui documentar care intenționează să-i pună pe adolescenți pe gânduri. **F**

Mihai Mălaimare Jr. (A.S.C.)

The Problem Solver. The Team Player. The Photographer

Anca Ioniță

„**D**e ce mi se pare meseria asta genială? Pentru că trebuie să rezolvi probleme, în mod constant. E ceva care îmi place. Cu cât mai multe probleme, cu atât mi se pare mai interesantă.” Afirmatia îi aparține directorului de imagine Mihai Mălaimare Jr. și a fost făcută în cadrul unei întâlniri pe care a avut-o cu studenții UNATC, în vara aceasta.

M-am întrebat de multe ori ce îi trebuie unui artist european să reușească la Hollywood. De-a lungul celor două ore ale dialogului din Sala Cinema a universității, moderat de profesorul și regizorul Doru Nițescu, am descoperit un artist conștient de vocația sa, un profesionist ce cunoaște și stăpânește meșteșugul artei pe care o practică și un om care-i prețuiește pe cei din jurul său. La toate acestea se adaugă o calitate esențială care este apreciată, în special în cultura americană: orice „problemă” este, pentru directorul de imagine român, o provocare creativă și nu un obstacol.

Carierea sa hollywoodiană, o continuare a întâlnirii-destin cu regizorul american Francis Ford Coppola și a celor două proiecte lucrate împreună, *Youth Without Youth* (2007) și *Tetro* (2009), s-a dezvoltat în parametrii industriei de film americane. La acest moment, directorul de imagine Mihai Mălaimare Jr. numără în filmografia sa colaborări cu regizori importanți precum Paul Thomas Anderson (*Maestrul/The Master*, 2012), Scott Frank (*A Walk Among the Tombstones*, 2014) sau Taika Waititi (*Jojo Rabbit*, 2019). Aceste filme, alături de cele realizate împreună cu Francis Ford Coppola, dintre care cel mai recent este premiera de anul acesta, *Megalopolis*, i-au adus recunoașterea internațională și premii prestigioase.

Pentru *Youth Without Youth* a fost nominalizat la premiul pentru Cea mai bună imagine în cadrul Independent Spirit Awards, eveniment dedicat filmului independent, ce are loc anual în Santa Monica. Cu filmul *Maestrul* a câștigat șase premii pentru Cea mai bună imagine (acordate de National Society of Film Critics, Austin Film Critics Association, Boston Society of Film Critics, Chicago Film Critics Association, Chlotrudis Society for Independent Film și International Online Cinema Awards), precum și alte 18 nominalizări.

Am extras câteva teme din dialogul cu studenții Facultății de Film a UNATC, care mi s-au părut definitorii pentru poetica cinematografică și meșteșugul directorului de imagine Mihai Mălaimare Jr.

Începuturile. Fotografia și filmul

Doru Nițescu: (studenților) Ați observat ce are sub scaun? Niciodată nu te-am văzut fără un aparat foto. Primul proiect pe care l-ai făcut după ce ai terminat facultatea a

fost un film documentar. Era un proiect care implica și fotografie, și film, implica și comunități rurale. În urma proiectului a apărut și un documentar care se numea *Caravana fotografică* (2000).

Mihai Mălaimare Jr.: Undeva pe la 14 ani, mi-a venit ideea de a deveni operator și i-am spus lui taică-miu, care a zis: „Bine. Să vedem cum putem să îndrumăm”. Pe vremea aceea era Casa Pionierilor – Clubul foto. Apoi, în facultate, cursul de fotografie a fost unul dintre cele mai importante pentru mine. Ideea cu caravana a pornit de la bunicul meu, care îmi spusese că existau sate în România în care un om avea trei poze, în toată viața lui – la botez, la nuntă și la înmormântare. Am făcut un proiect în care am încercat să găsim satele cele mai izolate, să mergem cu un laborator foto ambulant, să le facem poze în prima zi, să le dezvoltăm noaptea și să le dăm gratis a doua zi. A fost o chestie foarte interesantă și pentru noi. Erau tot felul de locuri de care nu auzisem. Eram șase studenți la imagine, care am



Mihai Mălaimare Jr. în dialog cu studenții UNATC (moderator: prof. Doru Nițescu)

FOTO: CRISTI BILEAN



Secvența „Umbra” (*Tetro*, r. Francis Ford Coppola)

făcut acest proiect pe la sfârșitul anului IV de facultate. A fost puțin frustrant. Ca să obținem banii, a trebuit să facem un documentar și de multe ori era frustrant, pentru că trebuia să ne ocupăm de documentar și mai puțin de fotografie. De fiecare dată când dădeam camera, un Beta-SP, de la unul la altul, când îmi venea rândul să filmez, mă enervam că nu pot să fac poze și invers. A ieșit un proiect interesant. Nu știu cât de valoros este documentarul în sine, dar fotografiile, cred eu, sunt cea mai bună parte. A fost un proiect pe care l-am făcut cu TVR-ul, cred. A fost interesant, am tot filmat nunți și interviuri cu oameni de prin sate. Știu că au primit sute de scrisori de la oamenii din satele respective, să îl dea în reluare.

Întâlnirea – destin. Francis Ford Coppola și nuvela lui Mircea Eliade „Tinerețe fără tinerețe”

Mihai Mălaimare Jr.: Francis a venit în România în ideea în care voia să facă un film cu un buget foarte mic și cu o echipă locală. Avea nevoie de foarte mulți actori. În loc să facă un casting propriu-zis, a luat 2-3-4 pagini din scenariu și a filmat teste, șapte zile, același cadru, cu actori diferiți. Trebuia să își aleagă și un operator, ca urmare, în fiecare zi a folosit un alt operator, în ideea de a alege după. Eu aveam 29 de ani. Îi știam pe ceilalți operatori care treceau prin același test. În mintea mea

era că nu am șanse să iau proiectul acesta (0,5% șanse). Era, însă, o șansă enormă să lucrez opt ore cu Francis, apoi o să facem o poză la final și cam aia o să fie. După două luni, când am primit un e-mail de la el... am rămas trăsniț! Am realizat că chiar se întâmplă! Eu aveam două lungmetraje și câteva scurtmetraje făcute.

Francis nu face decupaje, nu face *storyboard*-uri, nimic. Lucrează cu actrii, repetă foarte mult, are multe discuții. Din punctul de vedere al operatorului, sunt tot felul de chestii pe care le planifici. Francis vine dimineața și zice: „Știți ce am vorbit noi? Nu, nu mai e valabil”. Relația a început în felul acesta. M-a obișnuit Francis cu tipul acesta de lucru. Mă aștept la schimbări. E lucru de echipă și trebuie să ai încredere în regizor. Pentru că nu ai aceleași unelte. Cât ai fi tu de bun la imagine, regizorul ajunge la montaj și se poate schimba totul – sunet, muzică. E o chestie de încredere reciprocă.

Tetro. Buenos Aires. Al doilea film cu Coppola

Doru Nițescu: (studentilor) Ați văzut *Tetro*? E un film alb-negru, cu părți color. Acțiunea se petrece în Buenos Aires. Ai pe Flicker un album de poze care se numește „Buenos Aires”. Care este povestea acestor fotografii?
Mihai Mălaimare Jr.: *Tetro* este al doilea film pe care l-am făcut cu Francis. E extrem de diferit de orice altă producție,

de filmele de studio de la Hollywood. În primul rând pentru că banii de producție erau ai lui, ca urmare am lucrat foarte relaxat. Francis a stat în România doi ani de zile, în total. Când ne-am apucat de *Tetro*, ideea era să mergem în Argentina și să vedem dacă putem să facem filmul. Am stat doi ani și ceva în Argentina. Numai pregătirea a fost opt luni, ce echipă locală găsim, ce locații. O parte din ideea filmului era să facem un film alb-negru. Francis mi-a zis, la un moment dat, că vrea [ca imaginea] să arate ca un Milford (marcă de aparat de fotografiat) pe film, doar că filmat pe digital. În mintea mea a fost: „OK, am o cameră digitală, mai cumpăr un Milford pe film și trag în paralel și digital, și Milford, și văd cum să obțin ca fotografiile digitale să arate ca Milford-ul”. La vremea aceea, aveam vreo două aparate foto de acest fel. La finalul perioadei de pregătire a filmului, aveam zece camere foto. Am avut baftă, pentru că erau aparate foto vechi, între timp apăruseră camere digitale bune și tot ce era pe film se vindea foarte ieftin. Tot ceea ce mi-aș fi dorit ca student, le-am cumpărat în trei săptămâni. Acum e multă lume interesată de fotografia pe film și au devenit foarte scumpe, din nou. În opt luni de zile, căutând locații, am făcut o grămadă de fotografii care ne-au dat idei și nouă, și scenografilor.

Mihai Mălaimare Jr. (după vizionarea secvenței „Umbra” din *Tetro*): Francis a avut ideea să nu mișcă camera decât cu un motiv foarte important. Era un fel de tribut pentru un regizor japonez, Ozu, care nu mișca camera deloc sau foarte puțin. Cred că am avut 2-3 cadre în mișcare. [Propunerea] mi s-a părut extrem de interesantă. Este foarte apropiată de fotografie. În momentul în care nu mai miști camera, atenția este mult mai mare pe compoziție și pe actori. E un exercițiu foarte interesant, dacă îți propui să faci cadre în care totul este static din punctul de vedere al camerei. După câteva zile, devine extrem de simplu. Dacă miști camera și urmărești actorii, e un stil. În momentul în care nu miști camera deloc, trebuie să fii mult mai atent la compoziție. Totul devine extrem de important: înălțimea camerei, compoziția, unghiul. Când



Secvența „Oglinda” (Tetro)

ai toate aceste restricții, e mai complicat să planifici. Te uiți la o repetiție, vezi cam pe unde vor actorii să stea. Apoi îți vin idei, toate bazate pe faptul că știi că nu vrei să miști camera. Multe, în secvența aceasta, au apărut din întâmplare. Și nu era un decor, era o locație reală. Nu ne-am planificat nimic pornind de la scenografie. S-a întâmplat. A fost o oglindă. A, e perfect! Alden (Ehrenreich) s-a așezat în fotoliul acela, care nu era nici în scenariu, nici în decupaj. Francis nu prea face decupaje, în general. Te uiți la repetiție, vezi ce se întâmplă și îți vin idei. Treaba cu umbra, la fel, a apărut într-una dintre repetiții. Eram atenți [la actori], să le dăm toate delimitările cadrului (ca să nu iasă din el) și să-i facem să înțeleagă că e un stil care funcționează foarte bine.

Doru Nițescu: Secvența aceasta cu câte camere e filmată?

Mihai Mălaimare Jr.: Cu două. M-a speriat foarte tare când am început să filmez cu două camere. Dacă filmezi un plan-mediu și un prim-plan, în același timp, pe aceeași direcție, e foarte simplu. Lumina poate să fie în aceeași măsură. Dacă filmezi doi actori care vorbesc și ai plan-contraplan, s-a terminat! Nu mai ai atât de multe variante. Acesta este un compromis pe care îl faci pentru fiecare secvență. Uneori e important să faci lucrul acesta, pentru că

actorii o să dea mai mult pentru o anumită secvență și atunci, sigur, au întâietate.

Anca Ioniță: Ce ne-ai arătat acum seamănă foarte mult cu teatrul. Cadrul este fix, atenția este pe actor.

Mihai Mălaimare Jr.: Da. Francis a început în teatru, unde a lucrat mult. Sunt regizori care lucrează cu actorii înaintea filmării și repetă secvențe din scenariu. Toată lumea face un soi de lectură la masă. Francis o face și el, dar, în momentul în care începe să repete cu actorii, nu repetă o secvență anume. Face tot felul de jocuri teatrale, în ideea de a le da amintiri comune. Este exact ca la teatru! Este foarte influențat de teatru. În Argentina există foarte mult teatru de cartier. O bună bucată din film se întâmplă într-un teatru de cartier din Buenos Aires.

Un român la Los Angeles. Acomodarea cu industria de film

Student: Cum a fost când ați ajuns în L.A.? Veneați după ce ați lucrat cu Coppola.

Mihai Mălaimare Jr.: Am avut noroc din acest punct de vedere. Venisem după o nominalizare la Independent Spirit pentru Cea mai bună imagine. Când ne-am întors din Argentina în L.A., ideea era să continuăm să lucrăm mai mult la mixajul de sunet, iar

Francis mi-a zis: „Nu vrei să stai pe-aici, să-ți găsești un agent?”. Având nominalizarea și încă un film cu Francis, a fost mai simplu, dintr-un anumit punct de vedere. E greu să ai o întâlnire cu un impresar. Eu am avut baftă și m-am întâlnit cu patru sau cinci. Erau agenții care aveau nume mari. Am ales o agenție care se cheamă Gursh și care fusese prima agenție care alesese să reprezinte directori de imagine. Nu aveau foarte multe nume mari, deci nu eram pe la coadă. Mi-au plăcut pentru că îmi văzuseră toate filmele și aveau o idee despre cum voiau să mă vândă. A urmat o etapă destul de lungă de acomodare. Habar nu aveam cum funcționează multe lucruri din industrie. Primul film cu adevărat de studio pe sistem american... nu sunt deloc încântat de el, dar a fost o perioadă genială pentru a învăța. Inclusiv despre sindicat. Mergi dintr-un film în altul, cu ideea că fiecare proiect îți deschide noi posibilități. **F**



FOTO: DRAGOȘ BOLDEA

Transilvania International Film Festival

TIFF 23. 0 ediție a recordurilor

Dana Duma

Când încercăm să descriem cât mai sintetic ediția cu numărul 23 a Transilvania International Film Festival (TIFF), recurgem, ca întotdeauna, și la statistică (125.000 de spectatori, cu 15.000 mai mulți ca anul trecut), dar ar trebui să ne referim și la asaltul publicului la unele proiecții în aer liber, mai ales din Piața Unirii, aproape de statuia lui Matei Corvin. Unele proiecții au avut parte de participări record, mai ales când tema și vedeta erau cât se poate de aproape de inima spectatorilor – vezi documentarul *Nasty*, portretul lui Ilie Năstase realizat, după îndelungi investigații, de Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu, proaspăt reveniți de la Cannes. Tot de la cel mai important festival cinematografic revenise, cu un trofeu important, *Queer Palm*, *Trei pași până la capătul lumii*, de Emanuel Pârvu, de asemenea foarte privit pe ecranul mare din piață. Și, desigur, se adaugă pe lista celor mai văzute filme la TIFF și *Moromeții 3*, de Stere Gulea, urmarea oarecum neașteptată a primelor două lungmetraje ale seriei, dar continuând să atragă numeroșii fani ai lui Marin Preda, curioși să vadă cum au mai inspirat unele pagini ale scriitorului un nou scenariu, de data aceasta plăsându-l pe scriitor în anul 1954.

Vorbind despre vizibilitatea crescută a festivalului inițiat în urmă cu 22 de ani de Tudor Giurgiu, secondat de Mihai Chirilov, nu putem să nu menționăm contribuția revistei noastre, care a început să publice zilnic, pe noul nostru site, *revistafilm.ro*, câte un text ce comenta principalele tendințe ale cinemaului național și mondial ilustrate de selecția de la TIFF 2024. Am comentat derularea festivalului în 12 texte, semnate de redactorii noștri, pe care le puteți încă citi pe site-ul nostru dând un click secțiunii „Festivaluri”. Nu voi repeta (decât involuntar) ce s-a spus/scriș

acolo, dar ar fi de făcut remarcă generală că unele dintre titlurile prezentate în festival au fost deja lansate în premieră oficială (româneștile *Ext. Mașină. Noapte*, de Andrei Crețulescu, *Unde merg elefanții*, de Gabi Virginia Șarga și Cătălin Rotaru, și *Trei kilometri până la capătul lumii*, de Emanuel Pârvu – aveți cronicile în numărul de față), iar altele o vor avea curând, precum lungmetrajele semnate de Andrei Cohn și Stere Gulea.

Atracții internaționale

Nu putem ignora atracțiile internaționale ale ediției, dintre care unele au ajuns, de asemenea, pe ecrane între timp. Este vorba, de pildă, despre *Dogman*, de Luc Besson, cineastul francez cu reputație mondială, *Bastardul*, de Nikolaj Arcel, care datorează mult magnetismului vedetei principale, Mads Mikkelsen, *Bestia*, de Bertrand Bonello, *Forme de bunătate*, de Yorgos Lanthimos (cel care a câștigat între timp Grand Prix FIPRESCI cu filmul anterior, *Sărmane creaturi*), sau *Mai, decembrie*, de Todd Haynes, cu supervedetele feminine Julianne Moore și Natalie Portman, difuzat pe micul ecran de Max. Ar mai fi de menționat și lungmetrajele străine ajunse între timp în programul unor festivaluri derulate în România, precum *La Cocina*, de Alfonso Ruizpalacios. Dintre lungmetrajele programate în selecția dedicată cinematografeiei aflate în focusul festivalului, cea japoneză, merită amintit *Imperiul simțurilor*, lungmetrajul din 1976, semnat de Nagisa Oshima, care a schimbat reperele reprezentării erotismului în cinema, *Zile perfecte*, omagiul lui Wim Wenders adresat cinemaului japonez, ori ciclul dedicat cineastului Ryūsuke Hamaguchi, cuprinzând *Pasiunea*, *Condu-mi mașina* și *Răul nu există*.

Pariuri cu trofeu

Sigur că, în afara filmelor internaționale incluse în secțiunile paralele, precum „Supernova”, „3x3”, „Lună plină”, „Fără

limită”, „Ziua maghiară” sau „Game On”, dintre care unele au fost amintite, rămân în memoria participanților mai ales titlurile reținute în palmares.

Am putea spune că 2024 a fost anul afirmării cinematografeiei indiene: *Fetele tot fete!* *Girls Will Be Girls*, semnat de regizoarea Shuchi Talati, a câștigat Trofeul Transilvania al ediției. Unii au rânduit pelicula printre lungmetrajele *coming-of-age*, vorbind despre maturizarea unei adolescente dintr-un pension din Himalaya, cu o mamă care nu pare să fi cunoscut nici ea maturizarea. Ambele se confruntă cu limitări ale libertății și inițiativelor binecuvântate de mentalitatea patriarhală dominantă, ceea ce oferă filmului și o cheie de lectură feministă. La ora premierii, autoarea a mulțumit printr-un mesaj online, în care a declarat: „Povestea acestui film este foarte legată de India, dar am sperat întotdeauna că și oameni din afara acestui spațiu și timp foarte specific în care se desfășoară povestea vor rezona cu ea. Simt că acest premiu spune asta”. Afirmția că India a dominat palmaresul este susținută și de acordarea Premiului Special al Juriului unui lungmetraj indian, *Fata îndărătnică!* *The Adamant Girl* (r. Vinohraj Palani), autorul fiind premiat anterior la TIFF în 2021 pentru debutul *Pietricele!* *Pebbles*.

Tot dintr-o lume patriarhală vine filmul premiat pentru interpretarea actorului principal, iranianul Hassan Pourshirazi. În *The Old Bachelor* (r. Oktay Baraheni), el joacă un tată de vârsta a treia, în conflict permanent cu cei doi tineri fii pe care îi domină prin restricțiile economice impuse. „Bătrânul bulc” își umilește fiii cu voluptate și, văzând că pierde în competiția cu unul dintre ei pentru mâna unei tinere, ajunge la crimă. Deși filmul are lungimi excesive, înțelegem opțiunea juriului, care își justifică alegerea astfel: „Actorul se aruncă fără vreo teamă sau rușine într-o interpretare viscerală a unui personaj care întruchipează răul absolut în toată



Tudor Giurgiu, Horațiu Mălăele, Stere Gulea și Alex Călin (*Moromeții 3*)

complexitatea sa”. Prezența dublă a pelicule olandeze *Frate de-o vară/Zomervacht* (r. Joren Molter) în palmares – Premiul Publicului la categoria film străin, dar și Mențiune primită de interpreții Jarne Heylen și Joël in 't Veld, pentru rolurile de tineri cu handicap – a fost și aplaudată, dar și contestată.

Palmaresul este completat de Premiul pentru Cea mai bună regie acordat columbianului Sebastián Quebrada, pentru *Celălalt fiu/El Otro hiho/The Other Son*, drama de familie despre pierderea unuia dintre fii.

Regretând absența din palmares a unor titluri recomandate, pe bună dreptate, de directorul artistic Mihai Chirilov, precum chinezescul *Day Tripper*, de Yanqi Chen, o imaginativă comedie neagră mizând pe umorul decalajului de reacție, care descrie surprinzător provincia chineză azi, trecem la titlurile românești premiate (fără documentar și scurtmetraje, analizate în articolele următoare).

A fost ediția care a confirmat vizibila diversificare a cinemaului românesc, unde au fost reținute mai ales lungmetrajele care inovează la nivel narativ. Merită menționat în primul rând câștigătorul secțiunii Zilele Filmului Românesc (ZFR), *Clasat* (r. Horia Cucută și George ve Găneaaard),

un fals documentar despre un jurnalist independent și tenace aflat în duel cu o mare companie. Eroul demască această mare firmă pentru câștigurile de milioane generate de adevărul său profil, spionajul online. O temă foarte la zi, trebuie să recunoaștem. În palmares a mai intrat și deja amintitul *Unde merg elefanții* (o Mențiune a Juriului Ecumenic), un alt lungmetraj care se distinge prin libertatea narativă și regizorală. În ZFR au mai putut fi văzute și titluri deja lansate în premieră, precum *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*, de Radu Jude, *Warboy*, de Marian Crișan, *Horia*, de Ana-Maria Comănescu, sau menționatul lungmetraj documentar *Nasty*.

Completat de cine-concerte precum cel prezentat la Bontida, cu *Metropolis*, de Fritz Lang, un SF-ul distopic, proiectat însoțit de muzica live interpretată de orchestra Edison Studio (Italia), ori de cine-concertul inspirat de patru scurtmetraje ale lui D.W. Griffith, restaurate de Film Preservation Society, de lansări de carte (precum „Istoria filmului. O introducere”, de Kristin Thompson, David Bordwell și Jeff Smith), de discuții și ateliere de film, ediția TIFF cu numărul 23 va rămâne, cu siguranță, în memoria cinefililor. **E**

Documentarul la TIFF 2024

Dinu-Ioan Nicula

Incă din lunile premergătoare TIFF, capul de afiș al ediției – cel puțin pe latura filmului documentar – se anunța a fi *Nasty*, omagiu adus unui ireverențios: marele Ilie Năstase. Cu un efort arhivistic de anvergură, realizatorii Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu au ales secvențe care să-l exprime pe tenismenul autentic, renunțând să ia în calcul implicarea sa în politica postdecembristă, când s-a făcut portavocea altora. Creionând lapidar afirmarea sa în sportul alb (pentru care a trebuit să renunțe la fotbal), mai ales prin vocea lui Ion Țiriac (cu look de star mai pronunțat decât al lui Ilie), *Nasty* pune accent pe momente savuroase petrecute cu precădere în anii '70, cele mai multe inedite pentru publicul românesc, dat fiind că până în 1989 simbolurile naționale nu puteau fi arătate „dându-se în stambă”. Candoarea se îmbină cu grotescul, într-un melanj care-i aduce primului lider al clasamentului mondial profesionist cuvinte de laudă din partea lui Billie Jean King și vorbe înțelegătoare rostite de un alt rebel al terenului de tenis, John McEnroe. Documentarul îi construiește eroului său un palmares de playboy (însuși afișul provocator este preluat dintr-un număr din 1979 al revistei lui Hugh Hefner), excelent ilustrat și prin apariția lui într-o emisiune muzicală a televiziunii franceze, din 1987; cu ocazia premierei lui *Nasty*, a fost relansat, într-o ediție modernă, vinilul pe 45 de turații înregistrat atunci de vedeta română. Rămas până după miezul nopții spre a le da autografe spectatorilor de la Cluj care au înfruntat intemperiiile în Piața Unirii, Ilie Năstase și-a dovedit, cu înțelepciunea pe care i-au negat-o iconoclaștii de profesie, atașamentul nemijlocit față de cei care-l îndrăgesc.

La alte proporții, un personaj în luptă cu societatea este și eroina din *Alice On & Off*, documentar cu care Isabela (von) Țent





Pelicule de familie (r. Dan Cureau)

a câștigat premiul pentru debut al Zilelor Filmului Românesc. Insolitul cuplului format dintr-o tânără încă minoră și un bărbat trecut de 50 de ani (dragoste cu năbădăi al cărei rod e un băiat, Aristo) este privit în timp cu un ochi comprehensiv atât pentru aspirațiile de artist plastic ale eroinei, care eșuează în ratare (cauzată în mare parte de droguri), cât și pentru statutul de „tată singur” al lui Dorian, ins care duce stigmatul mental al unei relații cu totul nepotrivite. Din acest joc de oglinzi fisurate reiese cel mai interesant portret, al copilului, copleșit de contradicțiile părintești și predispus astfel unei nevrozări pe care încearcă s-o surmonteze prin performanța într-un sport de contact, pangration (un fel de lupte greco-romane combinate cu box).

Dacă Alice s-a menținut la o formă de răzvrătire noncontendentă, Sanyi, personajul central din filmul maghiar *Kix* (r. Bálint Révész și Dávid Mikulán), urmărit și el pe parcursul unei lungi perioade din viața sa, este predispus distrugerilor, ca formă de răspuns la agresiunea psihologică venită din partea mamei sale. Familia destrămată este aici deja folosită ca premisă, iar copilul e un Aristo à rebours, ambii fiind atât de diferiți de micuța eroină luminoasă din *April în Franța* (*April en France*) (r. David Boaretto). Camera urmărește extravertirea lui Sanyi cu un anumit deliciu, împrietenindu-se cu antieroul

care, în cele din urmă, ajunge să comită involuntar o crimă, printr-un incendiu pe care l-a provocat deliberat. Modalitatea de punere în *frame*-ul cinematografic a unui spirit liber a determinat juriul de la „What’s Up, Doc?” (Dana Bunescu, Mira Staleva și Giuseppe Gariazzo) să-i acorde premiul secțiunii, însă e de mirare cum unele exegeze au putut să vadă în Sanyi ceva „inspirational”, așa după cum eșuarea lui Alice în peștera lumii bucureștene nu are nimic dintr-o lume a minunilor, oricât de incluzive s-ar dori comentariile pe marginea acestor filme. O notă amorală este prezentă și în *Cum să fiu mort, dacă-s viu?*, documentarul Ilincăi Călugăreanu despre un bărbat care, în virtutea reglementărilor legale, a fost declarat decedat, în urma lungii incomunicări cu familia. Tot la „What’s Up, Doc?”, o mențiune a fost acordată atât lui *Alice On & Off*, cât și filmului *La Reine* (r. Nikola Klinger), atașantă portretizare a unui bătrân gay, care a surmontat dependența de droguri și a convins societatea să-l integreze.

Noua problematică a genurilor stă în centrul controverselor pe care regizorul Mihnea Toma le fixează, ca actant în propriul *Weekend în familie* (producție UNATC), între el și încă tinerii săi părinți, prizonieri ai unei mentalități învechite nu atât în raport cu subiectul filmului pe care fiul li-l mărturisește că vrea să-l realizeze (despre spectacole cu *drag queens*), cât cu

oprobriul pe care l-ar stârni acest demers în rândul celor apropiati. Jucăușa mamă devine brusc întunecată, iar placidul tată (purtând un nume deloc macho, Vivian) capătă brusc acuitate, conchizând că ceea ce i s-ar permite lui Cristi Puiu sau Corneliu Porumboiu nu poate fi trecut cu vederea la un „neica nimeni”, cum e fiul său. Rezultă, implicit, o lipsă de solidaritate a părinților cu vocația artistică a copilului, căruia aceștia i se dăruiesc, totuși, ca personaje de *home movie* la malul mării (familia locuind în Constanța), amestecul de aciditate, dragălașenie și siguranță de sine fiind dozat atent și aducând o meritată mențiune specială în cadrul secțiunii de lungmetraj din Zilele Filmului Românesc.

O cu totul altă perspectivă asupra vieții casnice o aduce *Pelicule de familie*, cel mai impresionant dintre documentarele văzute la TIFF 2024. Gestul binevoitor al unui constructor, care a găsit în podul unei case clujene un set masiv de role de 8 mm, pe care le-a oferit unui actor localnic, l-a determinat pe acesta să facă un apel pe Facebook pentru identificarea lor. Ecoul s-a făcut simțit prin persoana cineastului clujean Dan Cureau, care a început investigațiile pe marginea filmărilor, descoperind că au fost realizate într-o familie maghiară din Cluj, între anii ’40-’60. Emoția omenească produsă de trecerea inexorabilă a timpului este utilizată primar, dar aneantizarea oamenilor în fața istoriei, la doar câteva decenii după consemnarea pe celuloid a unor existențe care rămân intruabile, e redată cu mare finețe. Tot o saga de familie este și *Maia – portret cu mâini*, în care Alexandra Gulea sintetizează artistic filiația ce o leagă de bunica ei, căreia îi poartă numele, în această istorie a unei etnii urgisite de istorie – aromânii – având un loc esențial tatăl realizatoarei, cineastul Stere Gulea.

Istoria este nu doar ceea ce rămâne în negura timpului, ci ecoul contemporaneității, cum o demonstrează Andrei Răuțu în *Fluturi de noapte*, film dedicat personalității Marinei Voica. Printre atâtea soliste etichetate retroactiv drept „dive” ale unei perioade care nu încuraja explicit „star systemul”, cântăreața de origine moscovită (stabilită în România prin căsătorie, în 1960) a rămas, la cei peste 80 de ani ai săi, o etern „îndrăgostită”, fapt care o

face să-și deschidă inima în fața tânărului regizor, care o distribuise și în scurtmetrajul *Bucureștiul văzut de sus* (2020). Cu abilitate, acesta adoptă o atitudine filială, provocând sfaturi de viață care, chiar dacă nu au drept consecință mărturisiri inedite din partea vedetei (de pildă, relația cu Laurențiu Cazan, care este, în trecut, amintită), deschid orizontul unui peisaj vintage, juxtapus angrenării Marinei Voica în realitatea contemporană, în studioul unde înregistrează melodia titulară, sau la volanul Volkswagenului „broscuță”. Simbolic, marșarierul acestuia încheie sensibilul excurs al autorului într-un trecut spectacular, care s-a intersectat cu cinematograful prin *Țărmlul n-are sfârșit* (1963), al lui Mircea Săucan, film venit într-un moment inoportun, cel al afișării unei desprinderi față de URSS. Unul dintre promotorii acestei politici va fi Nicolae Ceaușescu, căruia i-a fost consacrat serialul în trei episoade *Tovarășu’*, difuzat online pe Voyo și prezentat pe ecranul sălii clujene „Florin Piersic”. În pofida unei documentări minuțioase și a unor depoziții de valoare consemnate cinematografic, filmul păcătuiește prin necunoașterea de către regizorul britanic Trevor Poots a unor detalii istorice, fapt care-l face să crediteze unele surse de a doua mână (în cel mai bun caz), precum și să recurgă la câteva lipse de nuanță, grosiere, la fel ca secvențele de docudramă incluse.

Reconstituirea, restituirea și ficționalizarea funcționează la un cu totul alt nivel în *Viața și morțile lui Max Linder/Life and Deaths of Max Linder*, al polonezului Edward Porembny. E adevărat că recurgerea la tehnicile AI aduce o amprentă de originalitate aproape halucinantă, într-o manieră greu accesibilă mijloacelor autohtone; esențială e, însă, viziunea demitizantă a cineaștului, față de un monstru sacru al comediei mute, privire pe care, în arc peste timp, putem s-o contrapunem celei de venerație din partea fiicei acestuia, Maud Linder, în filmul ei din 1963, *În compania lui Max Linder/En compagnie de Max Linder*, care a rulat și pe ecranele românești ale vremii. Tot din epoca „marelui mut” datează și experiența cinematografică a dansatoarei și coregrafei americane Loïe Fuller (*Crinul vieții/Le Lys de la vie*, 1921, coregizat împreună cu partenera ei de

viață, Gab Sorère, după o povestire scrisă de Regina Maria a României). Celebra promoție a „dansului serpentin” a stat în centrul documentarului *Fascinația luminii/Obsessed with Light* (r. Sabine Krayenbühl și Zeva Oelbaum), o trecere în revistă cuprinzătoare a acestei figuri artistice de peste Ocean – care nu părea predestinată succesului –, precum și a reverberațiilor ei în showbizul prezentului. Ambianța din curtea Muzeului de Artă a accentuat senzația de magie, după cum același fundal al cerului înstelat a dat o dimensiune transcendentă documentarului *Felix, îndrăznește să visezi/Felix, Dare to Dream* (r. Morgan Bertacca). Aici avem de-a face cu arta tatuajului, transmisă în familia elvețiană Leu (fără ascendență românească recunoscută, în pofida numelui), de sorginte hippie, mod soft de a căuta propria vocație artistică, de-a lungul peregrinărilor prin lume. Comparabilă este investigația în sine însuși pe care o întreprinde Rogier Kappers în filmul auto-referențial *Muzică din pahare/Glass, My Unfulfilled Life*. Devenit rapid un virtuoz al sonorităților cristaline, interpretând piese de la Bach până la Jacques Brel, autorul își vede talentul nerăsplătit de atenția publicului, dar ajunge la un *turning point* al vieții când devine brusc propulsat sub luminile rampei. Poate cel mai sensibil ca istorisire dintre toate documentarele prezentate la TIFF 2024, el își arată limitele tocmai în acest moment de relansare, pe care deloc prolificul cineașt îl trece oarecum în banalitate, mod de a sugera că împlinirile venite în toamna vieții pot fi tardive.

Mult înaintați în iarnă sunt eroii din *Ecoul tău/Echoes of You*, al danezei de origine canadiană Zara Zerny. Rememorând trecutele lor căsnicii și vieți (unele dintre ele „refăcute”), nonagenarii de ambele sexe și de diferite orientări de gen se etalează fără inhibiții, arta autoarei constând în evitarea impudorii, ajungând la un personaj colectiv care face ca filmul-interviu să capete accentele unei filozofii existențiale din care cei mai tineri (așadar, cam toată lumea!) ar avea de învățat. Pierderea partenerului de viață este suplinită într-un alt mod, grație intervenției computerelor, în *Tu pentru eternitate/Eternal You* (r. Hans Block și Moritz Riesewieck).

Coroană a celor duși are ceva din alura unui spiritism modern, exploatând însă nu latura ocultă, ci dorința omului de autoînșelare (ar spune progresiștii) ori sâmburele peren al credinței, în accepțiunea misticilor. Nemijlocit este un film despre iubire, așa cum, într-o altă viziune, este și *Casablanca*, al italianului Adriano Valerio (care în 2016 ne-a regalat cu coproducția italo-română *Banat*, trecută neobservată de marele public). Povestea căsătoriei de conveniență pusă la cale de o italiancă ex-alcoolică și un emigrant marocan, pentru ca acesta să se poată stabili în Peninsula, eșuează din motive administrative, dar se transformă într-o elegiacă istorie de dragoste trăită la distanță, sub tutela unui titlu *evergreen*, la care rafinatul regizor recurge ca la un Sesam ce deschide poarta inimii oricărui cinefil. **F**

The Short Must Go On

Marilena Ilieșiu

Unui bărbat îi moare pisica și-n agitația înhumării este gardat de fosta și de actuala iubită, un mascul dependent sentimental și fizic de fosta prietenă oscilează între *Fuck You Love You*, un bucătar conformist și plictisit este împins de muzul (masculinul de la muză) gătitului spre zona creativă a bucătărelii reprezentate de o *Cireașă de pe salata boeuf*, o adolescență trece prin experiența morții în cabinetul veterinar, întâlnirea unei tinere cu tatăl absent și idealizat se transformă într-o prelevare de ADN, între două surori se stabilește o conexiune neobișnuită sau o competiție acerbă în zona preferată – flirțul etc. Sunt doar câteva dintre poveștile din scurtmetrajele de la TIFF.23, bazate pe experiențe comune sau exemplare, care țintesc spre unicitatea unui moment, dar și spre simbolistica lui. Povestea dintr-un scurtmetraj surprinde un mic eveniment, sintetizează o etapă sau marchează o răsturnare de situație de viață, subliniază o

atitudine, înregistrează schimbările din monotonia zilnică, încearcă să valorizeze orice oscilație din cotidian. Prin concizia și rigoarea poveștii, prin rapiditatea înlănțuirii sensurilor, prin limitările de durată, scurtmetrajul poate căpăta o coloratură simbolică la nivelul conținutului, iar formal, mijloacele de expresie se mulează pe scheletul narativ. În secțiunile competitive din programul TIFF.23 au fost proiectate scurtmetraje studențești (București, Cluj), remarcabilă fiind diversitatea opțiunilor narative și stilistice. Privit ca o etapă de formare, scurtmetrajul (ficțiune) impune nu doar stăpânirea unei tehnici specifice de a povesti, ci și adaptarea limbajului și a expresiei cinematografice la tematică și subiect.

Scurtmetrajele TIFF competitive s-au plasat fie în aria clasicului cinema funcțional, în care fiecare încadratură are un rol în economia poveștii (*Pisica moartă*, r. Ana-Maria Comănescu), fie în zona micului experiment în care inventivitatea vizuală întrece miza narativă (*Cireașa de pe salata boeuf*, r. Matei Preda). Între cele două extreme s-au plasat filme cu accente puse fie pe funcționalitatea narativă, fie pe căutări formale cu o cameră fixă. Filmul Anei-Maria Comănescu, *Pisica moartă* (Premiul SIGNIS), este o poveste cu trei personaje ale căror relații se înfășoară în jurul cadavrului unei pisici; urmărind reacții faciale și corporale, regizoarea exploatează fiecare detaliu de mediu sau comportamental pentru a construi, din diverse planuri și dintr-o unică perspectivă, istoria unei legături amoroase cu o fată bună și abandonată și un prezent cu o iubită superficială și comună. La mijloc este el, bărbatul, poziție exploatată de regizoare și în lungmetrajul *Horia*. Decupajul funcțional mizează pe detaliile sugestive pentru a derula o poveste în care camera joacă rolul de observator implicat, activ și mobil. *Anul trecut la Gara de Nord* (r. Marin Cumatrenco) plasează două refugiate ucrainence într-un peisaj al disperării, neîncrederii și fricii. Culorile sumbre ale refugiului sunt schimbate de fulguranta atracție dintre un traducător român și una dintre fugare. Desfășurarea poveștii este în aceeași linie clasic-funcțională, deznodământul este previzibil, dar o undă de emoție îndulcește convenționalismul

abordării. Filmul Marei Cohn, *Happy*, nu este despre fericire, ci despre gravitatea strecurată în viața unei adolescente. Trucul narativ de a ascunde scopul peregrinării nocturne a adolescenței nu funcționează 100%, rămâne ceva suspendat și nedefinit în experiența extremă a maturizării prin apropierea tangențială de teritoriul morții. Scurtmetrajul 99.999 %, al Robertei Șerban, pare extensia la durata de 30 de minute a unui moment de câmp-contra-câmp, cu două personaje diametral opuse: fiica nerecunoscută și tatăl nerisipitor (ba chiar om de afaceri). Prezența personajelor în ambianța unui restaurant unde clienții discută despre copii și părinți accentuează drama celor doi eroi, imposibil de fixat într-un portret de familie. Posibila coeziune familială este spulberată constant de tatăl (Doru Ana autoritar, copleșitor, ultimativ) aflat într-o călătorie de afaceri cu ramificații familiale, stabilite printr-un test ADN.

Eugen, prietenul Antoniei (r. Vlăduț Iosef) rămâne în zona micului eveniment cu amici glumeți, chiar și pe tema identității de gen, iar *Ținând-o sus cu Sztroe* (r. Hana Stroe) dezvoltă povestea unui party de aniversare văzut ca un carusel de senzații, transmise vizual de eroina blocată de entuziasmul și de gafele părinților, dar și de verva momentului. Pornind de la nuvela Laviniei Braniște, „Escapada”, *Networking*, al regizorului Marian Fărucț, este o variațiune inedită, ironică, a temei – relația dintre el și ea. El, un șef autoritar, și ea, o subalternă supusă, sunt eroii unui *date* bizar, în apartamentul lui ticsit de obiecte inutile și prăfuite. Un episod cu pește solzos, dezbrăcat rapid de armura cornoasă și transformat în ciorbă, pune între cei doi un soi de barieră emoțională. Povestea *date*-ului eșuat mizează mult pe elementele ajutoare din spațiul interior: peștele, decorul, costumele celor doi eroi.

Numele unui joc de socializare este ales de regizoarea Simona Borcea pentru filmul său *Flori, fete și băieți* (Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea scurtmetraj). Ce se poate întâmpla într-o vacanță cu jocuri mai mult sau mai puțin erotice? Competitivitatea care apare în acest context este translată din mediul ludic în cel familial prin expunerea relației a două surori la tentațiile

estivale. Modul în care este filmat și montat scurtmetrajul, alternând cadre generale cu detalii, urmărește atât desfășurarea în două planuri a narațiunii, cât și crearea unui conflict în atmosfera de vară relaxată. Finețea observației, coerența poveștii, corectitudinea expresiei cinematografice adaptate la cerințele narrative fac din *Flori, fete și băieți* un film bine construit, unitar și organic în dezvoltarea poveștii.

Elias Ferchin Musuret compune din câteva cadre fixe, în *Fuck You Love You*, traseul unei relații amoroase întoarse spre trecut și resuscitate în prezentul imposibilei reconcilierii, care se desfășoară în două încăperi definitive pentru fosta existență a cuplului, sufrageria și dormitorul. Deși surprinși într-un cadru general, camera evidențiază subspații individuale pentru fiecare dintre cei doi foști iubiți, ceea ce demonstrează o abilitate de concepere a cadrului, cu toate că povestea are o oarecare trivialitate în abordarea singurătății sau a conviețuirii. Am plasat filmul *Cireașa de pe salata boeuf*, al lui Matei Preda, în zona unui formalism efervescent, care înecă în bulele extravaganței povestea bucătarului plictisit, readus la inspirația combinațiilor gustative extreme de un pictor nonconformist. Care era doza corectă de improvizație și de joacă vizuală? Poate aceeași, dar mai ordonat organizată pe linia poveștii, motivând fiecare turnantă a istoriei de o noapte.

În secțiunea necompetitivă, poveștile au fost mai structurate, mai abil construite, dar și mai tehnice. *Aparatele fotografice nu înregistrează aceste lucruri*, filmul lui Alexandru Solomon, „înregistrează” cu o cameră ascunsă mărturisirile unui fost securist, în *Claudia*, Adrian Sitaru, pornind de la un incident de casting, declanșează dezbateri etice pe teme cinematografice, Claudiu Mitcu reduce distanța emoțională dintre două surori în *Altă primăvară*, *O lume fără nume* desfășoară Andy Lupu în fața eroinei sale, *Nu uita de dreptul tău* (r. Laura Georgescu Baron și Cătălin Neamțu) cuprinde actualitatea electorală în perimetrul unei comedii de moravuri, iar, în *Mamaie Brândușa*, Ada Dumitru și Ana Ineni construiesc, în jurul unui personaj real, o bunicuță zburdalnică, o aventură cu aer estival. Cred că sunt destule argumente pentru a exclama: „The Short Must Go On!”. **F**

Festivalul Internațional de Film de la Karlovy Vary

Mark Cousins, despre stil și viziune, Cristi Puiu și Radu Jude

Mihai Fulger

Apreciatul cineast și critic de cinema nord-irlandez/scoțian Mark Cousins (*The Story of Film, The Story of Looking* etc.) a avut premiera mondială a celui mai recent film al său, lungmetrajul documentar *A Sudden Glimpse into Deeper Things* (inspirat de viața și opera artistei abstracte britanice Wilhelmina Barns-Graham), în competiția principală din cadrul ediției a 58-a a Festivalului Internațional de Film de la Karlovy Vary (KVIFF). Am profitat de ocazie pentru a-i adresa câteva întrebări, fără a bănuși că, peste numai două zile, regizorul avea să ridice triumfător cel mai important trofeu al Festivalului ceh, Globul de Cristal.

Când, în 2022, ați creat și ați prezentat la Edinburgh instalația de artă imersivă „Like a Huge Scotland”, ați privit acea lucrare ca pe o primă etapă către filmul despre Wilhelmina Barns-Graham pe care îl lansați acum?

De fapt, începusem să filmez înainte de acea instalație. Am început să filmez acum aproape patru ani, pentru că pur și simplu îmi plăcea opera ei și voiam să fac ceva legat de ea. Ideea unei instalații a apărut în timp ce filmam. Unele dintre fotografiile ei sunt destul de mici, așa că m-am gândit să le filmez cu o cameră 8K și să le măresc enorm. Sunt foarte interesat de scara lucrurilor. Ea picta Alpii, dar i-a transformat în tablouri destul de mici. Așa că m-am gândit: „Dacă i-aș face din nou mari și i-aș mări arta?”

Ați conceput stilul filmului gândindu-vă la asocierile neobișnuite realizate de artista Wilhelmina Barns-Graham în picturile, scrierile și însemnările ei? Cred că stilul ei și stilul meu sunt cumva

destul de asemănătoare; asta m-a și atras la ea. Ea nu se uită la lucrurile evidente, ci la aspecte diferite. Nu privește vârful Alpilor, ci ceea ce se află sub picioarele ei. În ce am făcut, am încercat să procedez un pic asemănător, să schimb perspectiva. Nu cred că am vrut să copiez sau să oglindesc stilul ei în film. Ceea ce am vrut să fac a fost să creez senzația de întâlnire dintre creierul ei, creierul ei remarcabil, și Alpi. Ea a fost total inspirată de Alpi și eu am fost total inspirat de ea. Deci, cred că acesta este ecoul. Inspirația ei mi-a inspirat inspirația. Și sper că asta se va repeta apoi cu publicul.

Cum ați decis să vă structurați filmul în jurul aceluși moment din mai 1949, când Wilhelmina Barns-Graham a urcat în vârful ghețarului Grindelwald din Elveția?

Cred că acela a fost centrul vieții ei, de aceea este centrul filmului. Nu era foarte sănătoasă, avea probleme cu plămâni, așa că nu era o persoană care ar urca Alpii în mod firesc. Escalada aceea a fost ceva epic, a fost aproape ca un pelerinaj pentru ea. Cred că a fost lucrul central al vieții ei, având în vedere că l-a pictat mai bine de 50 de ani. Așadar, m-am gândit să-l pun în centrul filmului, ca o experiență fizică, și apoi să cercetez implicațiile acelei zile, ale acelei după-amiezi. Sunt foarte interesat de șansa ca un anumit moment să-ți schimbe viața. Când ieșim după această conversație, s-ar putea întâmpla ceva cu tine și cu mine care să ne schimbe profund. Sunt fascinat de asta. Evident, ni se pot întâmpla și lucruri rele; putem fi loviți de un autobuz, de exemplu. Dar uneori se poate întâmpla contrariul. În India, cuvântul *darshan* înseamnă că, dintr-o dată, o cortină este trasă și întrezărim divinul. Cred că sunt cu adevărat interesat de asta. Nu sunt o persoană religioasă, dar mă

interesează acele momente în care deodată te gândești: „Doamne, nu am mai văzut niciodată asta și nici nu m-am gândit la asta”. Unele lucruri ne pot face asta. Și Alpii i-au făcut asta Wilhelminei.

În dialogul în split screen dintre tânăra Willie și vârstnica Willie, prima îi cere celeilalte să descrie epifania ei din 1949, iar artista mai experimentată răspunde că a descris-o deja în picturile ei. Poate cinematograful, ca mediu, să descrie o epifanie mai bine decât pictura?

Cred că răspunsul este da. În primul rând, cinematograful este mai mare decât picturile; nu există multe tablouri la fel de mari ca un ecran de cinema. În al doilea rând, cinematograful are mai multe spații în el, între imagine și muzică și efectele sonore, așa că ne simțim mai învăluți și înconjurați de un film, puțin ca și cum te simți înconjurat de Alpi. Deci, da, cinematograful, cred, este cea mai bună formă de artă pentru a descrie și a recrea o epifanie.

Când, în film, discutați despre copilăria lui Willie și despre tatăl ei dur, introduceți un scurt fragment din thrillerul noir al lui Alfred Hitchcock din 1943, *Bănuiala/Shadow of a Doubt*. Ce părere aveți despre practica includerii secvențelor extrase din filme de ficțiune în documentare?

Îmi place neașteptatul, cum ar fi *bricolage*, ca să folosesc cuvântul francez, când introduci ceva dintr-o altă lume sau altă formă de artă. Îmi place să fac asta pentru că este neașteptat. Ni s-a spus adesea despre tații dificili care își țin copiii captivi. Am folosit acel mic moment cu Joseph Cotten din *Shadow of a Doubt*, când el privește către cameră, apoi tăiem pe Teresa Wright. M-am gândit că ar putea fi un mod mai poetic de a descrie sentimentul unui tată amenințător.





Mark Cousins cu Globul de Cristal

Prin urmare, spectatorii tind s-o identifice pe Willie cu Teresa Wright...

Da, cred că da. Am cunoscut-o pe Teresa Wright în viața reală. Era o femeie adorabilă. Cinematograful, cred, este pe lume la fel ca apusurile, copacii, pizza etc. Este un alt lucru pe care-l putem folosi în mijloacele noastre de exprimare. Deci, de ce să nu folosesc o secvență din Hitchcock pentru a spune ceva despre viața ei? Aș vrea să zic și altceva aici. Unul dintre filmele mele anterioare era despre Alfred Hitchcock (*My Name Is Alfred Hitchcock*, 2022), iar ceea ce voiam eu să spun este că el era un vizionar. Ceea ce spun cu acest film despre Wilhelmina Barns-Graham este că ea a fost o vizionară. De fapt, cred că a fost o vizionară la fel de mare ca Alfred Hitchcock.

De ce ați decis ca o actriță să o joace pe Willie în reconstituirea momentului ghețarului?

De obicei nu fac reconstituiri (*reenactments*), dar am dorit să urc acolo și să obțin o senzație a prezenței fizice, așa că actrița poartă aceleași haine ca și ea, are aceeași înălțime, același păr etc. Am vrut

să dobândesc o senzație a aceluia moment, a fragilității acelei femei în acel peisaj epic. De asemenea, Tilda Swinton este vocea ei. Și Tilda provine dintr-o parte a Scoției foarte asemănătoare cu cea de unde venea Wilhelmina. Deci, avem două puncte de vedere: Willie actrița și Tilda Swinton.

În film, menționați în trecut că, în anii 1950, Wilhelmina Barns-Graham l-a cunoscut la Paris pe artistul român Constantin Brâncuși. Credeți că această întâlnire i-a influențat ulterior arta în vreun fel?

Cred că da. Cred că ea era lăcomă de alte întâlniri artistice. Ea provenea dintr-un mediu destul de burghez, unde nu se afla multă artă, așa că să mergi în Europa și să cunoști alți artiști era exaltant, mai ales cu Brâncuși. Cred că era interesată de forma artei lui. El era cumva un formalist. Nu era un povestitor în mod special sau un artist concentrat doar pe lucruri sociale. Era interesat să exploreze forma și forma lumii în sine. Asta a entuziasmat-o la el. A mers și alteori la Paris, pentru că era îmbătută de scena artistică pariziană. Nu era atât

de interesată de orașe, cum ar fi Parisul în sine. Nu a pictat cu adevărat acolo. Dar era interesată de scena artistică din Paris. Ea a mers și în Italia, unde a văzut toate formele de relief, noroiul și lutul, și a fost impresionată. În același timp, era lăcomă și, chiar și la sfârșitul anilor '80 și '90, încă se întâlnea cu pasiune cu artiști pentru a explora forma. Aceasta este într-adevăr o calitate atrăgătoare la cineva, forța vitală a acestei femei.

Nu sunteți doar un regizor care urmărește istoria cinematografului, ci și un observator al tendințelor recente din cinematografia mondială. Cum percepeți evoluția cinematografului românesc?

Cinematograful românesc a urcat și coborât, dar cred că el a deschis drumul. Am fost la premiera mondială a filmului *Moartea domnului Lăzărescu* (2005) și m-a interesat cinematograful românesc anterior, de exemplu din anii 1950 și 1960. Să-l văd pe *Lăzărescu*, cred că în ultima zi a Festivalului de la Cannes, a fost uluitor. Trebuie să spun că Radu Jude este unul dintre cei mai mari regizori în viață. Cred că filmul lui „*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*” (2018) este o capodoperă și unul dintre cele mai bune filme despre antisemitism pe care le-am văzut vreodată. Este și godardian, desigur, iar una dintre persoanele din unele scene ar putea fi Jean-Pierre Léaud. *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (2021) a fost grozav, la fel ca și noul său film, *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii* (2023). Radu a absorbit lecțiile lui Godard și Chris Marker, precum și tot felul de alte lecții din cultura populară și *social media*. Deci, cred că el este în frunte. Ceea ce ar mai trebui să spunem este că filmul românesc are nevoie de mai mult sprijin guvernamental, pentru că nu este ușor. Așadar, guvernul vostru ar trebuie să fie mândru de cineștii români, mândru de faptul că lumea se uită la cinematograful românesc și se gândește: „Uau!”. Ar trebui să-i susțină cu pasiune, atât în producție, finanțare, cât și în exploatare, cinematografe, distribuție. Guvernul ar trebui să fie mândru de acest cinematograful care reprezintă un aspect major al vizibilității românești la nivel mondial și să-l susțină. 

Festivalul Internațional de Film de la Toronto

Culori de toamnă pe ecranele din Toronto

Tereza Barta

Având în vedere că Festivalul Internațional de Film de la Toronto (TIFF) se situează cam după majoritatea festivalurilor de film anuale din lume, mai toate peliculele programate aici și-au făcut deja debuturile pe scenele festivalurilor anterioare: la Cannes, la Veneția, la San Sebastián, la Telluride etc. Cele ce trebuiau premiate, au fost premiate, cronicile au fost scrise, interviurile au fost luate și date, deci pentru festivalul canadian nu s-au mai păstrat multe surprize.

Desigur că o bună parte a timpului de festival mi l-au ocupat filme ca *Anora* (Palme d'Or la Cannes), *Emilia Pérez* (Premiul Special al Juriului – Cannes), *The Room Next Door* (Leul de Aur – Veneția) sau *Vermiglio* (Leul de Argint – Veneția). Dar cum oare să frunzești printre cele 278 de titluri și să nimerești micuțe nestemate care strălucesc pe ecran încă nedescoperite?

Dacă reputația regizorului înseamnă garanția unui film bun, te duci la *The End* (r. Joshua Oppenheimer – *The Act of Killing*, *The Look of Silence*) și sperii că inteligența și talentul acestui genial documentarist să se fi reflectat și în debutul său în lungmetrajul de ficțiune. Deși crezul său despre cinema sună extrem de profund („spunem povești pentru a ascunde lumea de noi înșine și pentru a ne ascunde pe noi înșine de noi înșine”), Oppenheimer concepe un musical postapocaliptic ciudat, îngădit de un buncăr subteran în care un grup de oameni de elită au strâns opere de artă și vinuri scumpe, adăpostindu-se de un cataclism pe care, în mod destul de pervers, s-ar putea să-l fi instigat chiar ei. Se cântă, se dansează (dar de ce?), se vorbește despre mari teme, cum ar fi vinovăția supraviețuirii sau infinita capacitate umană de-a raționaliza greșelile, dar niciuna dintre aceste teme

nu este dezvoltată și niciunul dintre personajele strânse în acest adăpost nu pare real. Dacă regizorul și-a dorit să vorbească despre absurditatea cu care omenirea își distruge habitatul, mesajul său s-a împotmolit în absurditatea formei prin care el încearcă să o facă.

Marea mea bucurie a fost să văd, poate pentru prima dată la TIFF, un film canadian care mi-a redat încrederea în cinema produs în partea engleză a țării mele de adopție, precum și în utilitatea profesiei mele de pedagog de cinema. În general, cu puține excepții, cinematograful canadian a fost pus pe ecranele lumii de către regizorii care lucrează în provincia Quebec, prin filme vorbite în dialectul francez numit quebecois și povestind despre destinele oamenilor care trăiesc în această parte a țării. *Limba universală*, care va reprezenta Canada la Oscar în 2025, este un film cu tușe absurde, oscilând între realism și suprarrealism, între satiră și sarcasm, iar regizorul său, Matthew Rankin, originar din orașul Winnipeg, povestește despre locul său de naștere cu multă autoironie, tandrețe, tristețe, dar și umor. În filmul lui Rankin, bilingvismul canadian este între limba franceză și cea persană (engleza a dispărut complet). Deși Rankin arată o afecțiune autentică pentru tot ceea ce este

persan (a petrecut niște ani formativi în Teheran), soluția tensiunii lingvistice dintre Canada franceză și cea engleză, pe care el o propune, este destul de fantezistă (și ironică totodată), farsi fiind aici limba dominantă a regiunii. Tim Hortons este un lanț de cafenele emblematic pentru Canada și, în acest film, firma are numele scris în persană și servește ceaiuri din samovare sau devine o casă de ceai cu tradiții musulmane. Un grup de turiști vizitează orașul conduși de către un ghid, care și el vorbește farsi. „Obiectivele turistice importante” sunt: o bancă acoperită de zăpadă, unde se află o valiză uitată de ani de zile, un mall cu o arhitectură „brutalistă” din Winnipeg și o autorulotă plină de noroi și zloată. Satira lipsei de tradiție și de istorie culturală a acestui loc este transparentă. Construcții abandonate, ziduri de cărămidă bej, structuri de parcare cu mai multe etaje și beton cât vezi cu ochii; spațiile sunt triste și e frig, într-un oraș mohorât și înghețat. Peisajul urban amintește de *Playtime*, al lui Jacques Tati, iar din amestecul umanismului similar exprimat de către regizorul iranian Jafar Panahi (*The White Balloon*) cu umorul sec rezultă un hibrid intercultural încântător. Cu toate acestea, este ceva inerent provocator și poate chiar declanșator pentru unii, deoarece publicul nu împărtășește neapărat interesul sau referințele regizorului: o școală elementară canadiană în care numele clădirii este scris în alfabet arab, iar un portret al liderului Métis (și fondatorul provinciei Manitoba) Louis Riel atârna acolo unde a fost cândva atârnat portretul reginei. A fost invadată țara? Subtextul trebuie adus în text și umorul trebuie descifrat, pentru ca filmul să fie înțeles în toată profunzimea sa umanitate.



The Girl with a Needle (r. Magnus von Horn)

La capitolul suprarealism, filmul argentinianului Luis Ortega, *Kill the Jockey*, rămâne unul dintre titlurile memorabile ale acestei ediții. O comedie plină de umor, absurd și neclar, cu Nahuel Pérez Biscayart (*Persian Lessons*), a cărui expresivitate corporală tristă și dezinvoltă are ceva din Buster Keaton și care, împreună cu machiajul său din ce în ce mai sinistru și bandajul ridicol al capului, sugerează un fel de robot cu mișcări mecanice și golite de umanitate. Filmul are o energie aparte, e presărat cu scene aparent inutile în economia dramaturgică; atitudinea liberă față de intrigă și față de dezvoltarea personajelor îi reflectă spiritul plin de viață. Hilaritatea apare adesea, cel mai notabil în două scene de dans excepționale care au loc la începutul filmului. Prima, pe melodia „Sin disfraz” a grupului synth-pop-new wave argentinian Virus, este senzuală și convingătoare. Al doilea dans se desfășoară în vestiarele jockeyilor și trece de la camera bărbaților la cea a femeilor, în timp ce o mulțime de jockeyi se învârt comic și erotic pe muzică. Contribuția distinctivă a directorului de imagine, Timo Salminen, colaborator constant al lui Aki Kaurismäki, este o altă revelație stilistică: există aici influența nuanțelor de absurd amuzant și inexpressiv al veteranului finlandez, deși temperate de o dâră de melodramă latină.

Ideile nebuloase ale filmului, pierdute într-o tramă narativă nebună, presărată cu crime ale mafiei, nașteri, șantajări și schimbări de sex, devin numai un pretext al unui exercițiu stilistic inovativ și amuzant.

Pentru categoria Cel mai bun lungmetraj internațional de la Oscaruri, Danemarca a selectat filmul lui Magnus von Horn, *The Girl with the Needle*, care se bazează pe unul dintre cele mai cunoscute cazuri de crimă din acea țară, pentru a țese un basm poetic și întunecat despre oamenii care trăiesc marginalizați într-o sărăcie absolută și fără speranță, după Primul Război Mondial. Dar filmul lui von Horn nu se situează în categoria unui mizerabilism gol, în mare parte datorită înțelegerii sale asupra raționamentului moral și spiritual din spatele actelor de violență inimaginabile. Pentru publicul român, dilema morală a avortului este cunoscută și des dezbătută. Pentru publicul vestic, acest subiect rămâne încă un punct nevralgic în etosul social. Extremitatea suferinței lui Karoline (Vic


Carmen Sonne), care trăiește într-o sărăcie absolută, face dificilă privirea, deși cucerită de frumusețea expresionistă, alb-negru, a prezentării sale. Întâlnirea lui Karoline cu Dagmar (Trine Dyrholm), o femeie mai vârstnică, de un calm rece și înfricoșător, dar și cu cicatrici de traumă și o vulnerabilitate înăbușită de mult timp, pare o binecuvântare și o posibilitate pentru o viață mai demnă și mai ușoară. Dar Dagmar se vede salvând-i pe alții de o înfrângere lungă și necruțătoare în fața unei societăți crude, fără preocupare sau milă pentru cei marginalizați. „Scopul scuza mijloacele”, acesta este crezul lui Dagmar și dezbaterea pe care filmul ar fi putut să o propună avea capacitatea de a deveni o dezbateră morală universală, dacă Dagmar ar fi aplicat metodele ei fără să aibă vreun interes pecuniar de pe urma „binefacitorilor”. Așa însă, rămâne un „film noir” care ne duce cu sfială într-o zonă de ambiguitate unde nu îndrăznește să tulbure mai mult conștiința spectatorului.

Filmul venit de la vecinii noștri din sud, numit *Triumf*, povestește despre una dintre cele mai absurde operații militare petrecute într-una dintre țările foste comuniste. Producția bulgară mi-a adus în memorie un alt film regizat de către unul dintre colegii mei de la Institutul de Teatru și Film din București, albanezul Kujtim Çashku, devenit unul dintre cei mai importanți regizori ai Albaniei. Din 1967 și până în 1986, guvernul albanez condus de Enver Hodja a dus o politică de „buncărire”, construind sute de mii de buncăre în întreaga țară, în toate locurile posibile, pe plaje și în munți, în sate și orașe, chiar și pe peluzele hotelurilor. Critica lui Hodja împotriva liderului iugoslav Tito îl făcea să se teamă de o posibilă invazie și el preconiza un război pe două fronturi, împotriva unui atac organizat de Iugoslavia, NATO sau Pactul de la Varșovia. Cele 750.000 de buncăre construite erau menite să adăpostească populația Albaniei în cazul unui război de anvergură. Scenariul lui *Triumf* (ca și cel al lui *Colonel Buncăr*) este inspirat de o poveste adevărată. Scris de cei doi regizori, Kristina Grozeva și Petar Vâlchanov, împreună cu Decho Taralezhkov, el ne duce înapoi în anii 1990, când un grup operativ format din ofițeri de rang înalt și câteva clarvăzătoare se angajează într-o operațiune militară ultrasecretă, aceea de

a dezgropa un artefact extraterestru menit să schimbe destinul istoric al Bulgariei și să-i redea măreția apusă. Pirina (Margita Gosheva), o clarvăzătoare autoproclamată, însetată de putere, susține că este în contact telepatic cu această rasă extraterestră. Oricât de absurd ar fi părut, de la general la caporal, toate rangurile militare o cred și îi urmează prezicerile. Kristina Grozeva declară: „Evenimentele sunt absolut reale și au fost mulți martori oculari – adică locuitorii satului Țaricina, unde a avut loc operațiunea, inclusiv eu. Îmi amintesc foarte bine tabăra militară care a apărut într-o zi pe o pajiște, de-a lungul drumului spre casa noastră de la țară, situată foarte aproape de sat”. Din păcate, în afara iraționalității, a ridicolului și a absurdității acestei acțiuni, filmul nu creează nici personaje și nici relații în care ea să rezoneze. Nici tumultul unei societăți zguduite de o răsturnare politică neașteptată nu este reflectat aici. Odată trama înțeleasă, restul filmului, cu detaliile pragmatice ale ducerii la bun sfârșit a aberantei operațiuni, devine monoton și neinteresant.

Aș mai nota filmul regizoarei georgiene Dea Kulumbegashvili, *April* (Premiul Special al Juriului – Veneția), în care ea îmbină realismul dur, în stilul Noului Val românesc (cadre lungi, critică socială implicită, interpretări hiper-naturaliste), cu un element fantastic, care ar putea fi proiecția minții tulburate a personajului principal, un simbol rătăcit sau doar un pic de hibrid experimental.

The Assessment (Evaluarea) este filmul unei alte regizoare, Fleur Fortuné, care ne spune că devine din ce în ce mai dificil să ne imaginăm un copil existând într-o lume rece și pustie din punct de vedere emoțional, în care potențialii părinți sunt supuși unui interviu realizat de un reprezentant al statului și menit a determina adecvarea lor pentru a crește un urmaș.

Dacă ar trebui să însumeze această ediție a Festivalului de la Toronto, el se poate defini prin filmele multor regizoare care privesc prin lentila aparatului traume profunde, duritatea unei lumi crude și sângeroase, pe care i-o redau spectatorului fără ambalaje protectoare. „Lumea este un loc oribil”, o avertizează Dagmar pe Karoline, în filmul *The Girl with a Needle*, „dar noi trebuie să credem că nu este așa”. 

Budapest Classics Film Marathon

Clasice și demne de salvat

Dana Duma

După ce am prezentat – atractiv, sper – pe site-ul nostru, revistafilmm.ro, festivalul Maratonul filmelor clasice de la Budapesta, revin pentru a continua să descriu misiunea nobilă asumată de acest eveniment anual organizat de departamentul Arhiva de Film din cadrul Institutului Maghiar de Film. Conducătorul György Ráduly, festivalul ajuns la a șaptea ediție și-a continuat – și mai imaginativ anul acesta – pledoaria pentru salvarea valorilor cinematografului prin restaurare și repunere în ramă a operelor clasice.

Pentru a deveni și mai convingători, organizatorii au dedicat, la ediția aceasta, mult spațiu și atenție redescoperirii unuia dintre cineaștii europeni cei mai respectați, celui care, alături de Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff și Alexander Kluge, a format mișcarea numită Noul Film German. Wim Wenders, căci de el a fost vorba în materialele scrise sau în laudatio-urile prezentate pe scena cinemaului Urania de multipremiata cineaștia maghiară Ildikó Enyedi și Tiago Baptista, Secretarul General al Federației Internaționale a Arhivelor de Filme (FIAF), care i-a acordat premiul său anual cineaștii german, „pentru contribuția deosebită la salvarea valorilor cinematografice”.

Veți fi poate emoționați de chiar cuvintele premiantului, care a mărturisit, în discursul de mulțumire, cât de importantă a fost, în formarea sa ca artist (care a cochetat și cu pictura), cunoașterea filmelor clasice în sălile Cinematecii: „Eu nu aș sta azi în fața voastră dacă nu aș fi descoperit filmul ca o cuprinzătoare formă de artă pe ecranul Cinematecii. De-a lungul anilor, am petrecut mult timp la Cinemateca Franceză din Paris și în alte instituții similare la Berkeley, Berlin, Tokyo și în alte părți ale lumii, având, de fiecare dată, sentimentul că mă aflu pe

Arca lui Noe. În aceste arhive se află uriașă moștenire a secolului al XX-lea, pe care noi o numim cinema, și e păstrată pentru a fi dăruită generațiilor viitoare. Cu mai mult de șapte decenii de tradiție și experiență, FIAF și membrii săi sunt persoanele și instituția potrivită pentru a le încredința moștenirea filmului”.

Cineastul care a câștigat altădată un Palme d'Or (cu *Paris, Texas*) a fost unul dintre inițiatorii Academiei Europene de Film, a primit un premiu Ursul de Aur pentru întreaga carieră și a creat o fundație care-i poartă numele, menită să adune filmele, fotografiile și scrierile sale și a le face accesibile publicului. El dovedește mereu o cinefilie ardentă și pasionată, capabilă să dea naștere unui lungmetraj ca acela prezentat în seara omagială, *A Trick of The Light/Die Gebrüder Skladanowsky*, dedicat fraților Max și Emil Skladanowski, care au prezentat primele lor scurtmetraje cu o lună și jumătate înainte ca Frații Lumière să fie universal recunoscuți drept inventatorii cinematografului, în urma proiecției din 28 decembrie 1895. Filmul nu exagerează meritele celor care au prezentat la Wintergarten seria lor de filme bazate mai ales pe numere de circ, ci arată și limitele aparatului lor, inferior – mai ales la capitolul proiecție – celui al francezilor. Dar portretele sunt deosebit de afectuoase și relația fraților cu una dintre fiicele lor arată cât de mult i-a inspirat ea în perfecționarea și expunerea invenției lor. Premiul FIAF primit de Wenders la Budapesta este o garanție „că activitatea, munca și energia sa vor fi dedicate în continuare cauzei moștenirii filmului”.

Celălalt invitat de onoare al festivalului, Costa-Gavras, a arătat aceeași pasiune pentru păstrarea memoriei filmului, deși nu a primit un trofeu asemănător. Dar el a fost starul primei seri a festivalului, prezentând filmul său *Music Box*, nominalizat la Oscar (pentru rol principal feminin – Jessica Lange), o formidabilă alegorie morală, așa cum sunt și alte filme care

i-au adus celebritatea, precum *Z, Stare de asediu* sau *Amen* (filmat în România, cu Marcel Iureș în rolul Papei, colaboraționist al fasciștilor). Venit împreună cu directorul Cinematecii Franceze, Frédéric Bonnaud, el a luat parte la o masă rotundă moderată de György Ráduly, unde a pledat din nou pentru salvarea filmelor clasice și prezervarea lor mai ales pe peliculă, deoarece „este fragilă, dar durabilă”, cu șanse de a supraviețui mult mai mult decât copiile digitale. Acestea au meritul de a înlesni drumul lor spre public și organizatorii Maratonului de la Budapesta au încercat să atragă spectatorii tineri prezentând – uneori gratuit și în locuri accesibile – retrospective dedicate filmului SF, „Filmului în film” ori „Nestematelor filmului maghiar”. Completat de proiecții reunite în grupajul care a aniversat cei 110 ani ai animației maghiare, cu focus pe opera realizatorilor care au făcut carieră în străinătate, precum George Pal, John Halas ori Ferenc Rófusz, câștigătorul unui Oscar în 1981, cu *Musca*.

Fără doar și poate, programul i-a atras și pe cinefilii „înrașiți”, care am participat la adunarea anuală a FIPRESCI, unde s-a discutat mult despre ce mai înseamnă critica de cinema azi, în epoca *social media*. **F**



Costa-Gavras în mijlocul invitaților festivalului

O franciză a unui festival românesc și un mit cinematografic

Marian Tuțui

Cea de a 14-a ediție a Balkan Film & Food Festival a avut loc la Pogradec (Albania) între 25-29 iunie. Este un orașel pe malul Lacului Ohrid (Pogradec pentru albanezi), un lac incredibil de albastru, situat la 800 de metri altitudine, reminescență a ultimei glaciațiuni, împărțit de Albania și Macedonia de Nord.

Regizorul Eno Milkani a fost invitat la prima ediție, din 2010, a Divan Film Festival, i-a plăcut foarte mult atmosfera și ne-a cerut voie să deschidă o „franciză”. Aceasta a supraviețuit, ba chiar a prosperat, în timp ce un stejar prăbușit în 2019 a împiedicat organizarea celei de-a opta ediții a festivalului nostru de la Cetate, care, din păcate, nu a mai fost reluat de atunci.

Revenind după mulți ani, am putut constata că Albania a devenit o destinație

turistică pentru mulți români. Deși aceștia se duc în special pe litoral, acolo unde se întâlnesc Marea Adriatică și Marea Ionică, eu sunt impresionat de faptul că Lacul Ohrid a ajuns să semene, și de pe malul albanez, cu Garda și Maggiore, nu numai datorită peisajului.

Am revenit la festival ca membru al juriului, alături de cunoscuta profesoară Dina Iordanova, de la Universitatea St. Andrews, și de compozitorul american Charlie Cockey. Am fost însoțit de studentul Vladimir Țeca, interpretul principal din lungmetrajul *Horia*, al Anei-Maria Comănescu. În concurs au mai fost două filme românești, *Warboy* și *Între marginile zilei*. Lungmetrajul lui Marian Crișan a obținut Premiul „Lacul Pogradec”, iar scurtmetrajul Andreei Lăcătuș, o mențiune specială.

Marele câștigător a fost *Behind the Haystacks* (Piso apo tis thimonies), al

Asiminei Proedrou, din Grecia. Un episod tragic al crizei economice din Grecia, în care un pescar se implică în traficul de emigranți, a fost tratat sobru și veridic de tânăra regizoare. Mă bucur că Asimina Proedrou, care a debutat cândva la Cetate cu un scurtmetraj, a confirmat.

Însă mie mi-a plăcut la fel de mult *Warboy*. În filmul lui Marian Crișan am întrezărit nu numai o poveste de tip *coming-of-age*, ci și o subtilă alegorie a istoriei moderne a României, precum în *A 25-a oră* (1967), al lui Henri Verneuil, după romanul lui Constantin Virgil Gheorghiu, în care țăranul român interpretat de Anthony Quinn devenea o victimă inocentă a tuturor beligeranților din Al Doilea Război Mondial.

Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj a fost obținut de surprinzătoare distopie *Sheets* (Çarçafet), regizată de albanezul Evi Gjoni, și de *Things Unheard Of* (Serpêhatiyên Neqewimî), al turcului Ramazan Kılıç, care înfățișează un episod al represiunii împotriva kurzilor tratat ca un veritabil basm. Premiul pentru cel mai bun film studentesc l-a obținut grecul George Georgakopoulos, cu *Greenhouse* (Thermokipio), povestea unui întrepid adolescent albanez care încearcă să devină fotbalist în Grecia.

Premiul „Spiritul balcanic” i-a fost decernat Sarei Stijović, din Muntenegru, pentru documentarul *To Beflower Marble* (Da zakitim mramor cvijecem), care a reușit să immortalizeze un bocet, un obicei aproape extinct. Premiul „Fatos Baxhaku”, care cinstește memoria unuia dintre inițiatorii festivalului, dispărut între timp, a fost obținut de animația *Gilgamesh*, a regizorului albanez Shaqir Veseli. În *Noapte bună*, *Lili* (Bulgaria, 2021), actrița Violeta Ghindeva a impresionat în rolul unei femei confruntate cu fantezmele bătrâneții. Însă, de data aceasta, filmul pentru care regizorul Petăr Vâlcev și Violeta Ghindeva obținuseră mai multe premii internaționale a primit doar o mențiune, alături de scurtmetrajul Andreei Lăcătuș.

Mi se pare că ar trebui să nu omit să consemnez întâlnirea emoționantă cu regizorul Kujtim Çashku, absolvent de regie la IATC în 1974, și incredibila conversație cu el în limba română, pe care o stăpânește cu eleganță, după 50 de ani (!), ca și soția lui

FOTO: MARIAN TUȚUI



Statuia „mătușii Olga”, personaj din *Doamnele de la oraș* (r. Piro Milkani), în satul Tushemisht

Nora, care a studiat pianul tot la București. Kujtim Çashku este cunoscut mai ales ca autor al filmului *Kolonel Bunker* (1996), care redă deopotrivă paranoia dictatorului Enver Xoxha, cât și biografia celui care a construit la ordinul acestuia zeci de mii de cazemate de beton, menite să facă imposibilă ocuparea țării. Çashku este și fondator al primei universități de film din Albania, Academia Marubi, construită într-o fostă clădire (din 1954) a studiourilor de film albaneze și al cărui nume amintește de un pionier al fotografiei, Kel Marubi (1870-1940). În 2012, la festivalul de la Tirana, am aflat de la studenții lui Kujtim Çashku că, la istoria filmului universal, el le vorbise despre un „regizor baroc”, Dan Pița, și că studiaseră filmul acestuia și al lui Mircea Veroiu, *Nunta de piatră* (1973). Fiul lui Kujtim și al Norei, regizorul Eol Çashku, este actualul șef al Centrului Național al Cinematografiei.

A fost emoționantă și revederea cu o altă familie de cineaști albanezi: regizorul

Piro Milkani, tatăl lui Eno, directorul festivalului, și mama acestuia, Margarita (Bebi), o altă fostă pianistă (care, fiind fiica unui medic grec, nu a putut studia în străinătate, însă i s-a adus un mentor din China!). Piro Milkani a studiat regia la Praga (1955-1961), unde i-a avut colegi pe Jiří Menzel și Juraj Jakubisko. A realizat 20 de filme, a fost interpret în *Lamerica* (1994), al lui Gianni Amelio, și coproducător al *Privirii lui Ulise* (1995), de Theodoros Anghelopoulos. Filmul său *Tristețea doamnei Schneider* (*Trishtimi i zonjës Shnajder*, Albania-Cehia, 2008, regizat alături de fiul său, Eno Milkani) reconstituie, deopotrivă cu umor și emoție, anii de studiu la Praga. Este, însă, în primul rând o poveste de dragoste bovarică: o cehoaică cu un soț prozaic visează la o Albanie cu palmieri și albastru Mediteranei, în timp ce studentul albanez visează să rămână în centrul civilizat al Europei, departe de regimul lui Enver Xoxha. Mai apare un conte interpretat memorabil de Michele

Placido (!), devenit ghid în propriul castel. Ar trebui reținut și un detaliu incredibil al realității din 1961 care nu apare în film: călătoria acasă a studentului albanez dura nu mai puțin de o săptămână (!). O zi și o noapte ținea călătoria cu trenul de la Praga la București, apoi el lua un alt tren spre Constanța, unde căuta un vas albanez de marfă care să accepte să îl ducă la Durrës, de unde mai avea de mers încă 40 de kilometri până la Tirana.

Am lăsat la sfârșit revelația pe care mi-a adus-o acest mic festival. În Tushemisht, un mic sat pe malul lacului, lângă Pogradec, se află statuia „mătușii Olga”, de fapt a actriței Violeta Manushi, care a interpretat-o în comedia lui Piro Milkani *Doamnele de la oraș* (*Zonjangaqyteti*). Mai trăiesc câțiva locuitori care au asistat la filmările din 1976, dar alții vorbesc deja despre „mătușa Olga” ca despre o persoană reală, care ar fi locuit acolo. Acesta e miracolul cinematografului, acela de a crea mituri, și nu e nevoie să mergi la Hollywood ca să le întâlnești... **F**

American Independent Film Festival

Crize, iluzii și adevăruri ascunse

Sanda Vișan

La fiecare nouă ediție a festivalurilor de film pe care le așteptăm cu nerăbdare, nutresc speranța (absurdă, desigur, date fiind circumstanțele!) că se va întâmpla o minune și Bucureștiul va avea o nouă – sau reabilitată – sală de cinema, dincolo de cele vreo cinci care mai funcționează, unele cât de cât (și nu iau în considerare cineplexurile, care sunt private și au strategia lor comercială). A fost un timp când capitala avea cinematografe: Patria, Scala, Studio, lanțul de săli de pe actualul Bulevard Regina Elisabeta, sau Gloria, din Balta Albă. Acum, festivalurile trebuie să accepte situația dificilă a sălilor de cinema, iar din această cauză sponsorii acestor evenimente nu au nici ei a spera la publicuri numeroase. Așa că merită admirați organizatorii

acestor evenimente cinematografice, care se încapățânează să sfideze condițiile și să ofere publicului filmul ca experiență colectivă (opusă celei solitare a streaming-ului) și deseori ca unica posibilitate de vizionare a unor pelicule valoroase, care nu intră în difuzare pe piața românească.

Este ceea ce face și American Independent Film Festival (AIFF), organizat de Cinemascope, Voodoo și Mobra Films, susținut financiar, în principal, de Ministerul Culturii, Centrul Național al Cinematografiei și Departamentul de Stat al SUA. Ajuns la cea de a opta ediție, Festivalul Filmului Independent American și-a invitat, între 7 și 13 iunie, fanii bucureșteni la cinematografele Elvire Popesco și Muzeul Țăranului Român, dar a realizat și o premieră în istoria sa, incluzând două zile de proiecții în aer liber, la Castelul Bran, și însumând astfel 3.000 de spectatori.

Am așteptat cu interes sporit să văd la AIFF un film apreciat de critica internațională pentru amestecul său bine dozat de melancolie și umor, comedia dulce-amară *The Holdovers*. „Cei lăsați în urmă”, într-un colegiu american de elită, când toată lumea a plecat acasă de Crăciun, sunt trei personaje pe care nimic nu pare să le lege în vreun fel: un profesor dezamăgit de viață (intensul Paul Giamatti), pe care nici colegii, nici elevii nu-l plac, elevul-problemă deștept, dar obraznic (Dominic Sessa) și bucătăreasa afroamericană (interiorizată de Da'Vine Joy Randolph), atinsă de tristețea fatală a pierderii fiului în războiul din Vietnam. Regizorul Alexander Payne, pe care ni-l amintim mai ales pentru puternicul său film *Nebraska*, a lucrat pe scenariul inteligent scris de David Hemingston și, împreună cu actorii săi, au construit personaje bine conturate, al căror comportament este





La Cocina (r. Alonso Ruizpalacios)

modelat de apăsări interioare nemărturisite. Ele se dezvăluie pe parcursul acestei conviețuiri forțate, care va sfârși prin a-i apropia, într-un spirit de familie ce lipsește în restul timpului, căci profesorul a ridicat un zid protector de cărți între sine și lume, adolescentul are atitudine de rebel, născute din durerea pricinuită de noua sa familie, rezultată după divorțul mamei de tatăl său, iar bucătăreasa supraviețuiește, dar nu trăiește cu adevărat, după moartea băiatului ei, singurul pentru care a acceptat să lucreze pentru bogați, pentru ca și fiul ei să poată studia aici, înainte de a fi înghițit de mașină războiului.

În ordinea filmelor preferate pentru valoarea lor cinematografică, din cele 11 producții prezentate în festival, s-a detașat pelicula *La Cocina*, adaptare la ziua de azi a piesei „Bucătăria”, scrisă de britanicul Arnold Wesker în anii '50. În scenariul său, regizorul mexican Alonso Ruizpalacios a mutat acțiunea în buricul turistic al New Yorkului, Times Square, în bucătăria unui restaurant unde angajații nu au timp nici să respire, apăsați fiind de presiunea de a respecta ritmul drăcesc de muncă, al cărei automatism ni-l amintește pe cel din *Timpurii noi*, al lui Chaplin. Cel care conduce acest dans al mecanicii culinare este *chef*-ul Pedro (explozivul Raúl Briones), el însuși un imigrant ilegal, ca și alții din acest mic infern metropolitan. El și-a pus speranța în patronul arab, care i-a promis că-l ajută cu legalizarea șederii sale în Statele Unite, așa că lucrează de zor, pentru a ajunge la statutul care să-i permită a crește copilul pe care îl poartă în pântec iubita lui americană (Rooney Mara), chelneriță în același local, care, la rândul ei, nu agreează perspectiva unei căsătorii cu un imigrant și vrea să facă un avort. *La Cocina*

este un film de atitudine politică, centrat pe situația imigranților ilegali și, de fapt, a oricăror exploatați ai sistemului. Este o operă construită ca o mitralieră, prin contrastele dramatice ale alb-negrului în care e filmat, prin ritmul dialogului și al coregrafiei executate de actori, în spațiul redus și apăsător al bucătăriei, precum și prin prim-planurile oblice și mișcările nervoase ale camerei de filmat (Juan Pablo Ramírez) și prin cadența montajului (Yibrán Asuad). Autorul acestei pelicule încărcate de mânie ia la țintă iluzia egalității în societatea de consum, dar și pe cea a visului american, pe care a venit să-l urmărească și tânăra din deschiderea filmului, trimisă din Mexic să fie ajutată/angajată de Pedro. Semn că situația exploatarii muncii ieftine se autoreproduce.


AIFF 2024 a adus pe ecran și comedia autodidactului Richard Linklater, *Hit Man*. Regizând și coscriind (alături de starul filmului, Glen Powell, și de Skip Hollandsworth) povestea unui profesor care, pe ascuns și în timpul liber, colaborează cu poliția, jucând rolul unui ucigaș plătit, autorul filmului țintește ca, în spațiile poveștii polițiste, să arate mentalitățile, comportamentele și visurile neîmplinite ale micului american suburban. Căci pe ei îi „servește” (de fapt, îi dă pe mâna poliției) falsul asasin plătit de cei care vor să scape de persoanele dezagrabile din viața lor, care le stau în calea atingerii vreunui scop (în general, financiar). Numai că jocul acesta dublu capătă un sens periculos, când profesorul se îndrăgostește de o astfel de comanditară (altă stea în ascensiune a Hollywoodului, Adria Arjona). Filmul mizează (poate prea mult) pe șarmul celor două vedete și face cu moderație dovada că știe ce este umorul.

Tot o comedie, dar cu nuanțe sentimentale, este și *Between the Temples*, în

care regizorul-coscenarist Nathan Silver urmărește tribulațiile unui cantor mofluz (Jason Schwartzman), dintr-un mic oraș american, al cărui zbcucium este determinat de nesiguranța existențială ce-l copleșește atunci când, pierzându-și vocea, nu mai poate cânta la templu. Dar întâmplarea îi aduce salvarea din această criză a credinței, când o reîntâlnește pe fosta sa profesoară de muzică din școala generală (învăluitoarea Carol Kane), care, singură și ea, îi devine elevă la sinagogă, în vederea pregătirii pentru *bat mitzvah*, ceremonia de care ea nu s-a bucurat la timpul potrivit, în adolescență.

În 2024, AIFF a lansat publicului și provocarea de a petrece o noapte albă, urmărind sezonul 1 (420 de minute) din serialul de mare succes al anilor '90, *Twin Peaks*, câștigător a două Premii Primetime Emmy în 1991. Regizată și coscrisă de David Lynch (împreună cu Mark Frost), pentru canalul ABC, această poveste polițistă, cu puternice accente de mister suprarealist, avea să schimbe fața televiziunii. Cercetânduciderea unei tinere (Sheryl Lee) dintr-un mic oraș american, un agent FBI (Kyle MacLachlan) deschide cutia Pandorei, din care ies secretele bine ascunse ale unei comunități aparent pașnice, în care buna conduită este regula. Cercetarea se desfășoară lent, într-o atmosferă de suspiciune bine dozată, iar estetica vizuală și sonoră a filmului este adaptată ritmului ficțiunii, susținut de tensiunea încadraturilor și a înlănțuirii secvențelor, precum și de cadențele obsesive ale muzicii lui Angelo Badalamenti.

Ca în fiecare din edițiile anterioare, proiecțiile de filme au fost însoțite de evenimente conexe, necesare unei înțelegeri mai cuprinzătoare a produselor culturale oferite publicului la AIFF, cum au fost dialoguri online cu cinești, precum regizorii Alexander Payne și Shane Atkinson.

Așa cum a făcut întotdeauna, AIFF a donat încasările pentru susținerea unor cauze umanitare. Spectatorii fideli ai festivalului au venit să ia pulsul cinematografiei americane (atât cât îl poate da o selecție restrânsă), într-un timp în care industria încă resimte efectele crizei Covid și în care se pregătește să le suporte pe cele ale evoluțiilor amețitoare din universul tehnologiei AI. 

Rroma International Film Festival

Un festival unic

Dana Duma

In peisajul cinematografic românesc, unde festivalurile se înmulțesc zi de zi, propunând, deseori, programe foarte asemănătoare, Rroma International Film Festival, inițiat de cineastul Cristian Radu Nema, se distinge prin originalitatea profilului. Festivalul a continuat, între 30 august și 1 septembrie, să-și urmeze obiectivele, rezumate în catalog astfel: „Evenimentul aflat la a doua ediție își propune să illustreze cultura specifică acestei minorități adesea aflată în situații de marginalizare și să promoveze dialogul multicultural”. Desfășurată în orașul Brașov, în decorul impresionant al proaspăt redeschisei Cetățui (înființată la 1580), și în comuna Augustin, oferind publicului acces la filme de scurtmetraj puțin cunoscute și câteva lungmetraje dedicate personalităților evocate, cea de a doua ediție a festivalului a omagiat mai multe personalități reprezentative pentru cultura romă, printre care interpreții de jazz de renume național și mondial Django Reinhardt și Johnny Răducanu, actrița Rona Hartner, care a contribuit la nașterea festivalului, și starul cinematografului europene Alain Delon, care interpretează magistral personajul principal din filmul *Le Gitan* (1975).

Omagierea lui Johnny Răducanu a început chiar în seara inaugurală, când orchestra condusă de nepotul său, Michael Crețu, un trio de muzicieni foarte bine sincronizați, a susținut un concert de gypsy jazz. El a participat la festival și în calitate de producător de film, prezentând publicului scurtmetrajul *300 Roma Tears – Johnny’s Legacy*. În show-ul din prima seară, președintele juriului, Rudy Moca, regizor, actor și jurnalist (realizatorul primei piese de teatru din România jucată în limba rromani, cu actori neprofesioniști de etnie romă – „Jekh răt lisăme”/„O noapte furtunoasă”, de I.L. Caragiale), a prezentat fragmente din spectacolul „Johnny – Mr.

Jazz of Romania”, care a ilustrat parcursul lui Johnny Răducanu de la o condiție modestă la acea de celebritate muzicală. Din juriu au mai făcut parte regizoarea scoțiană Linda Cairns, prezentă la ediția anterioară a festivalului cu filmul *Mulo*, compozitorul și omul de cultură Mădălin Voicu și actorul Sorin Mihai, laureat al premiului pentru interpretare masculină la ediția din 2023 (*Gypsy Queen*), afirmat mai ales grație scurtmetrajului *Scris/Nescris*, de Adrian Silișteanu. La Gala de deschidere de la Cetățuia Brașovului a fost prezentat și un documentar (*Moștenirea*) dedicat influențului jazzman de origine romă *manouche* Django Reinhardt, cel care a fost nevoit să fugă din Franța după ocupația nazistă.

Cei care au luat cuvântul la gală, mai ales Cristian Radu Nema, Bianca Beatrice Michi, directoarea evenimentului, și prefectul județului Brașov, Mihai-Cătălin Văsii, au evidențiat că scopul principal al manifestării nu este acela de a ilustra diferențele dintre etnii, ci de a submina stereotipurile care fac dificilă comunicarea

dintre oameni.

În comuna Augustin au fost prezentate scurtmetrajele venite din mai multe țări, având în comun dorința de a prezenta aspecte relevante din viața – nu foarte ușoară – a minorității rome. Multe dintre ele se regăsesc în palmaresul generos, pe care îl vom reproduce integral în final. Cum Rroma Film Festival și-a dorit să includă în program cât mai multe momente atractive, muzica a fost principalul ingredient care a completat atracția filmelor. În afară de Michael Crețu Trio, au mai concertat Fanfara Transilvania și Elvis Romano.

În program au intrat și lansări de carte, găzduite de Centrul Cultural Reduta din Brașov, unde publicul local i-a putut întâlni pe actorul-regizor Rudy Moca, autor al volumelor „Un om, o viață, un destin” și „Noblețea unei identități”, precum și pe regizoarea albaneză Enxhi Rista, care a lansat cartea „Poetici și estetici în cinematografia albaneză și balcanică”, cuprinzând și un amplu capitol dedicat culturii rome în spațiul cinematografic.



Tot ca o completare atractivă a competiției principale au fost prezentate câteva filme care abordează interesant probleme ale minorității și culturii rome. Cele mai agreate au fost, desigur, *Le Gitan/Țiganul* (r. José Giovanni, 1975), avându-l în rolul principal pe recent dispărutul Alain Delon, și *Omul care a plâns* (r. Sally Potter, 2000), producția americană unde Johnny Depp interpretează un călăreț de etnie romă. În afara competiției a fost prezentat și filmul *Sostar narovas*, produs de Asociația Centrul Rromilor „Amare Rromentza”, prefațat de conf. univ. dr. Delia Grigore.

Cum spuneam, palmaresul a inclus multe titluri, în intenția de a ilustra diversitatea tematicii și a mijloacelor de realizare. Trofeul Festivalului „Rona Hartner” i-a revenit filmului *În judecata Apusului* (r. Florin Baicu, România), titlu regăsit și

la categoria Cel mai bun actor, premiu acordat tot lui Florin Baicu pentru rolul masculin din același scurtmetraj.


Premiul pentru Cel mai bun film a plecat în Italia, fiind acordat filmului *Volare, volare*, de Cecilia Rizzuto și Marco Vinz Pinnavaia, în timp ce trofeul pentru Cel mai bun scenariu a luat drumul Greciei, fiind câștigat de *Born and Raised in Dentropotamos*, de Tassos Stannas.

Premiile pentru Cea mai bună regie și imagine i-au revenit scurtmetrajului *I Fear* (regia Anelise Sălan, România), iar premiul pentru Cea mai bună actriță i-a fost acordat Brândușei Anghel pentru rolul din *Granny's Got a Gun* (r. Ada Dumitru și Ana Ineni).

Mențiunea specială le-a fost acordată ex-aequo filmelor *Ossa*, de Catrinel Menghia Marlon și Daniele Testi, și

About Wandering, o savuroasă animație de Joanna Polak.

Premiul special al publicului a marcat prezența uneia dintre cele mai proeminente promoționare ale culturii rome, Alina Șerban, pentru *La revedere, castelule!*. Un Premiu special i-a revenit filmului *300 Roma Tears – Johnny's Legacy*, de Michael Crețu. În palmares a intrat și scurtmetrajul *Mahalale din București*, de Vali Rupiță (Premiul comunității Augustin).

La încheierea festivalului au fost exprimate speranțele că anul viitor vom avea o nouă ediție și că organizatorii principali – Asociația CRN, susținută de Consiliul Județean Brașov, Primăria Municipiului Brașov, Primăria Comunei Augustin și Centrul Cultural Reduta – își vor păstra entuziasmul continuării acestui eveniment atât de deosebit. 

Ceau, Cinema!

Cinci zile dintr-un an

Marian Sorin Rădulescu

Festivalul timișorean „Ceau, Cinema!” 2024, organizat de asociațiile „Pelicula Culturală” și „Marele Ecran”, a atras peste 5.000 de spectatori prin cele 40 de filme, expoziții, ateliere și dezbateri. A fost precedat de retrospectiva „Ceau, Cinema Italiano!”, cu proiecții în sala multifuncțională Timiș, recent modernizată și dată în refolosință. Inițiativa s-a dovedit un succes pentru publicul de cinematecă dornic să revadă filme de referință de Federico Fellini (*8 1/2*), Vittorio De Sica (*Umberto D.*), Pier Paolo Pasolini (*Mamma Roma*), Michelangelo Antonioni (*Deșertul roșu*) și Roberto Rossellini (*Francesco d'Assisi*). Tot acolo, în cadrul proiectului „Timeless”, consacrat capodoperelor din cinema mondial, *La Dolce vita* făcuse două săli pline (în total, 1.000 de spectatori).

Trofeul festivalului a fost câștigat de *Ivo* (r. Eva Trobisch, Germania, 2024), iar Premiul Publicului a ajuns la *O altă viață*

decât a mea (r. Małgorzata Szumowska și Michał Englert, Polonia, 2023). Juriul a fost format din actrițele Ilinca Manolache și Olga Török și regizorul Adrian Sitaru.

Ediția a 11-a, desfășurată între 17-21 iulie 2024, a celebrat-o și răsplătit-o cu Premiul Onorific „Ceau, Cinema!” pe cineasta maghiară Judit Elek, printr-un focus de trei filme: *Doamna din Constantinopol* (debut, 1969), *Poate mâine* (1980) și *Ziua Mariei* (1984). M-a urmărit felul în care, în cel dintâi lungmetraj al regizoarei, tot ceea ce părea banal, bătrânicos și fără sclipire ascunde în fond o formă de rezistență la modernitatea egalitaristă. Titlul (în traducerea românească, adaptată, sub care filmul e cunoscut în străinătate) recapitulează, nu întâmplător, intrarea Constantinopolului în „modernitate”, după cucerirea sa din 1453, de către otomani. Totul e îndreptat spre trecut (reprezentat de tatăl dispărut, de civilizația mic-burgheză sub asediul „facerii lumii” după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial). Izbânda acestui film nu

reprezintă un moment singular în cinematografia maghiară, cum, în cinematografia românească din anii '60-'70, fuseseră *Meandre*, *Un film cu o față fermecătoare* sau *Reconstituirea*. Atmosfera compusă de Judit Elek place mai ales pentru felul în care ea pune în pagină (cinematografică) singurătatea la vârsta a treia, incomunicabilitatea, condiția de „insulă pe uscat”.

În secțiunea „Filme bănațene” a fost prezentat documentarul *Apă și talpă* (r. Mircea Gherase și Lucian Mircu, 2024). Încă de la primele cadre și se dezvăluie plastica celui dintâi lungmetraj al lui Ridley Scott, *Dueliștii*. Se zărește, pentru câteva clipe, și stihia de la finalul filmului *Pas în doi*, ca o zeitate ce învăluie și tămăduiește, asemenea unui părinte iubitor, biata făptură omenească. „Dumniezău ne pune-n rai!”, spune cineva, cu accent ardelenesc, ca un fel de rugăciune premergătoare maratonului desfășurat pe Via Transilvanica (1.420 de kilometri), între Mănăstirea Putna și Turnu Severin. Auzim apoi replica unuia din competitori:

„Unde merem noi, mă?”, ca o aluzie la vorbe, rostite și acolo în ceață (la propriu și la figurat), din *Moromeții*. Cursa ce urmează să înceapă este un prilej pentru conștientizarea și depășirea continuă a propriilor limite, o alergare spre simplitate. „Va scoate ce e mai bun din noi”, crede unul din participanți. Drumul trece adesea pe lângă pășuni populate de oi. Omul și oaia – o imagine recurentă. Efortul e tot mai solicitant. Intervin ironia și autoironia, ca mijloc de supraviețuire, ca antidot la „crepare”, un cuvânt care – spune Tibi Ușeriu, alergător de anduranță și maratonist – pe unii i-ar putea deranja. Concursul (sinapsele încorporează și rememorări ale *Concursului*, apologul scris și regizat de Dan Pița în 1982 despre un concurs de orientare turistică prin pădure, ce devine treptat o orientare etică, morală) e și o „fugă de piticii noștri pe care-i avem”. Piticii de pe creier, adică problemele personale – certuri cu părinții, dorul de ei, traume din copilărie, de unde și vorbitul în exces al unora. Alergatul prin pădure – „fir din țesătura universală” – este, câteodată, o spovedanie în mișcare în fața camerei de filmat. Unul din participanți mărturisește că i-au trebuit 15 ani să uite de purtarea urâtă a tatălui, dar adaugă: „Nu poți să urăști pe nimeni că-ți faci singur tu rău ție”. Altcineva povestește despre leucemia descoperită la 22 de ani, despre căință și „siguranța morții”. Mi-am amintit de *Francesco d'Assisi*: „Sora Moarte”. Ceea ce toți așteaptă de la acest maraton – un du-te-vino între agonie și extaz, ce are ca scop sosirea tuturor la punctul terminus – e însă „moartea măștilor și a orgoliilor, încet-încet”. Traseul e un prilej să „faci față minții tale”, să-ți depășești oboseala, pentru că „dacă lași un gând acolo ești pierdut, o să renunți!”. Multe se pot spune și scrie, dar un singur lucru contează cu adevărat: Via Transilvanica (și, lato sensu, orice competiție cu propriul sine) se trăiește nemijlocit.

În penultima zi a festivalului, spectatoriilor s-au putut întâlni pentru întâia oară pe marele ecran, în Timișoara, cu drama cehă *Urechea* (r. Karel Kachyňa, 1970), difuzată abia începând cu 1990. Această comedie umană are ca personaje principale frica și urmărirea sistematic inoculate în „omul nou” de către stat, în perioada imediat



Doamna din Constantinopol (r. Judit Elek)

următoare evenimentelor tragice din Praga anului 1968. Tot în penultima seară a fost proiectat în avanpremieră *Săptămâna Mare*, adaptare liberă după nuvela „O făclie de Paște”, de I.L. Caragiale, a cărei temă continuă să fascineze. După versiunea cinematografică a lui Radu Gabrea din 1981 (*Nu te teme, Iacob!*), avem acum filmul scris și regizat de Andrei Cohn, produs de Mandragora. Suntem feriți de vehicularea oricărei teze, nu avem parte de nicio „explicitare” în numele vreunei „clarificări morale”. Ambivalența povestirii e născută aici din dorința de a înțelege, de aceea demersul asumat de regizorul-scenarist va fi gustat și salutat doar de cei care nu au un răspuns (în alb sau negru), de cei care au întrebări, de cei care sunt în asentimentul lui Ovidiu Nimigean: „Hristos mărturisește și deșteaptă setea cea mai autentică din om. Epectaza. Nu trebuie să fii creștin ca să o simți. Ajunge doar să fii om”.

Unul din ultimele filme proiectate în festival a fost *Sacrificiul* (r. Andrei Tarkovski, 1986), care pentru unii spectatori a fost o mare provocare, chiar dacă la final câțiva s-au ridicat în picioare și l-au aplaudat. Întrebarea ce se naște acum e: când au avut spectatorii mai mare nevoie de Tarkovski (de oricare din filmele sale, pentru că a rămas mereu credincios menirii sale, nu s-a lăsat îmbrobodit de nicio ideologie), atunci sau acum? Când avea să fie mai greu de primit lumea plăsmuită de el, atunci sau acum? Pentru că aceasta e lumea sa: o capodoperă. Iar omul contemporan, subjugat de facilul culturii de masă, zorit întruna de infinitele sirene din media, e tot mai puțin pregătit să

primească o capodoperă. Iar capodopera poate fi asimilată doar în măsura în care spectatorul e dispus să se jertfească. Nimic mai „retrograd” ca această idee ce constituie însăși coloana vertebrală a filmografiei tarkovskiene: jertfirea de sine pentru a transcende lumea părelniciilor, pentru a ajunge la esența lucrurilor, ideilor. Pentru a birui în lupta cu păcatul („tot ceea ce nu e necesar”) și a ajunge la libertate. Or, spune Alexander în *Sacrificiul*, lumea noastră este prin excelență „o lume a păcatului”, în care omul – fără a deprinde sensul jertfei – se pierde în tot felul de fleacuri. Trăim într-o lume a mofturilor, în care tot ceea ce, contrar aparențelor, este ne-necesar, e zeficat. O lume condusă de zeul-moft. În care, între altele, nu mai e loc pentru simplitatea și profunzimea icoanei. Poate că de aici ar putea începe adevărata descoperire a lui Tarkovski: de la icoană. În *Rubliov*, icoana era însuși miezul. Aici, în *Sacrificiul*, icoana-salvatoare, icoana-poezie e un „joc secund”. Și totuși, o copie a tabloului ce reprezintă „Adorația magilor” (Leonardo), primită în dar de personajul principal, ne amintește mereu, ca un leitmotiv, de „semnul de departe” pe care mereu îl uităm. La fel și fragmentul vocal-simfonic din oratoriul „Patimile după Matei”, de Johann Sebastian Bach. La fel și pilda „învierii” credinței, din literatura patristică, despre nevoia de a uda copacul uscat până când ajunge să înfrunzească iar. Demers de o viață de om. Stricto sensu: viața fiului lui Tarkovski; lato sensu: viața fiilor în care cineastul rus – așa cum mărturisește prin dedicația de la final – avea atâta încredere și nădejde. **F**

Istoria filmului. O introducere

de Kristin Thompson, David Bordwell și Jeff Smith

O nouă istorie a filmului universal în română

Marian Țuțui

După nu mai puțin de 63 de ani de la apariția la noi a „Istoriei cinematografului mondial de la origini până în zilele noastre”, de Georges Sadoul, în traducerea lui D.I. Suchianu (1961), apare o nouă istorie a filmului universal în limba română, „Istoria filmului. O introducere”, care constituie o traducere a celei de-a cincea ediții (2021) a istoriei publicate prima dată în 1994 de către Kristin Thompson, David Bordwell și Jeff Smith (se mai poate eventual lua în considerare cursul „Istoria filmului universal 1895-1945”, al lui George Littera, publicat de foștii săi studenți). Traducătorii, tinerii critici Gabriela Filippi, Dora Leu, Andreea Mihalcea și Iulia Voicu, alături de Andrei Rus, care este și coordonator și autor al prefeței, și, nu în ultimul rând, editorii Vellant și UNATC Press au ales să publice masiva operă în două volume, cel de față cuprinzând primele 14 capitole, care includ începuturile cinematografului și perioada până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Cel de-al doilea volum (apărut între timp) include ultimele 16 capitole, respectiv perioada 1945-2020. Motivul alegerii acestei lucrări este aproape evident, căci autorii și, mai ales, David Bordwell valorifică aici, într-o formă sobră și concisă, studii prestigioase și o experiență de câteva decenii.

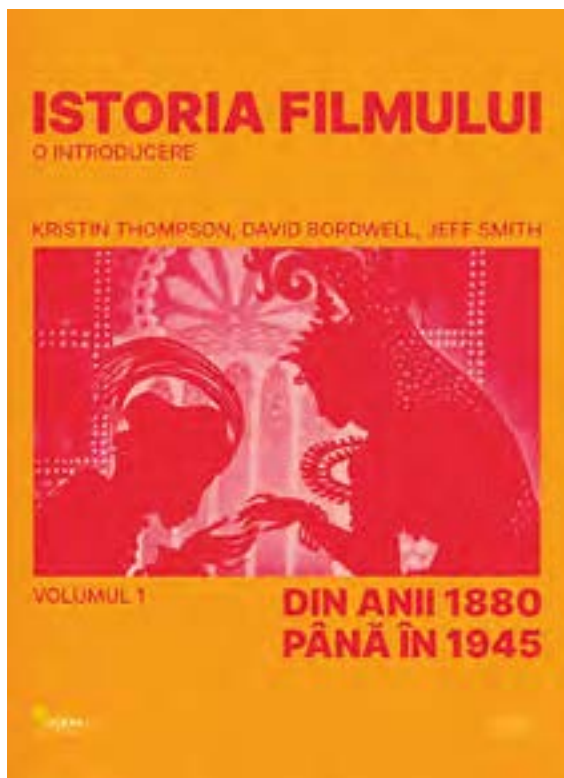
O inevitabilă comparație între lucrarea de față și cea a lui Sadoul ne conduce către cel puțin trei concluzii. În 1961, cartea lui Georges Sadoul a apărut la Ed.

Științifică în 15.000 de exemplare (plus alte 145 în ediție de lux)! În 1966, broșura „Western. Filmele Vestului îndepărtat”, a lui Iordan Chimet, a apărut la Ed. Meridiane în 18.000 de exemplare. Este un record pentru o carte de cinema, care pare azi incredibil. În ultimele decenii, tirajele cărților și periodicelor au scăzut dramatic, iar majoritatea volumelor străine și/sau cu caracter științific trebuie subvenționate, căci altfel nu ar mai putea apărea. Din păcate, trebuie să recunoaștem că se citește și se studiază mult mai puțin, astfel încât tirajele de azi au devenit ridicole, mai mici decât înainte de Primul Război Mondial, când populația era mult mai mică și majoritar analfabetă sau într-un număr mai

mic decât ordinele strict secrete ale unor armate contemporane!

Evident, istoria lui Sadoul se oprește în perioada imediat următoare celui de-al Doilea Război Mondial, atunci când a fost scrisă, însă cea mai evidentă deosebire este aceea că istoricul marxist francez încearcă să includă cât mai multe școli cinematografice și cinești, inclusiv din zone considerate exotice mai ales în epocă. În schimb, Bordwell, soția sa și Jeff Smith sunt reprezentanți ai criticii americane și de aceea sunt interesați de mainstream, iar reperete estetice și teoretice europene, cu care mulți specialiști sunt obișnuiți, au fost ignorate sau înlocuite cu altele anglo-saxone. Însă, așa cum remarcă Andrei Rus în prefață, ei „oferă un spațiu generos și producțiilor medii, considerând – pe bună dreptate – că pentru a înțelege fenomenele specifice unei anumite perioade și regiuni acestea” sunt mai caracteristice epocii decât capodoperele, care o transcend.

O a doua trăsătură definitorie a noii lucrări o reprezintă caracterul de vademecum al acesteia, în care capitolele, subcapitolele sau căștarea unor informații sunt destinate unei demonstrații extinse deopotrivă cronologic și geografic, iar fotografiile și stop-cadrele ilustrează scene din filme analizate. Acest prim volum este caracterizat și de detalii privind dezvoltarea tehnică a cinematografului (războiul patentelor, problema formatelor, apariția sunetului și culorii), aspect neglijat de alte lucrări anterioare, însă care este determinant în succesul celei de-a șaptea arte, care este totodată și o industrie. **E**



Omul orchestră. Un jurnal altfel
de Răsvan Popescu

Confesiunea unui scenarist

Călin Stănculescu

Apărută în 2023 la Editura Cartea Românească Educațional, „Omul orchestră. Un jurnal altfel” este „o carte în care se vorbește și despre filme”. Așa își apreciază autorul, Răsvan Popescu, proza recent apărută, proză densă în memorii subiective extrase dintr-o viață împlinită nu doar pe coordonatele scrisului.

Dar să rememorăm puțin. Începând din 1995, Răsvan Popescu a colaborat cu Lucian Pintilie (*Prea târziu*), urmând apoi Marius Th. Barna (*Război în bucătărie*, film TV), iarăși cu Lucian Pintilie (*Terminus Paradis* – scenariul este semnat în colaborare cu Radu Aldulescu și regizorul), cu Nicolae Mărgineanu (*Faimosul paparazzo*), cu Radu Gabrea (*Noro*) și cu Dan Pița (*Femeia visurilor* și *Ceva bun de la viață* – scenariul este semnat în colaborare cu Alexandru Molico).

Revenind la textul „Jurnalului altfel”, voi lăsa la sfârșit considerațiile despre film. Cele șase caiete au fost umplute conștiincios doar în puțini ani înainte de apariția volumului, dar ele rememorează întreaga viață, conferind textului, prin densitatea mărturisirilor, forța devoalării aproape totale a unui laborator de creație. Ocultat și sabotat mai mereu de viața publică a autorului (fervent publicist – „Expres”, BBC, TVR –, secretar de stat în două guverne liberale, iar din anul 2000 membru al Consiliului Național al Audiovizualului, o vreme și președinte al acestui organism), propriul șantier de creație apare în note scurte, nervoase, vădind talentul de a creiona caractere, figuri, personaje, relații, conflicte, situații mai mult sau mai puțin spectaculoase.

Răsvan Popescu este un entomolog

atent, ce vizualizează prezentul prin inventarul insectelor umane ce-l populează. Grație cunoașterii profunde a societății, prin imersia în presa profesionistă profundă (când aceasta chiar exista), Răsvan Popescu îi oferă cititorului „Jurnalului” său o privire panoramică asupra contemporaneității, nerenunțând la tușele personale, subiective, ale mărturiilor sale.

Foarte interesante sunt și opiniile politice ale autorului, subtil argumentate și puternic ancorate în prezentul cel mai fierbinte. Semnatarul se dovedește a fi nu doar interesat de soarta limbii române, ci și de apărarea ei, precum și de șansa reunirii cu Republica Moldova prin televiziune – proiecte, din păcate, părăsite, din varii motive (nu de către autor).

Pagini de subtilă tandrețe le sunt dedicate soției și familiei fiului, cu remușcările

tardive complementare unui stil de viață frenetic, nu rareori autorul materializând exasperarea și nemulțumirile în secvențe sarcastice, uneori chiar amuzante.

Câteva perdele ridicate privind munca de la CNA însoțesc multele gânduri încărcate de tulburări, confuzii, revolte tacite. Format ca jurnalist în vremea linotipului și rotativei, a plumbului și tușului, Răsvan Popescu acuză, pe bună dreptate, absența profesionalismului în care se înecă acum prezentul mass-media.

Prea târziu, primul film cu Lucian Pintilie, este și ecranizarea debutului apărut la Humanitas. Aceeași temă, evident autobiografică, apare și în filmul lui Dan Pița, *Ceva bun de la viață*, pățaniile unor orfani ai societății postcomuniste, perdantți ce cred totuși în șansa lor. Tot un perdant este și dezertorul din *Terminus Paradis*, filmul lui Lucian Pintilie premiat la Veneția. Vădit inegale în materializarea filmică, textele memorialistului păstrează un sincer simț dramatic, care animă conflicte ireductibile, relații tensionate, figuri decise de egolatri abulici sau de părinți despărțiți de concepții radicale opuse.

În legătură ce cel de-al optulea proiect cinematografic, *Peștele cu aripi*, memorialistul se arată, în finalul „Jurnalului” său, optimist pentru reluarea sa în apropiatul viitor.

Nu de puține ori autoironic, subiectiv, dar visând la obiectivitate, emotiv și nu lipsit de umor, liric, dar fără note melodramatice, dur, dar uneori și concesiv, textul „Jurnalului” se citește ca un roman plin de suspans.

Nu putem descifra cum se cuvine opera unui scriitor dacă nu-i cunoaștem biografia, a spus-o mai de mult Sainte-Beuve. Or, „Jurnalul altfel” semnat de Răsvan Popescu ne ajută să-i înțelegem atât opera literară, cât și pe cea dedicată filmului. **F**



Radu Gabrea și literatura

Călin Stănculescu

Nu este deloc curios faptul că un cineast cu o operă diversă, dedicată atât documentarului, cât și filmului de ficțiune sau celui de televiziune, alege, de cele mai multe ori, ca sursă a inspirației sale literatura.

Goethe-Institut București și Asociația Euro-Fest au avut laudabila inițiativă a organizării unei retrospective dedicate regizorului Radu Gabrea, care a cuprins primele două volume din trilogia inspirată de romanele pastorului sas Eginold Schlattner – *Cocoșul decapitat* și *Mănuși roșii* –, precum și ecranizarea emoționantului roman scris de Ioan T. Morar – *O poveste de dragoste, Lindenfeld*, cu scenariul semnat de regretatul Adrian Lustig.

Cocoșul decapitat (coproducție România-Germania-Ungaria-Austria, 2007) propune, într-o acoladă temporală de un deceniu (punctul final fiind ziua de 23 august 1944), o privire asupra lumii unui burg transilvan, unde coexistă

destine diverse, cu etnii și condiții sociale diferite. Pașnic până la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, universul urbei este traversat și bulversat de scurta dominație legionară și, apoi, de tentația aproape mistică a nazismului. Radu Gabrea focusează, dincolo de firele epice, pe raporturile dintre religie și politică, dintre toleranță și fanatism, dintre trădare și loialitate.

Pendularea temporală descoperă personaje în evoluție sau afectate doar de evenimente, atacate de morbul naționalist, eroi a căror formare este direct marcată de consecințele evenimentelor istorice ce vor duce și la dispariția civilizației săsești de pe scena transilvană. Coperțile filmului, atașate legendei cocoșului decapitat, evocă evenimentul amănat al sfârșitului liceului – *exitus* – și se conjugă cu schimbarea poziției militare a României, în urma actului de la 23 august 1944.

Primul volum din balzacia mărțurie a lui Eginold Schlattner, cu ponderea sa autobiografică, se constituie într-o operă majoră, oglindă convingătoare pentru

tragedia unei etnii aflate de opt secole pe pământ românesc, nu singura, de altfel, ce a avut de suferit în urma șahului mondial practicat de Marile Puteri în țara noastră. Condițiile coproducției au necesitat și un coregizor, Marijan David Vajda, cu care cineastul român a cooperat excelent în realizarea unei complexe evocări.

Proiecția s-a bucurat de prezența mai multor participanți la realizarea filmului (actorii Victoria Cociaș, Axel Moustache și Vlad Rădescu, monteuză Melania Oproiu), precum și a fiicei autorului romanului inspirator, Eginold Schlattner, scriitorul care afirmă că n-ar fi putut vedea o operă mai fidelă atât spiritului, cât și literei romanului.

Mănuși roșii (2010) continuă epopeea scriitorului sas, având în prim-plan anchelele Securității din anii '50, când autorul romanului, supus presiunilor fizice și psihologice, își va trăda involuntar fratele. Filmul are și o dublă încărcătură autobiografică, regizorul însuși fiind victima unei delațiuni și a unei întemnițări de multe luni, în urma Revoluției din Ungaria anului 1956, eveniment ce a născut deșarte speranțe și printre tinerii români.

Eroul lui Gabrea, jucat cu mult firesc de Alexandru Mihăescu, actor laureat pentru acest rol în Italia, trece prin toate fazele unei anchete perverse, violențele fizice fiind dublate de umiliri greu de suportat, intimidări gradate, manipulări psihice și privări medicale decisive pentru sănătatea sa mentală.

Dacă nu evocă durițările de tip „experimentul Pitești”, cineastul propune spectatorilor o sugestivă galerie de anchetatori, cu metode infailibile. Mai mult, Gabrea evocă și eliminarea securiștilor evrei din rândul torționarilor recrutați pentru edificarea proceselor de tip stalinist. Roluri de urmărit sunt și cele susținute de Andi Vasluianu, Marcel Iureș și Udo Schenk.

Deloc facil la vizionare, filmul *Mănuși roșii* propune o privire gravă asupra unei epoci peste care uitarea nu trebuie să-și aștearnă aripile. Acest memento, ca o oglindă deloc convenabilă asupra unor



Alicja Bachleda-Curus și Axel Moustache în *Cocoșul decapitat*

pagini de istorie, devine o mărturie prețioasă pentru prezentul încă nepurificat de resentimente.

Alexandru Mihăescu a participat la discuția de după proiecție, alături de alți trei actori din distribuția filmului (Victoria Cociăș, András Demeter și Mircea Rusu), monteaza Melania Oproiu și Sabine Maya Schlattner.

Radu Gabrea a ales pentru penultimul său film de ficțiune (*O poveste de dragoste, Lindenfeld*, 2014) spectaculosul roman „Lindenfeld”, al lui Ioan T. Morar, excelent decupat de Adrian Lustig. În vara anului 1945, șvabii din satul Lindenfeld sunt deportați în Siberia – un eveniment organizat, programat și executat cu eficiență atât de ruși, cât și de români. Un timid love-story este distrus. Helga ajunge în Gulag, de unde va reveni după o vreme, în timp ce alte rude și prieteni vor popula neospitalierul Bărăgan. Uli alege riscurile fugii pentru a ajunge în Germania, unde își va găsi drumul spre notorietate, avere și singurătate. Un reportaj de televiziune surprinde viața (sau moartea) satului natal al colecționarului de tablouri, om de afaceri respectat, temut și vânat de propriul fiu pentru o semnificativă moștenire. Însoțit de bodyguardul său, totodată prieten, sfătuitor și confident, Uli va poposi în Lindenfeld pentru a regăsi o ruină cu un singur locuitor, Helga, iubita sa de altădată. Organizarea teatrală a unei primiri fastuoase nu va înșela gândurile protagonistului. Victoria Cociăș și Victor Rebengiuc sunt interpreții inspirați pentru apusul idilei ce traversează anii.

Pentru Radu Gabrea, roata impasibilă a Istoriei nu poate anula traiectoria unor destine individuale. Acestea pot fi mutilate de conjuncturi deviate de trecerea ireversibilă a timpului, dar, dacă sunt urmate cu credință, loialitate și dăruire, pot ieși învingătoare față de Istoria doar aparent invincibilă.

La ultima proiecție din acest ciclu dedicat ecranizărilor lui Radu Gabrea și găzduit de ospitalierul sediu al Goethe-Institut București au participat Victoria Cociăș, András Demeter și Magdalena Schubert. S-au amintit secvențe de lucru de la filmări, evocându-se nu doar personalitatea artistică a cineastului, ci și calitățile sale greu de uitat de comentator ironic al procesului de



Alexandru Mihăescu în *Mănuși roșii*

creație sau de autentic prieten și sfătuitor al propriilor interpreți. S-a reamintit, de asemenea, intenția cineastului (din păcate, nefinalizată) de a realiza un documentar dedicat vânzării de către regimul comunist a cetățenilor români de etnie germană.

Infidele, sumare, degradante sau superficiale, ecranizările pot defini relația cu arta filmului prin capacitatea celei din urmă arte de a ilustra convingător și veridic adevărul personajelor și evenimentelor sugerate de pagina scrisă.

De la I.L. Caragiale la D.R. Popescu, de la Fănuș Neagu la Klaus Modick sau Georg Hermann, de la Răsvan Popescu la Eginald Schlattner, de la Curzio Malaparte la Ioan T. Morar, în desenul ecranizărilor semnate de regizorul Radu Gabrea s-a circumscris o operă complexă, profundă și definitorie pentru raporturile artei filmului cu literatura. **F**



Victor Rebengiuc și Victoria Cociăș în *O poveste de dragoste, Lindenfeld*

Un străin cu pașaport american

Titus Vijeu

Pe coperta a patra a cărții din 1996 este fotografia pașaportului eliberat la Los Angeles, în 14 august 1990, pe numele Jacob Michael, născut pe 11 mai 1933 în România. O semnătură olografă a titularului (*the bearer*) și o poză a sa. Un bărbat în putere, cu ochelari prin care străbate privirea pătrunzătoare a unuia ce știe să vadă lucrurile din jur, să le cerceteze. Privirea unui cineast, deci. Ceea ce a și fost, în bună parte din viață, Michael Jacob, adică Mihai Iacob, născut la Orăștie la data menționată pe documentul oficial și mort la 29 iunie 2009 în „orașul îngerilor”, în care-i fusese eliberat pașaportul și unde ceruse azil politic în 1973.

În țară fusese considerat un cineast de succes, realizând un număr apreciabil de filme, începând cu *Blanca* (în coregie cu Constantin Neagu), ecranizare după „Povestea teiului”, de Mihai Eminescu, din timpul studenției de la IATC. Absolvent în 1955, lucrează ca secund al lui Dinu Negreanu la *Pasărea furtunii*, după romanul omonim al lui Petru Dumitriu, cel mai bine cotate scriitor tânăr al momentului, de abia trecut de 30 de ani; prin „fuga” sa spectaculoasă, acesta avea să deschidă drumul spre Occident al multor artiști români ce refuzau în acest fel regimul politic din țară. În 1958, Iacob semnează – împreună cu Mircea Drăgan – regia filmului *Dincolo de brazi*, pe un scenariu propriu, pentru ca trei ani mai târziu să fie prezent la Cannes cu un biopic sensibil, *Darclée* (1960) dedicat

vieții celebrei soprane ce a câștigat publicul din marile săli de concert ale lumii. Cariera artistică a tânărului regizor a continuat în 1962 cu *Celebrul 702*, după piesa de teatru a lui Alexandru Mirodan, o polemică subtilă cu „modul de viață american”. România lua parte cu eleganță la „războiul rece” și publicul sesizase ironia ce îmbrăca slognul antiimperialist. Un merit deosebit le revenea marilor artiști distribuiți: Radu Beligan, Jules Cazaban, Nicolae Gărdescu, Ștefan Ciobotărașu, Fory Etterle.

Chemat la catedra de regie film a IATC, Mihai Iacob a contribuit la pregătirea unor viitori cinești, care vedeau în tânărul regizor un model de urmat.

Filmul care l-a consacrat cu adevărat a fost *Străinul* (1964), după romanul lui Titus Popovici; acesta, după succesul



Ștefan Ciobotărașu, Geo Saizescu, Constantin Rauțchi și Puiu Călinescu în *Celebrul 702*

înregistrat ca scenarist, se va dedica tot mai mult acestei îndeletniciri practicate deja (*La „Moara cu noroc”* – 1957, *Valurile Dunării* – 1960) și pe care a încercat s-o transforme în profesie. Prezentată la Karlovy Vary, unde Ștefan Iordache, deținătorul rolului Andrei Sabin („străinul” din povestea cinematografică a lui Titus Popovici), a primit o mențiune pentru interpretare, pelicula regizată de Iacob a consolidat prestigiul regizorului, care primește în 1964 o bursă de studii la Paris.

Documentarul social *Politețe* (1966), pe care-l realizează la întoarcere, urma să stârnească discuții ample și să atragă atenția „factorilor vigilenți” ai cinematografului noastre socialiste. De ce oare? Pentru că, după cum observa Florian Potra, „surprinzând direct, *sur le vif*, și adunând un bogat număr de fapte «regretabile», regizorul de filme artistice Mihai Iacob pune sub semnul întrebării multe acțiuni și manifestări de rea-creștere, care stânjenesc «mișcarea înainte» a societății”. Sunt episoade „ce sesizează elocvent anumite răbufniri ale sub-vieții noastre sociale”. Mai mult ca sigur, scriind despre „sub-viață”, admirabilul italianist, cu studii solide în cea mai puternică universitate din Roma, se gândise la un eseu celebru al lui Ernesto de Martino, „Intorno a una storia del mondo popolare subalterno”. Un studiu de antropologie culturală pe care îl dezbătuserăm și noi, studenții profesorului, în seminarele erudite pe care le prezida. Dar, după cum avea să declare însuși regizorul, „documentarul ciné-verité *Politețe*, care critica situația din România”, a fost „interzis mai mult de un an și cenzurat”.

Acesta a fost momentul ce i-a dat de gândit cineastului în privința viitorului. Ca urmare, după câteva experiențe nu foarte izbutite (*Castelul condamnaților*, *Pentru că se iubesc*), profită de bursa ce-i fusese acordată în SUA pentru a se refugia în „țara tuturor posibilităților”.

Încurajat de aplauzele de cândva, obținute în țară sau la festivaluri din străinătate, spera într-o carieră artistică la Hollywood. N-a fost să fie! Își va aminti de o singură activitate în domeniu, aceea de producător asociat la *The Secret of the Ice Cave*, regizat în 1989 de un alt român, ceva mai norocos, Radu Gabrea. În rest, stabilit la Hollywood (unde un singur cineast



valah, Jean Negulescu, făcuse cândva carieră), „practică diverse meserii și nu renunță la ideea de a persevera în artă”.

A lăsat în urmă un roman, despre care am pomenit în deschiderea acestei evocări triste. „Pașaport american” este de fapt numele de cod al unei operațiuni a

Departamentului Securității Statului din ultimii ani ai regimului comunist. O operațiune dictată de însăși Elena Ceaușescu, privind infiltrarea diasporei române din New York cu „antene” sigure. Prilej pentru autor să descrie o lume pestriță și oarecum debusolată, trăind din expediente și cu morgă aproape aristocratică. Securității de la București erau persoane grave, convinse de importanța misiunii lor. Cei livrați peste Ocean sunt – ca și mulți din emigranții cu vechime – mai degrabă fantoșe decât *characters*. Cum ar fi zis Romulus Dianu, avem de-a face cu o „faună bufonă”, pe care ochiul de cineast al lui Iacob o privește minuțios, în toate articulațiile ei.

Cartea a apărut, cu sprijinul financiar al familiei Erbașu, în 1996, la editura Persona (nume ce ne trimite automat la Jung și Bergman) din grupul editorial Universalial, condus de Doina Uricariu, admirabila poetă de cândva, care a decis și ea între timp să se stabilească în Statele Unite ale Americii.

Autorul intenționa să continue cu volumul doi, care se pare că n-a mai fost scris. Ca urmare, putem folosi clasică încheiere hollywoodiană: „*The End*”. ■



Irina Petrescu și Ștefan Iordache în *Străinul*



Winona Ryder și Michael Keaton în *Beetlejuice Beetlejuice* (r. Tim Burton)

Toamna sălilor de cinema. Reîntâlniri

Luminița Comșa

Inter-o perioadă tulbură, cu amenințări de război la nivel planetar tot mai reale, cineaștii par să încerce să evadeze și să-și poarte publicul în trecutul glorios al cinematografeii anilor '80-'90, readucând la lumină teme și tendințele acelor ani. Supercălduroasa vară 2024 s-a încheiat și, odată cu începerea toamnei, cinematografia lumii își numără bobocii. Cele două mari festivaluri din luna septembrie a acestui an – Mostra de la Veneția, ajunsă la cea de-a 81 ediție, și Festivalul Internațional de Film de la Toronto (TIFF) – le-au oferit creatorilor de pretutindeni ocazii propice pentru prezentarea a tot ceea ce au realizat mai bun și interesant în ultima perioadă. În cadrul celor două festivaluri au avut loc mai multe reîntâlniri de succes.

La Veneția, regizorul Tim Burton a revenit cu un mit cinematografic,

printr-un film în care s-a reîntâlnit cu un personaj emblematic pentru anii '80, readus pe ecran în *Beetlejuice Beetlejuice*, tot cu Michael Keaton în rolul celebrului demon dezordonat și murdar, autoproclamat „bio-exorcist”. Noul film reînvie pe ecranele noastre, la 36 de ani după triumful lui *Beetlejuice*, povestea extraordinară cu fantome care a impus lumii întregi creativitatea excentrică și macabră a lui Tim Burton. Keaton, a cărui interpretare nestăpânită în rolul titular i-a lansat cariera, se întoarce, mai dezlănțuit ca niciodată, în această continuare, în egală măsură ciudată și distractivă, pentru care realizatorii se laudă că au conceput efecte speciale surprinzătoare, înspăimântătoare, dar și mai dezgustătoare. Alături de el mai apar, din vechea distribuție, Winona Ryder și Catherine O'Hara. Ca întăriri, sunt doi iluștri nou-veniți, Monica Bellucci și Willem Dafoe. Din ultimele informații de la Warner Bros., lansarea filmului din

SUA, considerată evenimentul sezonului de toamnă, a dus la încasări de 110 milioane de dolari în primul weekend, depășind cu mult nivelul maxim al așteptărilor realizatorilor. Primul *Beetlejuice* a avut încasări, la box-office-ul intern, de 74 de milioane de dolari – o sumă uriașă la acea vreme.

La celălalt capăt de lume, a fost consacrată o altă reîntâlnire, de data aceasta între Ralph Fiennes și Juliette Binoche. Cei doi actori împart ecranul în *The Return*, o repovestire a „Odiseei” lui Homer, care a avut premiera mondială la Festivalul de la Toronto. Au trecut aproape 30 de ani de când Juliette Binoche a decojit o prună și a strecurat-o în gura lui Ralph Fiennes. Aceasta este o scenă simbolică între cei doi actori din *The English Patient* (1996), în care Binoche o interpretează pe Hana, asistenta personajului titular al lui Fiennes, un pacient grav ars și imobilizat la pat, cu un trecut misterios. Restul, desigur,

este istorie. Epopeea cinematografică a lui Anthony Minghella a devenit un fenomen cinematografic, câștigând 232 de milioane de dolari la nivel mondial – box-office rămas cel mai mare din istoria companiei de producție și distribuție Miramax. Ea a dominat și Premiile Oscar din 1997, luând nouă dintre ele, inclusiv pentru Cel mai bun film, Cel mai bun regizor și Cea mai bună actriță într-un rol secundar (Binoche). *Seinfeld* are chiar un episod despre acest film.

Acum, Binoche și Fiennes s-au reunit în sfârșit pe ecran în *The Return*. Regizat de Uberto Pasolini (*Still Life, Nowhere Special*), filmul repovestește, de fapt, finalul „Odiseei”, când Ulise (Fiennes), plecat la război în urmă cu 20 de ani, se spală pe țărurile vechiului lui regat, Itaca. Soția lui, Penelopa (Binoche), este prizonieră în propria casă, luptând cu pretendenții care vor să se căsătorească cu ea ca să preia tronul. Când Ulise se întoarce, el este decis să-și recupereze coroana și să se răzbune. Fiul lor, Telemah (interpretat de Charlie Plummer din *Lean on Pete*), este prins la mijloc între amenințarea peșitorilor care vor să-l vadă mort pe Ulise și dorința de a se dovedi demn de moștenirea „eroică” a tatălui său.

„În toți acești ani de după *The English Patient*, am rămas prieteni”, spune Binoche, vorbind printr-un zoom comun cu Fiennes înaintea TIFF. „Așa că a fost o fericire să ne reunim pe ecran. Ralph nu mai stă întins de data asta, dar cred că Penelopa mea este un fel de asistentă, pentru că a fost foarte răbdătoare cu acest «nou pacient» care se întoarce la Itaca”. „Nu căutau un proiect pe care să-l facem împreună”, spune, la rândul său, Fiennes. „Prietenia nu înseamnă întotdeauna a lucra împreună. Este vorba și de a vorbi sau de a împărți o masă împreună.” Însă, când i s-a ivit ocazia să-l joace pe Ulise, ideea ca Binoche să joace rolul Penelopei a apărut ca un declic: „Juliette este ca o busolă pentru mine, are o profunzime intuitivă extraordinară și o mare înțelegere a ceea ce înseamnă să acționezi în film”.

În stil și intenție, *The Return* este foarte departe de *The English Patient*. În loc de o epopee romantică somptuoasă, filmul este simplu, dar crud. Fiennes petrece cea mai mare parte a filmului într-o ținută

sărăcicioasă, iar palatul Penelopei pare să fi cunoscut zile mai bune. Uberto Pasolini se inspiră direct de la legendarul regizor Pier Paolo Pasolini (numele celor doi este o simplă coincidență), care îndepărtase toate ornamentele și podoabele din adaptările sale clasice, *Medeea* și *Oedip rege*, pentru a se concentra mai bine asupra emoțiilor și psihologiei personajelor. „*The Return* nu este un film de la Hollywood cu săbii și sandale, dimpotrivă, există o mare austeritate”, spune Fiennes, „și nu există nici zei, nici monștri. Ulise al nostru este un suflet pierdut, un om învințit și rănit, traumatizat de război, care se întoarce acasă nesigur dacă ar trebui să-și recupereze regatul și dacă ar trebui să se răzbune” (pe peșitorii soției sale). Cruzimea din *The Return* se extinde și la fizicul lui Fiennes. Acesta, în vârstă de 61 de ani, pentru a juca Ulise și pentru a-și crea un aspect muscular și osos, a trecut printr-un regim epuizant de dietă, alergare și antrenament cu greutate. „Uberto era foarte îngrijorat că nu ar trebui să arăt ca cineva care a fost la sală. Și, sincer, la vârsta mea, oricum nu am de gând să pun foarte mulți mușchi. M-am lăsat pe mâinile unui om minunat, antrenorul meu, și m-am predat voinței lui. Ceea ce am învățat este că o dietă foarte strictă este cheia reușitei. Dacă urmezi asta, vei pierde surplusul nedorit”, spune Fiennes. În ceea ce o privește pe Binoche, la 60 de ani, ea nu a avut nevoie să se transforme fizic pentru a juca Penelopa. Dar, spre deosebire de cele mai multe versiuni ale acestei povești, în viziunea actriței franceze, ea i-a dat reginei coloană vertebrală.

„Aș vrea să spun că ea este feministă, dar nu-mi place acest cuvânt, pentru că nu este potrivit pentru poveste și timp”, comentează Binoche. „Ceea ce Uberto a vrut cu adevărat să sublinieze a fost furia și frustrarea din interiorul Penelopei și relația ei complicată cu Ulise când se întoarce.” De aceea, Pasolini îi ține deoparte pe Ulise și Penelopa, respectiv pe Fiennes și Binoche, în cea mai mare parte a filmului. Ei nu se reunesc pe ecran până la sfârșit! Merită oare așteptarea?

Veneția și erotismul

Anul acesta, filmele cu scene erotice fierbinți par să fi invadat Festivalul de la Veneția. Nicole Kidman și Harris Dickinson au înfierbântat imaginația spectatorilor în filmul *Babygirl*, al Halinei Reijn. Actrița interpretează rolul unui CEO al unei companii de tehnologie, care își descoperă pasiunea pentru BDSM alături de un tânăr manipulator, jucat de Harris Dickinson. De altfel, cu acest rol provocator, Kidman a luat premiul pentru Cea mai bună actriță. La rândul său, și actorul Daniel Craig a răspuns unei provocări, schimbând radical registrul interpretativ odată cu apariția sa neașteptată din filmul *Queer*, al regizorului Luca Guadagnino. Fost James Bond, Daniel Craig apare acum în rolul unui expat american, dependent de droguri, din Mexicul anilor 1950. El se scufundă într-o dorință homosexuală obsesivă pentru un marinar mai tânăr, interpretat de Drew Starkey. Adaptare cinematografică a romanului autobiografic semnat de William S. Burroughs, *Queer*



Ralph Fiennes și Juliette Binoche în *The Return* (r. Uberto Pasolini)



Jeremy Strong și Sebastian Stan în *The Apprentice* (r. Ali Abbasi)

constituie o ocazie perfectă pentru Luca Guadagnino de a readuce cinematograful erotic în atenția publicului.

„Ca spectator, uneori aș vrea să văd un film fierbinte, un film sexy”, declară Reijn, motivând de ce a ales să realizeze *Babygirl*. Dar, deși pe ecran există o mulțime de scene fierbinți, erotismul din filmele de la Veneția din acest an este semnificativ diferit de cel al filmelor erotice din ultimele decenii. Scopul nu este, așa cum era în peliculele anilor '70 (*Last Tango in Paris*, *Don't Look Now* sau *The Night Porter*), să șocheze spectatorii conservatori și să dinamiteze tabuurile. Pornoul există de mult și se presupune că toate tabuurile sexuale sunt acum eradicate. Aceste noi filme sexy nu sunt nici o repetare a valului de thrillere erotice de la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90, epoca unor filme ca *Dressed to Kill*, *Fatal Attraction*, *Basic Instinct* sau *Body of Evidence*, unde exista un amestec de emoție senzuală și sexuală. Scopul noului cinema erotic este unul terapeutic!

În *Babygirl* se întâlnesc, totuși, unele elemente ale thrillerului erotic din anii '90. Eroina este nemulțumită de relația cu soțul său, interpretat de Antonio Banderas, și de aceea caută satisfacție într-o relație sado-masochistă cu tânărul ei stagiar, punându-și cariera și familia în pericol. „Am fost inspirată de toate thrillerele erotice din anii '80-'90 – *Basic Instinct*, *Fatal Attraction*, *Nine 1/2 Weeks*, *Indecent Proposal*”, remarcă Reijn, adăugând: „Acesta este răspunsul meu feminin la acele filme”. În esență, regizoarea-scenaristă preia intriga

din *Fatal Attraction* și îi dă o întorsătură feministă.

Însă poate cea mai radicală utilizare a sexului pe ecran afișată la Veneția în acest an este, după cum consideră comentatoarii, *Love*, a doua peliculă dintr-o trilogie, despre comportamentul sexual și normele sociale, a regizorului norvegian Dag Johan Haugerud. *Love* este un film plin de conversații sexuale – personajele își petrec practic tot timpul discutând, în detalii intime, adesea medicale, despre genul de sex pe care îl au sau pe care și-l doresc și despre ceea ce îi îngrijorează –, dar nu există nici măcar o singură reprezentare a sexului real pe ecran! „Îmi este greu să urmăresc scene de sex în filme, pentru că pun la îndoială funcția lor”, spune Haugerud. „Oamenii fac sex în moduri diferite și nu le poți cere actorilor să-și aducă experiența sexuală la filmări, pentru că este ceva extrem de personal, așa că ei au întotdeauna tendința de realiza ceea ce aș numi «sex de film», ceva care nu se simte foarte sincer sau realist.” Scopul declarat al realizatorului este ca, prin această trilogie – primul film, *Sex*, a avut premiera în februarie la Berlin, iar al treilea, *Dreams*, se va lansa la sfârșitul acestui an –, să realizeze pelicule „despre sex fără a arăta sex”.

Revenire nedorită, filme așteptate

Dacă unii speră cu ardoare ca Trump să nu revină, publicul așteaptă cu nerăbdare ieșirea pe ecrane a filmului *The Apprentice*, care poate fi definit pe scurt ca *Trump*, *the Beginnings*. Acidul film biografic semnat

de iranianul Ali Abbasi este pelicula care, la Festivalul de la Cannes de anul acesta, ar fi meritat, după mulți, un dublu premiu de interpretare, pentru românul Sebastian Stan și Jeremy Strong. În timp ce Sebastian Stan îl întrușipează pe un Donald Trump la 30 de ani, pe când era un mic jucător prins în șmecherii imobiliare, Jeremy Strong îl joacă pe Roy Cohn, fostul consilier al senatorului McCarthy și un avocat puternic, care îl va învăța pe viitorul președinte despre corupție și minciuni la scară largă. Filmul radiografiază în cele mai mici amănunte beția de putere și corupția de care se lasă orbite cele două personaje, pe fundalul mării epurări sociale a New York-ului, al venirii la putere a lui Reagan și al teribilului val de SIDA. Filmul reconstituie cu brio toate primele lovituri de joasă anvergură ale lui Trump, până când „ucenicul” își depășește maestrul în cinism și cruzime, inclusiv în detrimentul acestuia din urmă.

La cea mai recentă ediție a Festivalului Internațional de Film de Animație de la Annecy, un film-bijuterie a fascinat deopotrivă publicul și criticii. *Flow, le chat qui n'avait plus peur de l'eau* este, de fapt, aventura unei mici pisici negre într-o lume înghițită de ape, unde au rămas doar vestigii ale existenței umane. Considerată deopotrivă un adevărat șoc estetic, influențată de jocurile video, și un vis monumental, această călătorie cinematografică de 1.000 de kilometri, prin toate tărâmurile imaginare inventate vreodată, semnată de tânărul regizor leton Gints Zilbalodis, își uimește spectatorii. Primul lungmetraj al cineastului (*Away*, 2020) este un manifest care pare că înoată împotriva valului antropomorfismului obișnuit. *Away* și *Flow* sunt adevărate capodopere fără cuvinte, despre o lume mult mai curată decât cea în care trăim și în care a evada poate deveni o terapie de suflet. ■

Surse:

Publicațiile: *Le Film français*, *Ecran total*, *Screen International*, *Variety*, *Boxoffice*
Site-uri: *CNC România*, *CNC Franța*, *Festival de Cannes*, *AlloCiné*, *France24*, *Télérama*, *Hollywood Reporter*, *Los Angeles Times*, *The Independent*, *The National*

CEA MAI NEOBIȘNUITĂ ZI.



Iulian POSTELNICU Mihai CĂLIN Adrian VĂNCICĂ Nicoleta HÂNCU Andrei MIERCURE Emilia DOBRIN



MOȘTRA INTERNAȚIONALĂ
D'ARTE CINEMATOGRAFICĂ
LA BIENNALE DI VENEZIA 2024
Official Selection

ANUL NOU CARE N-A FOST

un film de BOGDAN MUREȘANU



ÎN CINEMATOGRAFE DIN 24 SEPTEMBRIE

cu LUCR TORO, IOANA FLOREA, VLAD IONUT POPESCU, MADIAN RĂLEA, RADU SABRIEL, ION SAFTARIU, SABRIEL SPANIE, MANUELA BRĂBĂŢIU, VASILE MURARI, JOA CALUS, FIVIRA BEATCH, VICTORIA RĂULEANU, IULIANA GĂRNET
scenariu de BOGDAN MUREȘANU, regie: BOGDAN MUREȘANU & TUDOR PĂRȚIBU, muzică: VANJA KIVACŢEVIC & MIRCEA LĂCĂTUȘ, montaj: SEBASTIAN ZSEMONTÉ, costumi: IULIA & VICTOR FOLIES, A, decoruri: GABRIEL ANDREI, sunet: MIRELA CAPOFERRI
producător executiv: CRINA ENTEA, BUGDAN LUCA, ADRIANA BOMĂŢEȘ, producător: ADA SOLOMON, GIORGI CĂȘCĂRIU, VANJA KIVACŢEVIC, producător executiv: BOGDAN MUREȘANU, producător asociat: THOMAS NISSIM, CLAUDIA NEBELCH DOGA, DAN BURLAC, producător asociat: ROXANA ARDELEAN

HORAȚIU
MĂLĂELE

OLIMPIA
MELINTE

MARA
BUGARIN

ALEX
CĂLIN

MOROMETII 3

UN FILM DE STERE GULEA



DIN 22 NOIEMBRIE ÎN CINEMATOGRAFE

cu RĂZVAN VASILESCU IULIAN POSTELNICU CĂTĂLIN HERLO DANA DOGARU CUZIN TOMA ANA CIONTEA și MICHAEL STREIBER cu DANA PELLEA

LAURENȚIU BĂNĂSCU CENSAO MERSOFFER IOAN ANDREI IONESCĂ ANDREIA BOBÎL IULIANA VĂRÎNTE DORINA CHIRBAC PRODUȚIE LORRA FONG CU PARTENERIUL CENTRULUI NAȚIONAL AL CINEMATOGRAFIEI și PRIMA CINEMA CITY IUDAVONE ÎNSPER CINEMA CAUTINA CINEPLEX

SCENARIU STERE GULEA REGIZOR CRISTIAN GULEA COSTEL IONU FLORIAN DAN ȘTEFAN BUCĂREȘTI COSTUME DANA PĂPĂRĂȘĂ ALINA și CĂRĂȘI SARIȘA PĂRĂȘI MANUELA TUDOR SCENARIU CRISTIAN NICOLESCU MONTAJ VIVI DRĂGAN VASILE (B&S)

PRODUCȚIE DANA BIȚOI GHEORGHE TUDOR GHEORGHE



CINEMA
CITY

vodafone

INFORM
CINE MA

ROSAFLEX

Roiffeisen
Bank

ppc

AQUA
LIFE

ORIPLEX

SUPERNET

MOVIEPLEX

DRUGS

WIND

HAPPY CINEMA

VEOLIA

VEOLIA

VEOLIA

VEOLIA

ESPRESSO

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIBRA
LUCAS

LIB