

FILM



Revistă trimestrială
de cinema a
Uniunii Cineaștilor
din România

Nr. 1 / 2025 • 9,5 lei



PRIM-PLAN

Karina Jianu

Richard Peña

Cristian Bota

DOSAR

**Remember
2024**



5 948492 120019

FESTIVALURI: BERLIN, CINEMAIUBIT, VISUALI ITALIANE, NORDIC, MYFRENCHFILMFESTIVAL

REVISTA FILM ESTE ȘI

ONLINE

revistafilmm.ro

FILM MAGAZIN ONLINE
HOME EDITORIAL EVENIMENTE DESPRE NOI AJUTĂ CONTACT

INTERVIU
Cristian Bota și lumea în „Tândări”

REVISTA
Anetele muzicii

INTERVIU
Cristian Bota și lumea în „Tândări”

CINEMA/FILMUL
Sigon de nevie

Referințe:
• Cristian Bota
• Tândări
• Alina Anete
• Căminul
• Din Tândări

Parteneri:
Ministerul Culturii
Ministerul Educației

Evenimente

Povestea piesei „Stelele” (ADDA), de pe coloana sonoră „Hoji de subiecte”

„Stelele”, remăcaș special realizat de ADDA pentru coperta sonoră afirmativă HOJI de subiecte, însoțit de muzica partenerilor: Mădălina și Florin, în colaborare cu cei din cadrul Asociației „Jurnalul Tâmbărilor”.

Citește articolul

Premiere, titluri clasice și rarități, într-un nou program al Cinematicii TIFF

Teapăni din anul 2011, Cinematicii TIFF din Cinema Victoria Cluj Napoca lansează un program înnoțit în cadrul „Zilei Săptămânii” și al unui film care va prezenta o selecție de filme emblematic pentru, chiar dacă nu se vede din anul dezbaterii primare.

Citește articolul

Nordic Festival aduce cultura și stilul de viață din țările nordice la Chișinău

Doi ani de la lansarea în România a festivalului, clubul peste 2.400 de spectatori de participare la festivalul la proiectele culturale, evenimentele literare și culturale se vor desfășura în cadrul Nordic Festival, festivalul multicultural care explorează și conectează cultura din țările nordice pentru prima dată în România, pe 27 și 28 martie 2023.

Citește articolul

Interviuri

Cristian Bota și lumea în „Tândări”

Pe Cristian Bota îl găsim din nou în lumea filmului și a scris, semnându-și în special contribuția la reportajul „Tândări” și Cristian Bota, dar în același timp și la un nou proiect de film, lansarea în cinematograful românesc, pe 20 martie 2023, a piesei „Tândări”, scrisă și regizorată de Bogdan Neaguș, în care actorii au un rol de prim plan, în rolurile principale.

Puteți citi un fragment din interviu cu Cristian Bota, urmând ca versiunea completă, mai mult amănunțit, să fie publicată în numărul 1 (2023) a revistei noastre.

de Alina Anete

Citește articolul

2024

Revista Film 1/2024
Revista Film 2/2024
Revista Film 3/2024
Revista Film 4/2024

Citește revista (PDF)

2023

Revista Film 1/2023
Revista Film 2/2023
Revista Film 3/2023
Revista Film 4/2023

Citește revista (PDF)

Richard Peña: Discovering diversity

Characterized as “a leading voice and translator in New York film culture”, the former director of programming at the Film Society of Lincoln Center and a distinguished professor at Columbia University, where he founded an MA in Film Studies, Richard Peña came to Romania at the beginning of December. Invited by the National University of Theatre and Film “I. L. Caragiale”, he spent a week presenting a program entitled “The Arab Cinema: A Brief History of Egyptian Cinema” and leading a masterclass.

de Dana Dumitru

Citește articolul

Klassiker des rumänischen Films

istoria, film și propagandă

Ignoranță, protest și solidaritate

istoria și film



Revistă trimestrială
de cinema a Uniunii
Cineaștilor
din România

**Număr realizat cu sprijinul
Ministerului Culturii**

Redactor șef
Dana Duma

Secretar general de redacție
Anca Ioniță

Redactori
Mihai Fulger, Dinu-Ioan Nicula

Colaboratori
Valeriu Căliman, Luminița Comșa,
Laurențiu Damian, Adrian Ionescu,
Angelo Mitchievici, Georgiana Mușat,
Constantin Părvulescu,
Marian Sorin Rădulescu,
Călin Stănculescu, Marian Țuțui,
Sanda Vișan, Titus Vijeu

Concepție și realizare grafică
Alexandru Orieian

Corectură
Camelia Potop

Distribuție
Dan Mitroi

Surse foto
Arhiva Națională de Filme, Bad Unicorn,
Bravo Films, Culoar Films,
Forum Film România, HBO,
Hi-Fi Production, Iadasarecasa,
Independența Film, Kinosseur,
Kinotopia, Mandragora, Netflix,
Saga Film, Signis România, TIFF,
Transilvania Film, T.R.I.B.E. Films,
UNATC, Universitatea Sapienția,
Vertical Entertainment, Vidra Distribution,
Voyo

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

Tipărit la:
Dynasty Print Art
ISSN: 2344-3960

Coperta 1
Karina Jianu
Foto: Andrei Rap
Nr. 1 / 2025 (47)

Rutina salvatoare

Ce putem face când lumea pare ieșită din țâțâni, vorba lui Shakespeare, și încercăm să evităm s-o luăm razna? Cred că trebuie să facem ceea ce făceam întotdeauna, lucruri la care ne pricepem și care ne pasionează, adică să vedem filme, să le înțelegem și să încercăm să le deosebim pe cele bune de cele rele. Mai ales că anul acesta, 2025, vom aniversa 130 de ani de cinema. De la data oficială de naștere, a primei proiecții de filme Lumière cu public plătit (28 decembrie 1895), cinematograful s-a schimbat destul de mult, dar, în ciuda instituirii de noi tehnici, el a rămas la fel de atractiv pentru cei care vor să urmărească povești pe marele ecran. Deși am asistat, mai ales în perioada pandemică, la schimbări postapocaliptice și la creșterea consumului individual de cinema, publicul rămâne atras de vizionarea colectivă și de sentimentele împărtășite cu alți spectatori. Și promovarea neobosită a acestei idei rămâne unul dintre obiectivele noastre majore.

Cred că facem bine să ducem mai departe obișnuințele noastre, încercând, de pildă, să distingem tendințele naționale și internaționale care apar în filmele anului trecut, să ne amintim reușitele și nereușitele sale. „Remember 2024” este tema dosarului principal al primului număr tipărit pe 2025 și sperăm să vă intereseze rezultatele flashbackului nostru. Tot o formă de prelungire a preocupărilor noastre este continuarea discuției despre necesitatea educației cinematografice în rândul școlărilor, luând acum forma unui dialog cu Maria Dobre, care organizează de mai mulți ani astfel de programe educaționale în cadrul Festivalului Transilvania (TIFF) și în afara lui.

Încrederea în capacitatea dialogului de a pune în mișcare idei valoroase a inspirat cele trei interviuri ale numărului: cu marele critic și profesor american Richard Peña, cu actrița Karina Jianu (foarte admirată în serialul *Ana, mi-ai fost scrisă în ADN* și în recent lansatul film *Hoții de subiecte*) și cu actorul Cristian Bota (recent văzut în *Țândări*). Desigur, cultivând mereu legătura cu actualitatea cinematografică, o dezbatem în cronici de filme și reportaje de festival, rubrici precum „Agenda multimedia” și „Sala de cinema”. Nici personalitățile trecutului nu sunt uitate în acest număr și vă invităm să citiți textele dedicate unor formatori de gust și opinie precum cineastul Lucian Bratu și criticul Florian Potra. Să sperăm că vom avea parte de un an nou mai bun decât ne așteptăm acum. **F**

DANA DUMA



06

DOSAR
REMEMBER 2024.
MUTAȚII ȘI VARIAȚII



30

PRIM-PLAN
RICHARD PEÑA



42

CRONICA FILMULUI



54

FESTIVALURI

JURNAL

- 04 **Dorința discipolilor**
de Laurențiu Damian

DOSAR

REMEMBER 2024.

MUTAȚII ȘI VARIAȚII

- 08 **Un an peste așteptări**
de Dana Duma
- 09 **Fuga de utopie**
de Dinu-Ioan Nicula
- 12 **Multe filme bune, prea puține succese de casă**
de Mihai Fulger
- 14 **Divorț de umor**
de Adrian Ionescu
- 15 **Panorama cinematografică a anului 2024**
de Angelo Mitchievici
- 18 **Din viitor, numai de bine**
de Georgiana Mușat
- 20 **Puterile Televiziunii**
de Constantin Pârvulescu
- 22 **Cinci filme dintr-un an**
de Marian Sorin Rădulescu

PRIM-PLAN

KARINA JIANU

- 24 **Să nu-ți minți publicul**
Interviu de Mihai Fulger

RICHARD PEÑA

- 30 **Descoperind diversitatea**
Interviu de Dana Duma

CRISTIAN BOTA

- 34 **Antrenamentul și adaptarea actorului-regizor**
Interviu de Mihai Fulger

CRONICA FILMULUI

- 42 **Țândări**
de Marian Țuțui
- 43 **Moartea în vacanță**
de Dinu-Ioan Nicula
- 44 **Duel în trei**
de Dinu-Ioan Nicula

MICUL ECRAN

- 46 **Polițist, substantiv: Subțeran**
de Angelo Mitchievici

AGENDA MULTIMEDIA

- 48 **Flow și viitorul animației de autor**
de Valeriu Căliman

FILMUL ȘI ȘCOALA

- 50 **Cu Maria Dobre, despre programele educaționale ale TIFF-ului**
Interviu de Mihai Fulger

FESTIVALURI

- 54 **Festivalul Internațional de Film de la Berlin**
de Dana Duma
- 55 **CineMAiubit**
O competiție actualizată
de Dana Duma
Speranțe pentru viitor
de Mihai Fulger
- 57 **Visuali Italiane – Noua cinematografie italiană în România**
Italieni internaționali
de Dana Duma
„Visuali Italiane”, la feminin
de Sanda Vișan
- 60 **Il Cinema Ritrovato on Tour**
de Dana Duma
- 62 **Nordic Festival**
de Sanda Vișan
- 64 **MyFrenchFilmFestival**
de Dinu-Ioan Nicula
- 65 **Săptămâna filmului maghiar**
de Dinu-Ioan Nicula

- 66 **Filmikon**
de Dinu-Ioan Nicula

CARTEA DE CINEMA

- 68 **Scrisoare către nepoatele mele. Însemnările unui regizor**
de Stere Gulea
Recenzie de Dana Duma
- 69 **Introducere în cinematografie**
de Iulia Voicu
Recenzie de Călin Stănculescu

EVOCĂRI

- 70 **Lucian Bratu**
de Dinu-Ioan Nicula

CINEMATECA VORBITĂ

- 76 **Centenar Florian Potra. „Profesiune: filmul”**
de Titus Vișeu

SALA DE CINEMA

- 78 **Să prevenim sau să vindecăm?**
de Luminița Comșa

Dorința discipolilor

Și în cinema... dorința spusă sau doar gândită a discipolilor este că totul începe cu ei! Că ei își propun fie un nou limbaj estetic, fie o abordare nouă a realității, fie o altă interpretare a visului. Nu a fost mereu așa. Poate doar cu Noul val francez, care nega vehement *le cinéma de papa*. Adică, un cinema învechit, demn de pus în vitrinele unui magazin de antichități numit Cinemateca. Furioșii englezi (Anderson, Richardson, Reisz) l-au venerat pe bătrânul Grierson, cel cu *Pescadoarele*. Grupul Noului cinema german (Fassbinder, von Trotta, Herzog, Wenders) s-a dus glonț la criticul Lotte Eisner, să o întrebe ce să facă: cum să revitalizeze filmul german?! Iar ea le-a vorbit despre formula unui nou expresionism.

Italienii și francezii au făcut școală vizionând filmele lui De Sica, Rossellini, Antonioni, Fellini.

În fapt, nimeni nu a reinventat nimic. Totul este repetitiv. Nevoia de maestru a rămas o iluzie. Criticul și istoricul de film te duce cu gândul la un birou înșesat cu hârtii, unde un domn cu cotiere cercetează ceva inutil...

Cum să le vorbești regizorilor români, tineri sau mai puțin tineri, premiați la mari festivaluri, despre filme uitate precum *Sărutul și Un film cu o fată fermecătoare* (Lucian Bratu, 1965 și 1967), *Ultima noapte a copilăriei* (Savel Știopul, 1968), *Gioconda fără surâs* (Malvina Urșianu, 1968), *Canarul și viscolul* (Manole Marcus, 1970) sau cele două filme ale lui Mircea Săucan, *Meandre* (1967) și *100 de lei* (1973), care au stârnit vâlvă abia după 1990?

Generația noului cinema românesc, formulă inventată de criticul Alex. Leo Șerban, care, discret, indica faptul că se începe de la zero, și-a asumat, totuși, câțiva posibili maeștri: Lucian Pintilie, Alexandru Tatos,

Laurențiu Damian

Mircea Daneliuc. Nimic despre mulți din generația '70, nimic despre Mircea Veroiu, Dan Pița, Dinu Tănase, Iosif Demian, Radu Gabrea, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu, Ada Pistiner.

Doar Radu Jude îi aduce un omagiu lui Lucian Bratu, citând fragmente din *Angela merge mai departe*, iar citatele intră în structura dramaturgică a filmului *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*. Un act cultural, evident. Tocmai de aceea am fost surprins când același autor a ironizat creația lui Leni Riefenstahl, *Triumful voinței*, film de propagandă, evident, dar... o capodoperă formală. Leni nu a fost iertată și nu a primit decât foarte târziu recunoașterea internațională, când avea 100 de ani, pentru documentarul *Impresii sub apă*.

Privind câteva filme ale anilor '60, mi-am dat seama de surprinzătorul limbaj estetic care venea în total dezacord cu substanța dramaturgică impusă și controlată de sistem. Scene tulburătoare filmate de Ion Anton în *Ultima noapte...*, a lui Savel Știopul, încadrături ce aveau pecetea *Eclipsei* antonioniene, Irina Gărdescu cu alură de star internațional sau Liviu Tudan, cântăreț-actor, un prototip de tânăr neliniștit precum Dan Nuțu.

Sau arhitectura decupajului regizoral de la *Gioconda fără surâs*.

Sau spațiul alienant din *Canarul și viscolul*.

Sau cinemaul parcă rupt din Noul val francez din cele două filme existențialiste semnate de Săucan.

Când vezi performanța Silviei Popovici din *Gioconda...*, meandrele și frământarea ei interioară în relația cu Caius (Ion Marinescu), este limpede că statutul ei de ingineră chimistă nu are nicio legătură cu personajul. Combinatul chimic este aproape un decor, luminat ireal noapte de noapte. Mișcările de aparat, travellingurile lungi sau cadrele statice la fel de lungi dau o atmosferă apăsătoare, distonantă cu replicile din acest film.

Nu se poate să nu observi, la filmele citate, efortul cineaștilor de a eluda scenariile tematice, de a trimite creația lor măcar în zona estetică și formală a limbajului cinematografic. Și nu exagerez dacă afirm că multe din creațiile ultimilor ani nu se ridică la această valoare. Chiar dacă astăzi vehiculăm antilimbajul sau filmarea cu telefonul sau ne aducem aminte de Dogma lui Trier (care nu a fost altceva decât o cosmetizare a esteticii neorealiste din *Hoși de biciclete*, *Roma, oraș deschis* și, mai ales, *Pământul se cutremură*), nu putem să nu ne amintim de acești creatori rămași fără discipoli.

Silvia Popovici în Gioconda fără surâs (r. Malvina Urșianu)



Își mai amintește cineva de filmul *Moartea căprioarei* (1969), ecranizare după poemul lui Nicolae Labiș, și de regizorul Cristu Polucsis? La Festivalul internațional de la Teheran trebuia să primească marele trofeu, Delfinul de Aur. L-a luat pe cel de argint, iar împărăteasa Farah, amfitrioana festivalului, a spus că legea nu permite sacrificarea animalelor și de aceea nu a putut onora acest film cu marele premiu.

Nu e nicio urmă de nostalgie în ceea ce spun acum.

Și *Un film cu o fată fermecătoare* a fost redescoperit acum. Film cenzurat la vremea lui (cu un scenariu extrem de incitant semnat de Radu Cosașu), este privit astăzi ca o tentativă postmodernă atât în limbajul filmic, cât și în cel gestual și al dialogului. Eroina filmului, Ruxi (interpretată de Margareta Pâslaru), rămâne un prototip valabil de adolescență (incertitudini, superficialitate, candoare, mici drame sentimentale etc.). Iată cum, în epoca aceea clasică (vechiul cinema), apar personaje de o modernitate indiscutabilă în vreme ce azi, de multe ori, personajele sunt mai degrabă semne dramaturgice într-un discurs preponderent de autor. Poate doar personaje de tipul Otilia (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), Angela (*Nu aștepta prea mult...*) sau Magda (*Marocco*) infirmă regula.

Cinema, ca un veritabil alergător de cursă lungă, a rezistat chiar și atunci când i se cânta sfârșitul. De pildă, apariția sonorului, când Chaplin însuși a spus: „Cinematograful a murit!”

Nu, n-a murit. S-au sinucis câțiva actori cu voci pițigăiate care contrastau cu înfățișarea lor. Apoi a apărut televiziunea... „Or să fie sălile de cinema goale!”. Ei bine, nu au fost! Acum ne uităm îngrijiți la inteligența artificială. Discipolii nu mai au de mult maeștri. Ei sunt cucerți acum de tehnologie. Va reuși oare această inteligență să fie mai puternică decât autenticitatea gestului uman? Sau să prezinte cu aceeași încărcătură emoțională chipul unui actor filmat în gros-plan?

M-am gândit adesea că uitarea unor cineaști de către cei tineri ar putea să aibă drept cauză teama de a nu fi considerați epigoni. Deși, în postmodernismul cinematografic (ca și în literatură), citatul cultural face parte din structură, fie ea filmică, fie literară.

„Estetica cinematografică e ca moda! Revine...”, spunea cineva. Consecvența în stilistica și poetica filmică va caracteriza mereu un mare autor de film. Chiar dacă Fellini a pornit de la neorealism și a sfârșit în convenție teatral-cinematografică (*Casanova*, *E la nave va*). Și nu este singurul caz. La fel s-a întâmplat cu Visconti: după neorealismul pur din *La Terra trema*, contele Visconti a ecranizat marea literatură (*Noaptea albe*, *Ghepardul*, *Străinul*, *Moarte la Veneția*, *Inocentul*).

În cinema românesc actual, de multe ori, a contat ce spui și nu cum spui (mă refer stilistic!). Poate și de

aceea observaționalul și autenticitatea au fost salutate de critica internațională și au fost premiate creațiile unor cineaști (Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cătălin Mitulescu, Tudor Giurgiu, Florin Șerban, Emanuel Pârvu).

Dar există și stilști în cinema românesc: Adina Pintilie, cu al său *Touch Ne Not*, sau tentativa lui Cristi Puiu din *Malmkrog*.

Dar oare își mai amintește cineva de Bogdan Dumitrescu, cu cele două filme ale sale, *Unde la soare e frig* și *Acolo unde ochii dor* (*Thalassa, Thalassa!*), adevărate eseuri filmice cu o imagine ce ne amintește de Sergiu Huzum și de Lucian Pintilie, cu filmul *Duminică la ora 6*?

Mai sunt de actualitate și spre studiu marii regizori din documentar și animație, pornind de la Mirela Ilieșu sau Ion Popescu Gopo, apoi generația '60 – Paula și Doru Segal, Alexandru Boiangiu, Titus Mesaroș, Virgil Calotescu, Slavomir Popovici, generația '70 – Ada Pistiner, Felicia Cernăianu, Nicolae Cabel, Constantin Vaeni (pentru filmele lui documentare), și generația '80, adică Ovidiu Bose Paștina, Tereza Barta, Sabina Pop, Copel Moscu, Ioana Holban, Mircea Bunescu, Adrian Sârbu... Să ne amintim mai ales astăzi, când documentarul observațional a devenit, ca durată, lungmetraj, în timp ce școala de film documentar Sahia a cultivat *esența*, surprinzând realitatea în scurtmetraje care, deși sunt astăzi istorie, rămân opere remarcabile! Gramatica dramaturgiei pentru scurtmetraj este aproape uitată (eseul, poemul cinematografic, parabola), iar filmele de astăzi prezintă mai mult probleme și cazuri decât estetici. E bine să ne uităm din când în când la eseul *Gara* (Gabriel Barta), la instalația dans-pictură și concept filozofic *În marea trecere* (Mirela Ilieșu), la poemul vizual *Iar ca sentiment un cristal* (Ovidiu Bose Paștina).

Vorbeam de discipoli și de dorința lor ascunsă.

Când un maestru va vorbi dintr-un butoi, precum Diogene, atunci nu se va mai naște niciun discipol! **E**

Moartea căprioarei (r. Cristu Polucsis)





Mihai Călin în
Anul Nou care n-a fost
(r. Bogdan Mureșanu)

DOSAR

Remember 2024

Mutații și variații

La fel ca în fiecare an de când am pornit această revistă, în primul număr, dintre cele patru tipărite, facem o trecere în revistă a anului cinematografic precedent, cerând părerea câtorva critici de film care urmăresc fenomenul. A fost un an mai greu decât altele, cu seisme și transformări social-politice pe tot mapamondul. Acestea s-au simțit, desigur, și la noi, unde vorbeam deja despre efectele revoluției digitale ori ale schimbării practicilor de consum. Cei doi ani ai pandemiei, cu izolarea lor impusă, au mutat privirea majorității cinefililor înspre ecranele de acasă, cu ofertele venite mai ales din partea platformelor de streaming ce au început să devină și producătoare de „conținut audiovizual” pe care îl numim cinema, rezervele față de aceste mutații devenind mai mici. Deci, cum a fost anul trecut, în cinemaul național și internațional? Aceasta este întrebarea la care au răspuns opt critici atenți la noile forme ale artei numite și a șaptea, în ciuda contextului marcat de războaie și răsturnări descumpănitoare de valori. Deși am răspuns parțial prin textele publicate pe versiunea noastră web, revistafilm.ro, o facem acum mai „organizat” în varianta noastră print.

Un an peste așteptări

Dana Duma



Deși cifrele arătând frecventarea sălilor de cinema nu le-au egalat încă pe cele dinaintea pandemiei, anul 2024 arată o ușoară creștere a frecventării cinematografelor și, într-o anumită măsură, a interesului spectatorilor cinefili. Sigur că, vorbind despre România, ar trebui să facem o distincție, pentru că pe teritoriul nostru urban și rural numărul sălilor de cinema a scăzut drastic și numai grație turneelor organizate, deseori în spații sub cerul liber, au ajuns noile producții (mai ales românești) și în zone unde nu mai putem vorbi despre o practică a văzutului de filme pe marele ecran.

Adaptări desperate și uneori inspirate

Dacă ne uităm la rezultatele de stimă ale producției naționale în anul trecut, nici nu stăm rău. Am avut, mai mult ca în alți ani, filme selectate și premiate în marile festivaluri internaționale, precum și unele participări entuziaste la lansări de noi titluri. Desigur, nu se poate să nu menționăm – în ordine cronologică – succesele filmelor românești în marile competiții. *Săptămâna Mare*, de Andrei Cohn, s-a întors de la Festivalul de la Berlin cu un premiu al criticii pentru

secțiunea „Forum”. Adaptare foarte liberă a prozei lui Caragiale „O făclie de Paște”, lungmetrajul a dat semnalul unei tendințe a anului trecut, de inspirație din literatura noastră marcantă. I se poate alătura *Moromeții 3*, filmul lui Stere Gulea care încheie „trilogia Moromeților”, încercând să surprindă evoluția scriitorului Marin Preda în anul 1954, când e nevoit să facă și niște compromisuri costisitoare pentru a-și putea vedea opera tipărită, romanul cel mai citit de români fiind scris în acel an. Grație Festivalului Transilvania de la Cluj și turneelor prin toată țara, lungmetrajul a fost și una dintre producțiile naționale cele mai văzute și agreate de public.

Printre marile reușite ale cinematografelei naționale trebuie menționate neapărat participările la Festivalurile de la Cannes, de unde *Trei kilometri până la capătul lumii*, de Emanuel Părvu, s-a întors cu „Queer Palm”, și Veneția, unde *Anul Nou care n-a fost*, de Bogdan Mureșanu, a fost distins cu patru premii: trofeul secțiunii „Orizzonti”, Premiul „Bisato d’Oro” pentru scenariu, Premiul FIPRESCI și mențiunea specială pentru imagine acordată tinerei operatoare Boróka Biró. Deși unii au încercat să minimalizeze valoarea trofeelor cucerite, ele au fost dublate de interesul și aprecierea publicului nostru, care a urmărit, în număr foarte mare, *Anul Nou care n-a fost* și în săli, dar și când lungmetrajul a fost programat la Televiziunea Română, pe 21 decembrie, și a fost inclus apoi în repertoriul Netflix. Filmul lui Mureșanu a marcat un record, fiind un caz rar când diagnosticul juriilor internaționale se suprapune perfect peste părerea majoritară a publicului.

În plus, cred că acest film se înscrie într-o tendință vizibilă a scenariilor filmelor românești de a părăsi realismul riguros în favoarea narațiunii sofisticate și deseori fragmentare, la care aș mai adăuga, drept exemplu de film lansat anul trecut, *Unde merg elefanții*, de Gabi Virginia Șarga și Cătălin Rotaru.

Printre tendințele marcante, aș mai semnală și înclinația spre narațiunile autoreflexive, surprinzând și procesul de creație a unui film, la care aș adăuga, pe lângă *Unde merg elefanții*, și *Ext. Mașină*, *Noapte*, de Andrei Crețulescu, ori *Familiar*, de Călin Peter Netzer.

S-a mai observat că 2024 a fost și „anul documentarului”, cu titluri remarcate în festivaluri naționale și internaționale, precum *Tata*, de Lina Vdovii și Radu Ciorniciuc, *Alice On & Off*, de Isabela Țeț, *Maia – Portret cu mâini*, de Alexandra Gulea, *Nasty*, de Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu, *Triton*,

**Emilia Dobrin și
Adrian Văncică în
Anul Nou care n-a
fost (r. Bogdan
Mureșanu)**



de Ana Lungu, *Amar*, de Diana Gavra, sau *Vis. Viață* de Ruxandra Gubernat.

Din păcate, anul 2024 a inclus în repertoriu și multe producții românești „de larg consum”, în general comedii, cărora le uităm repede și titlul.

Tendențe internaționale

Atât grija distribuitorilor de a aduce în repertoriu filme cât mai noi, cât și programul festivalurilor internaționale de pe teritoriul nostru (vezi TIFF, Les Films de Cannes à Bucarest, Animest, One World Romania, Festivalul Filmului Francez, BIFF, BIEFF și altele) au făcut să fim foarte la curent cu evoluțiile internaționale. Am observat, așadar, locul din ce în ce mai vizibil al filmelor independente în palmaresul de la Cannes (vezi câștigătorul Palme d'Or, *Anora*, de Sean Baker, devenit, între timp, câștigător a cinci Premii Oscar, printre care trofeul cel mare), poziția din ce în ce mai solidă a documentarului (vezi *Dahomey*, de Mati Diop, Ursul de Aur la Berlinale de anul trecut), dar și respectul față de opera unor autori intrați în conștiința cinefilă mondială (vezi *Camera de alături*, de Pedro Almodóvar, Leul de Aur la Veneția).

Mi s-a cerut un *top ten* al filmelor majore ale anului trecut de către revista internațională „Senses of Cinema”, apărut în al doilea număr pe 2025, și îl reiau *tel quel*:

1. *The Room Next Door* (Pedro Almodóvar)
2. *Anora* (Sean Baker)
3. *Flow* (Gints Zilbalodis)
4. *Juror #2* (Clint Eastwood)
5. *Inside Out 2* (Kelsey Mann)
6. *Dahomey* (Mati Diop)
7. *Anul Nou care n-a fost* (*The New Year That Never Came*, Bogdan Mureșanu)
8. *Algo viejo, algo nuevo, algo prestado* (*Something Old, Something New, Something Borrowed*, Hernán Rosseli)
9. *Youth/Hard Times* (Wang Bing)
10. *The Seed of the Sacred Fig* (Mohammad Rasoulof)

Privind acest top, putem remarca faptul că majoritatea titlurilor se află, la un capitol sau altul, pe lista nominalizărilor la Oscar, după ce unele au obținut deja premii la alte competiții importante, precum Globurile de Aur, BAFTA sau César.

Aș mai remarca, înainte să închei, că 2024 a fost și anul animației, cu recorduri de box-office precum *Inside Out 2* (1,7 miliarde de dolari *worldwide*), dar și de stimă – vezi succesul producției letone *Flow*, de Gints Zilbalodis. Acest din urmă titlu a devenit câștigătorul Oscarului pentru Cel mai bun lungmetraj de animație din 2024 și a fost inclus, anul acesta, în repertoriul sălilor din România. **F**

Fuga de utopie

Dinu-Ioan Nicula

Inter-un an în care ciocnirea dintre un trecut demonizat și un viitor cosmetizat a pârjolit terenul actualității românești, cinematografia noastră ia acest puls accelerat, cu maxime la nivelul premiilor prestigioase câștigate și cu minime în zona *debate*-urilor pe marginea filmelor, unde se manifestă aceeași incomunicabilitate între actanți ca și în întreaga societate.

Cel mai așteptat titlu de către marele public, *Moromeții 3*, i-a dat lui Stere Gulea libertatea de a nu mai avea tutela celor două volume ale romanului lui Marin Preda, primul dintre ele ecranizat fidel și construind (în 1987) o lume care rezistă și azi, iar al doilea transpus în 2018 doar până la punctul unde biografia eroului literar Niculae Moromete devine un balast pentru demonstrația pe care și-a propus-o regizorul-activist civic, în al cărui discurs noua stângă vede „o ideologizare frustă, fără respect pentru scriitor” (C. Rogozanu, „Naratorul cel rău”). Înfruntarea *soft* dintre tânărul care se adapă de la învățătura leninistă fără să se îmbete (Iosif Paștina) și *pater familias* (curajoasă înlocuirea volubilului Victor Rebengiuc cu laconicul cârtitor Horațiu Mălăele!) se prelungeste, în *Moromeții 3*, cu armonia de idei între cele două generații, în favoarea celei vârstnice. Cu un look à la Marin Preda, actorul Alex Călin îl conturează pe alter egoul acestuia, prozatorul Niculae Moromete, într-o narațiune cinematografică făcută să rescrie istoria literară, cu siguranța de sine pe care o au purtătorii de torță ai „cauzelor bune”. Transformarea unui scriitor realist-socialist într-un apostat al comunismului este urmărită analitic și credibil de către Stere Gulea, consecvent privirii în alb-negru asupra epocii, continuum etic pe care îl reiterează fotografia tată-fiu din finalul filmului.

O critică socială cu semn aproape schimbat e realizată de Radu Jude și Christian Ferencz-Flatz în filmul de montaj *Opt ilustrate din lumea ideală* (titlu internațional: *Eight Postcards from Utopia*). Balansul lingvistic grăiește implicit: pentru cei doi realizatori, pseudo-utopia comunistă a fost înlocuită de o alta, cea a facticei „lumi noi” capitaliste. Potpuriul de reclame care parcurge mai mult de două decenii postdecembriste trece în revistă clișeele de mentalitate (văzute chiar ca totalitare) care ne-au bântuit: narcisism patriotard, obiectualizarea sexuală a femeii, stereotipări etnice și lista ar putea continua, teza fiind mai disimulată decât în unele filme realizate de Jude singur. Tocmai de aceea, satira rezistă și amuză inclusiv pe exegeții



străini, avantajați de faptul că, atunci când au fost mici, nu li s-a dat bomboana amară contra „societății de consum”. La Festivalul de la Locarno, această creație cu alură de expiere a păcatelor ex-publicitarului Jude (câteva dintre clipuri fuseseră realizate chiar de el) a fost prezentată într-un program-coupé împreună cu un alt film al său, *Sleep #2*. Este un omagiu adus lui Andy Warhol atât la figurat (în 1963, corifeul pop-art a înregistrat timp de șase ore un om care doarme), cât și la propriu: ora de film a lui Jude este un montaj din imaginile preluate preț de patru anotimpuri de la compania EarthCam, care a fixat obiectivul pe mormântul de la Pittsburgh al plasticianului-cineast. Somnul de veci al lui Warhol este fundalul unei reflecții neliniștitoare despre postumitate, căci vizitatorii animalieri (căprioarele) sunt mai pioși decât vilegiaturistii în pantaloni scurți; unul din ei chiar și-i dă jos, ca pentru a-i face o plăcere tardivă ilustrei personalități gay.

Dezinhibarea în problema identității sexuale nu se află la ea acasă în satul dobrogean din care provine eroul filmului *Trei kilometri până la capătul lumii*, cu care regizorul Emanuel Pârvu a câștigat trofeul „Queer Palm” la Festivalul de la Cannes. Încercând să evite déjà-vu-ul care putea rezulta din subiect (*coming-out*-ul unui licean crescut într-un mediu cu concepții retrograde), autorul a găsit un debutant (Ciprian Chiujdea) cu înzestrare actricească și cu o prezență care îi capacitează pe profesioniștii experimentați din jurul său, în frunte cu interpreții părinților, Bogdan Dumitrache și Laura Vasiliu. De la un moment dat, Emanuel Pârvu simte riscul diluării mesajului și apasă pedala, iar vehiculul filmic scapă un timp de sub control, ca posedat de duhul pe care exorcistul (Adrian Titieni) voia să-l scoată din adolescentul cu suflet curat. În cele din urmă, regizorul revine la cârmă și ancorează *safety* pe Croazetă, însă este de văzut dacă undele rămase în urmă vor persista.

Judecățile inept-exclusiviste erau aceleași și în lumea rurală de la sfârșitul secolului al XIX-lea, memorabil surprinsă în fresca din *Săptămâna Mare*, de Andrei Cohn (titlul inițial, *Gefilte Fish*, a fost schimbat înaintea Festivalului de la Berlin, spre a nu da apă la moară antisioniștilor din mediile progresiste). După realizări inegale (*Acasă la tata*, *Arest*), aceasta este creația de maturitate a lui Cohn, care duce mai departe echivocul din „O făclie de Paște”, a lui I.L. Caragiale, nepriviligiind niciunul dintre personaje. Hangiul Leiba Zibal are bunul simț al semiagramatului, soția lui, Sura, este o emancipată care crede totuși că „grecul te fură”, iar împreună alcătuiesc un cuplu ce amintește de Conu Leonida și a sa Efimița. Abilitatea psihologică a lui Cohn este de a nu-i inocenta total (astfel îndepărtează umbra parti-pris-ului), cineastul reușind să dea înfruntării lor cu primitivul Gheorghită coordonata omenescului, nu a abstractei

lupte dintre două lumi incompatibile. Gestul artistic al lui Cohn, sprijinit de actori bravi precum Doru Bem, Nicoleta Lefter și Ciprian Chiricheș, are și un efect cultural colateral, determinându-ne să (re)citim mai puțin cunoscutul remake autoparodic și fals antisemit „Noaptea Învierii” (1896), pe care Caragiale l-a scris la șapte ani după „O făclie de Paște”.

Prezențele festivaliere românești au avut o culminație spre finalul verii, când la Veneția a triumfat Bogdan Mureșanu, cu *Anul Nou care n-a fost*, câștigător al secțiunii „Orizzonti”. Filmul a atras de partea sa juriul și, ulterior, pe numeroșii spectatori din țară prin tonul tragicomic cu care abordează zilele de 20 și 21 decembrie 1989, întrețesând câteva povești de viață care pot funcționa separat (de altfel, filmul include aproape integral scurtmetrajul *Cadoul de Crăciun*, realizat în 2018). Nici zeflemitor, nici radical, autorul construiește situații originale, savuroasă fiind refilmarea parțială a unui moment poetic omagial care urma să fie prezentat la Revelionul TV 1989, din pricina impasului creat de fuga din țară a unei actrițe (alintată Lili) și rezolvat prin înlocuirea ei la prim-plan cu o artistă găsită subit la Teatrul Nottara. Numeroasele licențe scenaristice la care recurge Mureșanu se fac simțite, iar episodul cu „frontieriști” are prea mult din alura lui *Metronom* (Alexandru Belc, 2022), personajele acestui fir narativ fiind fugar schițate. Acolo unde are timp să le dezvolte, Mureșanu realizează mici bijuterii biografice, precum artista cu criză de conștiință (Nicoleta Hâncu) sau securistul placid (Iulian Postelnicu). Ambiția cu care Bogdan Mureșanu a reconstituit o perioadă totuși apropiată nu s-a regăsit în producția istorică *Ecce Homo Brâncoveanu*, un proiect al lui Dan Pița care a trenat mulți ani, început cu regretatul Costel Constantin și încheiat cu ieșeanul Constantin Pușcașu întruchipându-l pe voievodul-martir. Precaritatea discursului politic este vădită, iar soluțiile scenografice par la minima rezistență, cu deosebire în secvența execuției, ansamblul dominat de un sultan operetistic (Marius Bodochi) marcând crepusculul marelui regizor din anii ’70-’80.

Filmul pentru copii s-a ilustrat prin *Mașă și cele șase umbre* (Ciprian Ioan Iacob), care a demonstrat generozitatea Maiei Morgenstern în a accepta orice rol, ca și infantilul *Superpietonii Zurli* (Cătălin Dascălu, Mirela Retegan). Făcând un pas către zona de teenageri, dăm de *Buzz House: The Movie* (Florin Babei), un nou barometru marca Selly pentru fițele de liceeni, sau peste realizări venite din partea unor nume mai puțin cunoscute, precum Lucas Neagu (*Timing*, povestea de dragoste a unui erou intempestiv, îngrijit pusă în pagina unui lung film), ori tripleta Ovidiu Roteliuc – Mario Farkas – Alexandru Geru, care în *Asimptomatic* centreează story-ul amoros în jurul mignonei Vanesa Serac, psiholog cu potențial

de sex-simbol, exploatabil pe viitor. Un plus de interes îl prezintă filmele care au avut copiii drept interpreți principali: *Unde merg elefanții* (Cătălin Rotaru, Gabi Virginia Șarga), realizare notabilă, dar amprentată de un aleatoriu scenaristic care face cu atât mai meritorie prestația actricească a micuței Carina Lăpușneanu, și *Tati part-time* (Letiția Roșculeț), vehicul pentru fiica de vedete Eva Măruță, a cărei distribuție a reconfirmat imensul potențial de *hate* pe care-l are vocea poporului de pe Facebook.

În ultimul deceniu, social media au creat ele însele vedete, una dintre cele mai populare fiind Mircea Bravo. Convertit de câțiva ani la cinematografie, el a ajuns anul trecut la al treilea lungmetraj, *Moartea în vacanță* (Cristian Ilișuan), unde nu și-a mai păstrat statutul de vioara întâi, împărțind prim-planul cu doi artiști de stand-up, Maria Popovici și Constantin Bojog. Unul dintre actorii preferați ai firmei Bravo Films, Adrian Cucu, se găsește și pe genericul unei comedii dezinhibate, *Spre punctul G* (Andi Gherghe, Eszter Szitai), care aduce umorul ardelenesc într-o zonă unde funcționează cu intermitențe. Un potențial erotic repede risipit are *Retreat Vama Veche* (Petre Năstase), reșapare a tripletei feminine din dipticul *Selfie*, al Cristinei Jacob, acum cu Ada Condeescu, Adela Popescu și Laura Cosoi, aflate pe litoral în căutarea unor instructori de yoga pricepuți la toate cele. Fardurile politicii s-au dorit a fi date jos ca masca anti-Covid în 2020, debutul în lungmetraj al lui Bobby Bărbăcioru spulberând aerul enigmatic care însoțea acest nume hiper-întâlnit pe IMDb.

Tot la opera prima se încadrează *Clara* (Sabin Dorohoi), focus percutant pe figura unei femei care se împarte între munca în străinătate și copilul rămas în țară, precum și *Horia* (Ana Maria Comănescu), inspirat duel al generațiilor, care se soldează cu un road movie și cu o romanță platonice-adolescentină. O altfel de infruntare, „cu cuțitele pe masă”, are loc în *Familiar*, reiterând schema din *Poziția copilului* (Călin Peter Netzer, 2013), premiat cu Ursul de Aur: copilul de bani-gata se ridică, cu vorbe grele, împotriva mamei dominatoare și a tatălui aflat în siajul ei (cu un bonus: o bătaie grotesc-ridicolă între fiu și părinte). Acum se compune un altfel de triumfi incendiar părinți-copil, girat de actori de forță, cărora Netzer le-a găsit câte un *emploi* inedit: în rolul regizorului, Emanuel Părvu nu mai este flegmaticul imperturbabil, Ana Ciontea a abandonat aparența de bonomie, iar Adrian Titieni capătă nuanțe demonice. Laitmotivul filmului în film și al fobiei pe care o trăiește cineastul-protagonist sunt însă șubred articulate, *Familiar* coborând treptat atât ca tensiune, cât și ca ideatică. Am reținut discursul metacinematografic din *Captura* (Adi Voicu) și, mai ales, din *Ext. Mașină. Noapte* (Andrei Crețulescu), vădit adresat nu publicului larg, ci connoisseurilor,

fief care a apreciat apariții editoriale ale anului 2024 precum „Speculația cinematografică”, de Quentin Tarantino (traducere de Paul Slayer Grigoriu), sau „Ce am învățat de la Graham Greene”, de Andrei Gorzo.

Unul dintre cele mai reușite documentare ale anului trecut, *Amar* (Diana Gavra), are ca subiect tot realizarea unui film: cel despre un grup de hoți, din care face parte și personajul titular, care a buzunărit-o pe regizoare. Respectând convenția cu autoarea (retragerea plângerii, în schimbul acceptului de a fi filmat), încă tânărul Amar e călăuza într-o lume cu figuri captivante din punct de vedere cinematografic, dar lipsite de orice urmă a simțului moral. Niciun regret față de posibilele drame pricinuite celor furaji, ci doar teama egoistă de blestemele acestora. Cu aparentă neimplicare, Diana Gavra sugerează imposibilitatea acestei lumi de a se transforma în bine, permanenta ei autocauționare. Un reabilitat prin propria forță sufletească este, însă, Tiberiu Ușeriu, din nou erou al unui documentar, *Apă și talpă* (Mircea Gherase, Lucian Mircu), Filmul se poate circumscrie tematicii sportive substanțial reprezentată în 2024 de *Nasty* (Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu, Tudor D. Popescu), *Hai România!* (Claudiu Mitcu), *În inima Naționalei* (Remus Achim) și *Ivan, omul cu rădăcini în ape* (Ana Preda) – primul cu remarcabilă valoare arhivistică de entertainment, al doilea un remember (și cam atât) al campaniei Mondialului fotbalistic din 1994, al treilea o ipostaziere sufletească a factorilor care au dus la un reușit Campionat European al tricolorilor lui Edi Iordănescu, iar cel din urmă o lirică evocare a marelui Patzaichin. Complementare la această lume a bărbaților, două importante documentare au în centru personalități feminine – Ana Blandiana (*Între tăcere și păcat*, Diana Nicolae) și Marina Voica (*Fluturi de noapte*, Andrei Răuțu) –, iar altele confirmă preocupările umane constante ale unor regizoare: *Alice On & Off* (Isabela Țeț) și *Guvernul copiilor 2* (Ioana Mischie). Impresionantă a fost și evocarea bunicii de către Alexandra Gulea, în *Maia – Autoportret cu mâini*. Având premiera în toamna anului 2022, a ieșit pe ecrane în primăvara trecută sensibilul *Phoenix – Povestea* (Cristian Radu Nema, Mimis Ravanis), cu puțin înainte de intrarea în eternitate a lui Nicu Covaci.

Ca formulă inedită, mix între filmul de ficțiune și documentarul de știință, merită amintit *Principiul incertitudinii*, al actorului și regizorului ieșean Sebastian Bădărău, provocare în alb-negru adusă prejudecăților privind impenetrabilitatea unor subiecte, cu câteva portretizări demne de interes. „Democratizarea” tot mai largă a producției cinematografice, care oferă acces talentelor venite din domenii conexe, este una dintre caracteristicile pozitive ale actualei epoci eclectică, în care alternează surprizele și deziluziile. **F**

Multe filme bune, prea puține succese de casă

Mihai Fulger



Pentru filmul românesc, 2024 a fost un an bun, atât cantitativ (dar fără a se atinge nivelul record de premiere pe ecrane din 2022 – favorizat, trebuie spus, de restricțiile impuse în cei doi ani precedenți), cât și calitativ (deși nu se poate compara cu anii 2010 și 2016, care au adus cele mai bune rezultate ale cinematografini autohtone de după 1989, și nu doar prin câteva titluri, ca în perioada 2005-2007).

În ceea ce privește filmele lansate în săli, e greu de stabilit numărul lor exact, fiindcă destul de multe au beneficiat doar de proiecții speciale și/sau nu au intrat în clasamentul de box-office al site-ului CineMagia. Un alt reper ar putea fi lista producțiilor înscrise în cursa pentru Premiile Gopo (deși, din păcate, unii regizori refuză ca filmele lor să fie luate în considerare pentru vreun „Omuleț”). Pentru ediția din 2025, la care urmează să fie premiate cele mai bune producții românești din 2024, s-au înscris 33 de lungmetraje de ficțiune care ar fi fost – cel puțin pe hârtie – distribuite în cinematografe în anul anterior, precum și 22 de documentare cu durata de peste 50 de minute. La ediția precedentă, când separarea nu era la fel de clară ca acum, fuseseră admise în total 32 de lungmetraje, de ficțiune și documentare. Așadar, numărul lungmetrajelor produse și lansate în România este în creștere.

Ținând cont de faptul că numărul proiectelor cinematografice finanțate – prin cele două sesiuni de concurs care ar trebui să fie organizate anual – de Centrul Național al Cinematografiei (CNC) nu se modifică mult (fiind dependent, desigur, de bugetul alocat fiecărei sesiuni, ce oscilează între 30 și 40 de milioane de lei), se poate observa că producția independentă (teoretic, fără finanțare din bani publici) se dezvoltă într-un ritm susținut. Evident, aceste tot mai multe filme produse independent au nevoie de un public cât mai numeros pentru a-și justifica existența, aducându-le și oarece profituri realizatorilor/investitorilor. Așa că producătorii și distribuitorii se străduiesc să conceapă și să pună în practică strategiile cele mai eficiente pentru atragerea cât mai multor spectatori. Însă numai câteva dintre filmele „de public” lansate în 2024 au reușit să adune sute de mii de intrări în săli: *Buzz House: The Movie* (cu influencerul Selly) a depășit 500.000 de bilete vândute (cam jumătate din câte avea performerul *Teambuilding*

în 2022), plasându-se pe locul al treilea în clasamentul general (după blockbusterul Marvel *Deadpool & Wolverine* și animația de megasucces *Întors pe dos 2/ Inside Out 2*), *Tati part-time* (produs, ca și *Buzz House*, de Vidra, firma influencerului BRomania) a trecut de 400.000, *Căsătoria* (de și cu starul de televiziune Mihai Bendeac) și *Moartea în vacanță* (cu un alt influencer, Mircea Bravo), de 300.000 ș.a.m.d.

Mai mult, deși numărul premierelor de pe marile ecrane a crescut, prezența publicului românesc în săli a scăzut. Conform unui raport prezentat de Observatorul European al Audiovizualului în cadrul Festivalului de la Berlin, numărul intrărilor în cinematografele românești în 2024 a fost mai mic cu 7% față de 2023 (de la 13 milioane la 12,1 milioane). Forul european precizează însă că datele pentru țara noastră sunt preliminare, fiind obținute de la CineMagia și nu de la CNC.

Lăsând cifrele deoparte, cele mai valoroase lungmetraje de ficțiune românești ale anului trecut au fost *Săptămâna Mare* (al treilea lungmetraj al lui Andrei Cohn, care a adaptat liber nuvela caragialiană „O făclie de Paște”), *Anul Nou care n-a fost* (debutul în lungmetraj, după propriul scenariu, al lui Bogdan Mureșanu), *Trei kilometri până la capătul lumii* (al treilea lungmetraj al lui Emanuel Pârveu), *Unde merg elefantii* (al doilea lungmetraj scris și regizat de Cătălin Rotaru și Gabi Virginia Șarga) și *Moromeții 3* (cu care regizorul-scenarist Stere Gulea își încheie – după 37 de ani! – trilogia inspirată nu doar de romanul în două volume „Moromeții”, ci și de alte opere ale scriitorului Marian Preda, ca și de biografia acestuia). Unele dintre aceste filme remarcabile au avut mai mult noroc la capitolul festivaluri și premii (mai ales *Anul Nou...*, cu premiera mondială în secțiunea „Orizzonti” a „Mostrei” venețiene, și *Trei kilometri...*, selectat în competiția principală a Festivalului de la Cannes), ba chiar s-au descurcat onorabil și la box-office (în special debutul lui Bogdan Mureșanu, foarte vizionat și la TVR sau pe Netflix), în timp ce altele au beneficiat, din nefericire, de mult mai puține șanse (*Săptămâna Mare*, înainte de toate, probabil din pricina incompatibilității sale cu agendele politice fluctuante ale festivalurilor importante, excepția notabilă fiind Berlinala, în a cărei secțiune „Forum” s-a și lansat filmul).



Anul 2024 a fost, fără îndoială, unul excelent pentru documentarul românesc, comparabil cu 2004, când patru cineaști autohtoni (Dumitru Budrala, Florin Iepan, Alexandru Solomon și Ileana Stănculescu) aveau filme selectate în diverse secțiuni competiționale ale celui mai mare festival de profil al lumii, IDFA (Amsterdam). În cursul anului trecut, cinematograful de nonficțiune românesc a fost prezent, în competiție sau *hors-concours*, deopotrivă în festivalurile competitive generaliste de categoria A (conform ierarhizării realizate de FIAPF, Federația Internațională a Asociațiilor Producătorilor de Film), precum Cannes (*Nasty*, de Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu), Veneția (*TWST/Things We Said Today*, de Andrei Ujică), Locarno (*Opt ilustrate din lumea ideală*, de Radu Jude și Christian Ferencz-Flatz, și *Sleep #2*, de Radu Jude), Karlovy Vary sau Shanghai, în cel necompetitiv, dar foarte important pentru piața nord-americană, de la Toronto (*Tata*, de Lina Vdovii și Radu Ciorniciuc), în alte festivaluri generaliste majore, ca New York, Rotterdam (*Maia – Portret cu mâini*, de Alexandra Gulea) sau Sarajevo, și în cele specializate, precum IDFA (*Viitor luminos*, de Andra MacMasters, dar și scurtmetrajul documentar animat *Pur și simplu divin*, de Mélody Boulissière și Bogdan Stamatini), Cracovia (*Alice On & Off*, de Isabela Tent), Leipzig sau Marsilia (*Triton*, de Ana Lungu). O listă impresionantă de titluri, semnate atât de cineaști consacrați (Tudor Giurgiu, Radu Jude sau Andrei Ujică), cât și de debutanți (Andra MacMasters sau Isabela Tent, alături de debutanta în documentar Ana Lungu). Iar selecția celei mai recente ediții a

Astra Film Festival (Sibiu), cel mai important eveniment anual din România dedicat cinematografului de nonficțiune, unde am putut vedea și alte producții valoroase (*Fotografii însângerate*, de Moscu Copel, sau *Pelicule de familie*, de Dan Curean, ultimul după o avanpremieră, ca *work-in-progress*, la TIFF-ul clujean), a reflectat anul excelent al documentarului românesc. Din păcate, cu excepția lui *Nasty*, filmele menționate nu au ajuns încă la un public prea numeros în țară, în afara circuitului festivalier. Totuși, *Tata* sau *TWST* urmează să fie lansate în cinematografe în 2025.

În ceea ce-i privește pe distribuitorii de filme (românești și străine), oferta lor pare tot mai bogată, mai diversificată și mai interesantă. Dintre cei specializați pe *arthouse* (în sens larg, alternativa la cinematograful comercial, predominant hollywoodian), Bad Unicorn are portofoliul cel mai atractiv și pare să-i fi suflat poziția de lider mult mai vechiului Independența Film. Competiția e benefică și în această zonă, deoarece astfel putem vedea în cinematografe (nu doar în cadrul unor festivaluri) multe filme remarcate la Cannes, Berlin sau Veneția, alături de cele nominalizate la Oscaruri. În plus, apar tot mai multe firme mici, care aduc pe marile ecrane titluri ce nu le stărnesc interesul marilor distribuitori.

Nu în ultimul rând, merită salutată și intrarea popularei platforme Netflix în producția de film din România, deocamdată prin serialul *Subteran* (v. p. 46), lansat la începutul lui 2025. Acest prim pas se cere continuat, fiindcă industria cinematografică autohtonă și profesioniștii ei au nevoie de proiecte de asemenea anvergură. **F**

Săptămâna Mare
(r. Andrei Cohn)

Divorț de umor

Adrian Ionescu



**Gloria Găitan,
Liviu Pintileasa
și Mihai Bendeac
în *Căsătoria* (r.
Mihai Bendeac)**

Eu cred că un film poate fi judecat abia după câteva zeci de ani. Cele cu adevărat bune sunt urmărite peste generații și mi-aș dori să fie cazul.”
(Mihai Bendeac)

Am scris în numărul trecut despre câteva dintre comediele românești lansate în 2024 și punctam, cu părere de rău, faptul că am avut de-a face mai degrabă cu cantitate, și nu cu calitate. Pentru acest „Remember 2024”, mi-am propus să mai fac un tur al celor în jur de zece filme de comedie românești ale anului și să trag niște concluzii. Diferite, speram eu. Dezamăgit și plictisit de mârlnăria gratuită, „glume” de internet și grosolanii scuipate pe ecran din lipsă de talent și idei, mi-am pus ceva speranțe în *Căsătoria*, filmul scris și

regizat de Mihai Bendeac, care părea, din trailer și declarații, ceva mai profesionist și mai asumat.

Din păcate, *Căsătoria* este un film cu glume cu oameni cu dantură defectă, cocalari neinteresanți, personaje caricaturale lipsite de surprize, poveste fără tâlc și multe miștouri care funcționau la TV acum vreo zece ani, pe vremea când regizorul debutant era pe cai mari în prime-time.

Filmul este despre un cartofor înrăit care află că fata unui bogătan de la țară caută să se mărite și decide să o seducă pentru a avea acces la averea ei. Așa ajunge la conacul ăstuia, unde încearcă să intre în grațiile familiei de parveniți. Acest „încearcă” este, totuși, un cuvânt prea puternic pentru ceea ce face de fapt Temistocle (Liviu Pintileasa) pe ecran timp de o oră și 50 de minute. Pentru că face mai nimic: o minciunică aici, o vorbă dulce dincolo, o cină și o plimbare prin parc. Cam atât. Un scenariu șchiop de două picioare, care se târăște foarte lent între situații cu adevărat interesante, care sunt, în total, vreo trei sau patru, și mai niciuna notabilă, în afară de schema cu broșa falsă amanetată, în urma căreia protagoniștii rămân și cu banii, și cu originalul.

Povestea e dezlănătă și lipsită de straturi diferite de discurs, totul e pus cu mâna și, din această cauză, Bendeac recurge la o groază de scene care spun prea puțin într-un timp mult prea lung, scene care există doar pentru o glumiță sau un banc de almanah, momente care se doresc a fi „meta”, în care personajele vorbesc în jargon de teatru și își oferă indicații despre cum trebuie să joace etc.

Un *set-up* clasic de comedie, pe care Bendeac abia reușește să îl ducă la final, demonstrând că are talent pentru sketch-uri demodate și cam atât. Având în vedere că Bendeac a terminat Facultatea de Teatru la UNATC și are și o oarecare carieră de actorie în spate, mă așteptam că înțelege ce înseamnă comedia, de ce și cum există, care sunt mecanismele specifice și cum funcționează ele în raport cu povestea, lumea poveștii și personajele care o populează. Mi se pare că Bendeac fie nu știe despre lucrurile astea, fie știe, dar preferă să le ignore, fie știe, dar nu e capabil să le țină în mână.

Cred că suntem în fața unei nefericite combinații dintre toate cele trei variante de mai sus. Bendeac pare că știe câte ceva, dar a uitat exact cum stă treaba și, într-un final, ce contează? A vândut bilete? A vândut.

Monologul lui Pufulete (Lucian Ionescu), de la final, este chiar bun. Problema e că e total lipsit de



vreo urmă de legătură cu restul filmului, dar asta e altă discuție.

Un alt moment foarte bun (de fapt, cam astea sunt singurele) este cel din noaptea în care Temistocle, cartoforul combinagiu, nu poate dormi.

Cadrul este împrumutat din alte genuri, mai serioase – sigur, comedia se joacă cu registre și clișee specifice, pe care le răstoarnă în ultima clipă, având ca scop efectul comic, dar aici nu se întâmplă asta. Lumina, mișcarea de aparat, jocul actorului, machiajul, coloana sonoră, toate funcționează împreună, oferind un moment de cinema valoros. Metacomical situației se trage din aceste două momente în care Bendeac contaminează filmul cu secvențe serioase, pe care ar vrea să le folosească într-un cu totul alt scop decât cel rezultat. Momentele nu sunt deloc amuzante.

Soase din context, ele sunt foarte bune. Îl suspectez pe Bendeac că, în sinea sa, ar vrea să facă lucruri serioase și nu și-ar dori să fie ținut minte pentru rolurile jenante din emisiuni TV sau filme de duzină. În interiorul său există un artist nesigur și speriat, căruia îi este frică să se expună cu adevărat, de teamă să nu fie fluierat.

Misoginismul filmului este printre marile bile negre. În 2025, lipsa de respect și de atenție față de personajele feminine mi se par absolut jenante. Nicio femeie din film nu are vreun moment de iertare. Pagubă, are grijă Bendeac de asta, după ce intră bătut măr în film – singura motivație fiind circa 15 glume pe seama acestui eveniment nefericit –, îi oferă, totuși, din puținul pe care îl are, unui băiat orb aflat pe bordură. În străfundurile oricărui cartofor trișor se află, nu-i așa?, un suflet nobil.

Desigur, Pufulete, personajul pozitiv al poveștii, deși este diform și a fost batjocorit de oameni de când era mic, are inimă de diamant și îi iartă, la final, pe cei trei găinari.

Despre Lidocika (Gloria Găitan) ce învățăm? Pe lângă faptul că e o matahală, în momentul în care află că pretendentul a mințit-o și i-a amanetat broșa, îl umilește pe Pufulete și se întoarce în brațele escrocului. Soacra e o țoapă fără scrupule, menajera e luată din filmele cu categoria *maids* de pe site-urile cu filme pentru adulți etc.

Zero considerație pentru personajele feminine, zero atenție la lucruri de bun-simț (nu am pretenția de la o comedie ușoară să se ocupe cu psihologizări profunde, dar, prin comparație, femeile chiar sunt doar niște obiecte umblătoare, fără idei sau păreri de luat în seamă), zero disponibilitate de a privi lucrurile și din perspectiva „cealaltă”. Femeile nu au simțul umorului, ele nu pot fi amuzante decât involuntar. Din păcate, involuntare sunt și scenele cu adevărat bune din film. **F**

Panorama cinematografică a anului 2024

Angelo Mitchievici

Anul care a trecut ne-a oferit câteva filme de referință și numeroase consumabile, comedii ușoare, precum *Candidatul perfect*, al lui Alex Coteș, sau *Moartea în vacanță*, de Cristian Ilișuan, sau *Tati part-time*, al Letiției Roșculeț, și foarte ușoare, precum *Spre punctul G*, de Andi Gherge și Szitai Eszter. Aș vrea să rămân la câteva care pot constitui repere cinematografice.

Stere Gulea a revenit cu a treia parte a *Moromeților*, care închide seria începută în 1987 cu un film remarcabil, aproape neverosimil în contextul ultimului deceniu de ceaușism (la fel de insolit precum ecranizarea lui Victor Iliu după „Moara cu noroc” în 1957), și continuată în 2018 cu *Moromeții 2*. Încă de la al doilea film al seriei, Stere Gulea a optat pentru proiectarea în personajul Niculae a biografiei lui Marin Preda. Cu alte cuvinte, s-a desprins de linia ficțională care-l urmărește pe Niculae, în „*Moromeții I*” (1955), din copilărie la ieșirea din adolescență, apoi, în „*Moromeții II*” (1967), în prima tinerețe, când devine activist, către o maturitate identificată cu asumarea profesiei de inginer în „*Marele singuratic*” (1972). Pe fundalul oferit de romanul autobiografic „*Viața ca o pradă*” (1977), dar și cu informațiile obținute din chestionarea Aurerei Cornu, prima soție a scriitorului, Stere Gulea se concentrează asupra vocației de scriitor a unui Niculae al cărui angajament ideologic este pus la încercare. Inițial, în *Moromeții 2*, Niculae (Iosif Paștina) „cădea la partid”, discutând cu tatăl său despre rosturile noii orânduiri și utopia edificării unei lumi noi, evident în răspăr cu părintele care nu-i înlesnise accesul la învățătură, părinte care era spoliat în numele Partidului de către consătenii cei mai prăpădiți, deveniți între timp comuniști. Niculae își prezenta primele povestiri unei redacții încă neconstrânse de imperative ideologice, asistând la tulburările sociale dintr-un București în care tensiunile politice cresc tot mai mult. În *Moromeții 3*, Niculae, interpretat de către Alex Călin, a devenit un prozator consacrat de o nuvelă „pe linie”, „*Desfășurarea*”, ecranizată de Paul Călinescu în 1955, nuvelă pentru care i se decernează un premiu de stat, intrând în atenția unui mare grangur comunist, Miron Constantinescu. Cu acest film, Stere



Gulea se distanțează de romanul cadru, „Moromeții II”, din care avem un mic decupaj, pentru a explora o posibilitate alcătuită pe baza biografiei de scriitor a lui Preda – o reconstituire, care va să zică. Pe lângă o radiografie a lumii literare a perioadei, cu prezența voluptuoasă a versatilei Vera Solomon (Olimpia Melinte) pe post de amantă și soție adulteră, a ceva mai rezervatei viitoare neveste, o Aurora Cornu (Mara Bugarin) voluntară și puțin băiețoasă, cu oportuniști, turnători, sicofanți, redactori, milițieni, activiști de rang înalt și chiar securiști, regizorul prezintă un caz de conștiință. Scriitorul descoperă, destul de târziu, realitatea din spatele ecranului ideologic, asasinarea unui dintre țărani revoltați de nerespectarea legii comuniste, act la care devine un martor inoportun. Prin urmare, ca lovitură de pedeapsă, este pus să scrie un reportaj care să mistifice adevărul, iar întregul film prezintă rezistența sa la compromisul cu puterea, rezistență atacată din toate direcțiile, a confrăților, a organizației de partid a Uniunii Scriitorilor, a Securității și, nu în cele din urmă, a amantei erijate în agent de influență. La capătul drumului se află oaza de liniște oferită de Aurora, care-i descoperă manuscrisul viitorului roman, „Moromeții”, și care-l relansează. La aceasta se adaugă reconcilierea cu tatăl jucat în stilul inimitabil de Horațiu Mălăele. Stere Gulea știe să încheie un film, iar scena fotografiei de familie, într-un studio într-un decor rococo, cu un țăran care-și așează bastonul cuminte, ca și când ar sta pe o prispă, conține o ironie fin-nostalgică. Epoca „burghezo-moșierească” supraviețuiește spectral; ca și lumea lui Moromete, ea a fost aruncată la lada de gunoi a istoriei comuniste, iar tot ceea ce rămâne este chipul unui țăran generic, extras istoriei, într-o fotografie și în romanul care îl consacră. Stere Gulea vizează această victorie suprapusă unei înfrângeri, pentru că, realist, Marin Preda, alias Niculae, a scris reportajul cerut pentru ca literatura sa să supraviețuiască.

Un al doilea film care tratează *la fin d'une époque*, de data aceasta comunistă, este cel al lui Bogdan Mureșanu, *Anul Nou care n-a fost. În Hârtia va fi albastră* (2006), Radu Muntean urmând revoluția în desfășurare în București, oscilând între centru și periferie, dar într-un registru *low-key*, alegând perspectiva unui grup de TR-iști din Ministerul de Interne rătăciți în ultima lor noapte de război. În *Libertate* (2023), Tudor Giurgiu realiza un desfășurător extrem de dinamic al confruntării haotice din Sibiu dintre Miliție, Securitate, Armată și gărzile patriotice, dinamică erodându-se treptat către finalul filmului, concomitent cu un scenariu kafkian al unei revoluții care se poate transforma oricând în Teroare. Bogdan Mureșanu a ales un moment liminal, ziua de dinaintea declanșării revoluției, într-un București cenușiu spre cadaveric, cu câțiva protagoniști care nici nu visează

la ceea ce urmează, captivi ai unei serii de situații comico-absurdiste. Astfel, un fir destinal îi unește pe un muncitor disperat (Adrian Văncică), căruia fiul, elev în clasele primare, i-a făcut figura punând în cutia poștală o scrisoare adresată lui Moș Gerilă reiterând dorința fierbinte a tatălui „să moară nea Nicu”, pe o actriță (Nicoleta Hâncu) care încercă prin toate mijloacele, unele disperat-absurde, să-și deterioreze vocea și chipul pentru a evita să interpreteze în spectacolul de Anul Nou un „plugușor patriotic” dedicat tovarășului și tovarășei, plugușor pe care ar fi trebuit să-l recite o actriță ce tocmai a șters-o în Occidentul decadent, pe o mamă de securist care încearcă să mai smulgă câteva clipe în casa ei înainte de a fi demolată și a cărei sinucidere este ratată hilar din cauza tăierii gazului, pe doi studenți naivi în încercarea lor de evadare din societatea multilateral dezvoltată, salvați, la limită, de clopoțelul revoluției etc. Filmul lui Bogdan Mureșanu a avut succes la public și pentru balansarea dramaticului în comic și invers și, mai ales, pentru empatia pe care o degajă o parte din personajele sale noneroice. Dincolo de aceste momente de suspans și înregistrarea tuturor lașităților, compromisurilor, infiltrărilor sau cedărilor, familiare celor care au trăit epoca, stă o concluzie neliniștitoare, și anume că revoluția nu exista în orizontul eternizat de iarnă atomică a comunismului, că ea i-a prins pe oameni la fel de nepregătiți ca în fața unui cutremur.

Al treilea lungmetraj al lui Andrei Cohn, *Săptămâna Mare*, este propunerea de ecranizare a anului, după nuvela „O făclie de Paște”, a lui I.L. Caragiale. Andrei Cohn a dezvoltat nuvela atât în sensul amplitudinii pe care i-o conferă acțiunii, cât și a edificării unor personaje care la Caragiale erau decorative (de pildă, soția lui Leiba Zibal, Sura, interpretată de Nicoleta Lefter, și fiul celor doi). Chipul mușterilor se diversifică și capătă contundențele psihologice și gestuale ale unei uri (de rasă) pe pedala căreia regizorul apasă până la capăt. Ciprian Chiricheș reușește să îi confere personajului său, Gheorghită, profilul unui patibular, cazul de reversie lombrosian, dar filmul nu este despre un caz particular, nu este despre secolul XIX și mentalitatea societății țărănești de atunci, dintr-o epocă unde lipsa de educație permite inflația de antisemitism, ci o încercare de a cerceta rădăcinile fenomenului și, implicit, de a se adresa prezentului. Dacă Leiba Zibal al lui Caragiale era un individ ilustrativ prin stigmatele proiectate asupra lui pentru evreul etern, o victimă sacrificială care reacționa, paradoxal, violent doar în urma unei presiuni psihice considerabile, precum lașul proverbial din farsa tragică „1 aprilie”, aici personajul este unul care acționează deliberat și lucid, în urma unui cumul de factori, nu înainte de a epuiza toate posibilitățile de a asigura protecția familiei sale, de la apelul la



FOTO: VLAD CIOPLEA

autorități la încercările de împăcare cu cel care i-a amenințat soția și copilul. Este o schimbare a sensului nuvelei, pe care o aduce o perspectivă ce s-a încărcat cu experiența unei istorii din care fac parte, în mod evident, și Holocaustul și reflecțiile cu privire la el. Mai este ceva: Andrei Cohn înfățișează lumea în care trăiește Leiba Zibal, izolat de coreligionarii săi, drept una eminentamente ostilă, fără niciun rest de compasiune, înțelegere sau amicitie, unde orice interacțiune cu creștinii, *goii*, aduce cu sine un motiv de iritare, de frustrare, de umilință, de angoasă.

Un alt film, *Trei kilometri până la capătul lumii*, al lui Emanuel Pârvu, a fost, din rațiuni ce țin de marketingul ideologic și de vandabilitatea temelor privind minoritățile discriminate, propunerea României pentru Premiile Oscar. Și aici, o minoritate, de data asta sexuală, face obiectul ostracizării, doar că acțiunea se mută în zilele noastre în Sfântu Gheorghe, o mică localitate din Delta Dunării. Adi (Ciprian Chiușdea) este agresat de doi băieți din sat, ceea ce declanșează o anchetă condusă de către polițistul local, interpretat de Valeriu Andriuță, care află, chestionând diverși localnici, despre înclinațiile homoerotice ale tânărului, ocazie cu care și părinții săi sunt puși la curent. Evident, tânărul devine de două ori victimă, conservatorismul societății țărănești înregistrate în toată splendoarea primitivismului și obtuzității ei conducând la soluții hilare dintr-o perspectivă progresistă, precum intervenția preotului (Adrian Titieni) chemat să exorcizeze prin rugăciuni demonul pidosniciei din tânărul posedat, legat de pat. Spre deosebire de *După dealuri*, al lui Cristian Mungiu, unde cazul era ceva mai subtil psihologizat, aici suferințele sunt proiectate într-un social puțin clement cu astfel de derapaje, în ciuda unor mărunte relativizări care să facă teza să treacă. Din păcate, avem un lung șir de filme care oferă perspectiva mitologizată a unui *Wild Wild East* postcomunist, unde localnicii

te mănâncă de viu când nu se canibalizează reciproc, se uită chiorăș la tine cu figuri fioroase, de o urâtenie subliniată, sau te iau la goană cu furci și topoare, dacă se vedește în tine ceva necurat, străin. Dacă lucrurile aveau un anumit rezon în perioada de tranziție, mai ales a primului deceniu postrevoluționar, prelungirea clișeului de resort ideologic, etnologico-mentalitar, al unui rău sălbatic, ieșit din vizuină și gata să muște din civilizație, este contraproductivă.

Documentarul despre fenomenul Ilie Năstase, realizat de Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu, atrage și el atenția pentru figura cu adevărat particulară, insolită, a tenismenului român. *Nasty* are meritul de a documenta personalitatea proteică a sportivului rebel, chestionând o parte dintre starurile de atunci, printre care John McEnroe și Jimmy Connors. Condiția de produs de export ceașist, menit să inducă în eroare asupra unei libertăți inconceptibile în România socialistă, merita explorat cu mai multă atenție. Puțină estalgie strecurată în imagine, precum și expunerea la scena internațională pe care „Nasty” joacă un rol nou, care-i cimentează mitul, conferă aură epocii în care tenisul era încă sărac, iar tenisemenii păreau niște *hippies* ce se dau în stambă.

Ca de obicei, în căutarea unei noi abordări, Radu Jude, însoțit de Christian Ferencz-Flatz, propune un documentar provocator prin *Opt ilustrate din lumea ideală*, realizând un bricolaj-montaj citațional cu decupaje din reclame românești selectate de pe parcursul primelor două decenii postrevoluționare, ale unei tranziții care, atunci, părea că nu se mai sfârșește. Miza filmului este de a oferi un sens al metamorfozei societății românești poate pe cel mai dificil și accidentat parcurs al ei, demers recuperabil, mutatis mutandis, și de la Andrei Ujică, cu *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, unde, puse cap la cap, resturile neidentitate ale unor filme propagandistice relatează singure istoria. **F**

**Horațiu Mălăele
și Alex Călin în
Moromeții 3 (r.
Stere Gulea)**

Din viitor, numai de bine

Georgiana Mușat



un prolog-inorog

Anul trecut, imposibilul a devenit finalmente posibil, am văzut-o cu toții: foști vrăjmași, altădată la cuțite, stau acum braț la braț. În sfârșit, pace! Pace virtuală, totuși, dar pace! Putin se îmbrățișează cu Zelenski, Trump iese la promenadă cu Biden, o serie de reel-uri-defileu redade ad infinitum, care emulează parodic sărutul fratern socialist. Toate, făcute în computer. E, neîndoios, era ChatGPT-ului, iar destinderea pe care inteligența artificială începe să o ofere, ca adjuvant în toate (animă fotografiile, realizează picturi, oferă rețete, sfaturi vestimentare, face *research* academic în locul tău), e copleșitoare. Abilitățile sale n-aveau cum să nu servească (și) cinematografic. Să luăm entuziasmul internaut al regizorului și scenariștului american Paul Schrader, care afirmă pe profilul personal de Facebook că i-a cerut lui ChatGPT o idee de film de Paul Schrader, apoi Paul Thomas Anderson, Tarantino, Korine, Bergman, Lang, Murnau, Capra ș.a.m.d. – „Fiecare idee cu care a venit a fost bună și originală. De ce-ar mai sta scenariștii luni și luni să caute o idee, când inteligența artificială ți-o oferă în câteva secunde?”. De aici, cât poate să mai fie până la a avea filme realizate complet pe calculator? Ei, iată, Quentin Dupieux face un film tocmai despre asta. *Le Deuxième acte*, cel mai recent lungmetraj al său, e o încrengătură meta despre un film regizat de inteligența artificială – actorii, care joacă și ies din convenție inopinat (cam ca la Andrei Crețulescu, în *Ext. Mașină. Noapte*), îi cer indicații regizorului, care acum chiar devine figura intangibil-auctorială, cu cerințe imposibile.

Firește, roboții au încă limitările lor, în special când vine de imaginea fotografică (în reprezentarea mâinilor mutante sau a chipurilor prea mate și grafice ca să pară reale), dar, chiar și așa, sunt oameni care cad cu ușurință în această capcană, mai ales dacă nu privesc cu atenție. Dacă deunăzi discutăm de concepte precum post-adevăr, cred că putem ușor-ușor intra în epoca post-realului: cum putem distinge, în definitiv, inteligența creatoare umană de cea a robotului, dacă cea din urmă e capabilă să-ți citească gândurile (și să te imite, implicit, așa cum o discuta și Kazuo Ishiguro în romanul *Klara și Soarele*) atât de fidel pe baza unor algoritmi? E un exercițiu fantezist-imoral pentru moment, dar mă incită ideea că o să putem vedea filme de David Lynch fără ca Lynch să mai fie printre noi. Ce-ar zice Bazin despre toate astea? Cinemaul s-a străduit de-a lungul timpului să anuleze timp, să

câștige timp sau să înghețe în timp oameni și clipe. De ce nu i-ar mai aduce printre noi pe cei care-au murit? Gândul că vom avea holograme volante *cyberpunk*, ca-n *Blade Runner*, e tot mai apropiat.

Închei o acoladă ușor nostalgică, fără de care nu pot să discut despre anul trecut. Vârfurile cinemaului românesc din 2024, *Anul Nou care n-a fost* (r. Bogdan Mureșanu) și *Opt ilustrate din lumea ideală* (r. Radu Jude & Christian Ferencz-Flatz), sunt ambele despre felul reflexiv sau dinamitar în care ne uităm în spate. Un du-te-vino între viitorul incert și țepii trecutului, ambele legături mai poroase ca oricând în era mioritică a incertitudinii, în care campania electorală pentru alegerea președintelui s-a mutat în tărâmurile virtuale – tot inteligența artificială și algoritmi care puteau/pot/vor putea să ne decidă viitorul. *Anul Nou care n-a fost* deapănă în cheie de purtat episodul Revoluției, pe când *Opt ilustrate...* ia istoria neamului și-o tăvălește prin hăurile publicitare. Primul se încheie cu un crescendo de montaj peste care Mureșanu presară pe fundal „Bolero” de Ravel, foarte hollywoodian de altfel, iar același „Bolero” l-am auzit într-o reclamă în al doilea. Ce alt mod mai sublim de a comunica telepatric între două filme care n-au ce să caute împreună decât așa?

bada-bada-bada-bada

Cu toate că filmul lui Mureșanu nu poate fi discutat în termeni neapărat auctoriali, fiind limpede că vorbim despre un film de public, un film-exorcist, o finalitate scontată, nesperată a imaginarului obsedant al Revoluției, are și el mărci reflexive, mai cu seamă atunci când emite racorduri cu Porumboiu. Lucrul ăsta se vede mai întâi în alegerea titlului filmului, familiar sau chiar omonim cu *A fost sau n-a fost?*, și mai apoi în tot felul de remarci particulare despre felul în care, într-o televiziune, operatorul și-a permis prea multe libertăți de a bătai camera în fel și chip și de a o mișca aiurea, motiv pentru care regizorul nu mai poate face modificări în postproducție. E eficient și chiar spumos în felul în care-și dozează pastilele pe ecran – de reținut segmentul Nicoletei Hâncu, care joacă o actriță cu mare respirație subversivă. E nelimitată: îi cere vecinului bătaș s-o altoiască, refuză, așa că se autoaltoiește, se îmbată, cântă cu geamul deschis, vorbește verzi și uscate; nu în ultimul rând, livrează teatru absurd la televizor, transformând vorbele dulci despre Ceaușescu în poezie dada: *bada-bada-bada-bada!*

Altfel, a fost un an bun și eterogen pentru cinemaul românesc (notez că nu am reușit să văd *Săptămâna Mare*, noul film al lui Andrei Cohn, motivul absenței sale din aceste notițe). Încă ne aflăm într-o zonă de tranziție, în care câteva filme sparg cu totul convențiile cu care ne-am obișnuit, pe când altele le mai pun câte o cărămidă.

Noul film al lui Crețulescu, *Ext. Mașină. Noapte*, e și el foarte ancorat în trecut, mai cu seamă cel al industriei. Pe un palier presară praf de pușcă pe predecesori (inclusiv pe felul în care noul val românesc, adeseori dardennian, folosește mizerabilismul ca singur mijloc posibil), pe un altul jonglează foarte ludic-artificial cu așteptările spectatorului. Nu e un thriller, dar e bibilit ca unul, îți taie permanent craca de sub picioare, e obrăznicuț-simpatic în scriitură și n-are absolut nicio rezoluție finală. Mie mi s-a părut delicios.

Tot oarecum meta e și cel mai recent film al lui Călin Peter Netzer, îngemănat cu *Poziția copilului* (de-aici și titlul, e foarte *Familiar*). Emanuel Pârnu e memorabil, obsedant, permanent asudat, descentrat și cu respirația tăiată. Secvența în care urmărește din mașină o discuție e excelentă, la fel și multe momente de actorie (cu Iulia Lumânare și Ana Ciontea în special). Filmul, însă, per total, nu-i la nivelul *Poziției copilului*.

Trei kilometri până la capătul lumii (r. Emanuel Pârnu) mi s-a părut dezamăgitor, cu toate că începuse în mare vervă. În această morgă teribilă, cu ruralul românesc părăginit și abandonat de civilizație, la care se adaugă barbarii religioase, mi se par insuficient nuanțate niște lucruri pentru ca filmul să fie socotit progresist, rămânând o felie de viață foarte monocordă. Bogdan Dumitrache, în schimb, face un portret candid și *cool* al unui tată de la țară cu suflu de oraș – relația cu fiul lui e ceva rar văzut de mine în cinemaul românesc.

Mai rețin un documentar, *Alice On & Off*, regizat de Isabela Țeț, o incursiune distinctă în viața unei familii disfuncționale. Protagonista e tenebroasă de-a dreptul, are niște intenții complet opace și, drept urmare a imprezibilității sale, spre final, dispare complet din film. E un efort colosal de a urmări pe cineva care nu vrea neapărat să fie văzut, dar care adoră în același timp să-și exhibe rănille.

freamățul cărnii

Obsesia cinemaului american pentru a simți lucruri dincolo de tangibilitate, obsesia pentru *body horror*, dismorfie, sculptarea trupului, dietele duse la extrem și Ozempicul, despre toate acestea este *The Substance* (r. Coralie Fargeat), refrenul anului trecut, care translocă feminismul într-o zonă de carne încinsă, de carne dureroasă. O respectată vedetă TV, cu viață



FOTO: ADIMARINICI

ultranarcisică, descoperă leacul minune anti-îmbătrânire – o jună care să iasă din propriul trup, să-și trăiască viața dezlănțuită, în timp ce bătrânica așteaptă în debara, cu carnea rece, nu moartă, dar nici vie, să-i dea și tinerica drept să mai trăiască. Imaginarul ăsta, pe măsură ce acumulează puroi (literalmente), începe să supureze, se transformă în ceva greu de privit, greu de experimentat, apropo de cinema care emană mirosuri și substanțe. E așa-zisa oglindă a Hollywoodului, oglinda bulevardelor împânzite de palmieri (care, apropo, au ars și ele literalmente, în niște incendii necruțătoare, în realitatea anului trecut); cirul festivalier rizibil n-o să se încheie aici și-s absolut convinsă că *The Substance* va mai lua numeroase premii, iar cei ce vor aplauda sunt cei care aplaudă și-n film, într-o înșiruire de oglinzi una peste alta, peste alta, peste alta...

Filmele cele mai bune ale anului nu vin din zone abrazive, șocante, ci mai curând telurice: să luăm *A Real Pain*, regizat de Jesse Eisenberg, o dramoletă superbă despre gestionarea traumelor colective versus cele personale; cum mai putem lua distanță de la atrocitățile pe care ni le-am făcut noi înșine, ca națiuni, versus mutilările noastre de zi cu zi? *A Real Pain*, *La Chimera* (r. Alice Rohrwacher), *La Bête* (r. Bertrand Bonello), *Dahomey* (r. Mati Diop) și *Grand Tour* (r. Miguel Gomes) sunt filmele pe care le-aș lua cu mine pe o insulă pustie, departe de inteligența artificială. **F**

**Rodica Lazăr,
Dorian Boguță
și Șerban Pavlu
în Ext. Mașină.
Noapte (r. Andrei
Crețulescu)**

Puterile Televiziunii

Constantin Pârvolescu



Pentru narativul audiovizual românesc, un fenomen remarcabil al anului 2024 l-a constituit întinerirea pentru ecran, cu două decenii, a lui George Mihăiță. Aceasta s-a realizat prin efecte speciale pentru serialul *Tătuțu'* (2024-2025), iar relevant se dovedește și contextul în care s-a efectuat procedura. *Tătuțu'* reprezintă un prequel al unui alt serial, *Clanul*, care a rulat timp de patru sezoane (2022-2024) pe Pro TV și Voyo, Mihăiță jucând același personaj, dar situat la 20 de ani depărtare.

Caracterul novator al procedurii, precum și lansarea *Tătuțu'*, au fost marcate la TIFF 2024 și consistent în media. Aș adăuga că nu doar lookul lui Mihăiță a fost împrăpătat, ci și cel al altor actori și actrițe din serial. Reflectarea mediatică a procedurii a mai menționat că Mihăiță ar fi slăbit opt kilograme pentru a-și completa schimbarea la față – un fapt inedit printre actorii maturi români. Această informație nu a constituit doar un simplu fapt divers, ci și o mărturie a importanței rolului pentru actor.

Întinerirea se dovedește remarcabilă, în primul rând, prin faptul că a generat un subiect de conversație despre utilizarea tehnologiei digitale în narațiunea audiovizuală românească. Referințele la efecte speciale și inteligență artificială au constituit, fără îndoială, un material puternic de promovare și de poziționare pe piață a serialului. Însă, în același timp, acestea au avut și un rol în deschiderea unor noi orizonturi și în stimularea reflecției critice într-un domeniu adesea prea dedicat adorării necondiționate a realismului cinematografic – ca estetică, dar nu și ca formă de rezistență – și a artei minimale, din perspectiva tehnologiei și a bugetului.

În al doilea rând, întinerirea lui Mihăiță i-a destabilizat actorului statutul în istoria filmului românesc, atât de artă, cât și comercial, repositionându-l. Acest proces evidențiază puterea simbolică dobândită de dramele de televiziune în România, începând cu *Umbre*, precum și capacitatea lor de a relansa cariere. În contextul filmului autohton de artă, un Mihăiță tânăr era inseparabil legat de *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1970), lungmetrajul său de debut, considerat de mulți profesioniști drept cel mai valoros film românesc al tuturor timpurilor. Imaginea unui Mihăiță inocent, de 20 de ani, rostind „De ce dai, mă? De ce dai?!”, a circulat și continuă să circule atât în memoria profesiei, cât și în nenumărate formate media.

Mihăiță al ecranului a rămas victima *baby face*-ului și a alurii sale bonome în deceniile care au urmat *Reconstituirii*, fiind de obicei *typecast* în roluri de băiat bun, roluri care sunt de obicei și secundare, până ce aproape a dispărut, regăsindu-se în teatru, mai ales în cel de comedie. *Clanul* și, în special, *Tătuțu'* au întors însă placa, ba și bobina. Deși rămâne inclusă o referință, poate accidental, la cariera anterioară a lui Mihăiță – prenumele noului său avatar este Bebe –, acesta devine acum un dur. În noul său rol, este poreclit „Măcelarul”, nu face pe nimeni să râdă și pare că mai degrabă strigă: „Mai dă, mă, mai dă!”.

De asemenea, grație televiziunii, noul Mihăiță nu devine doar un dur, ci și un actor alfa. Are rol principal, e personaj mafiot complex și, la fel ca Nașul lui Francis Ford Coppola (și el jucat de un ex-ingenier, Marlon Brando), necesită dezvoltare narativă de-a lungul mai multor ore de ecran și suportă rebobinarea. Astfel, grație televiziunii, Mihăiță acumulează un capital artistic de actor de dramă pe care nu îl avusese niciodată, iar întinerirea îi redeschide poarta înspre o carieră de care nu se bucurase.

Deși reîntineririle din *Tătuțu'* sunt unice, ar trebui menționat că ele doar marchează mai apăsât capacitatea deja testată a serialelor de televiziune, ba chiar și a altor formate TV, de a relansa cariere. *Umbre* a extras din culise fețe uitate, iar, mai recent, se poate indica intenția lui Netflix de a proceda similar cu Florin Piersic Jr., tot ca gangster alfa, în *Subteran* (2025).

Întinerirea se dovedește, în al treilea rând, relevantă pentru că a servit realizării unui prequel. Servea deci generării unui produs cultural pentru categorisirea căruia nu exista termen în limba română – dicționarul sugerează neinspirat folosirea lui „preludiu”. Până acum, cinemaul și televiziunea autohtone au exploatat, uneori cu succes economic, sequel-ul, pentru care se folosește „continuare”, dar nu s-a prea angajat în „preludii” sau „prologuri”. Filmele cu haiduci demarate în anii '60 stăteau la baza primelor astfel de extinderi de universuri narative prin practici de continuare (*sequeling*), practici care s-au reîntors în forță în ultimii ani. Printre ele se numără *Miami Bici 2* (Jesús del Cerro, 2023), *Mirciulică 2*, *Love Building 2* etc., dar și crearea de francize narative precum *Teambuilding* (2022), ale căror concepte dobândesc, embrionic, statut de inovație și... se exportă (vezi *We're Going to Team Building*, produs în Cehia în 2023).

Industria media de divertisment românească este una preponderent de importatori și aclimatizatori.

Acest fenomen de francizare relevă însă că există competențe locale capabile să inverseze procesul care a dus la crearea *Clanului* și *Tătuțului* și să producă formate exportabile. Ca multe alte formate TV (de la reality show-uri la seriale și chiar lungmetraje precum *Complet necunoscuți*), inclusiv *Umbre*, *Clanul* constituia o adaptare a unui concept testat pe o piață străină, mai exact un serial turcesc (*Intrusul*, 2016-2019), care, la rândul său, dezvoltă thrillerul *The Departed* (*Cârțița*, Martin Scorsese, 2006), care, mai departe, adapta un film din Hong Kong etc. Dar *Tătuțu'* poate fi considerat deja un original mai original, având în vedere că produsul testat pe care îl dezvoltă e deja autohton.

Revenind la întinerire, trebuie precizat că ea este, în al patrulea rând, relevantă pentru că marchează implicarea unei noi platforme de streaming ca producător în România, după deja titratul HBO, care punea pe piață în 2023 *Spy/Master* și, încă din 2010, *În derivă*, dar care se află de fapt în retragere în Europa. *Tătuțu'* s-a realizat, deci, cu participare de capital străin și implicarea Voyo (bani cehi și multinaționali). Voyo nu reprezintă doar o interfață a Pro TV, cum e AntenaPlay pentru canalele liniare ale postului cu același nume, ci distribuie conținut în mai multe teritorii naționale din Europa de Est.

Se definește drept un competitor al Netflix-ului și al altor platforme, poziționându-se ca fiind capabil să se insinueze mai profund în culturile locale decât mai marii ecosistemului.

Întinerirea și lansarea *Tătuțu'* indică nu doar un debut în producție, ci și începutul unui trend. Cu *Tătuțu'*, Voyo o lua înaintea Netflix-ului, al cărui prim produs original, *Subteran*, ieșea doar la începutul acestui an. De asemenea, trendul de a revizita trecutul, bifat de *Tătuțu'*, respectă politica de integrare autohtonă a Voyo. Această politică e mai observabilă în ceea ce se conturează a fi următorul „Voyo original”: serialul *Betoane*. Conform comunicatului de presă, „Betoane” reprezintă porecla personajului principal, interpretat de George Ivașcu, și el întinerit pentru *Tătuțu'*. Integrarea culturală se observă din poziționarea serialului drept exploatănd nostalgia comunitară în registru comic și funcționând drept o „metaforă pentru lumea cartierelor dormitor din perioada comunistă”. O posibilă distribuție internațională în teritoriile acoperite de Voyo e tatonată prin definirea conceptului serialului ca generând situații „tipice pentru Estul Europei”. *Tătuțu'* e vizibil doar în România, dar exportul unui serial original 100% care să rezoneze cu experiențele întregii regiuni ar reprezenta logicul pas următor. **F**

George Mihăiță
în *Tătuțu'*



Cinci filme dintr-un an

Marian Sorin Rădulescu



Multipremiatul și popularul *Anul Nou care n-a fost*, ca altădată *Vulpe vânător* și *Stare de fapt*, ambele de Stere Gulea, ne amintește că cerul din noi e mult prea departe ca să ne dea putere să ne împotrivim, așa cum face copilul (Luca Toma) din filmul de debut (în lungmetraj) scris și regizat de Bogdan Mureșanu, atunci când tatăl obosit și copleșit de grijile lumești (Adrian Văncică) îi cere să mintă, să-i scrie lui Moș Gerilă că ar vrea să moară nea Nicu de la scara cealaltă. Patetică strategie pentru a drege gafa băiatului curat la inimă, care – cu o zi în urmă, pe 20 decembrie 1989 – îi scrisese aceluiași Moș Gerilă cerându-i „să moară nea Nicu” (adică tocmai „cel mai iubit fiul al poporului”), pentru că așa l-a tot auzit pe tata vorbind prin casă cu mama (Ioana Flora). Episodul este preluat aproape în totalitate din scurtmetrajul din 2018 al regizorului, *Cadoul de Crăciun*, multipremiat și el. Interesantă este opțiunea pentru un tip mai puțin explorat de „organ al statului” (un alt *emploi* și pentru actorul Iulian Postelnicu), surprins la mijloc între soție (Ada Galeș) și mamă (Emilia Dobrin), și pentru o narațiune polifonică, cu destine ce se întrepătrund. Momentul muzical în care Nicoleta Hâncu interpretează șlagărul „Oameni”, din repertoriul lui Aurelian Andreescu, amintește de scena din *Toni Erdmann* în care – tot într-un apartament de bloc din București – Sandra Hüller cântă piesa lui Whitney Houston „The Greatest Love of All”.

În *Familiar*, Călin Netzer pune oglinda spre sine, nu spre societate. Este o confesiune „sfidătoare” (cu, inevitabil, doze de ficțiune, ce și cât urmând a se dezvălui peste câteva decenii) despre „toată lumea din familia noastră”. Dragoș (Emanuel Pârveu, alter egoul regizorului, într-un moment actoricesc de vârf) descoperă „secrete și minciuni” din trecutul părinților săi (Adrian Titieni și Ana Ciontea), care l-au mințit cu privire la etnia și religia sa, pentru a putea emigra. Înțelege că sângele apă nu se face și se întoarce în țara în care s-a născut, simțindu-se tot un „străin”, așa cum fusese considerat în „acel Apus”. Am rămas mai ales cu energia neobosită și naturalețea Iuliei Lumânare (secvența din mașină, în Germania, are un umor nebun), pe care n-am uitat-o din *Caravana cinematografică*, scurtmetrajul *Betoniera* și – mai ales – *Pororoca*. Ceea ce ni se mărturisește în *Familiar* nu este o sfâșiere „pe culmile disperării”, ci anunță mai degrabă ceasul unei posibile, apropiate, lămuriri. Dedicția de la final („Pentru fiul meu, Marc”) mi-a

amintit de o altă dedicație, de acum aproape 40 de ani: cea a lui Tarkovski, adresată „cu încredere” fiului său de departe (acesta încă nu primise permisiunea să părăsească URSS pentru a-și vizita părinții, care se stabiliseră în Occident de patru ani), inscripționată la sfârșitul ultimului său film, personal și el, *Sacrificiul*.

Raportat la *Moromeții 2*, al treilea episod al trilogiei pare mai împlinit, chiar dacă nu are rotunjimea filmului din 1987. Încin să le dau dreptate celor care se pronunță favorabil asupra evoluției regizorale, în ansamblu, a lui Stere Gulea, în raport cu evoluțiile dezamăgitoare ale celorlalți (patru-cinci) colegi de breaslă din plutonul frunțaș al cinemaului românesc din anii '70-'80. Asta pentru a evita comparația nemăgulitoare cu izbânzile regizorului din vremea cinematografeii socialiste – *Sub pecetea tainei* (film de televiziune), *Iarba verde de acasă*, *Ochi de urs* și *Moromeții*. Tipul de narațiune ilustrativ-didactic(ist)ă pare să fie modalitatea cea mai puțin compromițătoare găsită de un regizor cu experiența lui Stere Gulea de a face film „în libertate”. Cum-necum, el s-a „conservat” cel mai bine. Recunosc, am privit înapoi spre *Imposibila iubire* (filmul lui Constantin Vaeni din 1984, după „Intrusul” aceluiași Marin Preda) atunci când Sorana (Ana Ciontea) rostește (fără luciditatea și energia Irinei Petrescu): „O lume nouă nu se poate construi pe ură”. O lume nouă care n-a fost. Totuși, niciunul din personajele „negative” din *Moromeții 3* nu are forța și expresivitatea parvenitului Antim (Petre Nicolae), de exemplu, din suspomenitul film vaenian – remarcabil, de altfel – despre „era ticăloșilor”. Una din ultimele secvențe, când tatăl (Horațiu Mălăele) și fiul (Alex Călin) stau față în față în localul unde vorbesc despre rolul voinței de rezistență circumstanțelor exterioare ostile și chiar bolii, trimite la scurtmetrajul *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*, de Cristi Puiu.

După proiecția specială de la Timișoara cu *Trei kilometri până la capătul lumii*, o mare parte din public a rămas la discuții încă două ceasuri cu regizorul-coscenarist Emanuel Pârveu și actorul debutant Ciprian Chiușdea. Câteva întrebări mi-au atras cu deosebire atenția. Astfel, cineva s-a interesat dacă au existat mai multe variante de scenariu. Regizorul a spus că au existat nu mai puțin de 40 de variante. Apoi, spectatorul curios a dorit să știe dacă s-a luat în calcul cumva și pedepsirea (penală, cum altfel?), „în numele dreptății”, a personajelor „vinovate” (părinții „abuzatori”, preotul complice la „abuz”, agresorii „scăpați” de un cumnat influent etc.), deși – la fel ca

După dealuri – filmul lui Pârnu nu este un rechizitoriu, o înfierare, o revanșă. Folosindu-se de informația oferită de regizor privind numărul variantelor de lucru ale scenariului, altcineva din sală a întrebat dacă s-a avut în vedere și ipoteza în care Adi, personajul principal, ar fi urmat povața preotului. Dacă, altfel spus, ar fi ascultat de „legea duhului”, iar nu de „legea trupului”. O renaștere latentă se schițează, totuși, în secvența finală, când Adi privește tăcut spre reprezentarea iconografică a Fiului Omului, cu puțin înainte de a-și lua lumea în cap. Iar apoi încearcă să-și cerceteze propriul chip (desfigurat) în oglindă, ieșind grăbit din casa-închisoare pentru a ajunge mai repede în cetatea „multicultural(ist)ă” unde speră să aibă parte cu adevărat de „libertate de mișcare”. Pentru că una e să trăiești cu spaimă în *village* și cu totul altceva e să trăiești în *global village*, unde nu mai contează nimic (sau aproape nimic) din „racilele” de care „nu ne mai dezbărăm”. În sfârșit, un al treilea spectator a vrut să știe dacă filmul va avea o urmare. Adică dacă se pregătește un fel de „Trei kilometri se întorc” sau „Aventurile lui Adi în lumea mare”. Regizorul a afirmat că nu intenționează un sequel. În ce privește drumul protagonistului cu barca din ultima scenă, a mai spus că, realist vorbind, ar fi fost destul de lung. Nu se ajunge atât de ușor de la „capătul lumii”, unde oamenii te judecă și să te socotesc „bolnav” (ori victimă a „păcatelor tinerețelor”), la „centru”, unde funcționează un alt lexic, după norme, în orice caz, mult mai puțin „rigide” și „medievale”.

A șasea mărgea de sticlă (după scurtmetrajele *Înainte și după 21 decembrie 1989*, *Maica Domnului de la parter* și *Fotografii de familie* și lungmetrajele *Acasă la tata* și *Arest*), *Săptămâna Mare* este, până acum, opera de maturitate pe care Andrei Cohn (care vine din lumea picturii) o dăruiește cinemaului românesc de autor. Nota bene: fără aportul „ideilor noi”, „revoluționare”, fără aerul de oră de dirigiență adresată unei clase indisciplinate, somate să-și facă mea culpa în fața unui procuror obsedat de „clarificare morală” și autoîndreptățire.

„Niciodată să nu omori mama cu puii în aceeași zi!”, îi spune cărciumarul Leiba (Doru Bem) fiului său, Eli. Undeva, în background, moartea năprasnică este prezentă asemenea presiunii dintr-o oală ce stă să explodeze. Gheorghită (Ciprian Chiricheș), argatul recalcitrant, vorbește despre „serbarea mare” (praznicul Învierii), însă o întâmpină cu prea puțină evlavie, frică și cutremur. Întrebarea pe care o lansează filmul lui Andrei Cohn (inspirat liber din nuvela „O făclie de Paște”, de I.L. Caragiale), prin discuțiile de la crâșmă pe teme precum „poșircă drăcească” vs. „sângele lui Hristos din Nazaret”, „stricarea legii” vs. „împlinirea” ei, „cochetărie” vs. simplitate vestimentară etc.: Este cu adevărat posibilă „amestecarea” – prin unire



trupească, prin „mezalianță” – între „învățăture”? Și încă: Unde anume este hotarul dintre „învățăture”? Leiba, „om cu suflet de femeie”, este cel care stăruie zilnic, alături de soție (Nicoleta Lefter) și copil, pe care îi adoră, în ceea ce am numi închinăciune. Dar care e rostul ei?, îl întreabă, pragmatic, soția, Sura. Să fie numai „garantarea” sănătății? Ori, poate, a prosperității materiale?

Filmul lui Andrei Cohn vorbește – în subtext – despre Dumnezeu, despre „dreapta închinare”, despre capcanele – deloc puține – pe care le au de înfruntat cei asemenea lui Leiba, care se încapățânează să-L cinstească pe „Cel care a făcut cerul și pământul”. Desigur, nu ni se expune o teorie, ci un orthopraxis. Adică, punerea în practică a ceea ce credem. O altă întrebare zguduitoare pe care filmul o adresează este: De la cine se cade să cerem mai multă răbdare (și abandonare, precum Avraam cel din vechime, atunci când și-a jertfit unicul fiu), de la alții sau – întâi de toate – de la noi înșine? *Săptămâna Mare* este și un film despre urmările catastrofale pricinuite de autoîndreptățirea după principiul „ridică-te și ucide primul!”, despre, până la urmă, încremenirea provocată de groaza sădită în suflet de vorbe năprasnice, de amenințări, de felurite gesturi și fapte asupritoare.

Săptămâna Mare este, pentru Andrei Cohn, ceea ce *Malmkrog* e pentru Cristi Puiu, *După dealuri* pentru Cristian Mungiu și *Întregalde* pentru Radu Muntean. Marea sa calitate este refuzul oricărei teze, oricărei „explicitări”. De aceea, va fi primit mai cu seamă de cei care au nu răspunsuri, ci întrebări, de cei care sunt în asentimentul lui O. Nimigean când a scris: „Hristos mărturisește și deșteaptă setea cea mai autentică din om. Epectaza. Nu trebuie să fi creștin ca să o simți. Ajunge doar să fi om”. Fără acest film de autor, necontaminat de „bunele intenții moralizatoare” ale veacului acesta în fierbere, anul vechi care a fost (2024) ar fi fost – pentru cinemaul românesc, cel puțin – mult mai sărac. **F**

Săptămâna Mare
(r. Andrei Cohn)

PRIM-PLAN

Karina Jianu

Să nu-ți minti publicul

INTERVIU DE MIHAI FULGER

Pe Karina Jianu am descoperit-o recent, ca actriță principală în *Hoții de subiecte*, primul lungmetraj al lui Tudor Petremarin, și în serialul momentului de pe Antena 1, *Ana, mi-ai fost scrisă în ADN*, creat de Ruxandra Ion și regizat de Iulia Rugină și Andrei Barbu. Convins că este un nume de care vom auzi foarte des, am provocat-o pe Karina Jianu să îmi vorbească atât despre cele două proiecte amintite, cât și despre evoluția ei profesională.



Când și cum te-ai decis să devii actriță?

M-am decis în clasa X-a. Aveam o repetiție cu trupa de teatru și am ajuns puțin mai devreme. Eram singură în Casa de Cultură, pentru că teatrul din Botoșani nu era încă renovat în vremea aceea. Și, cum stăteam singură pe scenă, mi-a venit un gând: „Asta vreau să fac toată viața, să fiu pe scenă”.

Așadar, făcuseși deja primii pași în profesie, ca membră a trupei de teatru a liceului tău?

Da, dar nu a liceului meu, ci a altui liceu din Botoșani, o trupă numită „Atelierul de teatru”.

Când ai început să activezi în cadrul acelei trupei?

Tot în clasa a X-a. Bine, mai dădusem și în clasa a IX-a, la trupa de teatru a liceului unde eram (sunt două trupe în Botoșani), dar acolo nu intrasem. În clasa a X-a mi-a venit un gând: „Hai, totuși, să mai încerc o dată”. Deși sunt genul de om care, dacă nu îi iese ceva sau e respins de undeva, nu mai insistă. Dar pe partea asta mi-am zis să insist, nici nu știu de ce. Am insistat și am intrat. Și îmi plăcea în trupă, dar nu mă vedeam făcând asta în viitor. Nu mă consideram talentată sau lucruri de genul ăsta.

FOTO: DRAGOȘ BOFCĂNEA



Ce au însemnat pentru tine cei patru ani petrecuți la UNATC București, unde ai absolvit Actoria în 2024?

Au însemnat anii de maturitate. A fost o schimbare și pe plan personal, că am stat la cămin. Mi-am zis să nu stau în chirie, că vreau o viață de student, o viață autentică. Vin din Botoșani, care, real vorbind, e cât un sector din București. La început, am fost fără nimeni, doar cu prieteni noi, oameni noi, pe care abia îi cunoscusem. Cel mai greu cred că mi-a fost în trecerea dintre anul I și anul II, pentru că atunci, nu știu de ce, aveam impresia că nu evoluez, că nu făcusem nimic în primul an. Deși făcusem, doar că în capul meu așa era, că am stat pe loc. Apoi s-a dovedit contrariul, doar că la începutul anului II aveam presiunea asta și trăgeam foarte mult de mine, încât, aproape de vacanța de Crăciun din anul II, ajunsesem să merg la spital în fiecare week-end. Asta fiindcă eram epuizată, că trăgeam de mine încontinuu. În rest, au fost și părți rele, și părți foarte bune, iar aici țin să zic de profii de la clasa mea, Alex Pavel și George Ivașcu. Deși Pavel ne era lector, și el ne era foarte apropiat și m-a ajutat foarte mult, mai ales când am construit licența, „8 femei”, cu el. Iar domnul profesor mi-a zis foarte multe lucruri pe care încă le mai am cu mine și pe care mi le zic singură uneori.

În timpul facultății, ai jucat în mai multe spectacole de teatru și în câteva scurtmetraje, cum ar fi *Noaptea de vineri a Milenei* (2022), de Petra Torsan...

Cred că primul meu scurtmetraj (*Blocada*, r. Eusebio Treimii, 2021) a fost filmat în anul I, chiar în prima mea săptămână de facultate. A fost un fel de „Matrix” pentru mine. A venit regizorul și mi-a zis: „Uite, îmi dau licența, vrei să joci în scurtmetrajul meu?”. Și eram: „Eu nu știu ce-i aia cadru, ce-i aia clachetă. Nu știu nimic”. Și i-am spus asta în față, la repetiție: „Învăță-mă, zi-mi când trebuie să încep, când să mă opresc, care-s pașii, ăsta-i REC, ăsta-i «Stop!» etc.”. Pentru că nu știam, abia știam să stau pe scenă și nici aia nu o stăpâneam foarte bine. Așa a fost prima mea experiență în lucrul cu camera.

Dintre toate experiențele astea din școală, care ți-a oferit cele mai multe satisfacții?

Nu pot să aleg doar una. Nu sunt multe, dar sunt câte trebuie, cinstit vorbind. Și din fiecare am învățat câte ceva, pentru că echipele sunt diferite, oamenii sunt diferiți și, cel mai important, am învățat că fiecare regizor e diferit, iar datoria mea e să mă mulez pe stilul fiecărui regizor cu care lucrez, pentru că fiecare are modul lui de explica. Asta mi se pare foarte important, să fiu foarte deschisă. Asta cred că am învățat cel mai mult, să fie deschisă și să asimilez cât mai repede ceea ce vrea să-mi transmită omul de lângă mine.

Care sunt modelele tale profesionale?

Jim Carrey îmi place foarte mult. Și o mai admir foarte mult pe doamna Mariana Mihuț.

Debutezi pe marile ecrane în *Hoții de subiecte*, filmul lui Tudor Petremarin. În România, acest gen cinematografic, filmul pentru adolescenți, era foarte popular până în 1989 (să ne gândim doar la seria *Liceenilor*), dar ulterior s-a practicat foarte rar. Ce relații ai avut cu acest gen? Ai văzut filme pentru adolescenți?

Da, am văzut pe Netflix. Bine, nu românești, asta e. Dar am văzut și *Liceenii*. Chiar vorbeam despre asta și cu Tudor, când lucram la film și făceam repetițiile. Ideea era că nu prea sunt filme românești cu adolescenți care să fie de actualitate. Oamenii se bazează probabil pe altceva. Din ce am observat și eu, se face foarte multă comedie, dar comedie pentru adulți.

Cum ai obținut rolul din film?

Am văzut un anunț de casting la UNATC. Mi-am zis: „Dau!”. Pentru că și atunci, și acum, și nici pe viitor n-o să schimb părerea, cred că trebuie să dai la orice casting, fiindcă niciodată nu știi. Nu stai să cauți, să judeci: „Mamă, dar cine face? Ce proiect e?”. Nu, doar aplici, asta contează. Am aplicat și m-am dus la agenția de casting. Am avut de pregătit un monolog. Chiar Tudor ne filma și stătea cu noi. După aceea, mă sună într-o seară Tudor și-mi spune: „Hello, ai trecut în etapa a doua. Hai mâine, să-mi spui la ce oră poți să ne vedem, ca să mai dai niște probe”. Și am zis: „OK”. M-am dus din nou la Tudor. Acum eram mai multe fete și am dat mai multe texte. După două zile, mi se pare, mă anunță, tot așa, într-o seară: „Bună, ai luat rolul”. Eram: „What?! Mersi”. După aia, știu că mai era de găsit doar Alex. Am mai mers încă două-trei zile, ca să mai dau casting și cu băieții. A fost foarte lejer castingul. Mi-aș fi dorit ca asta, de la *Hoții de subiecte*, să fi fost primul casting pe care l-aș fi dat vreodată, pentru atmosfera pe care a creat-o Tudor atunci când eram la studio și dădeam text. Nu te simțai ca la un casting și nimeni de acolo nu se comporta ca și cum am concura sau o chestie de genul ăsta. Nu, râdeam, mai dădeam text, mai vorbeam unul cu altul: „Uite, mai încercă așa sau așa”, ne mai zicea Tudor ce să facem... Era foarte lejer și foarte frumos. Mie asta mi-a plăcut cel mai mult. Când dădeam castingul, am plecat într-o zi de acolo și mă gândeam: „Nu mă interesează dacă-l iau sau nu. Eu mă bucur că l-am cunoscut pe Tudor. Dacă nu-l iau, aia e”.

Și la filmare ai colaborat la fel de bine cu regizorul Tudor Petremarin, aflat și el la primul lungmetraj?

Da, și la filmare, pentru că Tudor a avut grijă să repetăm foarte mult înainte. Mi-a plăcut foarte mult că el

ne-a explicat foarte clar ce dorește de la noi. A făcut un fel de îmbinare între ceea ce ne dorim noi să facem, ce vrem să aducem și ceea ce își dorește și el să iasă. Și pe parcursul filmărilor, el ne explica la fiecare secvență: „Uite, vreau asta și asta”. Și îți explica într-un mod foarte clar, pe care îl înțelegeai foarte rapid.

Cum ai lucrat cu cei patru tineri parteneri ai tăi din film? Cu Ștefan Iancu aveai să te reintâlnești și la *Ana*, mi-ai fost scrisă în ADN...

Am lucrat atât de bine împreună, încât și acum, când ne mai vedem, fiindcă mai filmăm mici videoclipuri de promovare a filmului, între noi e un sentiment de prietenie. Și cu Dragoș (Prundeanu), care a plecat la facultate în Anglia, și cu Alexia (Galeș), cu care vorbesc mai mult. La fel, cu Ana (Toda) și Ștefan. Fiind primul meu lungmetraj, au fost și primele mele secvențe de sex pe care le-am filmat. Acolo, cea mai mare implicare au avut-o Tudor și Ștefan. Tudor, pentru că a creat un spațiu foarte *safe*, în care ne simțeam amândoi confortabil. Dar, în același timp, din punctul meu de vedere, contează foarte mult și partenerul pe care-l ai în acele scene. La Ștefan, am apreciat cel mai mult că a fost un partener excelent, a fost în primul rând un om față de mine și a avut grijă să ne simțim amândoi bine.

Acea secvență erotică a fost cea mai dificilă pe care a filmat-o pentru *Hoții de subiecte*?

Nu. Din punctul meu de vedere, cea mai grea secvență a fost fix cea de la final, cu Șerban Pavlu. Aia mi s-a părut cea mai grea.

Apropo, cum te pregătești pentru o scenă unu-la-unu cu un actor foarte experimentat, cum sunt Maria Obretin și Șerban Pavlu în film sau Richard Bovnoczki, Alina Chivulescu și Anca Sigartău în serial?

Mi se pare foarte greu. Încă nu m-am obișnuit cu asta, pentru că simt o presiune de a nu-mi dezamăgi partenerul. Știu că ei au foarte multă experiență, știu că îmi trebuie foarte mult ca să ajung până acolo și mi-e foarte frică. Mereu am avut chestia asta, doar că acum o controlez mult mai bine. Mi-e frică să nu am puterea să-i ofer partenerului acele lucruri de care are nevoie. Dar, în același timp, să joc cu cineva cu atât de multă experiență mă face pe mine să nu mai joc nimic. Știu că afirmația asta poate fi interpretată și altfel, dar am să explic acum de ce. Pentru că atunci când ai un partener foarte, foarte bun, tu nu trebuie să faci nimic altceva decât să-l ascuți. Îl ascuți și îi răspunzi, iar el face toată treaba. De asta e foarte ușor să lucrezi cu cineva care e foarte experimentat. Din punctul ăsta de vedere, sunt norocoasă. Dar simt și presiunea și frica să nu ofere doar ei, iar eu să nu le dau nimic.



Cât au durat filmările pentru *Hoții de subiecte* și repetițiile de dinaintea filmărilor?

Filmările au durat o lună de zile, dacă nu mă înșel, și repetițiile cam tot așa, numai că n-au fost foarte legate. Nu ne întâlneam chiar în fiecare zi la repetiții, dar erau constante.

Îți recunoști generația în filmul *Hoții de subiecte*?

Da, da. Când am dat eu bacul, n-au furat subiectele și nici n-am avut un plan de genul ăsta, dar toți stăteam pe chat pe Discord, unde se făceau un fel de camere secrete. Am intrat acolo în ziua în care am dat bacul la română. Trebuia să intri pe la 4 dimineața și posta cineva un mesaj cu subiectul, pe care îl ștergea imediat. Scria numai, de exemplu, „Enigma Otiliei”. Am intrat atunci, am văzut că scria fix „Enigma Otiliei”, am făcut *screenshot* și le-am trimis prietenilor. Până la urmă, n-a picat „Enigma Otiliei”, ci „Moara cu noroc”, dar, când le-am dat *screenshot*-ul, le-am zis: „Eu vă trimit asta, dar nu știu dacă e sigur”.

Deci, crezi că *Hoții de subiecte* este filmul generației tale?

Da, și cred că și al multor alte generații. Bine, cred că încă se mai întâmplă lucrul ăsta.

De ce este important ca publicul din România să meargă să vadă la cinema *Hoții de subiecte*?

Pentru că prin perioada liceului am trecut sau vom trece toată lumea. E o perioadă pe care nimeni n-are cum s-o rateze. Iar, dacă vei trece, filmul te ajută să îți faci niște visuri despre ce urmează sau, nu știu, să-ți vină niște idei. Dacă ai trecut și nu mai ești la liceu, e foarte bine să-ți amintești de perioada aia.

Cum ai reușit să obții rolul central din serialul *Ana, mi-ai fost scrisă în ADN*?

La fel, am dat un casting *random*. Bine, pusese Domnica (Cârciumaru) un anunț de casting, dar nu zicea pentru ce e. Era foarte aproape de Revelion. Am aplicat la casting și primesc, la câteva zile după Revelion, un mesaj că am trecut în etapa doua la nu știu ce serial. M-am întrebat: „Ce serial?”. Apoi mă cheamă la casting și îmi zice cum să mă prezint acolo. Asta depinde și de casting. Mie mi-a cerut să am o rochie și tocuri stiletto. Problema mea cea mai mare era că nu mai fusesem pe tocuri stiletto până la castingul acesta. Atunci am purtat prima dată. M-am dus la casting, care s-a desfășurat în biroul Domnicăi. Eram eu cu alte o sută și ceva de fete. Eram OK. După două zile, m-a anunțat doamna Ruxandra (Ion) și m-a chemat în birou la ea. M-a întrebat de ce cred eu că sunt acolo, de ce m-a chemat singură, iar eu i-am răspuns că nu-mi fac așteptări în viață. Ea m-a întrebat cine vorbește, eu sau Ana, și așa am aflat că am luat castingul.

Mi se pare un rol foarte solicitant, pentru că întregul serial gravitează în jurul personajului tău. Și, fiindcă vorbeai mai devreme de scenele de sex din film, aici ai una chiar în primul episod. Cât de greu este lucrul la acest serial?

Mie mi se pare ușor, deși, când încep să povestesc că sunt 12 ore de filmare (bine, nu mereu ai 12 ore de filmare, dar în general așa sunt) și să zic ce secvențe trebuie să învăț, lumea nu mă crede. Mi se pare ușor pentru că îmi place, pentru că ador să merg acolo, să stau cu oamenii respectivi, să fiu în conjunctura aia. Îmi dau seama că asta e ce mi-am dorit, de asta nu mi se pare foarte greu.

Nu simți că ai o responsabilitate mai mare, știind că serialul stă pe umerii tăi?

Ba da, deși... Știu că toată lumea că protagoniști sunt cei mai importanți, dar mie mi se pare că fiecare are părțicica lui. OK, eu și Vlad (Udrescu) suntem scoși în față, dar fiecare actor contribuie și are secvențe foarte frumoase. Am simțit o presiune și am încercat să scap de chestia asta, ca să pot să-mi fac treaba cât mai bine. Cam așa funcționează, nu poți să lucrezi altfel. Normal că există presiune. Există când trebuie când mă întâlnesc cu oameni pe care-i admir și trebuie să citeșc textul cu ei. Când sunt acolo, mi se mai îmbârligă limba în gură și nu știu ce să zic, dar, cu timpul, trece. Așa am observat.

Și rolul din *Hoții de subiecte*, și cel din *Ana, mi-ai fost scrisă în ADN* îți solicită destul de des să plângi.

Mulți actori au diverse secrete ca să poată să lacrimizeze instant în fața camerei. Care e secretul tău?

Încerc să nu apelez la „sertărașe”, deși am auzit de chestia asta – să te gândești, nu știu, că ți-a murit pisica și plângi. Acasă stau mereu pe text, îl iau foarte bine, până înțeleg situația și mecanismul de gândire al personajului. Pentru că da, OK, poate e o chestie pe care pe mine nu m-ar face să plâng, nu m-ar emoționa absolut deloc, dar pe Ana sau pe Sofia le-ar emoționa și le-ar face se plângă. Și de asta stau acasă foarte bine pe text, înțeleg situația, încerc să deslușesc la ce s-ar gândi ele, care e punctul de pornire și, astfel, îmi creez nu un mecanism, ci o bază reală pe care să plâng. Mereu încerc să fac chestia asta, ca să fie cât mai real, cât mai de acolo. Consider că, dacă fac o chestie falsă și mă gândesc la altceva, publicul se prinde, că nu-i prost și n-am cum să-l mint.

Ce ai în comun cu personajele tale din film și serial, Sofi și, respectiv, Ana?

Cu Sofi am în comun determinarea asta de a face lucruri, de „hai să mergem înainte, până în pânzele albe”. Cred că și dorința asta a ei, visul ei la un cavaler pe un cal alb. Dar cam atât. Nu am vorbit-o de rău, dar

că am zis că nu prea îmi place faptul că e credulă. A trebuit să mă împac cu chestia asta. La Ana, îmi place foarte mult curiozitatea ei, care într-un fel o mână să facă tot ce face în serial, și, în același timp, faptul că vede tot timpul lucrurile într-un mod foarte pozitiv. E deschisă, e pozitivă și, deși oamenii fac lucruri nașpa, ea merge înainte cu zâmbetul pe buze. Cred că asta ne aseamănă.

Care este ritmul de lucru la serial?

Nu lucrăm sâmbăta și duminica. În rest, în principiu, sunt 12 ore de filmare în fiecare zi. La început, în prima lună, eu cel puțin am avut zilnic filmări de dimineață până seara, dar, după aceea, s-au mai liniștit lucrurile. De exemplu, azi, când vorbim, am avut filmări de dimineață, am plecat la ora 5 și am terminat până-n prânz. Am filmat doar patru secvențe. Variază foarte mult și îți știi programul cam cu o săptămână înainte. Asta e, toată lumea află abia joi ce face săptămâna viitoare. Oamenii din producție sunt foarte deschiși, ceea ce apreciez, cu spectacolele de teatru. De exemplu, dacă anunț vineri: „Nu pot de la ora asta, pentru că seara am spectacol”, ei n-au nicio problemă.

Cum faci față popularității pe care ți-a adus-o serialul?

Mă copleșește. Pentru că mă simt foarte ciudat când, nu știu, sunt în mall să-mi cumpăr covrigi și sunt oameni care mă recunosc. Într-un fel, mă simt și bine, pentru că am primit și încă primesc foarte multe mesaje de la oameni care empatizează cu personajul meu. Asta m-a marcat cel mai mult, că oamenii au avut atâta încredere în mine, încât să-mi povestească lucruri atât de personale, poveștile lor de viață, cum au stat la orfelinat sau cum au fost adoptați. Lucrul ăsta mă enervează într-un fel. Eu mă enervez pe mine, pentru că nu știu cum să-i ajut. Încerc să mă gândesc cum să fac ceva mai mult în privința asta, referitor la case de copii și orfelinat. Devine frustrant la un moment dat, pentru că îmi zic: „Omul ăsta îmi povestește viața lui și eu nu pot decât să fiu acolo, lângă el, și să vorbesc cu el”. Și aș vrea să fac mai mult, numai că nu știu ce.

Pe ce ai vrea să te concentrezi în continuare, pe filme de cinema sau pe seriale pentru micile ecrane (televiziune și streaming)?

Nu știu, chiar nu știu. Dacă ar fi după mine, aș vrea să le fac pe ambele. Nu știu ce să aleg.

Pentru că revista noastră are mai nou o rubrică intitulată „Filmul și școala”, iar pe tine te despart doar câțiva ani de absolvirea liceului, crezi că e importantă introducerea unui curs de educație



În mijlocul tinerilor actori din Hoții de subiecte

teatrală și/sau cinematografică în învățământul preuniversitar?

Eu am făcut asta la limba română, pentru că profesorul meu era foarte pasionat de teatru și ne povestea foarte multe lucruri. Eu puteam să vorbesc doar cu el despre teatru, pentru că am fost la Științele naturii și ceilalți profesori ori nu erau interesați, ori erau total împotrivi. Mi se pare important ca liceenii să poată opta pentru un curs de educație cinematografică, pentru că, în primul rând, vezi filme din care poți înțelege foarte multe lucruri, din care te cultivi. E bine să nu vezi numai filme comerciale, mai ajută și puține filme de artă, pe care le vezi destul de rar în cinematografe. În plus, sincer, decât să meargă tinerii, nu știu, să stea la o cafea cinci ore, mai bine văd un film și beau o cafea. Sau înveți ceva din filmul ăla, îl dezbați, încerci să te gândești ce a vrut să facă regizorul acela. La fel, și în trupa de teatru, puteai să fii doar în trupă, nu te obliga nimeni să faci și meseria asta. Au fost și foarte mulți oameni care făceau lucrurile acestea din pură plăcere. **F**

PRIM-PLAN

Richard Peña

Descoperind diversitatea

INTERVIU DE DANA DUMA

Caracterizat ca „o voce majoră și un creator de tendințe în cultura cinematografică new-yorkeză”, fost director de programe la Film Society din cadrul Lincoln Center și distins profesor la Universitatea Columbia, unde a fondat un master în Film Studies, Richard Peña a venit în România la începutul lunii decembrie 2024. Invitat de Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, el a petrecut o săptămână în București, unde a prezentat un program intitulat „Colosul arab. Scurtă istorie a cinematografului egiptean” și a fost protagonistul unui masterclass. Richard Peña a acceptat cu amabilitate interviul propus de noi.



Masterclass la UNATC



Să pornim de la o întrebare bazată pe o recentă declarație pe care ați făcut-o. Ați afirmat: „Cultura cinematografică se schimbă, dar nu în bine”. Cum explicați acest lucru?

Voi răspunde la întrebare comparând situația de azi cu aceea de la începuturile mele. Îmi aduc aminte că, atunci când eram la colegiu, la Boston, am citit în presă că la New York va avea loc o retrospectivă a operei lui Erich von Stroheim, unde aș fi putut să prind filmele pe care îmi dorisem mereu să le văd. Mi-am convins părinții să mă lase să merg și am fost fascinat nu numai de filme, ci și de introducerea făcută de directorul festivalului. Am decis, atunci și acolo, că îmi voi petrece viața în cinematograf. Atunci am început să mă consacru cinematografului de artă; am văzut și o retrospectivă a operei lui Fritz Lang, de exemplu. Acesta era un lucru obișnuit în acele

Prezentare la UNATC

timpuri, să fii atât de interesat de cinema. Acum, cu accesul la DVD-uri și platforme de streaming, tinerii cred că pot vedea totul, dar nu e chiar așa.

Am citit și părerea dumneavoastră despre schimbările aduse în cinema de așa-zisa „revoluție digitală”. Spuneați că nu vă întristează trecerea de la cinema pe suport fotochimic la cinema digital, dar că nu puteți suporta ideea că oamenii își pierd experiența împărtășită a vizionării filmelor într-o sală de cinema.

Da, e felul meu de a privi dilema digital versus analogic. Cred că marea problemă este receptarea, nu schimbările tehnice. Cred că noile instrumente digitale fac ca filmele, atât cele color, cât și cele alb-negru, să arate mai bine. Dar oamenii nu mai au plăcerea de a privi filmele pe un ecran mare, alături de alții. Sunt pesimist în legătură cu revenirea în săli. Nu e numai o problemă privind cinematograful, poți vedea acest fenomen și în domeniul operei. În anii '70, la New York existau aproximativ 70 de teatre muzicale, iar acum abia dacă mai sunt patru. Nu cred că teatrele și cinematografele vor dispărea, dar vor fi mai puține, iar aceasta este o problemă economică.

Chiar credeți că interesul în cinematografiile naționale se diminuează? Putem da vina pe „globalizare”?

Cred că da. Cele mai mari momente din istoria cinematografului se află în spatele nostru. Lucrurile s-au schimbat, mai ales din cauza aspectelor naționale. E cu totul diferit dacă trăiești în Pakistan sau la New York.

Hai deți să vorbim puțin despre festivaluri. Ați observat că „festivalurile au devenit lumi închise în sine”. Au ajuns ele cumva prea mari?

Există unele mai mari și altele mai mici. Există unele prestigioase, precum Cannes și Veneția, dar putem observa că altele mai mici, precum Torino sau Pesaro, au început și ele să capete recunoaștere. Există unele superfestivaluri, precum Toronto sau Montréal, interesate să prezinte sute de filme fără presiunea premiilor. Toronto devine din ce în ce mai important.

Văd oarece schimbări în acest proces. Cred că există festivaluri neinteresate de exclusivitate, precum Festivalul de la New York, care, în anii '60, era un fel de Mecca a filmului de artă.

Ca director de festival, ar trebui să faci alegeri, chiar dacă mai greșești. Dar trebuie să alegi. La Festivalul de la New York, vă asigur că lipsa unei competiții nu reprezenta o problemă. Publicul său este format în principal din new-yorkezi, care nu merg la Cannes.

Există o tradiție a filmului de artă în New York, dar te adresezi unui public redus, care preferă să vadă filmele în versiune originală, cu subtitluri.

De pildă, un distribuitor a făcut o versiune dublată în engleză pentru *La Vita è bella*, de Roberto Benigni, dar a fost un eșec, fiindcă publicul nostru dorea autenticitate.

Considerați, ca mulți dintre noi, că atât critica de film, cât și jurnalismul cinematografic se confruntă azi cu o criză generată de social media, de cultul senzaționalismului, al bârfei?

Da, cred că am pierdut ceea ce era bun în experiența criticii de film. În anii '60 și '70, aveam o listă lungă de critici, cu Andrew Sarris în frunte. El a adus ideea auturism-ului în Statele Unite, din Europa, explicând că filmul constituie o expresie personală, și el ne-a făcut să identificăm viziunea autur-ului asupra lumii. Atunci, criticii de film modelau părerea publicului.

Azi, cu reducerile spațiului acordat de ziare artei, nivelul ridicat al dialogului pe care-l aveam în trecut s-a pierdut. O mulțime de critici preferă să scrie în publicații săptămânale, pentru a avea timp să-și organizeze gândurile.

Azi, ceea ce se numește critică de cinema e în general un fel de ghid al consumatorului. Începând din anii '90, observăm că sunt din ce în ce mai mulți jurnaliști care laudă filme ce nu o merită. Și da, apariția rețelelor de socializare a agravat și mai mult lucrurile. Lucrurile par că își pierd valoarea.

Credeți că e adevărat mitul, deseori menționat, care opune cinemaul mainstream celui independent?

Eu nu aș face o distincție între ele. Putem găsi filme subversive în interiorul cinematografului mainstream, ca *Oppenheimer*, care e un film hollywoodian bine făcut.

Altele sunt obositoare, precum noul *Gladiator* (de Ridley Scott, n.n.), un film deprimant. Eu cred și că există o tendință a așa-numitelor „filme independente” de a emula Hollywoodul, mai degrabă decât să-l provoace.

Cum apreciați activitatea specifică a programatorului de film?

A programa e ceva mai mult decât a arăta ceea ce e deja popular. Cred că fostul director al Cinematecii Franceze, Henri Langlois, a setat standardele privind ceea ce ar trebui să fie un programator de film. Am apreciat la el și că programa multe filme realizate de Murnau.

Considerați că studiile de film ar ajuta o asemenea activitate?

Consider că filmul ar trebui studiat într-un mod formal, dar există și mulți amatori pasionați care se ocupă cu asta. Cred că a concepe un program este un alt mod de a scrie despre cinema.



Prezentare la Cinemateca Eforie

Ar trebui să ne amintim că dumneavoastră ați fost primul care a organizat, la Lincoln Center, o retrospectivă a cinemaului românesc în anii '80, o experiență pe care ați repetat-o în anii 2000, când filmele Noului Cinema Românesc au început să aibă impact internațional.

Sunt fericit că am putut să fac asta. Am văzut aproape toate filmele făcute de Cristi Puiu și Cristian Mungiu, iar numele lor sunt bine-cunoscute în Statele Unite. Trebuie să mărturisesc că îmi place să descopăr filme din zone necunoscute. Cred că „talentul s-a împărțit democratic în lume” și îmi place să descopăr diversitatea. Mai cred încă în „misterul artei”. **F**

Versiunea în limba engleză a interviului este disponibilă în secțiunea „Interviuri” a site-ului nostru, revistafilm.ro.

PRIM-PLAN

Cristian Bota

Antrenamentul și adaptarea actorului-regizor

INTERVIU DE MIHAI FULGER

Pe Cristian Bota îl știam din mai multe filme și seriale, remarcându-i în special colaborările cu regizorii Nicolae Mărgineanu și Daniel Sandu, dar nu avusesem niciodată ocazia unui dialog. Lansarea în cinematografele românești, pe 28 ianuarie 2025, a comediei *Țândări*, scrisă și regizată de Bogdan Naumovici, în care actorul are un nou rol savuros, mi-a oferit șansa dialogului dorit.



FOTO: ADI BULBOACĂ

Cum ai ajuns actor?

Prin clasa a XI-a, am vrut să mă fac avocat și am început să mă pregătesc la română și economie politică. Dar mi-am dat seama că nu-mi place. De când sunt mic, iubesc să văd filme, mă uitam chiar și la telenovele, inclusiv producțiile românești care apăreau la TV. Nu prea știam eu de filme de artă sau de festival. Și mi-am zis: „Hai să încerc”. M-am dus la UNATC și am asistat la câteva cursuri. Acolo m-am îndrăgostit, apoi am început să mă pregătesc și am intrat la facultate.

După scurtmetrajele de școală, ai avut câteva apariții în filme, unde, chiar dacă rolurile erau episodice, ai lucrat cu regizori importanți – Vali Hotea (*Roxanne*) și Nae Caranfil (*Closer to the Moon*). Ce ai învățat din acele prime experiențe pe un platou profesionist de filmare?

Am văzut pentru prima oară ce înseamnă un film și ce desfășurare de forțe e. Am avut ocazia să-i văd făcând

roluri, în *Roxanne*, pe Șerban Pavlu și Mihai Călin. La *Closer to the Moon*, am avut onoarea să joc o scurtă secvență cu Mark Strong și Monica Birlădeanu, l-am cunoscut pe Nae Caranfil. Acolo chiar a fost o mare desfășurare de forțe, părea mai degrabă un film de Hollywood. Evident, pentru mine, atunci, era dureros că nu joc mai mult. Când eram mic, credeam că pot să le fac pe toate repede și bine. Oricum, au fost niște experiențe importante.

Primul tău rol principal de cinema a venit în 2014. E vorba de Adrian, tânăr deținut dintr-un lagăr de muncă zilnică de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, din filmul de epocă *Poarta Albă*. Cum ai colaborat cu reputatul regizor Nicolae Mărgineanu, care avea apoi să te mai distribuie și în *Cardinalul*?

Cred că eram în anul III. Unii colegi începuseră să lucreze cât de cât. De exemplu, știu că Anghel Damian prinsese ceva pe la Media Pro, o telenovelă numită *Îngeri pierduți*. Alții erau deja în niște minigăști de teatru. Începusem să-mi pun semne de întrebare: „Chiar o să fac actorie?”. În afară de faptul că luam note bune la examene și oamenii spuneau că sunt talentat, nu prea scosesem capul, adică nu prea făcusem mare lucru. Am văzut un afiș în școală că se caută actor pentru rolul ăsta din filmul lui Nicolae Mărgineanu. M-am dus fără mare încredere că o să iau. Țin minte că am spus un monolog din piesa mea de licență, „Semne de bună purtare” („Gruesome Playground Injuries”), de Rajiv Joseph. Am fost surprins să aflu că m-a luat în film. Când am aflat că am luat rolul, evident că am crezut că o să ajung la Cannes, că lucrurile or să mi se întâmple cu o viteză mult mai mare din momentul acela. N-a fost chiar așa, dar mă bucur că filmul le-a plăcut anumitor oameni și am avut norocul ca el să fie selectat la TIFF și la Premiile Gopo. Practic, asta mi-a oferit mie șansa să fiu nominalizat la „Tânără speranță” la Gopo în anul respectiv și să mă cunoască industria de film la TIFF. A fost momentul în care l-am cunoscut pe Tudor Giurgiu și am mai cunoscut actori mari, cum sunt Boguță, Papadopol sau Bucur. Îți știam din filme ca *Francesca*, *Occident* sau *Boogie*, dar nu-i văzusem niciodată în carne și oase. Pentru mine, au fost întâlniri importante.

Cu Nicolae Mărgineanu am colaborat foarte bine. În general, cu regizorii cu care mă înțeleg nu vorbesc foarte mult și nu mi se dau foarte multe indicații. Chiar cred că, în momentul în care încep să primesc multe indicații, lucrurile încep deja să scârțâie, ceva nu e în regulă. Poate așa funcționează pentru mine, dar, de cele mai multe ori, la regizorii cu care am lucrat bine, am înțeles repede ce îmi doresc, ei știau bine de ce m-au luat pe mine, de ce mă vor, și a fost o colaborare frumoasă. Evident, omul care mi-a dat șansa să fac

FOTO: ADI BULBOACĂ





primul film rămâne în sufletul meu *forever*. Pentru că sunt foarte rare ocaziile în care cineva îi dă o șansă altcuiva, mai ales un rol principal într-un film. De obicei, regizorii caută să lucreze cu oameni care au mai făcut, pe care i-au mai văzut în ceva, care au cât de cât o experiență în cinema, pentru că la film nu prea ai timp să repeți, să experimentezi.

Regizorul cu care ai lucrat cel mai mult până acum, la două lungmetraje (*Un pas în urma serafimilor* și *Tata mută munții*) și o serie de șase episoade (*Bani negri*), este Daniel Sandu. Care este secretul colaborării fructuoase dintre voi?

Nu-mi dau seama exact. L-am cunoscut la *Un pas în urma serafimilor*. La câțiva ani după aceea, a venit serialul *Bani negri*. Cred că i-a plăcut ce am făcut în *Serafimi*, deși poate că ar fi fost marfă ca rolul să fie mai mare. Bine, el m-a plăcut și înainte de *Serafimi*. Atunci nu știa ce rol să-mi dea și mă întreba dacă pot să joc băieți răi și eu, fiindcă în facultate doar asta mi se spunea că o să joc, i-am zis: „Cred că da”. „Păi, tu ești timid și civilizată”. „Doar nu vin la casting să te înjur”. Și am înjurat de vreo două ori pe acolo și atunci și-a dat el seama că, de fapt, pot să fac și asta. După filmări, am rămas prieteni, și cu Iancu, și cu Toto, cu toată gașca aia a „serafimilor”. Asta pentru că și Daniel, fiind mai matur, cred că a făcut astfel încât să ne mai întâlnim, să mai vorbim. Rămânând prieteni, el ne-a și cunoscut mult mai bine. Târziu, când eu știam deja că el o să facă un serial, m-a sunat și mi-a spus: „Domnule, tu o să ai rolul principal. E un casting, nu aleg doar eu, trebuie să decidă și producătorii de la HBO, dar eu îmi doresc să fii tu”. Așa că am lucrat cu el și la *Bani negri*, unde iar a fost una dintre cele mai frumoase experiențe ale mele. În primul rând, a fost cea mai lungă și cea mai grea pe

**Țândări
(r. Bogdan
Naumovici)**

care am avut-o, pentru că am filmat vreo 55 de zile legat. Aproape trei luni de zile, cu mici pauze, am făcut doar asta. Apoi, am rămas prieteni. De câte ori a avut ocazia să mă distribuie sau să aibă nevoie de mine în vreun film, m-a contactat. După *Bani negri*, s-a născut fetița mea și el e nașul ei. Așa că acum e mai mult decât o prietenie, suntem chiar rude, cum s-ar spune. Ne-am sfătuit de multe ori și la nivel de scenarii, și la nivel de ce ne propunem. Iar dacă am avut momente grele, în care unul sau altul era supărat sau nu mai vedea luminița de la capătul tunelului, am știut de fiecare dată să ne întâlnim, să discutăm și să ne aducem aminte cine suntem și ce vrem să facem.

Ai avut și șansa de a lucra la unele producții străine, fie de cinema, fie de televiziune, filmate în România. Care ți se par diferențele dintre aceste producții occidentale și cele autohtone?

Eu nu am prins ceva cu adevărat mare. Am prins mai mult proiecte de categoria C, aș spune, și roluri mici. Mi s-a părut că e mai mult industrie, mai mult fabrică, dar nu am văzut o diferență atât de mare între cum lucrează ei în România și cum lucrăm noi, românii. Adică, mi se pare că avem un nivel foarte bun și noi, știm să facem film și de foarte multe ori oameni din echipele din România pleacă să lucreze în străinătate. De exemplu, la serialul suedez (*Roslund & Hellström: Box 21*, din 2020), erau mai buni românii noștri decât suedezi. Oricum, chiar dacă era producție suedeză, majoritatea membrilor echipei erau români, de la *grip* la machiaj și la *first AD* (primul asistent al regizorului). Chiar țin minte că, în momentul în care n-a mai putut veni *first*-ul nostru și a venit un *first* din Suedia, lucrurile au cam scăpat de sub control.

Deci, nu văd o diferență atât de mare. Dar, repet, n-am prins *La Casa de papel* sau n-am fost într-un





film cu Bradley Cooper. Probabil că acolo lucrurile stau un pic diferit. Dar nici nu am fost disperat. Am avut ocazia să-mi fac și cont pe platforma Spotlight, am avut și un agent în Berlin. Teoretic, încă îl mai am, dar nu prea m-a mai căutat, cred că nu îi merge foarte bine. Am fost pe lista scurtă pentru un serial în Londra, *Temple – Clinica ilegală*, unde m-aș fi reîntâlnit cu Mark Strong, dar a venit pandemia și au preferat să ia pe cineva de acolo. De câte ori mă duc la casting, de cele mai multe ori rămân pe lista scurtă, sunt acolo, aproape să iau rolul. Sau pur și simplu nu sunt luat în considerare din prima. Cam așa a funcționat cariera mea. N-am fost niciodată refuzat ferm după casting.

În schimb, vorbind de diferențe, am filmat recent în Londra cu Roxana Stroe și echipa era formată din studenți de la NFTS (National Film and Television School). Acolo da, am simțit o diferență destul de mare între profesionalismul lor și al nostru, în ceea ce privește școala de film. Studenții lor se pot compara cu oamenii care fac film la noi. Nu-i compar cu studenții noștri, că la noi e mult de stat, se mai ceartă doi, se mai supără trei... Am rămas foarte plăcut impresionat de felul cum se lucrează acolo. Fiecare își face în felul lui meseria, fiecare ține cont de ea, departamentele lucrează între ele, dar nu se dau minute în plus, nu se fac favoruri. Adică, dacă noi așa ne-am înțeles să filmăm și asta e programul, dacă nu se termină de filmat secvența la timp, nici regizorul nu are ce să facă, asta e. Acolo am avut și *intimacy coach* (instructor pentru scenele de intimitate), pentru că

Cu Nicodim Ungureanu în *Țândări*

rolurile principale le aveau niște copii de nouă ani, care jucau incredibil de bine. Era nevoie de cineva care să le spună: „Aici e scena în care plângi” și copilul plângea. Da, sunt un pic mai reci ca actorie, nu sunt atât de „trăiriști” ca noi, merg mai mult după principiul „punct ochit, punct lovit”. Se vede că sunt antrenați de mici în direcția asta.

Pentru cine era nevoie de *intimacy coach* în acest proiect, pentru copii sau pentru toți actorii?

Pentru copii. Eu trebuia la un moment dat să mângâi pe picior pe o fetiță de nouă ani. Chiar m-am amuzat că el m-a întrebat: „Ești OK cu treaba asta?”. „Păi, de ce să nu fiu OK?”. „Știi, dar e datoria mea să vorbesc cu tine, să nu-ți rămână ceva...”. Zic: „N-are, domnule, ce să-mi rămână! Am soție și doi copii acasă”. Până la urmă, și-a pus regizoarea piciorul, nu am pus mâna pe piciorul fetiței, și au păcălit cumva din cameră, ca să putem noi crede că e un picior de fetiță.

Dintre rolurile tale de film de până acum, ai vreo interpretare preferată?

O noapte în Tokoriki (scurtmraj de Roxana Stroe, 2016) e cu siguranță printre favorite. Apoi, cred că unul dintre cele mai bune roluri făcute de mine este cel din *Un pas în urma serafimilor*, chiar dacă mi-ar fi plăcut să fie mai mare și povestea lui Voinea să fie un pic mai amplă. Am revăzut de curând filmul și, pentru vârsta pe care o aveam și felul în care am improvizat anumite replici, chiar cred că e unul dintre cele mai bune roluri ale mele. Foarte puternic îmi rămâne în



suflet și Ionel din *Bani negri*, chiar dacă nu a fost atât de vizionat serialul. Mi-a plăcut povestea, mi-au plăcut situațiile în care am fost pus ca actor. Astea trei sunt rolurile mele favorite, în ordinea preferințelor mele.

Ai jucat și pe scenă, inclusiv la TNB, în spectacole de Alexandru Dabija și Radu Afrim. Ce înseamnă pentru tine experiența scenei, în comparație cu cea a filmului?

Mie îmi place foarte mult să joc teatru, doar că, din păcate, la noi în țară, lucrurile funcționează ciudățel la teatru. Adică, e mai mult vorba despre găști, despre cu cine bei bere, și mai puțin despre performanță și ce reușești să faci pe scenă. Sunt foarte mulți actori care stau în teatre și nu joacă, așa că acumulează frustrare, iar tu, când tu ajungi acolo, ca tânăr, primești direct frustrarea aia. Eu n-am știut să gestionez orgoliile și problemele astea de caracter ale unor oameni. Nu vorbesc acum de Marius Manole și de actori care au demonstrat prin muncă, prin ceea ce au făcut, cât de mari sunt. Nu, mă refer la actori pe care, dacă îi vezi într-un spectacol pe an, e mult. Cumva lucrurile se strică.

Îmi place mult Radu Afrim, care vine cu niște concepte mai contemporane. Și Dabija a fost pentru mine o întâlnire deosebită și mi-aș dori să mai lucrez cu el. Dar sunt și foarte mulți învechiți acolo, foarte mulți oameni care fac lucrurile la fel și cred că ei dețin adevărul absolut, că ei știu cum se face treaba. Repet, sunt și frustrați și nici nu au niște salarii care să le permită să-și schimbe modul de viață, să trăiască

Alături de Iulia Ciochină și Cristian Priboi, în *O noapte în Tokoriki* (r. Roxana Stroe)

cu adevărat bine, încât să nu-i mai intereseze banii. Și lucrurile astea se adună. Stai, stai și tot stai. Dar, ca experiență, iubesc teatrul din tot sufletul. Până la urmă, eu teatru am vrut să fac când m-am apucat de actorie. Doar că am făcut film și poate oamenii au început să aibă o prejudecată vizavi de mine, că, dacă faci film, nu faci și teatru. Din proiectele de la Național am ieșit pentru că începusem să filmez prin Suedia și aici pentru *Bani negri*. A fost un cumul de evenimente care m-a făcut să nu mai joc teatru. Îmi pare rău că așa s-au întâmplat lucrurile, pentru că iubesc teatrul. Dar știi cum e, dacă nu mă sună nimeni să vin să joc, nu o să mă milogesc eu.

Sunt angajat acum la Teatrul Ariel din Râmnicu Vâlcea, unde joc într-un spectacol. Probabil că o să fac un one-man show acolo când or să fie bani, pentru că nu prea sunt și lucrurile merg destul de rău. Vreau să fac *Toate lucrurile minunate* (Duncan Macmillan), o piesă pe care o joacă și Florin Piersic Jr. la Point. O fac așa, pentru sufletul meu, să nu uit că sunt actor de teatru și să-mi păstrez antrenamentul. Pentru că, dacă tu nu înveți texte și nu te pui în condiția aia, ușor-ușor, e ca și cum nu mai ajunge lanțul la bicicletă. Trebuie să ai antrenament ca să poți fi performant.

Enrique din *Țândări* reprezintă pentru tine primul rol principal comic într-un lungmetraj. Până acum făcuseși comedie doar în scurtmetraje și în seria *Bani negri*. Ce a însemnat pentru tine această schimbare de registru, de o asemenea anvergură? Ca actor, trebuie să faci de toate. De fapt, asta



spuneam și la premiera de la Cineplexx Băneasa. Chiar dacă eu am obișnuit publicul cu roluri dramatice și personaje serioase, făcute atent și meticolos, trebuie să poți să joci și comedie. Cum am zis întotdeauna, nu e ușor, pentru că e text mult, sunt glume după glume și trebuie să poți să le faci oarecum firesc. Dar cred că trebuie să existe genul ăsta de comedie. Și, dacă am spus de nu știu câte ori public că am văzut foarte multe comedii proaste, trebuie să arăt că eu știu să le fac bine. Pentru că e ușor să zici cuiva: „Domnule, nu-mi place, sunt glumele proaste”. De fapt, chestia asta pleacă de la convingerea mea că, dacă n-ai o situație solidă, poți să scrii oricâte glume, o să stârnești doar zâmbete, nu și râsete în hohote. Dar, dacă ai situații serioase și de acolo se nasc și glume, și replici amuzante, atunci ai toate șansele să iasă o comedie bună. Dacă te bazezi mereu pe gaguri și pe regulile simple ale comediei (cum ar fi, de exemplu, să faci gluma de trei ori), nu știu dacă merge. Lumea evoluează, oamenii evoluează, ai nevoie de ceva nou. Mie mi se pare că noi uităm că suntem în 2025 când facem filme. Multe filme le facem ca și cum suntem undeva în trecut. Acum, toată lumea e în viteză, tinerii știu toate lucrurile. Nu mai putem să facem filme ca pentru generația noastră, trebuie să ne adaptăm. Și mi se pare că avem o problemă cu adaptarea asta.

Ai obținut rolul la casting, în fața unui regizor aflat la debutul în lungmetraj și cu care nu mai colaboraseși anterior...

Da, am dat casting și după ceva timp m-a sunat: „Domnule, nu vrei să faci rolul?”. De la casting mi s-a părut, cum spuneam, că e mult text, cu glumă după glumă, și de atunci am realizat că nu poți să-l faci cu niște filtre normale. Ori faci o caricatură, ori n-ai cum să joci, că pare că ești bolnav. Dacă ai fi jucat normal și ți-ai fi asumat situațiile pe bune, fără a face, pe lângă, și un caracter și o caricatură, nu cred că puteau să funcționeze personajul și filmul.

Care au fost provocările pe care ți le-a adus personajul Enrique?

În primul rând, să fac o caricatură pe care eu s-o cred și cu care să mă mândresc, să nu pară o strâmbătură, o comedie forțată de dragul de a fi comedie. Și a mai fost o provocare faptul că Enrique seamănă foarte tare cu Giani, personajul lui Costi Diță din *Las Fierbinți*. Eu n-am vrut să semene deloc. Adică, abordarea mea să nu semene cu abordarea lui Costi Diță, pentru că el face un rol foarte bun acolo, îl face de ani de zile și oamenii deja au glume pe stradă din personajul lui. Deci, era foarte greu. Chiar și fără să mă gândesc, fără să deschid un episod din *Las Fierbinți*, instinctual, puteam să mă duc în zona aia.

Care a fost pentru tine cea mai dificilă scenă din film?

Cred că aceea în care negociez caruselul cu personajul lui Gabriel Spahiu, pentru că e foarte mult text și a fost și prima secvență pe care am filmat-o, deci mi-era foarte greu să am o imagine de ansamblu. Acum, când am văzut filmul, mi-am dat seama că aș fi putut să mă mai așez un pic pe scenă, să caut puțin, să fac niște pauze, dar cine avea timp atunci? Cred că scena ar fi durat 20 de minute dacă mai făceam și pauze, care să fie firești și naturale. Era imposibil să n-o grăbesc un pic.

Cum ai colaborat cu colegii tăi de platou și cu regizorul?

Foarte bine. Am lucrat și am stat mult cu Nicodim (Ungureanu), cu el am glumit tot filmul. Cu Bogdan (Naumovici) a fost laser. El știa ce voia, era și foarte preocupat de multe alte lucruri. Am avut câteva repetiții înainte, mi-a explicat ce vrea și apoi ne-am distrat. Când joci în genul ăsta de film, e de preferat să ți se spună mai puțin. Sau să ți se zică: „E mult, e exagerat”. Cam pe acolo trebuie să fii, dacă vrei să improvizezi, să fii liber și să te simți bine. Dar eu sunt un tip care respectă textul de cele mai multe ori. Fiind și scenarist, încerc să mă țin de ce e scris acolo, din respect pentru cel care a scris și pentru regizor. Unii zic: „Adu textul la tine, să pară cât mai apropiat de tine, mai taie din el dacă trebuie”. Pentru mine, calitatea noastră, a actorilor, trebuie să fie ca, dacă ai primit un text, chiar dacă ți-e peste mână, chiar dacă nu sună chiar cum crezi tu că ar trebui să sune, să-l faci, pentru că așa se nasc personajul și tipologia diferită, nu aducându-l la tine. Dacă-l aduci la tine, practic, te joci pe tine în toate filmele.

De ce ar trebui publicul din România să meargă să vadă la cinema *Țândări*?

Pentru că este o comedie la care te distrezi. Pentru că trebuie să ne și relaxăm. Pentru că biletul e ieftin. Dacă oamenii vor să mai vadă filme, vor să avem o industrie cu adevărat valoroasă și vor să aibă diversitate în cinema, trebuie să și meargă la cinema. Pentru că ai un alt feeling când ești în sala de cinema. Una e să vezi un film pe Netflix sau acasă, în general, și alte e să-l vezi în sala de cinema. E o experiență total diferită. Pentru că poți să ieși cu prietenii la film. Pentru că, în primul și primul rând, e frumos să te duci la film. Și pentru că trebuie să susținem filmul românesc. Ca să nu-l mai blamăm, trebuie să-l susținem.

În paralel cu activitatea de actor, prin 2014, ai început și să scrii și să regizezi scurtmetraje, ba chiar ți-ai făcut și o firmă de producție, Bota Film Production...

Da, firma nu mai funcționează, a intrat în insolvență. Fiind mic atunci, eu am făcut filmul fără să semnez contracte, fără nimic. Am fost fericit și mulțumit că am făcut filmul, dar, după câțiva ani, m-au sunat de la ANAF: „Domnule, ce se întâmplă cu firma asta? Trebuie băgată în insolvență, că n-ai declarat nimic”. Și n-am mai continuat. În schimb, acum am pornit din nou o casă de producție, care se numește Cash Productions, dar am făcut-o mai mult pentru YouTube. Apoi, să dea Dumnezeu să fac bani, ca să pot să-i investesc și să produc filme.

Da, am făcut două scurtmetraje (*Karmasutra* și *Lame Duck*). Primul a fost nominalizat la Premiile Gopo și a intrat în competiție la Montréal, a mai fost prin Italia și Spania. A avut un circuit destul de bun pentru un prim film. Eu mi-am atins scopul, deși, când am depus la CNC la lungmetraj, am câștigat cu zero puncte ca regizor, nu s-a mai punctat nici TIFF-ul, nici nimic.

Pe termen lung, putem să ne așteptăm la o schimbare de la tine, adică să te ocupi exclusiv de scenaristică și regie?

Cu siguranță voi mai scrie măcar câte un scenariu pe an și voi depune an de an la CNC, până când o să fac practic asta. Acum e debutul, pe care o să-l filmez în aprilie și sper să ajung cu el în festivaluri și să am punctaj mai mare, ca să pot să mă bat cu consacrații la următoarele sesiuni. Dar la meseria de actor n-o să renunț niciodată, pentru că îmi place mult prea mult. Voi merge cu ele în paralel, pentru că așa cred că mă pot dezvolta, ca om în primul și în primul rând. Până la un punct, îmi place să scriu, dar nu-mi place să rescriu și să rescriu și să aud tot felul de păreri și iar să rescriu... Dar nicio chestie nu e frumoasă până la capăt. Și eu nu scriu decât dacă îmi vine o idee în care cred cu adevărat. Nu încerc să creez de la zero. Dacă am o idee, o poveste care îmi face cu ochiul, atunci mă pun să scriu. Nu e complicat, pentru că îmi place și am ceva înclinare în direcția asta, nu e o chestie care mă costă.

La nivel de regie, văzând acum exact ce înseamnă un lungmetraj și ce înseamnă meseria asta de regizor, îmi place, dar mi se pare foarte greu. Trebuie să fii atent la foarte multe lucruri, să te împaci cu foarte mulți oameni, să accepți ce se poate și ce nu se poate face, să accepți și un pic de compromis. Nu-i ușor, dar îmi place și chestia asta. Numai că, până când n-o să fac acest film, nu pot să mă simt regizor după un scurtmetraj. Am să pot să-ți răspund, dacă am să vreau cu adevărat să fiu regizor, după ce fac acest film. Cred că mi-ar plăcea să regizez, dar nu cred că mi-ar plăcea să regizez un scenariu dat de altcineva, iar eu să iau banii ca regizor și să-l fac. Cred că aș regiza filmele mele, nu alte filme, sau reclame sau altele.



Cu Alexandru Papadopol în *Bani negri* (r. Daniel Sandu)

Dacă tot ai pomenit de primul lungmetraj al tău ca regizor, la ce să ne așteptăm de la acest film, câștigător la concursul CNC cu titlul *Armonie improbabilă*?

Mie îmi plac foarte mult tragicomediile. Asta îmi place cel mai tare, să te sperii sau să fie dramatic, să-ți vină să plângi, apoi să râzi, să-ți vină iar să plângi, apoi să râzi... Cred că asta este foarte marfă când te uiți la un film cum e, de exemplu, *Florence Foster Jenkins* (r. Stephen Frears, 2016), cu Meryl Streep. Râsu'-plânsu' mi se pare efectul cel mai de dorit în artă. Când am scris filmul, n-am crezut că o să iasă așa, dar, din ce-mi dau eu seama, cam așa va fi. O să suferi pentru personaje și pentru situațiile în care se află, dar o să și vezi partea amuzantă a lucrurilor imediat după. Și sper să-mi iasă efectul ăsta. Cred că se va râde mult la film, deși tratează un subiect dureros. Dar cred că felul în care e scris te va face să râzi. Nu mi-am propus să scriu niște replici amuzante, ci am creat niște situații de așa natură.

Ai și tu un rol în film sau vei fi doar în spatele camerei?

Eu joc rolul principal.

Mult succes! 

Țândări

La fotbal ne pricepem toți, la regie...

Marian Țuțui

Bogdan Naumovici a mai realizat un scurtmetraj în 2020, *Zimnicea*, despre un oraș dărâmat de propagandistii comuniști, deși – până de curând – s-a crezut că a fost distrus de cutremurul din 1977. Am putea considera acest film o comedie neagră. Notorietatea de creator de poante pentru publicitate a lui Bogdan Naumovici, dar chiar sinopsisul și trailerul filmului *Țândări* păreau a promite o comedie de succes.

În *Movilița*, o localitate de câmpie destul de tipică azi, depopulată și condusă de un primar (Alin Florea) care își perpetuează puterea cu ajutorul rudelor și acoliților, un pariu pe seama unui meci de fotbal cu echipa vecinilor din Țândărești ar putea rezolva deficitul bugetar și chiar achiziționarea unor utilaje de luna park, care ar face satul atractiv pentru turiști. Personaje precum tânărul revenit din străinătate cu o pretinsă expertiză (aici Enrique, interpretat de Cristian Bota, care are, dacă poate să mă ierte Cristi Puiu, un precursor încă din 2001 în Ovidiu, interpretat de Alexandru Papadopol în

Marfa și banii), preotul care atentează la cutia milei (după un caz real, în care un preot a fost surprins de o cameră instalată de enoriași), aici jucat de Sergiu Costache, și un antrenor care face de toate, Mitică (interpretat de Constantin Florescu), sunt tipice, dar ies cu greu din clișee, mai ales datorită talentului actorilor.

Cei din *Movilița* utilizează toate teripurile pentru a câștiga: adversarilor le tulbură somnul cu ajutorul răgetului unui măgar și al unor localnice desfrânate, le pun laxative în apă, iar strănerii (chinezii) ai echipei locale se schimbă între ei pe parcursul meciului, pornind de la premisa (rasistă) că aceștia seamănă între ei și nu se vor observa înlocuirile. Realizatorii filmului ne arată doar începutul meciului, căci desfășurarea ulterioară ar fi pus probleme serioase de verosimilitate.

Un montaj mai rapid (în sfârșit!) introduce și secvența în care rămâne pe teren doar antrenorul celor din Țândărești, căci ceilalți sunt în tufișuri, doborâți de purgative. Cum ar fi arătat meciul în acel moment cu 11 adversari contra unui singur jucător? Să mai menționăm scăpări precum faptul că fotbaliștii din *Movilița* au numerele scrise pe spate direct pe piele, dar

chinezii nu mai au numere?! Rămânând la verosimilitate, nu prea putem înțelege cum antrenorul celor din Țândărești ar putea avea acces la contul primăriei și ar putea transfera banii cuiva în localitatea vecină. Se fac matrapazlăcuri în România, dar nici chiar așa...

Deși arătam la început că existau premise pentru un umor măcar de nivelul serialului *Las Fierbinți*, am menționat deja câteva erori decisive. Scenele sunt excesiv de lungi și pline de replici cu poante vechi, încât spectatorul regretă raritatea momentelor când camera se mișcă sau intervine montajul. Avem o adevărată antologie de glume preluate din folclorul urban actual, dar care nu prea ajută. Pentru mine, cel mai reușit moment comic este destul de autonom, adică are puțin de a face cu acțiunea filmului, ci eventual cu caracterizarea polițistului local. Este o scenă în care polițistul utilizează gesturi de dirijor de trafic pentru a goni de pe șosea un gânsac. Bogdan Naumovici apelează la prea multe soluții facile (îi iese doar utilizarea unor actori comici potriviți) și, din păcate, ne convinge prin acest film că regia și montajul trebuie învățate.

Pe de altă parte, mai multe scene, poate cele mai ambițioase, par inspirate din alte filme, mai ales de Emir Kusturica. În mormântarea care întrerupe meciul amintește de cea din *Vremea țiganilor* (1988), în care personajele trec granița dintre Slovenia și Italia profitând de ceremonie, utilizarea purgativului trimite la *Pisică albă, pisică neagră* (1998), iar remorca improvizată din lemn pentru transportul jucătorilor din Țândărești amintește de vehicule ciudate din alte filme ale lui Kusturica. Chiar apelarea la toate mijloacele pentru a câștiga meciuri de fotbal a mai fost utilizată la noi în alte comedii, precum *Băieții noștri* (Gheorghe Vitanidis, Anastasia Anghel, 1960), *Totul*



Alin Florea, Cristian Bota, Carmen Tănase și Nicodim Ungureanu

pentru fotbal (Andrei Blaier, 1978) și *Omul care ne trebuie* (Manole Marcus, 1979). Și aceste comedii au mizat pe atractivitatea subiectului, umorul sau cunoașterea fenomenului de către scenariști (Anastasia Anghel, Alexandru Struțeanu și Gheorghe Vitanidis, respectiv Mircea Radu Iacoban și Ion Băieșu) și chiar capacitatea de a improviza a lui Jean Constantin (singur în *Omul care ne trebuie* și împreună cu fotbalistul Necula „Rică” Răducanu în *Totul pentru fotbal*). Ar mai fi de semnalat o asemănare cu un film românesc mai vechi. Comicii N. Stroe și Vasile Vasilache au putut să termine *Bing-Bang* (1935) după ce au obținut o sponsorizare de la Loteria Română și au schimbat finalul. *Tândări* are ca sponsor Vlad Cazino și se cam simte asta în film...

Implicarea unor oameni talentați și cu idei din afara breslei cinematografice a avut un efect pozitiv. Mai mulți actori s-au apucat de scris scenarii și de regizat, apoi oameni din televiziune și artiști de stand-up comedy au început să facă filme independente, iar astfel au reapărut și alte genuri de filme, mai ales comedii. Fenomenul este la început și inițiativele trebuie încurajate, dar cu măsură. **F**

TÂNDĂRI

România, 2025

Scenariul și regia: Bogdan Naumovici

Imaginea: Lulu de Hillerin

Montajul: Nikolay Georgiev

Sunetul: Claudiu Mărginean

Muzica: Damian Drăghici

Decorurile: Mihaela Hognogiu

Costumele: Nicoleta Cârnu, Flori Sava

Cu: Alin Florea, Constantin Florescu, Nicodim Ungureanu, Carmen Tănase, Cristian Bota, Alex Conovaru, Sergiu Costache, Dan Badea, Gabriel Spahiu, Andreea Samson, Adriana Mârnea

Producție: Hi-Fi Production

Producător: Laura Georgescu Baron

Distribuitor: Forum Film România

Durata: 102 minute

Premiera: 28 ianuarie 2025



Costel Bojog, Mihaela Deceanu și Mircea Bravo

Moartea în vacanță

Mamaia în circuitul turistic

Dinu-Ioan Nicula

In interviul pe care ni l-a acordat pentru numărul trecut al revistei, Mircea Popa (alias Mircea Bravo) spunea despre echipa sa de creație că „ne place să avem în jurul nostru, în orice etapă, oameni care vin cu perspective diferite”. Cel de-al treilea lungmetraj pe care l-a produs și în care joacă, *Moartea în vacanță*, ratifică această afirmație atât prin cooptarea în rolurile principale a vedetelor de stand-up Costel Bojog și Maria Popovici, cât și prin schimbarea de optică a însuși promotorului personajului Mircea, consacrat prin scheciurile de pe internet și, pe marele ecran, prin *Mirciulică* (2022) și *Nuntă pe bani* (2023). Este întâia dată când Mircea Popa își asumă o altă identitate caracterologică, prezumându-se astfel că nu se mai joacă pe sine (desigur, paralelismul mergea doar până la punctul în care locomotiva vlog-ului lăsa liber trenul caravanei cinematografice). El rămâne marca distinctivă a produsului, cedând însă încărcătura actricească profesioniștilor meseriei.

Costel (Constantin) Bojog a fost remarcat pe băncile UNATC de Cristian Mungiu, care i-a oferit un rol mic (acum greu recognoscibil, din cauza lipsei bărbii

și mustății) în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007). Maria Popovici nu a avut aceeași șansă: după rolul Mașa din spectacolul de absolvire cu „Pescărușul” cehovian (regia Tania Filip, 2012), ea a debutat în cinema abia în 2019, fiind distribuită de Lura Luncașu într-una dintre comediiile sale indistincte ca valoare, *Faci sau taci*; între timp, câștigase în 2016 popularul concurs TV „Umor”. Bojog (jemanfișistul narcisist) și Popovici (sarcastica plângăcioasă) sunt ingrediente recomandabile pentru rețeta unui film hazliu, chiar dacă nu „ilariant” (cum se zicea odinioară), povestioara vânării unei succesiuni iluzorii, în care datoria se dovedește a fi mai mare decât însăși moștenirea.

Cei trei profitori sunt: o agentă imobiliară ratată, Patricia, un ins trăind din mica ciupeală, Mihai (pe aceștia îi interpretează stand-up-erii) și un asistent de notar, Adrian (rol pe care Mircea Popa și l-a rezervat sieși, cu aluzie la cel din *Mirciulică*), iar ținta e Rodica, o septuagenară posesoare de vilă și deținătoare a unor apartamente pe care le închiriază, context în care a cunoscut și tripleta care a început să-i contabilizeze numărătoarea inversă a zilelor. Actrița la Teatrul Național „Aureliu Manea” din Turda, Mihaela Deceanu e obișnuită cu



MOARTEA ÎN VACANȚĂ

România, 2024

Regia: Cristian Ilișuan

Scenariul: Cristian Ilișuan, Mircea Popa, Sergiu Floroia, Tibi Codorean, Cristi Ciui, Andrei Vereștiuc, Horațiu Limbășan

Imaginea: Andrei Băltărețu-Iancu

Montajul: Andrei Iancu, Horațiu Limbășan

Sunetul: Daniel Soare, Petre Osman

Muzica: Costi Domino (Costel Dominteanu)

Decorurile: Ana-Gabriela Lemnaru

Costumele: Alexandra Sofroni

Cu: Mircea Bravo, Maria Popovici, Costel Bojog, Mihaela Deceanu, Ioan Isaiu, Alin Florea, Alexandru Chindriș, Cătălin Herlo, Elena Moldovan, Csaba Ciugulitu

Producție: Bravo Films

Producători: Cristian Ilișuan, Mircea Popa

Distribuitor: Bravo Films

Durata: 89 de minute

Premiera: 28 octombrie 2024

o programează cu Patricia – o dezavantează, nedându-i posibilitatea de a face din Rodica un personaj memorabil, ci mai mult o anexă a histrionismelor de grup. De altfel, după o treime din film, ea devine un cadavru ambulant (la propriu), temă care nu e nouă în comedii; de pildă, la începutul acestui an a intrat pe ecranele noastre *Cum să (nu) ascunzi o crimă?/Un ours dans le Jura*, regizat de francezul Franck Dubosc.

Insula Poros este destinația funestei vacanțe la capătul căreia cei trei lingușitori ai doamnei, devenită post-mortem „baba”, trebuie să rezolve problema reparării incognito a defunței, în vederea preluării moștenirii printr-un act falsificat de Adrian, altminteri nu prea întrepid. Grecia este ocazia unor frumoase filmări din dronă și a unei muzici sentimentale, dar și terenul pentru mici satire la adresa năravurilor românești, inconfundabile pe tot globul. Totul este necontondent, făcut parcă cu grija de a nu pierde niciun spectator care s-ar simți vizat. Gândurile negre au intrat în vacanță, așa cum ar putea sugera titlul, așadar obștescul sfârșit dat sub baldachinul de pe plajă de către temperamentala matroană nu aduce cu sine vreo undă de dramatic, ci doar preocuparea aventurierilor de a ajunge *safety* acasă cu „inofensivul” bagaj.

Drumul de întoarcere testează potențialul extinsei echipe scenaristice de a construi situații comice, dar inspirația s-a

cam pierdut odată cu ieșirea din Grecia. Urmărirea de către simpaticul trio a celor care le-au sustras la un moment dat „sicriul” nu are ceva palpitant, comicul revenind odată cu intrarea în țară și dijmuirea fugarilor de către vameși, în fruntea cărora Alin Florea face unul din rolurile sale de dur-maleabil. Simțind scăderile de pe segmentul road movie, regizorul Cristian Ilișuan utilizează câteva melodii antrenante, interpretate de grecul Steve Ant sau de autohtonul Teodor Debu. O prezență tonică și, în același timp, un remember al seriei de succes pe care a avut-o Mircea Bravo, este Elena Moldovan, fosta „Bunica”, acum o viitoare victimă a vânătorilor de moșteniri, suficient de nepretențioasă încât să poată fi dusă la Techirghiol și nu la Marea Egee.

Plusul de inventivitate și de elaborare a mizanscenei (aici ar trebui menționat și numele Isabellei Țeț, care a fost regizor secund al filmului) a făcut ca *Moartea în vacanță* să marcheze, în rândurile criticii, o anumită omologare a stilului Bravo Films, în care agreabilul este suveran, iar excesele de orice fel lipsesc. Aventurile caste ale eroilor ar putea continua, sau Mircea Popa s-ar putea orienta către noi experiențe de colaborare, eventual cu scenariști profesioniști, care să dea alura seriozității la ceea ce pare un joc inteligent, gândit să adune întreaga familie într-o sală de mall sau în fața micului ecran conectat la Netflix. **F**

scena, iar faptul că scenariul merge pe repede înainte – cu avansurile pe care le face celor doi juni și cu excursia pe care

Duel în trei

O mireasă încă în negru

Dinu-Ioan Nicula

Prezentat la „Zilele Filmului Românesc” din cadrul TIFF 2023 sub criptic-anodinel titlu *S.B.C.R.D.F.*, care se va dovedi acronimul unei bombastice înșurubiri a dezideratelor motivaționale („Smerenie, Bunătate, Credință, Răbdare, Dragoste, Fericire”), *Duel în trei* a lăsat întâietatea în difuzarea pe marile ecrane (9 februarie 2024) celui alt film al lui Iura Luncașu,

Complotul bonelor, o comedie de calibrul redus al altor realizări de gen al autorului. Așteptarea a fost, însă, curios de lungă, astfel încât *Duel în trei* a intrat în cinematografe la scurt timp după *Căsătoria* lui Mihai Bendeac, cu care are anumite elemente comune. Ambii realizatori au actoria ca formație de bază și amândouă filmele sunt vigurose (nu neapărat și rigurose) inspirate din piese clasice ale dramaturgiei ruse, fapt trecut total sub tăcere în *Căsătoria* (deși piesa se joacă din 1919 la

Teatrul de Comedie, cam cu aceeași distribuție) și menționat incomplet („după o piesă de Cehov”) pe genericul filmului *Duel în trei*.

Caracterizând-o pe Elena Popova, eroina din „Ursul”, drept o „văduvioară durdulie, cu gropițe în obraji”, Anton Pavlovici Cehov a sugerat dintru început esența frivolă a acestei piese într-un act, moșierita fiind victimă sigură pentru Smirnov, latifundiarul care schimbă la sigur cartea perdantă a ursuzlăcului

bădărănesc cu cea a îndrăgostelii. Dat fiind că, în ziua de azi, ușurătatea feminină și reușita avansurilor sexiste masculine trebuie privite ca excepții și repudiate, Iura Luncașu a dezvoltat subțirele fir al piesei într-un act, printr-un evantai de personaje noi, în frunte cu încă tânărul profesor de franceză Mihail, care se întoarce în satul natal, acolo unde fosta lui iubită, Elena, își poartă doliul și jurământul de castitate făcut post-mortem răposatului soț, căruia are totuși să-i achite factura umilirilor adulterine la care a supus-o. De la defunct are de recuperat o datorie și tomnaticul Ștefan Mândru, un fost ofițer, cu o situație bună, al cărui misoginism este doar declarativ, fiind mai tentat de văduvă decât să-și primească înapoi banii.

Regizorul Iura Luncașu plasează această poveste amoroasă într-un sat transilvănean din anii '20, obiectiv pentru care nu face mari eforturi scenografice, fiindu-i suficientă priceperea directorului de imagine Tudor Mircea, vădită încă din prima secvență, în care Mândru îl preia cu trăsura pe Mihail, coborât din modestul tren de epocă. Este un prim moment al adevărului, în care personajele se expun și, odată cu ele, interpreții: Florin Aioane, cu o notabilă experiență teatrală (nominalizat la secțiunea „Debut” a Galei Premiilor UNITER 2019, pentru rolul din „Medea’s Boys”, de Ionuț Sociu, la Apollo 111), și Andrei Mateiu, cu o mult mai bogată carte de vizită cinematografică, însă numai cu personaje de plan secund, după cel din *O lună în Thailanda* (Paul Negoescu, 2012). Luncașu nu reușește să-i aducă la temperatura incandescenței nici pe ei, nici pe Maruca Băiașu, cea care debutase în chip promițător la 18 ani, cu rolul liceenei rămasă gravidă în *Scurtcircuit* (Cătălin Saizescu, 2017), iar acum încearcă să contureze un personaj care ar trebui să depășească serios propria ei vârstă. Elena este de-a dreptul inabordabilă, atât de Mândru, cât și de Mihail, iar ca bonus mai apare un pretendent, de astă dată comic: Gavril, un sătean relativ înstărit, căruia Toma Cuzin îi dă tușele sale cunoscute. Ironia sortii e, că, la rândul lui, el este vizat pentru o căsătorie, dar de către administratorul moșiei, care vrea să-și mărite cu el fata (tandemul tată-fică Gabriel și Ana Radu, în film și în viață, pare a fi cea mai certă reușită din *Duel în trei*).



Florin Aioane

Acest turnir pentru mâna domniței rămase mai mereu în penumbră a fost plasat într-o lume a satului echivoc definită cronologic prin costume, mediu care gravitează în jurul a două figuri standard: primarul și preotul. Ion Sapdaru și Adrian Titieni nu aduc ceva nou față de alte roluri quasi-similare pe care le-au avut, iar simpla distribuție a acestor apreciați actori conferă un plus de valoare, dar nu și de interes. Se simt vagi ecouri din *Nunta mută* (Horațiu Mălăele, 2008) și diverse seriale Pro Tv, ca și cum un influencer s-ar juca în chip fantezist cu mixurile pe internet, în ritmurile muzicale ale lui Matei Stratan, a cărui partitură dă vitalitate filmului mai mult decât o pot face interpreții celor trei roluri principale. Maruca Băiașu lasă impresia că nu s-a cerut mai mult de ea decât în precedentul film al regizorului (*Love Sorry*, 2021), Florin Aioane este timidul de serviciu al oricărui film de epocă, iar Andrei Mateiu se îndreaptă către rolul de compoziție cu o anumită reticență, dat fiind că moștenirea cehoviană este demnă de respect, așadar apăsătoare.

Încercarea lui Iura Luncașu de a ieși din cercul strâmt al succesului „asigurat”, a doua după mai originalul *Tudo* (2016), în care o propunea ca protagonistă pe Aylin Cadîr, este lăudabilă în sine, dar rămâne de văzut în ce măsură ea nu va rămâne o

excepție, făcută tocmai pentru ca atât de productivul cineast să bifeze și un fel de „film de artă”, ba chiar o „ecranizare a unei opere literare celebre”, etichete utile pentru un globe-trotter pe drumurile industriei cinematografice. **F**

DUEL ÎN TREI

România, 2024

Regia: Iura Luncașu

Scenariul: Iura Luncașu, Gabriel Radu

Imaginea: Tudor Mircea

Montajul: Letiția Ștefănescu

Sunetul: Petru Bîrlădeanu

Muzica: Matei Stratan

Decorurile: Csaba Damokos

Costumele: Ruxandra Bușneag

Cu: Maruca Băiașu, Andrei Mateiu, Florin Aioane, Adrian Titieni, Ion Sapdaru, Ana Radu, Gabriel Radu, Cuzin Toma, Alex Bogdan, Marin Grigore, Sorin Miron, Annamăria Albu, Adrian Bîlă

Producție: Adenium Film, Next Spot

Producători: Cristina Badea, Csaba Damokos

Distribuitor: Vidra Distribution

Durata: 93 de minute

Premiera: 3 ianuarie 2025



Cezar Grumăzescu și Ana Ularu

Polițist, substantiv: *Subteran*

Angelo Mitchievici

Serialul, în șase episoade, *Subteran*, un thriller polițist, marchează un debut ca prim serial original românesc pe Netflix. „Originalitatea” este împărțită între regizorii Octav Gheorghe, Anca Miruna Lăzărescu și Daniel Sandu și scenariștii Steve Bailie, Octav Gheorghe și Peter Kerek, în timp ce pe genericul episoadelor apare „written and created by Steve Bailie”. Distribuția are câteva staruri: Ana Ularu, reprofilată pe filme de acțiune cu roluri de *villain* feminin – vezi *Tom Clancy’s Jack Ryan* (2018), *Spy/Master* (2023) și *Paris Has Fallen* (2024) –, Florin Piersic Jr., afiliat și el acestei zone, dar în mare parte pe roluri secundare, exceptând producția în regie proprie *Killing Time* (2012), și pe deasupra, un manelist, Alex Velea, care intră în film cu muzica lui cu tot și asigurat, probabil, culoarea locală.

Povestea este relativ simplă și predicibilă, chiar și atunci când se complică, pentru că ea nu se abate de la rețetă. Iar acest fapt nu declasează filmul – clasicitatea nu este o vină în sine, dar din același material se poate face un film memorabil sau o caricatură. Intriga este următoarea: un polițist sub acoperire, despre care aflăm că lucrează pe cont propriu, Marius Roman, alias Oase (Cezar Grumăzescu), infiltrat într-o importantă *famiglie* interlopă bucureșteană, reușește să-l convingă pe contabilul șef al acesteia, poreclit Casă (ca să nu existe dubii), să defecteze, adică să livreze poliției banii și toate operațiunile aflate pe un laptop vechi al lui *capo di tutti capi*, gangsterul Nicolae Tănase, interpretat de nimeni altul decât Florin Piersic Jr. Operațiunea fără autorizație este și ea o anchetă paralelă desfășurată de un alt agent care lucrează peste program, Luca Voinea (Conrad Mericoffer). Acest Luca o are drept logodnică pe IT-ista Cami

Șerbu (Ana Ularu), posesoarea unui copil dintr-o primă căsătorie, Matei. Tănase își trimite mâna dreaptă, pe Dracu Negrescu (Cosmin Teodor Pană), să recupereze laptopul pe care se află lista de salariați part-time ai interlopului, figuri importante din poliție și procuratură, dar în acțiune intră și una dintre ficele gemene ale sale, cu rol de *bad girl*, Tili Tănase, care-i lichidează și pe Casă, și pe agentul Luca. Cealaltă fiică, Crisi Tănase – ambele sunt interpretate nediferențiat de către Irina Artenii –, aparent mai liniștită, dar cu gust de *vivere pericolosamente*, printr-un joc al complicațiilor destinale, merge neinvitată cu celălalt agent sub acoperire, Oase, să facă o mică percheziție în casa agentului Luca. Acolo o întâlnesc pe IT-istă și rezultă o cafteală din care Crisi se alege cu un glonț care-i încheie aventura. Filmul se rostogolește de aici din suspans în suspans, Cami fiind convinsă să colaboreze cu acest polițist pentru a-și proteja familia, ceea ce nu

reușește, ajutându-l pe acesta să destruc-tureze rețeaua infracțională.

Ceea ce te izbește la o primă vedere este o scădere de tensiune acolo unde ar trebui să regăsești tensiunea, la vârful familiei, și substituirea unui rol cu o convenție de gen. Băiatul dur trebuie mereu să fie nervos, cu capsă pusă, și să înjure, dar nu să și gândească, ceea ce și face cel poreclit Dracu, numai că supărarea este în general privilegiul șefilor, acolo trebuie să sară țandăra cu adevărat. Și asta face și jupân Tănase, pe bună dreptate, din moment ce i-au dispărut toți bitcoini din cont când era pe punctul să se extindă, să lucreze la nivel mare cu un dealer european. Florin Piersic Jr. joacă alternativ două stări: furia reținută în calm al celui care este singurul în drept să gândească pentru toți și furia cu scrâșniri menită să-i mobilizeze locotenentul, căruia i se alătură fata cea rea și utilă. Pentru a pudra cu puțină psihologie povestea de familie, Tănase își iubește doar pe una dintre fiice, cea cuminte, fata tatii, și are foarte mari rezerve față de cea care-i calcă pe urme și pe cadavre deopotrivă, Tili, trimisă împreună cu Dracu să rezolve situațiile tot mai încurcate. De ce una da și alta ba, nu reiese din film, pentru că regizorii apelează la o schemă fără niciun fel de preocupare pentru aprofundarea personajului care vine cu emoțiile la pachet, iar dublul standard afectiv este menit să fisureze din interior monolitul familiei.

Regizorii au vrut să creeze, în Nicolae Tănase, un mafiot cu ștaif, mult mai rasat decât odraslele sale, cu alură de gentleman, mereu la costum, manierat, reținut până și în scrâșnelile vituperante, departe de un Bebe Măcelaru alias Tătuțu' (George Mihăiță) din serialul omonim, al lui Anghel Damian, sau de Căpitanu' (Doru Ana) din *Umbre*, al lui Bogdan Mirică și Igor Cobileanski. Aproape că te întrebi ce caută el în lumea lui Dracu – care i-a vândut pontul cu bitcoini, cea mai importantă investiție nefiind ideea șefului atotștiutor! – și a lui Tili cea sexy, pe care toate hăinuțele se mulează convenabil, față de față a cartierului. Această diferență de clasă nu se regăsește în filmele menționate mai sus, unde toți gangsterii sunt extrași din același mediu, vorbesc aceeași limbă, și-au făcut mâna



Irina Artenii

în aceleași suburbii mizerabile, mustind de violență, poartă același slin și același venin în ei. În plus, în fiecare moment se simt în ei școala golănească a vieții de cartier și instinctul de prădători, care le-au asigurat o poziție dominantă în lanțul trofic al crimei organizate. Și Tătuțu', și Căpitanu' conduc clanuri războinice de pe poziția criminalului alfa, nu a gulerelor albe corupte sau a unui manager care contabilizează intrările și ieșirile în și din portofel. Mai simplu spus, Nicolae Tănase nu emană pericol, nu are nimic din acea onctuoasă vulpină, din acea bonomie otrăvitoare, nu dă fiori nici când administrează o palmă părintesc-educativă copilului de suflet, mâna sa dreaptă, Dracu. Există ceva dintr-o scârbă princiară a unui lord, nu al unui băiat amestecat în subterana de sânge și mațe a *sin city*-ului autohton, nu este un „măcelar”, precum Tătuțu' sau Bill „Măcelarul”, interpretat de Daniel Day-Lewis în *Banțele din New York*, al lui Martin Scorsese. Chiar dacă ambianța sonoră rămâne cea a manelelor, a hip-hop-ului ca energizant sonor pentru *bad boys* de cartier, Nicolae Tănase este din alt film, mai aproape de gangsterul rafinat-nevropat, cu puseuri isterice,

precum Stansfield, interpretat de Gary Oldman în *Léon* (1994), al lui Luc Besson.

Dincolo de toate acestea, cursul acțiunii devine tot întortocheat și tot mai necredibil prin aplicarea rețetei de gen fără discernământ. Bandiții deghizați în polițiști, avocată și infractor atacă o circă de poliție pentru a sustrage laptopul buclucaș, cu dezinvoltura cu care Bonnie și Clyde vidau de marafeți băncile în etapa de pionierat a îndeletnicirii, și ies fără probleme, după ceucid absolut inutil un IT-ist și îi umilesc pe polițiștii locali (ulterior, ei mai postează și un filmuleț pe TikTok, pentru amuzament). Filmul cade în derizoriu cu această scenă neverosimilă, importată dintr-un crime story american.

Dincolo de puțină culoare locală, made in Romania, filmul nu aduce nimic nou și din păcate, nu joacă bine nici în regimul convenției de gen, dar păstrează totuși un ritm alert, care poate să inducă adrenalina necesară să-l urmărești până la capăt. Evitarea unui final al deplinei rectificări morale – slujbașii răului rămân neclintii în sistem, câțiva bine intenționați plătesc cu capul – mai salvează ceva din poveste, în cazul în care nu constituie firul cu care se poate înnoda o continuare. **F**



Flow și viitorul animației de autor

Valeriu Căliman

Una dintre puținele surprize ale ediției cu numărul 97 a Premiilor Academiei Americane de Arte și Științe Cinematografice, numite de obicei Oscaruri, a fost triumful, în secțiunea de lungmetraj de animație, a filmului *Flow*, în fața contracandidaților *Inside Out 2* și *The Wild Robot*, superproducțiile Pixar și Dreamworks, studiouri care, cu foarte rare excepții, și-au împărțit între ele acest premiu în ultimii 20 de ani. Succesul *underdog*-ului cu o pisică în rolul principal continuă trendul proiectelor cu echipe mici, dar cu o viziune regizorală inovatoare, pe care l-am observat și la nominalizarea de anul trecut pentru *Robot Dreams*

și la cea de anul acesta pentru *Memoir of a Snail*.

Pentru *Flow*, Oscarul este apogeul unei serii lungi de selecții și premii, începând cu premiera de la Cannes, în secțiunea „Un Certain Regard”, și continuând cu Premiul Juriului la Annecy (cel mai mare festival specializat), Globul de Aur pentru film de animație și Premiul Annie pentru animație independentă. Un palmares impresionant pentru un film cu un buget sub 4 milioane de dolari. Coproducția Letonia-Franța-Belgia a lui Gints Zilbalodis (care, la 30 de ani, este cel mai tânăr regizor care câștigă acest premiu) contrazice multe din normele împământenite de marile studiouri de animație.

Flow spune povestea unui grup de animale fără nume, din diferite colțuri

ale mapamondului (de la pisică la capibara), care trebuie să colaboreze pentru a supraviețui unui potop într-o lume post-umanitate. Fiecare dintre personaje are o trăsătură umană și un obstacol pe care trebuie să îl depășească cu ajutorul celorlalți: pisicii îi este frică de apă, lemurul este îngâmfat și obsedat de a strânge obiecte, iar câinele este influențat de membrii haitei lui, ideea de învingere a instinctului de turmă și cea de formare a unei noi familii fiind întâlnite și la restul animalelor. Urmărim grupul în fuga lor din calea apei, spre un vârf de munte care le promite siguranța, prin diverse spații în care observăm doar urme ale umanității.

Narațiunea este neconvențională din mai multe privințe, probabil cea mai evidentă fiind lipsa completă a dialogului,



această tratare naturalistă a animalelor fiind extrem de rară în filmul de animație după antropomorfizarea standardizată de Disney. De regulă, animalele ori se mișcă asemănător oamenilor (*Zootopia*), ori, în cazul în care au un design și o locomoție realistă sunt interpretate de actori (*Regele Leu*), lipsa vocilor umane care să transmită clar sentimentele personajelor către tânărul publicul-țintă al filmelor fiind de neconceput.

Această abordare (care a dus în mod eronat la clasificarea drept film mut) transferă sarcina narațiunii și a caracterizării către animație și muzică (compusă parțial de regizor), în același timp imprimând filmului o universalitate ce nu se poate obține în cazul necesității dublajului.

Personajele sunt animate de mână, animatorii folosind referințe video sau studiindu-și propriile animale de companie, fără exagerarea dată de folosirea principiilor de animație precum *squash and stretch*, tipologiile lor umane distingându-se prin expresii subtile și prin stilul de filmare.

Precum titlul, acțiunea curge în cadre lungi, mișcările de cameră creând relația

dintre personaje, decizie creativă pe care Zilbalodis spune că a luat-o încă de la începutul proiectului, înlocuind metoda clasică a *storyboard*-urilor cu explorarea spațiului, folosind o cameră virtuală în programul de animație. Stilul de filmare este documentarist, cu filmare din mână și camera aproape de pământ, la nivelul personajelor, pentru a aduce spectatorul în acțiune. Această abordare îi dă filmului o atmosferă contemplativă și o cursivitate a călătoriei animalelor în ceea ce putem numi un road movie.

Flow este al doilea film de lungmetraj al lui Zilbalodis, după *Away* (2019), film de autor unde a lucrat singur, compunând chiar și muzica. Trecerea de la rolul de autor complet la cel de regizor, cu responsabilitatea principală de coordonare, este reprezentată în film, unde pisica trebuie să își depășească, pe lângă frica de apă, și pe cea de celelalte animale și să lucreze în echipă pentru a putea supraviețui.

Bugetul modest al proiectului a determinat și diferențele tehnice față de metodele de lucru standardizate de marile studiouri, începând cu alegerea programului de animație. Față de marile studiouri

care au investit într-un *workflow* organizat în jurul programului Maya, micul studio Dream Well al lui Zilbalodis a ales Blender, un program gratuit în care s-au lucrat numeroase filme de autor. Partea de preproducție (animaticul, designul personajelor și al decorurilor) s-a realizat în Letonia, animația fiind produsă în Franța, la studioul Sacrebleu Productions, de către o echipă de doar 20 de animatori în șase luni (procesul complet de realizare al întregului film durând cinci ani și jumătate). Rezultat tot al constrângerilor tehnice, stilul pictural al personajelor face ca *Flow* să se distingă în mulțimea de filme animate cu o estetică trasă la indigo.

Primirea de erou pe care a avut-o Zilbalodis pe aeroport, la întoarcerea sa în Letonia (țară care până acum nu prea apărea pe harta mondială a animației), este încurajatoare pentru tinerii autori cu viziuni inovatoare și confirmă tendința declinului producțiilor decalate ale studiourilor mari (atât în industria filmului, cât și, în special, în cea a jocurilor video) în fața proiectelor produse de studiouri mici, care folosesc noile tehnologii pentru a compensa diferența de buget. **F**



Maria Dobre la EducaTIFF

Cu Maria Dobre, despre programele educaționale ale TIFF-ului

Interviu de Mihai Fulger

După dosarul „Filmul și școala” din numărul precedent al revistei noastre, considerând că importanța educației cinematografice în învățământul formal și non-formal este un subiect asupra căruia merită să revenim, am decis să lansăm și o rubrică purtând același titlu. În căutarea experților care pot deveni parteneri de dialog pe acest subiect, am ajuns la Maria Dobre, membră a echipei de bază a celui mai important

festival de film din România, TIFF-ul clujean, în cadrul căreia este responsabilă cu programele educaționale. Ea este manager de program pentru EducaTIFF, devenit MiniTIFF în 2024, și „Let’s Go Digital”, precum și coordonator de proiect pentru „Ora de cinema”. Îi mulțumesc Mariei pentru disponibilitatea de a-mi răspunde la întrebări.

Programul de educație media și cinematografică EducaTIFF, inițiat în 2009 și devenit rapid un brand important al

TIFF-ului, s-a transformat în 2024 în MiniTIFF. Ce concluzii privind educația cinematografică în România ați putut trage după 15 ani de EducaTIFF?

Eu sunt implicată în program din 2020, dar pot spune că, încă de la început, mi-a fost prezentat ca o componentă importantă a TIFF-ului, care trebuie să prindă mai multă amploare. Ideea programului a pornit de la importanța familiarizării cu educația cinematografică și prin film a publicului foarte tânăr. La momentul respectiv (2009), acesta nu avea prea mult



EducaTIFF

contact cu lumea filmului și nici nu existau inițiative care să stimuleze această legătură. Consider că toate inițiativele similare, care au apărut până în prezent, au același scop, de a găsi rețeta prin care putem integra educația cinematografică în sistemul clasic de alfabetizare, conform standardelor europene.

În cazul EducaTIFF, în 15 ani, s-a reușit formarea unui grup de tineri iubitori de film, care au venit an de an la proiecțiile de film și activitățile educative. O parte dintre ei au devenit adulți și continuă să fie TIFF-ari și să aibă o altă înțelegere asupra cinematografiei.

În prezent, programul EducaTIFF are loc în zece orașe, unde se organizează TIFF-uri mai mici. Peste tot în țară, găsim elevi de toate vârstele extrem de creativi și cu o mare sete de cunoaștere. Au foarte multă răbdare să stea atenți la un lungmetraj, dar și curajul să pună întrebări după proiecție și să dezbătă. După părerea mea, sufletul EducaTIFF se află fix în aceste sesiuni de Q&A de la finalul fiecărei proiecții.

În sens larg, în 15 ani au apărut mult mai multe proiecte care demarează diverse activități pornind de la educația cinematografică și prin film, unele dintre ele chiar și în mediul rural. A devenit un domeniu care continuă să se dezvolte și cu care tinerii au devenit din ce în ce mai familiarizați. Cred că suntem mai aproape ca niciodată de a introduce filmul în școli și de a face din educația cinematografică o normalitate.

Cred că toți ne dorim asta. De ce ar mai fi nevoie pentru atingerea acestui obiectiv în viitorul apropiat?

Consider că este necesară o colaborare națională între asociațiile de profil, dar și cu participarea instituțiilor statului. Vom avea mai multe șanse de reușită dacă punem resursele și know-how-ul la un loc. Ca inițiativa să fie de succes și să fie un program aprobat la nivel național în care profesorii să aibă încredere, trebuie să aibă susținerea și implicarea cumulativă a CNC-ului, Ministerului Educației și Ministerului Culturii. Sperăm ca, atunci

când va fi momentul depunerii unui astfel de proiect național, să avem sprijin instituțional.

Sperăm și noi. Care este, în opinia ta, rolul educației cinematografice în formarea tinerilor?

Educația cinematografică este importantă pentru tineri fiindcă le oferă o înțelegere mai profundă a filmelor, dar include și abilități sociale valoroase. Îi ajută să gândească critic, să aprecieze diferite culturi și perspective și să își dezvolte creativitatea. Filmele le pot oferi o perspectivă mai clară asupra unor teme complexe și îi ajută să le dezbătă.

De asemenea, educația cinematografică le permite să înțeleagă mai bine impactul mass-mediei asupra vieții zilnice și să devină mai conștienți de mesajele pe care le primesc. Este foarte important să judecăm corect ceea ce vedem și să decidem singuri ce este adevărat și ce nu. Cred că 2024 ne-a arătat tutor cât de important este să analizăm cu atenție conținutul de pe social media.





MiniTIFF

De ce ați decis să înlocuiți EducaTIFF cu MiniTIFF, un festival adresat publicului tânăr (între 3 și 18 ani)?

S-a considerat că, după 15 ani, EducaTIFF își merită propriul eveniment dedicat în totalitate tinerilor. TIFF este un festival foarte complex, care include diverse activități cu programe încărcate, iar EducaTIFF a luat amploare de la an la an, fiind necesar să aibă un pic mai mult spațiu pentru a continua să se extindă. Așadar, ne bucurăm de un nou început și avem în plan pentru 2025 un festival de șapte zile.

Ca manager al proiectului MiniTIFF, care sunt obiectivele pe care ți le propui?

Îmi doresc să continui misiunea pe care EducaTIFF și-a propus-o, aceea de a educa și de a aduce filmul mai aproape de tineri. Pe de altă parte, îmi doresc să ținem pasul cu ei și să reușim să îi captăm prin programul pe care îl pregătim, să experimentăm mai mult cu new media. În fiecare an, alegem filmele cu mare atenție pentru a dezbate teme actuale și de interes pentru elevi. Un alt scop este să implicăm publicul

cât mai mult, astfel încât să simtă că nu sunt simpli spectatori, ci chiar nucleul festivalului. În paralel, lucrăm cu dedicare să aducem filmul în școli și să fie prezent în viața elevilor tot timpul anului.

Care sunt activitățile pe care tu și colegii tăi le realizați în acest sens?

Din 2022, demarăm proiectul „Ora de cinema” în școli. Un proiect de educație cinematografică, cu scurtmetraje și fișe pedagogice puse la dispoziție gratuit pentru profesori și elevi, prin platforma oradecinema.tiff.ro. Inițiativa a pornit ca o alternativă la ora de dirigentie de la nivel liceal, unde se pot folosi scurtmetrajele curatoriate de noi ca un instrument pentru abordarea subiectelor sensibile prezente în programa de consiliere și orientare. Proiectul a ajuns la aproximativ 300 de profesori din peste 50 de localități. Din septembrie 2024, cursul a fost preluat oficial de două licee din țară, Colegiul Național „Gheorghe Șincai” (Cluj-Napoca) și Liceul Pedagogic „Spiru Haret” (Focșani). Pentru acest proiect lucrăm în strânsă colaborare

cu UNATC-ul, mai ales cu Iulia Voicu.

De altfel, Iulia Voicu vorbește despre „Ora de cinema” în interviul acordat Danei Duma pentru revista noastră (nr. 4/2024). Revenind la MiniTIFF, care au fost rezultatele primei ediții a festivalului?

În 2024 a fost ediția pilot, în care am testat noul format pe parcursul a trei zile și am constatat că am ajuns și la un alt public, care în mod normal nu urmărește programul TIFF. Ne-am bucurat de o prezență destul de mare din mediul rural și de la școlile speciale, fiind norocoși să avem alături profesori dedicați și părinți pasionați de film.

În acel weekend (6-8 decembrie), am avut peste 1.000 de spectatori de toate vârstele. Am realizat o selecție de filme potrivită pentru mai multe categorii de vârstă, între 3 și 18 ani. În total, programul a cuprins 18 proiecții de film și nouă ateliere.

Sunt bucuroasă că, în fiecare an, reușim să identificăm trainerii noi, cu care avem

o colaborare foarte bună și o reacție pe măsură din partea participanților. La prima ediție, MiniTIFF a oferit ateliere de film, *voice-over*, ilustrații, bandă desenată, animație *stop-motion* și păpuși marionete.

Cum îi găsiți pe acei trainerii care reușesc să comunice eficient cu publicul tânăr?

E un proces de *research* continuu, deoarece vrem ca în fiecare an să venim cu cel puțin o noutate. Așadar, cerem sfaturi și recomandări, urmărim diverși facilitatori cu experiență și încercăm să ne împrietenim. De multe ori ei sunt cei care vor colaboreze cu noi și ne contactează. Suntem mereu deschiși să explorăm tipuri de ateliere noi, care explorează mai multe arte, nu doar filmul.

Școala de vară pentru adolescenți „Let’s Go Digital!” este un alt eveniment cu tradiție asociat cu TIFF-ul, cea dintâi ediție având loc în 2005. Cum este promovată LGD în liceele din țară și cum evaluați impactul acestui program, al doilea pe care îl manageriezi?

Proiectul este așteptat în fiecare an de adolescenți din toată țara, iar aproximativ 100 de persoane se înscriu la fiecare ediție, dintre care sunt aleși zece juniori și doi seniori, care au șansa să se reîntoarcă. Promovăm intens prin școli și inspectorate școlare. Trimitem newslettere cu informații despre înscriere și către toate liceele cu profil artistic din țară, dar și prin alte asociații de profil care poate au identificat deja tineri cu potențial.

Foștii participanți devin destul de rapid ambasadori LGD și povestesc cu foarte mare entuziasm despre program, astfel că aproape jumătate din înscrieri provin de la elevi care cunosc personal un LGD-ist pasionat.

O mare parte dintre participanții la școala de vară ajung să urmeze o carieră cu profil artistic, în film sau în domenii conexe, precum fotografia, jurnalismul, animația etc. Câteva exemple: Ioana Bugarin, Letiția Ștefănescu, Anghel Damian, Andrei Huțuleac, Agata Tabacu sau Iulia Voicu.

Sper ca programul să continue încă 100 de ani și, la fel ca la MiniTIFF, să putem ține pasul cu așteptările participanților,

care sunt din ce în ce mai experimentați.

Cum se împarte anul tău în funcție de proiectele educaționale pe care le manageriezi sau coordonezi (MiniTIFF, LGD, „Ora de cinema”), cu activitățile și responsabilitățile aferente?

Fiecare an este destul de ciclic. Începem în ianuarie cu un draft de calendar, încercăm să batem în cuie datele principale. Reconfirmăm echipele pentru fiecare proiect în parte. Finalizăm ultimele documente cu diverși finanțatori și în februarie-martie începem organizarea efectivă.

Pentru „Ora de cinema”, echipa lucrează din februarie până în noiembrie (perioada de decont). Avem întâlniri lunare, ne ocupăm de noua selecție de scurtmetraje, încercăm să identificăm profesori și parteneri noi, scriem fișe educaționale.

LGD are loc mereu în timpul TIFF-ului, dar trebuie să pregătim calendarul pentru perioada de selecție (aprilie). Reluăm legătura cu trainerii, care se ocupă personal de procesul de selecție. Eu mă ocup de toate detaliile logistice și administrative ale implementării proiectului.

Pentru MiniTIFF, selecția filmelor începe cel mai devreme. De regulă, selecționarul nostru (Raluca Bugnar) vizionează în jur de 80 de filme din circuitul internațional de film pentru copii și tineri. În selecția finală, avem aproximativ 12 titluri. La început de an, luăm legătura

cu locațiile pentru a seta data evenimentului. Anul acesta ne propunem o dată în luna octombrie. Astfel, până la final de august trebuie să finalizăm tot programul (proiecții, ateliere, evenimente speciale), pentru ca în septembrie să putem începe promovarea.

De regulă, septembrie este o perioadă potrivită pentru pregătirea aplicațiilor de finanțare pentru anul care urmează. Iar pe final de an pregătim diverse deconturi și raportări. Tot timpul anului avem câte ceva de pregătit, dar perioada cea mai aglomerată pentru noi este aprilie-august.

Ce planuri de dezvoltare aveți pentru cele trei proiecte educaționale ale TIFF-ului?

Pentru MiniTIFF, ne dorim să se dezvolte pe cont propriu și să devină un festival cu tradiție. Este o perspectivă nouă pentru noi și vrem să realizăm un program atractiv.

Pentru LGD, cea mai mare provocare este să-i păstrăm popularitatea și să ajungem la cât mai mulți adolescenți în fiecare an. Pe cât posibil, vrem să identificăm tineri pasionați și din orașele mici și zona rurală.

Sperăm ca „Ora de cinema” să se dezvolte într-un program național. Sper să ajungem la acea colaborare instituțională pe care ne-o dorim și să depunem un program care să treacă testul timpului.

Vă dorim mult succes! 📌



FOTO: CLAUDIU TAȘBAC

„Ora de cinema”

Festivalul Internațional de Film de la Berlin

Victoria cineastului cinefil

Dana Duma

Nu, anul acesta nu am ajuns la Berlin. Dar am urmărit, pas cu pas, evoluția evenimentelor, de la venirea starurilor pe covorul roșu, la discuțiile de după proiecții, de la reportajele despre evenimentele paralele, la declarațiile câștigătorilor. Speranțele noastre au fost îndreptate mai ales înspre aceste ultime momente, știind că Radu Jude este selectat în competiție cu *Kontinental '25*, filmat cu telefonul mobil, în numai zece zile. Și așteptările ne-au fost confirmate la ora deoalării palmaresului, când lungmetrajul lui Jude a primit un Urs de Argint pentru scenariu. Autorul a mai fost premiat cu un Urs de Argint pentru regie în 2015, pentru *Aferim!*, și cu un Urs de Aur pentru *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (2021). Noul său film completează, alături și de *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii* (premiat la Locarno în 2023), un fel de trilogie a privirii critice asupra României de azi.

Povestea despre o executoare judecătorească chinuită de sentimentul vinovăției (interpretată de Eszter Tompa) este o critică atât la adresa indiferenței față de cei aflați la marginea societății (reprezențați

aici de homelessul jucat de Gabriel Spahiu, care se sinucide după ce este evacuat brutal din subsolul unui imobil), cât și a corupției ce dictează accelerarea evacuării, pentru ca rechini imobiliari să obțină spațiul pentru afacerile lor. Profilul lui Jude este confirmat de autenticitatea descrierii mediului și moravurilor, dar și de trimiterile cinefile, vizibile atât în construcția narativă, cât și în discursul său de mulțumire pentru trofeu. Povestea are asemănări deliberate cu aceea din *Europa '51*, de Roberto Rossellini, iar portretul eroinei duce cu gândul la personajul jucat acolo de Ingrid Bergman. Și, desigur, noul film amintește și de *Film pentru prieteni*, mai vechiul mediumetraj al lui Jude, unde eroul jucat de Spahiu vrea să se sinucidă, dar eșuează.

Discursul regizorului a fost, de asemenea, marcat de postura lui de cineast cinefil, categorie din care face parte și Martin Scorsese, care l-a lăudat recent pe român. Jude i-a dedicat premiul lui Luis Buñuel, amintind că de la nașterea marelui cineast spaniol se împlinesc 125 de ani. Declarând că se consideră un scenarist slab, a afirmat că „primirea acestui premiu e foarte amuzantă”. El a spus și că îl bucură faptul că premiul dovedește că „există mult talent în

România și, deși trăim vremuri cumplite, sper că vor exista mai mulți bani pentru cultură”. El le-a mulțumit colaboratorilor săi (ii amintim doar pe cei constanți, directorul de imagine Marius Panduru și monteurul Cătălin Cristuțiu), fără de care nu ar fi ajuns la același rezultat. În încheiere, gala de premiere fiind în preția alegerilor, Radu Jude le-a urat germanilor să nu înceapă ediția următoare cu *Triumful voinței* (documentarul de lungmetraj al lui Leni Riefenstahl, considerat un elogiu al fascismului). Vom reveni cu detalii despre film la ora premierei și sperăm să vedem curând și lungmetrajul realizat de Radu Jude în paralel cu *Kontinental '25*, purtând titlul *Dracula*.

Iată și palmaresul Juriului internațional pentru competiția principală a Festivalului de la Berlin 2025:

- Ursul de Aur pentru Cel mai bun film: *Drømmer/Dreams (Sex Love)* (Norvegia), regia Dag Johan Haugerud

- Ursul de Argint – Marele Premiu al Juriului: *O último azul/The Blue Trail* (Brazilia-Mexic-Chile-Țările de Jos), regia Gabriel Mascaro

- Ursul de Argint – Premiul Juriului: *El Mensaje/The Message* (Argentina-Spania-Uruguay), regia Iván Fund

- Ursul de Argint pentru Cel mai bun regizor: Huo Meng, pentru *Sheng xi zhi di/Living the Land* (China)

- Ursul de Argint pentru Cel mai bun rol principal: Rose Byrne, pentru *If I Had Legs I'd Kick You* (SUA), regia Mary Bronstein

- Ursul de Argint pentru Cel mai bun rol secundar: Andrew Scott, pentru *Blue Moon* (SUA-Irlanda), regia Richard Linklater

- Ursul de Argint pentru Cel mai bun scenariu: Radu Jude, pentru *Kontinental '25* (România), regia Radu Jude

- Ursul de Argint pentru contribuție artistică deosebită: echipa creativă a filmului *La Tour de glace/The Ice Tower* (Franța-Germania), regia Lucile Hadžihalilović **F**



Eszter Tompa în *Kontinental '25* (r. Radu Jude)

O competiție actualizată

Dana Duma

Cred că, din cele 28 de ediții de până acum ale Festivalului CineMAiubit, am ratat numai una – o absență motivată, pentru că nu eram în țară. Nu e nevoie să pledez pentru necesitatea unei astfel de competiții cinematografice pentru studenții care se pregătesc să facă filme. Primele lor creații pot uneori anticipa cariere cu adevărat ascendente în domeniu și, chiar și numai dacă vom aminti numele unor premianți ai edițiilor trecute, vom descoperi că avem confirmări solide: Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Nemescu etc. Festivalul condus de mulți ani de prof. univ. dr. Doru Nițescu s-a diversificat (a inclus mereu noi secțiuni în structura sa) și a adus titluri concurente din mai multe țări, dar și din orașele românești cu facultăți de film sau departamente specializate recent apărute. Dinamica acestei creșteri a numărului de instituții academice cu profil cinematografice, ca și apariția unor noi specializări în curricula academică este un alt punct de interes al programului acestui festival creat în 1996, la inițiativa doamnei Elisabeta Bostan. Am putut vedea, și în 2024, filme realizate de studenți de la facultățile din România (UNATC, UBB, Sapientia) sau din străinătate – mai ales din Germania (Filmakademie Baden-Württemberg), Cehia (FAMU), Austria (Filmakademie Wien), Franța (La Fémis) și Italia (Centro Sperimentale di Cinematografia).

Trofeul principal a plecat în Germania, filmul *Goodbye Milo*, de Nicolas Schönberger, fiind apreciat atât pentru calitățile sale regizorale, cât și pentru cele tehnice, scurtmetrajul câștigând și Premiul RSC (Romanian Society of Cinematographers) pentru imaginea unui film străin (Anian Krone).

Ca și anul trecut, Premiul „Lucian Pintilie” pentru Cel mai bun film românesc a fost acordat unei tinere cineaste, Simona

Borcea (*Flori, fete și băieți*, UNATC). Scurtmetrajul, ce vorbește subtil despre maturizare, referindu-se la un joc de societate, a câștigat și Premiul Criticii, pariul pe acest film putând să crediteze un nume de care vom mai auzi. De altfel, *Flori, fete și băieți* fusese premiat și la TIFF Cluj, ocazie cu care s-a evidențiat, de asemenea, pregnanța portretelor și capacitatea autoarei de a schița convingător profilul unei generații. Și actrița sa principală, Teodora Moscal, a intrat în palmares, impunându-se pentru Cel mai bun rol feminin. Am mai reținut și alte nume feminine din competiția românească, precum Andreea Parfenov – (*În)cerc*, UNATC – sau Hana Stroe – *Ținând-o sus cu Sztroe* (UBB Cluj).

Premiile acordate de organizații profesionale (UCIN, DACIN SARA) au evidențiat și calitățile altor filme românești, care ne dau speranțe în evoluția ulterioară a cinemaului național. Aici trebuie să menționăm Premiul Președintelui UCIN, oferit scurtmetrajelor *Până la cer și dincolo de el*, de Alexandru Oiță (masterandul pe care l-am remarcat la o ediție anterioară grație portretului făcut regizorului Andrei Cătălin Băleanu), și *Forme! Sau cum am învățat să nu îmi mai fie frică de tablou*, de Matei Preda, film care atestă definirea unui

stil regizoral propriu, înglobând sugestii teatrale.

Premiul pentru Cel mai bun film de animație a ajuns la Jan B. Piskač (FAMU), pentru *Marie*, iar cel pentru Cea mai bună animație românească, la Matei Solomia (UNATC), pentru *Vizita*, un impresionant film despre război. Premiul pentru Cel mai bun documentar a fost acordat filmului *Telles que nous sommes*, de Annabelle Abdul (La Fémis), iar cel pentru Cel mai bun documentar românesc, scurtmetrajului *Preludiu*, de Loretta Sztamári (Universitatea Sapientia).

Am mai remarcat anul acesta includerea unei secțiuni de concurs prin care au fost puși mai bine în valoare studenții de la Comunicare audiovizuală (CAV), care se formează în domeniul filmologiei și al scenaristicii – „Semne’n’cadru”, cu premii oferite de site-ul Cinepub. Au fost încurajate mai ales abilitățile studenților de a alcătui retrospective pe teme date și de a crea materiale promoționale, în special pentru programe de Cinematecă, profesia de curator fiind, în ultima vreme, cel mai des oferită absolvenților. Palmaresul integral al ediției, preluat mai jos, amintește numele remarcate în această nouă secțiune, ca și în celelalte competiții dedicate studenților. **E**



Teodora Moscal și Marin Cumatrenco în *Flori, fete și băieți* (r. Simona Borcea)

Speranțe pentru viitor

Mihai Fulger

Competiția de ficțiune din cadrul CineMAiubit 2024 a adus noi confirmări ale valorii unor tineri cineaști români, selectați și/sau premiați deja la festivaluri mari, din România și nu numai. Mă refer la regizori precum Bogdan Alecsandru (*Antrenamentul de noapte*), acum cu *Dacă voi pluti* (prezentat și în programul „Future Frames” al Festivalului de la Karlovy Vary), Simona Borcea (*Odiseea națională*), revenită cu succes cu *Flori, fete și băieți* (un remarcabil coming-of-age – la fel ca și scurtmetrajul lui Bogdan Alecsandru –, gen cinematografic cu deschidere către toate categoriile de public), sau Andreea Parfenov (*Majorat*), de data aceasta cu (*În*)*cerc*, dramă ce abordează o problemă socială gravă, amintind de o altă producție UNATC recentă, *Eu și sora mea* (r. Theodor Ioniță).

Și secțiunea de documentar a celei de-a 28-a ediții a propus, la rândul ei, mai multe filme românești meritorii, dintre care trei intrate anterior și în competiția studentească a celui mai important festival de profil de la noi, Astra Film Festival (Sibiu): *Cei de sus* (r. Rareș Gabriel Vasilca), *Doamne, fă din leu dolar* (de Valentin-Rareș Fogoroș, regizor selectat

la AFF și în 2022, cu *Prima aniversare a lui Arsencik*, și în 2023, cu *Enzo & Mateo*) și *Pensule și ambalaje* (r. Andu Paul). Totuși, Premiul „Ion Bostan” pentru Cel mai bun documentar românesc nu a revenit unei producții UNATC (cum sunt cele menționate mai sus, ca și *Al doilea Cernobil*, de Norbert Boda, film notabil prin amploarea investigației), ci unei producții a universității clujene Sapiientia, *Preludiu (Prelude)*. Filmul de nonficțiune semnat de Loretta Szatmári a uimit atât prin onestitatea, curajul și echilibrul discursului la persoana întâi, cât și prin maturitatea regizorală.

Pe lista scurtmetrajelor documentare românești au mai intrat portrete convințătoare (*Pensule și ambalaje*, despre pictorul Lucian Prună, sau *Oana Rădulescu Velcovici*, de Alex Constantin Manea, despre pianista ce dă și titlul filmului), un mockumentary amuzant (*Cazul Antonio*, r. Iris Reșit), dar și un eseu temerar, îmbinând observația (pseudo)jurnalistică și inspirația literară (din prozele lui Raymond Carver) – *Atât de multă apă, atât de aproape de casă* (r. Ștefan Oprea). Iar, în noul său film, Valentin-Rareș Fogoroș a recurs nu doar la arhive de familie (tot mai atractive pentru cineaștii autohtoni), ci și la secvențe dintr-un titlu esențial pentru istoria documentarului nostru (*Drăguș – viața unui sat românesc*, 1929).

Dintre scurtmetrajele de animație românești din competiție (toate de la UNATC), s-a distanțat, grafic și conceptual, *Vizita*, de Matei Salomia, un film (selecționat și la Animest 2023) ce duce cu gândul la *Viața nu iartă* (1959), lungmetraj de debut pentru Iulian Mișu și Manole Marcus. Mai merită semnalate animațiile realizate de Carmen-Maria Dumitru (*Night Terror*), Eugen Munteanu (*Crescendo*) și Ruxandra Socor (*Gogotte*), intrate și ele în competiția românească de la Animest, cel mai mare festival specializat din România, dar în 2024.

O inițiativă lăudabilă a organizatorilor festivalului a fost secțiunea „Filmul de noapte”, în cadrul căreia spectatorii din Sala Cinema a UNATC au putut vedea trei lungmetraje de debut ale unor regizoare care au absolvit școala de film bucureșteană: documentarul *Leo Records: Strictly for Our Friends*, de Ioana Grigore, și ficțiunea *Ink Wash*, de Sarra Tsorakidis (film prezentat și la Festivalul de la Toronto), ambele în avanpremieră națională, precum și documentarul *Alice On & Off*, de Isabela Tent, lansat în cinematografe cu puțin timp înainte de CineMAiubit.

Palmares CineMAiubit 2024

Marele Premiu (oferit de UCIN): *Goodbye Milo*, r. Nicolas Schönberger (Filmakademie Baden-Württemberg)

Premiul „Lucian Pintilie” pentru Cel mai bun film românesc (oferit de DACIN SARA): *Flori, fete și băieți*, r. Simona Borcea (UNATC)

Premiul de regie „Cristian Nemescu” (oferit de UCIN): *Dataeterna*, r. Axel Chemin (La Fémis)

Premiul Președintelui UCIN (oferit de UCIN): *Până la cer și dincolo de el*, r. Alexandru Oiță (UNATC), și *Forme! Sau cum am învățat să nu îmi mai fie frică de tablou*, r. Matei Preda (UNATC)

Premiul de scenariu „Cătălin Cocriș” (oferit de Asociația Culturală Zumzet): *Winners*, r. Dániel Füzes (FreeSzf Society/Filmakademie Wien)



Preludiu (r. Loretta Szatmári)

Premiul Criticii (oferit de UCIN): *Flori, fete și băieți*, r. Simona Borcea (UNATC)

Premiul „Andrei (Otto) Toncu” pentru sound design în film românesc (oferit de Elena și Horia Toncu și UCIN): Sebastian Vintu, pentru *Nesportiv*, r. Arina Litvinova (UNATC)

Premiul de montaj pentru film românesc (oferit de The Candy Shop): Cristina Popa, pentru *Dacă voi pluti*, r. Bogdan Alecsandru (UNATC)

Premiul de fotografie „Sorin Botoșeneanu” (oferit de Icon Production): Cătălina Badea (UNATC)

Premiul de imagine în film românesc (oferit de Sony): Alin Ciuchi, pentru *Dacă voi pluti*, r. Bogdan Alecsandru (UNATC)

Premiul RSC pentru film românesc (oferit de Sony și Romanian Society of Cinematographers): Răzvan Roșca, pentru *Flori, fete și băieți*, r. Simona Borcea (UNATC)

Premiul RSC pentru film străin (oferit de Romanian Society of Cinematographers și „American Cinematographer”): Anian Krone, pentru *Goodbye Milo*, r. Nicolas Schönberger (Filmakademie Baden-Württemberg)

Cea mai bună actriță (oferit de UCIN): Teodora Moscal, pentru *Flori, fete și băieți*, r. Simona Borcea (UNATC)

Cel mai bun actor (oferit de UCIN): Timothy Thewissen, pentru *En éclats*, r. Charlotte Letroye (APACH)

Premiul de afiș CineMAiubit 2025 (oferit de UCIN): Anna Colan (UNATC)

Premiul „Paul Călinescu” pentru Cel mai bun documentar (oferit de UCIN): *Telles que nous sommes*, r. Annabelle Abdul (La Fémis)

Premiul „Ion Bostan” pentru Cel mai bun documentar românesc (oferit de DACIN SARA): *Preludiu (Prelude)*, r. Loretta Szatmári (Universitatea Sapientia)

Premiul „Victor Iliu” (oferit de Nicolae Cabel): *Waiting, Not Waiting*, r. Jonathan Brunner (Filmakademie Baden-Württemberg)

Mențiune pentru film documentar: *Doamne, fă din leu dolar*, r. Valentin-Rareș Fogoroș (UNATC)

Cel mai bun film de animație (oferit de UCIN): *Marie*, r. Jan B. Piskač (FAMU)

Premiul „Ion Truică” pentru Cea mai bună animație românească (oferit de DACIN SARA): *Vizita*, r. Matei Salomia (UNATC)

Mențiune pentru animație (oferită de DACIN SARA): *It's Just a Whole*, r. Bianca Scali (Filmakademie Baden-Württemberg)

Premiul „Nina Behar” (oferit de

Vladimir Eli): *Dataeterna*, r. Axel Chemin (La Fémis)

Premiul Liceenilor (oferit de DACIN SARA): *Fake Shot*, r. Francesco Castellaneta Magro (Centro Sperimentale di Cinematografia)

Premiul „Future Perspectives” (oferit de Asociația Culturală Zumzet, pe baza votului publicului de pe platforma Cinepub): *Ioana se uită ciudat la mine*, r. Cătălina Badea (UNATC)

Competiția Cinemascris:

Premiul de scenariu „Dumitru Carabă” (oferit de Asociația Culturală Control N): Cristina Petcu (UNATC), pentru *Și tu ce?*

Competiția „Semne'n'cadru” (premiu oferite de Cinepub):

Premiul pentru eseu video: Ștefan Chișcaru (UNATC), pentru *What's the Purpose of That?*

Premiul pentru trailer: Adina Ghiță (UNATC), pentru *Duminică la ora 6*

Mențiune specială pentru eseu video: Vlad Gheorghilaș (UNATC), pentru *Ruben Östlund Found YouTube Footage*

Mențiune specială pentru trailer: Ștefan Petroșanu (UNATC), pentru *Terminus Paradis*

Mențiunea redacției Cinepub – hors concours: Călin Bocian (UBB), pentru *Minoru și Isamu* 

Visuali Italiane – Noua cinematografie italiană în România

Italieni internaționali

Dana Duma


Botezat de organizatori (Institutul Italian de Cultură din București și Ambasada Italiei) și cu subtitlul „Noua cinematografie italiană în România”, festivalul „Visuali Italiane”, ajuns la a patra ediție, este, de fapt, al treilea moment de cinema din țara lui Fellini foarte gustat la noi anul acesta, după premiera cu *Parthenope*, de Paolo Sorrentino, și „Il Cinema Ritrovato on Tour”.

Programul evenimentului curatoriat, din nou, de Eddie Bertozzi a reunit 11

programe de lung și scurtmetraje, gândite să ducă mai departe, după cum mărturisea Laura Napolitano (directoarea Institutului Italian de Cultură), strategia edițiilor precedente, care propuneau profiluri ale unor „regizori afirmați și debutanți, personalități feminine tot mai prezente și mai originale, o incursiune în lumea filmului documentar și în cea diversificată a scurtmetrajelor”.

Un loc preferențial l-a ocupat și mini-retrospectiva dedicată unui regizor cu o carieră internațională în ascensiune, Luca Guadagnino, reținut de publicul nostru mai ales grație love-storyului gay dintre două personaje șarmante, interpretate de

Timothée Chalamet și Armie Hammer – *Call Me by Your Name* (2017). El a fost reprezentat acum de *Eu sunt dragostea/ Io sono l'amore* (2009) și *Queer*, unul dintre lungmetrajele cele mai bine comentate internațional anul trecut. Având ca vedete pe Tilda Swinton (primul dintre ele) și Daniel Craig (al doilea), cele două titluri au reprezentat o trăsătură marcantă a ediției festivalului italian, unde au mai fost incluse filme cu alte vedete internaționale, precum James Franco (*Hey Joe*, de Claudio Giovannesi).

Așa cum afirmă Eddie Bertozzi în caietul-program al manifestării, *Eu sunt* 



Daniel Craig în *Queer* (r. Luca Guadagnino)

dragostea este „primul mare succes internațional” al lui Guadagnino, devenit apoi un obișnuit al festivalurilor și al coproducțiilor multiple. Este interesant de urmărit, în filmografia lui, tema recurentă a cuplurilor de o diversitate etnică ce sporește, de fapt, atracția dintre parteneri (vezi și *Call Me by Your Name*, unde bărbații tineri sunt unul american și altul italian). În filmul programat acum la București, protagonista, care pare foarte împăcată cu statutul ei de soție de industriaș bogat și se preocupă atent de mesele cu oameni din înalta societate, este rusoaică și „rupe brusc lanțurile” unui mariaj invidiat, cu

copii deveniți adulți dedicați, ei înșiși, unor cariere de succes. Ea se înamorează „sălbatic” de un bucătar mult mai tânăr, prieten cu unul dintre fiii săi, și lasă totul în urmă, fără să-i pese de pierderea statutului social. Tilda Swinton interpretează credibil acest personaj care trece brusc de la supunere la revoltă, demonstrând, o dată în plus, calitățile actricești care au făcut regizori importanți să o prefere în fruntea distribuțiilor lor – Jim Jarmusch, Sally Potter, frații Coen, Wes Anderson și, recent, Pedro Almodóvar, în *Camera de alături/The Room Next Door*, câștigătorul Leului de Aur de la Veneția din 2024.

Dacă mai adăugăm că Tilda Swinton a fost recompensată anul acesta cu un Urs de Aur omagial la Festivalul de la Berlin, avem o confirmare în plus a statutului ei extrem de admirat internațional.

Celălalt film inclus în selecția italiană de anul acesta, *Queer*, a făcut să curgă multă cerneală pe tema atașamentului lui Guadagnino față de tema iubirii gay. Inspirat de un roman din 1985 al lui William S. Burroughs, filmul nu privilegiază atracția fizică dintre bărbați. De altfel, scriitorul a declarat că el nu este queer și personajul principal, un american opioman care trăiește în Mexic, e un fel de alter ego al său, obsedat în primul rând de comunicare. El este interpretat de fostul James Bond, Daniel Craig. Obsesia față de comunicarea „telepatică” îl duce, de fapt, în jungla amazoniană, unde cunoaște o vrăjitoare (*bruja*) care îi face să trăiască, pe el și pe iubitul său mai tânăr, experiența drogului *ayahuasca*, care a schimbat și viața scriitoarei Isabel Allende. Incursiunea în junglă și în nălucirile generate de consumul drogului exotic asigură partea cea mai interesantă a filmului, care vorbește în primul rând despre singurătate și eforturile de a o depăși. *Queer* întregește, desigur, portretul unui cineast italian cu meritat destin internațional. Afluxul de spectatori de la București a fost o confirmare. **F**

„Visuali Italiane”, la feminin

Sanda Vișan

Cum se profilează cele mai noi contribuții artistice ale creatoarelor din cinematografia italiană? Aceasta a fost, ca și la cele trei ediții anterioare, întrebarea la care au vrut să răspundă selecționerii festivalului de film „Visuali Italiane”, organizat în 2025 în șase orașe din România, de către Institutul Italian de Cultură din București. De aceea, jumătate dintre filmele selectate au fost semnate de femei, cu o atenție specială acordată debuturilor.

Pe 3 martie, la Cinema Muzeul Țăranului Român, „Visuali Italiane” s-a deschis cu proiecția de gală a filmului regizoarei și scenaristei Maura Delpero, *Vermiglio*, care a câștigat mai multe premii la Veneția (printre care Leul de Argint – Marele Premiu al Juriului) și alte festivaluri mari. Povestea se petrece la sfârșitul celui de la doilea război mondial, când un soldat sicilian dezertor (Giuseppe De Domenico) își găsește refugiu într-un sat izolat de munte, din nordul Italiei. Prezența lui va tulbura ritualurile patriarhale stricte ale acestui spațiu izolat, în care nici soarele

nu strălucește peste sărăcia locului și peste femeile care muncesc cât e ziua de lungă. Dar și cât e noaptea de lungă, pentru a aduce pe lume copiii care vor ajunge și ei, într-o zi, să meargă la școala unde învățătorul satului (Tommaso Ragno) îi învață carte. Și tocmai fiica cea mare a acestuia (Martina Scrinzi) se îndrăgostește de soldatul fugar, rămâne însărcinată și se căsătorește cu el. Apoi, nenorocirea o lovește, când soțul pleacă să-și revadă familia din Sicilia și nu mai revine. În acest al doilea lungmetraj al său, regizoarea Maura Delpero a concentrat narațiunea pe drama

tinerei femei care, prin iubirea ei pentru un străin, încalcă regulile comunității închise ce își trăiește sărăcia cu demnitate. „Tu ai cumpărat un disc cu muzică, când eu număr cartofii puși în farfuria copiilor”, îi reproșează soția, vârstnicului învățător, care îi răspunde că și muzica e hrană, dar pentru suflet. Cu regulile sale ancestrale, comunitatea supraviețuiește prin munca neîntreruptă, mai ales a femeilor, așa cum vedem în această descriere minuțioasă a vieții din gospodăria învățătorului, patriarhul care nu participă la corvezile zilnice, fiind singurul ce are momentele sale de elevație spirituală. Perspectiva regizoarei nu este violent feministă, reprezentând demersul unei creatoare atente la descrierea cu minuțiozitate, în toate aspectele ei, a acelei părți a realității, anume universul feminin, pe care alți creatori l-au ignorat. Reconstituirea acestui univers rural post-belic este făcută cu interes antropologic și astfel filmată încât să transmită publicului empatia regizoarei pentru personajele sale feminine, destinate, până la moarte, să muncească și să aducă pe lume copii. Femei care trăiesc așa cum au trăit și antecesorele lor, fără niciun gând de revoltă. Dar „mireasa muntelui” va rupe lanțul la finalul filmului, evadând spre un alt orizont, lumea orașului.

Selecția 2025 a inclus și pelicula *Il Tempo che ci vuole. Atât cât trebuie* este o mărturie cinematografică curajoasă, făcută de regizoarea Francesca Comencini. Ajunsă la vârsta de 63 de ani, cineasta italiană îndrăznește să privească înapoi, la propria viață alături de tatăl ei, și să îi mulțumească astfel public, cinematografic, pentru că i-a fost alături atât cât a trebuit. De ce este acesta un demers autobiografic îndrăzneț? Pentru că autoarea, scriind povestea legăturii cu tatăl ei, cunoscutul regizor de film Luigi Comencini, nu evită să includă, în fluxul amintirii, și anii ei de tinerețe, pierduți în iluziile drogurilor. Rememorarea începe din anii '60, când, fiind copilă (Anna Mangiocavallo), se pierde și se juca pe platourile de filmare ale comediei regizate de tatăl ei (Fabrizio Gifuni), iubitorul părinte ce-i spunea povești la culcare, creând un univers al imaginarului în jurul fetei. Perspectiva este exclusiv personală, iar Francesca Comencini a decupat cu grijă din trecutul ei doar relația cu tatăl, ceilalți copii ai familiei și mama neapărând în flashbackuri. Evocarea trecutului comun are numeroase momente emoționante, se simte încărcarea afectivă a regizoarei în acest *Bildungsfilm*. Însă la final, când tatăl se desprinde din zborul lor împreună și dispare, plutind

chagallian în infinitul cerului, impresia generală lăsată de film este că investiția personală în această poveste a fost prea mare, iar distanțarea autoarei față de istoria ei de viață s-a dovedit insuficientă pentru a permite narațiunii cinematografice să ardă la foc mare.

Sulla terra leggeri este un debut, pentru Sara Fgaier, dar unul ambițios, fiindcă regizoarea-coscenaristă a avut curajul să intre în apele tulburi ale memoriei și să-i propună spectatorului o reflecție despre identitatea umană. În *Imponderabili*, un profesor de etnomuzicologie trecut de 65 de ani (Andrea Renzi) se luptă cu amnezia neașteptată ce l-a lovit. Fiica lui (Sara Serraiocco), pe care nu o recunoaște, îi pune în față un jurnal al său, vechi de 40 de ani, și atunci el încearcă cu disperare să reconstituie momentul primei lui iubiri, noaptea de pasiune petrecută pe o plajă și ulterioara căutare a iubitei sale tunisienne (Amira Chebli). Scufundarea în apele involburate ale trecutului ce refuză să se structureze este redată printr-o amețitoare succesiune de flashbackuri, ce îmbină scurt-circuitul amintirii cu metaforele vizuale menite a sugera teritoriile necunoscute ale memoriei. Și, dacă nu mai avem amintiri, cine suntem?, ne-am putea întreba la sfârșitul acestui film ce are ambiția de a aborda



Martina Scrinzi și Giuseppe De Domenico în *Vermiglio* (r. Maura Delpero)



un subiect dificil atât pentru știință, cât și pentru artă, căci nu e ușor să pătrunzi în straturile suprapuse ale eului.


Seleționat în competiția de la Berlin, filmul de debut al cantautoarei și actriței, acum regizoare și coscenaristă, Margherita Vicario, *Gloria!*, plonjează și el în trecut – începutul secolului al XIX-lea –, dar pentru a susține o teză feministă din prezent. Într-un institut pentru orfane al bisericii catolice din Veneția, un grup de tinere muziciene reușește pe ascuns să compună și să interpreteze o muzică modernă, ce sfidează ierarhiile puterii religioase și, în final, produce un adevărat dezastru, prin dezlănțuirea ritmurilor afro și pop chiar în fața Papei. Din fericire, filmul se dorește o comedie și chiar reușește, în unele momente, să te facă să zâmbești vag. Dar proporția de umor involuntar a peliculei este prea mare, iar intenția comică nu scuză lipsa de consistență în construcția personajelor și a situațiilor conflictuale. De pildă, una din muziciene (Galathea Bellugi) este servitoare și reușește să învețe singură să cânte la pian și să și exceleze, așa cum numai în filme e posibil, ba chiar să inventeze popul cu peste 150 de ani mai devreme (muzica, compusă de regizoare și Davide Pavanello, a fost premiată cu un Nastro d'Argento). Această

peliculă pseudo-feministă m-a făcut să îmi amintesc de teoria protocronistă, din România lui Ceaușescu, care îi descria pe români ca adevărații inventatori ai tuturor lucrurilor minunate din lume. Demersuri cinematografice precum *Gloria!*, nutrite de excesele culturii woke, aduc un deserviciu adevăratului activism feminist, prin forma filmică incertă în care sunt omagiate femeile talentate care în secolele trecute erau ignorate de societate.

În 2025, „Visuali Italiane” a făcut parteneriate cu alte două festivaluri din România, prezentând, desigur, filme gândite și realizate de femei. One World Romania și-a făcut „încălzirea” cu documentarul Adelei Tulli intitulat *Real*. Înconjuțați cum suntem de virtualul creat de tehnologiile digitale, e firesc să ne întrebăm și noi, asemenea autoarei acestui film, ce mai este real în viața noastră, în condițiile în care experiențele noastre au devenit tot mai mult mediate sau create artificial.

Premisa incitantă a filmului se materializează cinematic printr-un caleidoscop de povești ale oamenilor, din diverse colțuri ale lumii, care trăiesc în, cu și prin digital. În focus sunt influențării, pe care regizoarea nu doar i-a filmat făcându-și meseria, exhibându-se, ci a și reușit să surprindă momentele unora de

sinceritate, tristețe și singurătate în fața computerului.

Parteneriatul cu Bucharest International Experimental Film Festival a adus două scurtmetraje. Primul, *Allégorie citadine*, poartă o semnătură consacrată, cea a regizoarei Alice Rohrwacher, care a colaborat, la acest proiect, cu nonconformistul „photographeur” francez JR, cel care transformă spații urbane prin instalații uriașe cu fotografii ale unor chipuri diverse. Cei doi pornesc de la mitul peșterii lui Platon, care, povestit de băiețelul Jay, devine și fotografie pe perete, și îl adaptează la cerințele Parisului contemporan. Ipoteza lor este că prizonierul care scapă din peștera lui Platon este tocmai Jay. În cele 22 de minute ale celui de al doilea scurtmetraj, *Majonezë*, regizoarea și scenarista Giulia Grandinetti reușește să țină încordat arcul revoltei tinerei Elyria (Caterina Bagnulo) împotriva regulilor de conviețuire ale tatălui (Alessandro Egger), ale familiei și ale satului. Tânăra aspiră să fie liberă, vrea să trăiască doar cu iubitul ei și nu să fie măritată forțat, într-o căsătorie aranjată. Cu puțin dialog, dar cu multă gestică semnificativă și o interpretare energică din partea întregii trupe de actori, autoarea izbândește să spună o poveste puternică, în alb și negru, în care vechile obiceiuri se înfruntă cu modernitatea. 

II Cinema Ritrovato on Tour

Cinemaul regăsit, în versiune italiană

Dana Duma

Probabil că toți cinefilii știu deja că la Bologna există un festival dedicat filmelor restaurate – și, deci, „regăsite” –, ajuns în 2024 la ediția cu numărul 38. Pledoaria pentru restaurarea filmelor care merită cu adevărat este prelungită prin prezentarea unor selecții cu peliculele redescoperite în alte țări, precum Franța, după cum putem afla din revistele specializate de mare prestigiu

(„Cahiers du Cinéma”, „Positif”), care, an de an, dedică acestor filme comentarii ample.

România s-a aliniat și ea unor asemenea practici, prin „Il Cinema Ritrovato on Tour” (anul acesta, ediția a doua), grație, în principal, Institutului Italian de Cultură și entuziasmului directoarei sale, Laura Napolitano, o mare cinefilă. Prezența celor șase filme selectate de curatorul principal, Călin Boto, la București și apoi la Timișoara (unde au fost integrate în programul festivalului

„Ceau Cinema”), îi ajută pe iubitorii filmului să-și întregască informațiile despre cineaști la al căror nume tresar, dar despre care nu știau chiar totul.

Anul acesta, o parte prețioasă a programului i-a fost dedicată regretatului actor Marcello Mastroianni, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea sa. În program au fost incluse două filme avându-l ca protagonist: *Ieri, azi mâine* (1963), de Vittorio De Sica, compus din trei scheciuri în care o are parteneră pe Sophia Loren,



O slujbă sigură/Il Posto (r. Ermanno Olmi)

și *Călătorie spre începuturile lumii* (1997), ultimul titlu din filmografia sa, semnat regizoral de marele cineast Manoel de Oliveira. Dacă primul, produs de Carlo Ponti, soțul vedetei feminine, nu este cel mai important titlu din opera lui De Sica, ci mai degrabă un vehicul pentru „talentul multiplu” al Sophiei Loren, al doilea este remarcabil pentru că Mastroianni, ales de Federico Fellini să-i fie alter ego, îndeplinește aici același rol în raport cu regizorul portughez, care transmite, prin replicile lui, gânduri absolut emoționante despre cinema, bătrânețe și apropierea morții.

Un titlu foarte atractiv a fost și *O slujbă sigură/Il Posto* (1961), de Ermanno Olmi, cineastul cunoscut la noi mai ales grație lungmetrajului său premiat cu Palme d'Or la Cannes, *Arborele cu saboți* (1978). Filmul din retrospectiva prezentată anul acesta în România este primul care atrage atenția asupra calităților regizorului, care surprinde schimbările din mentalitatea italiană dominantă, marcată de consolidarea unei clase medii importante. Aceasta devenise interesantă și pentru inspirația altor cineaști (Antonioni, Bertolucci), care

i-au lăsat în urmă pe atât de faimoșii săraci ai neorealismului. La Olmi, urmărim un june cuprins de febra găsirii unui loc de muncă („*il posto*”) într-un mare oraș (aici, Milano) și începuturile alienării, una dintre temele obsesive ale cinematografului anilor '60-'70.

Selecția a inclus și lungmetraje semnate de femei, salvate și redescoperite la Bologna, precum cel datorat Linei Wertmüller (*Duși de val*, 1974) ori cel al iranienei Marva Nabili (*The Sealed Soil*, 1977).

Dar cele mai interesante titluri din program au fost, desigur, lungmetrajul *Andrieș* (coregie: Iakov Bazelian, 1954) și scurtmetrajul de artă nedifuzat *Frescele Kievului* (1966), care atestă talentul uriaș al armeano-georgianului Serghei Paradjanov. O coproducție între Ucraina și Moldova, cel dintâi este ecranizarea unui poem de Emilian Bucov inspirat de folclorul românesc și impresionează nu prin subiect, ci prin stilul vizual extrem de personal și rafinat. Același stil cucerește și în documentarul de artă promovând tablouri și numere de balet, a cărui inventivitate i-a speriat

pur și simplu pe cenzori, astfel încât ei nu i-au dat viză de distribuție „suspectului de serviciu” care a fost mereu Paradjanov în Uniunea Sovietică.

Festivalul „Il Cinema Ritrovato on Tour”, ediția 2025, le-a reamintit cinefililor români că mai sunt multe valori de descoperit în operele cinematografice salvate de un festival precum Bologna. Modelul acestuia a inspirat și festivalul maghiar Budapest Classics Film Marathon, la care am avut șansa de a participa în toamna trecută (vezi nr. 3/2024), descoperind și pledoaria înfocată pentru salvarea filmelor importante, susținută de invitații de onoare Wim Wenders și Costa-Gavras. Iar cei care am participat la festivalul bolognez, reprezentat prin câteva „vârfuri” la București, nu putem decât să-i dăm dreptate Laurei Napolitano când afirmă: „Il Cinema Ritrovato este o bijuterie a producției culturale italiene, un festival care propune restaurări și redescoperiri surprinzătoare ale unor filme, amintindu-ne de valoarea patrimoniului nostru cinematografic și de importanța restaurării și conservării acestuia”. **F**

Vârstele omului, în filmul nordic

Sanda Vișan

Steaua Nordului pare să fi fost, simbolic, punctul central în jurul căruia cele cinci state septentrionale reprezentate la București – Danemarca, Suedia, Finlanda, Norvegia și Islanda – au alcătuit expediția culturală oferită publicului sub titlul Nordic Festival.

Dacă, în anii anteriori, Nordic Film Festival aducea la București numai producții cinematografice, anul acesta, între 13 și 16 februarie, noii organizatori (reprezentanțele diplomatice ale celor cinci țări în România) au propus publicului cele patru puncte cardinale ale unui eveniment multidisciplinar: mai puține filme (doar opt lungmetraje și două animații pentru copii), alături de evenimente literare, concerte și dezbateri pe teme de actualitate, cum ar fi inteligența artificială generativă, educația, patrimoniul cultural sau tranziția verde – oferte care, din cauza suprapunerilor de programare, au impus multora alegeri stricte.

Pentru primul Nordic Festival, au fost selectate filme ce s-au concentrat pe analiza relațiilor interumane în medii restrânse (familie, grup de lucru, vecinătate). Deși unele dintre pelicule au câștigat premii la festivaluri internaționale, reprezentativitatea lor pentru cinematografiile respective nu apare între criteriile de selecție clar formulate de organizatori, care, în acord cu avansul societăților nordice, au subliniat prioritar respectarea parității de gen, numărul regizoarelor și cel al regizorilor fiind egal. Filmele prezentate în 2025 la Nordic Festival, aproape toate premiere în România, se desfășoară în universuri umane intime, alegere determinată poate de restrângerile bugetare postpandemice pe care le-a suferit pretutindeni industria cinematografică. Realizatorii peliculelor sunt interesați de istoriile personale ale oamenilor, desfășurate în mediul lor limitat, reflecția socială (dacă există) restrângându-se

la morala istoriilor mici, ale acestor ființe sociale. Nu știu dacă e rodul selecției sau doar al întâmplării, dar programul de filme de la Nordic Festival pare a fi ales să privească Omul în toate vârstele vieții sale, dar și după extincție.

Un puști de vreo zece ani este protagonist în lungmetrajul de debut al premiatei regizoare islandeze Ninna Pálmadóttir, intitulat *Solitude* (*Singurătate*, 2023). Singurătatea nu este însă a lui, ci a personajului principal, Gunnar (Þróstur Leó Gunnarsson), un vârstnic forțat să trăiască la oraș după ce ferma sa, la care a lucrat o viață, i-a fost răscumpărată de stat, în vederea construcției unui baraj și a unui lac de acumulare. În micul său apartament, care nu poate nicicum înlocui frumosul spațiu nesfârșit al fermei, pătrunde bucuria, atunci când strămutatul se împrietenește cu băiatul care aduce ziare în cartier, Ari (Hermann Samúelsson). Beau ceai împreună, joacă șah, vorbesc (puțin). Până într-o zi, când mama copilului crede a descoperi că vecinul ei singuratic îi abuzează sexual băiatul. Scandalul are consecințe pentru Gunnar. Dar nimic nu explodează în acest film, ce dezvoltă tema micului poștaş dintr-un scurtmetraj premiat al regizoarei, care a absolvit Tisch School of the Arts din New York. Dialogurile sunt puține, strict necesare dezvoltării narrative, climatul filmului fiind unul subiectiv, al tăcerii și liniștii care domnesc în viața lui Gunnar. Iar semnificațiile se alcătuiesc la nivel vizual, din acțiunile personajului: înțelegem, de pildă, că este generos cu alți oameni, când face o uimitoare (pentru martori) donație a unei genți cu bani, la Crucea Roșie. Tăcut cum este, va rămâne însă neînțeles de cei din jur.

Cu producția suedeză *The Hypnosis* (*Hipnoza*, 2024) urcăm pe scara temporală până în jurul vârstei de 30 de ani, cât are cuplul de antreprenori participanți la un seminar-concurs, la care caută finanțare pentru proiectul lor, o aplicație pentru sănătatea femeilor. Atâta doar că Vera (Asta Kamma August) începe să se poarte ciudat,

mângâind un cățel imaginar, obligându-i și pe ceilalți să o facă sau luând locul și costumul de chelneriță. Nici prietenul ei (Herbert Nordrum) nu știe ce să creadă și o scuză față de ceilalți, spunând că purtarea ei este efectul terapiei prin hipnoză permise pentru a scăpa de fumat. Dezinhibarea ei depășește limitele decenței, André este pus în încurcătură, cu atât mai mult cu cât simte că oricum le lipsesc abilitățile sociale de a se integra în acest tip de cultură corporatistă, care mimează autenticitatea. Și pe care va sfârși prin a o respinge și el, lătrând precum câinele imaginar al Verei. Această comedie neagră, care creează cu bună-știință o stare de disconfort în rândul publicului, este debutul în lungmetraj, al scenaristului și regizorului Ernst De Geer, care i-a adus mai multe selecții și premii la festivaluri internaționale.

De la copii pornește și conflictul dintre tinerii adulți din pelicula regizorului și scenaristului norvegian Halfdan Ullmann Tøndel, intitulată *Armand*. Filmul, pe care îl revedem în Nordic Festival, după ce ne-a tulburat prima dată la Bucharest International Film Festival, se desfășoară la un înalt nivel de tensiune ideatică, în lupta disperată a unei mame singure de a-și apăra băiatul de șase ani de acuzația adusă de cumnata ei, că puștiul și-a abuzat sexual verișorul. Asemenea lumilor fictive construite de bunicii săi, Liv Ullmann și Ingmar Bergman, universul alcătuit de Halfdan Ullmann Tøndel este unul în care adevărul este o valoare de bază. Oamenii îl pot ascunde sau accepta, dar nu-l pot ignora. Aceasta nu este o lume post-adevăr, ci una cu dileme ibseniene. Iar regizorul redă acest imens tumult sufletesc printr-o poveste ce folosește forța concentrată a clasicei unități de spațiu și de timp, recurgând însă la tropi diverși, cum sunt ieșirile în imaginar ale mamei, metafore menite a sugera frământarea ei mentală. *Armand* reprezintă un strălucit început de carieră cinematografică al regizorului de 34 de ani, care a meritat pe deplin premiul pentru

debut, Caméra d'Or, câștigat în 2024 la Festivalul de la Cannes.

Tot o mamă aflată la jumătatea vieții este figura centrală în lungmetrajul de debut, *Loveable* (2024), imaginat de Lilja Ingolfsdottir, scenarista și regizoarea norvegiană, absolventă a Școlii de Film din Londra și a celei din Praga, celebra FAMU. Actrița Helga Guren ține pe umerii ei întregul film, fiindcă povestea e construită în jurul tinerei mame care reușește, cu insistență, să construiască o relație de iubire cu un muzician, să-l ia de soț, să facă încă doi copii, pe lângă cei doi dintr-o căsătorie anterioară, și să obțină, după șapte ani de conviețuire, divorțul dorit. Pentru că frustrarea ei a crescut, și-a sacrificat cariera, crescându-i pe copii, în timp ce el a continuat să plece în turnee, iar viața casnică a ajuns să o sufocă. Cine e vinovat de acest eșec? Filmul este un atent studiu de caracter, dispus pe mai multe etaje, ce își dezvăluie treptat surprizele, de la mânia ei împotriva soțului, la chestionarea propriului comportament, la ședințe de psihoterapie sau autoanaliză în fața oglinzii și la descoperirea imaginii sale din adolescență, așa cum i-o dezvăluie propria mamă.

O altă mamă – singură – a doi copii, dar de această dată în Laponia anului 1984, se află în centrul unei istorii din perioada războiului rece, intitulată *The Missile* (2024). *Racheta* misterioasă creează zarvă în mica localitate, invadată cu această ocazie de oficiali, militari și presă. Circumstanțele se dovedesc un bun prilej pentru tânăra mamă de a deveni jurnalistă la presa locală, dar și de a se elibera de un soț abuziv. Filmul, scris și regizat de Miia Tervo, are un tip incongruent de desfășurare a conflictului, cu secvențe ce par autonome, lăsând impresia de proiect nefinisat.

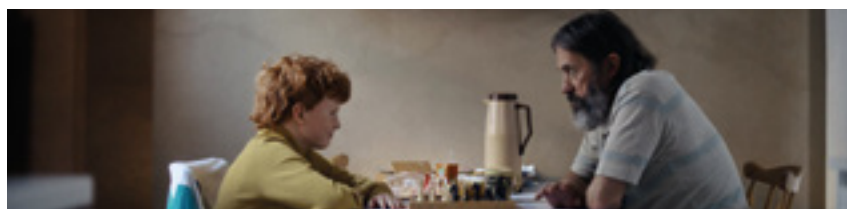
Copenhaga nu există, declară peremporiu regizorul danez Martin Skovbjerg, în acest film, din 2023, cu aspect de mister polițist, dar lipsit de polițiști, deoarece cercetarea împrejurărilor în care a dispărut o tânără este făcută de tatăl ei (Zlatko Buric, aici amenințător, dar pe care ni-l amintim plin de vervă în *Triunghiul tristeții*, al lui Ruben Östlund). Și unde are loc anchetarea iubitului fetei dispărute? Într-o casă părăsită. Mărturiile se adună, scoțând la iveală că, pentru cei doi, Copenhaga chiar nu exista, fiindcă, în inima orașului, ei

aleseseră o altă viață și o altă lume. Dacă, la Nordic Festival, organizatorii au privilegiat opere cinematografice de început, primul sau al doilea film al unor tinere cineaste sau tineri cinești, ei au adus la București și un film-cult, *Pusher* (*Traficantul de droguri*), debutul spectaculos al scenaristului și regizorului Nicolas Winding Refn, din 1996, pe când autorul avea 26 de ani. La București a fost proiectată versiunea restaurată, prezentată în 2024 în secțiunea „Venice Classics” a Festivalului de la Veneția. Cele câteva zile pe care le are la dispoziție un mic traficant matur, pentru ca fie să-i plătească marfa pierdută baronului sârb al drogurilor (aceiași Zlatko Buric), fie să fie lichidat, sunt construite ca un bine ritmat neo-noir, desenând, în regimul nocturn al peliculei, portrete bine conturate ale personajelor violente din această lume subterană, printre care Frank (expresivul Kim Bodnia) și prietenul său Tonny (debutul flamboaiant al lui Mads Mikkelsen).

În schimb, în comedia care a deschis Nordic Festival, *Family Time* (*În familie*, 2023), scenarista și regizoarea finlandeză Tia Kouvou i-a adunat pe membrii de toate vârstele, de la nepoți la bunici, ai unei familii reunite de Crăciun. Regizoarea pare să țină sub observație acest grup care petrece timp în familie așa cum s-a obișnuit, cu certuri între adolescente, alcoolismul bunicului sau munca în exces a bunicii. Maniera aceasta observațională de a filma, care ține personajele în planul îndepărtat al unor cadre generale, cu o lumină caldă, dar pălpâindă, de Crăciun, va fi făcut economie la finanțarea machiajului actorilor, dar ține la distanță și privitorul, care se uită la această mică încăpere ca la un acvariu din care nimic nu iese în relief. Povestea aceasta de Crăciun, din care personajele vor ieși așa cum au intrat, a fost selectată și premiată la festivaluri internaționale de film, începând cu cel de la Berlin.

Singurul documentar, tot un debut, inclus în selecția Nordic Festival 2025, *The Andersson Brothers* (2024), este la fel de interesant ca un film de ficțiune, fiindcă nepoata (de frate) a celebrului regizor suedez Roy Andersson face spectacol cinematografic cercetând cauzele pentru care cei patru frați au trăit la distanță unul de altul, cu vieți atât de diferite. Regizoarea Johanna Bernhardson recurge la arhiva video a familiei pentru a evoca momente din trecut, dar le pune și întrebări incomode fraților care mai trăiesc, acum bătrâni. Răspunsurile nu ocolesc nici ele adevărul: Roy, de pildă, recunoaște că bea și face elogiul alcoolului ca stimulator al imaginației, deși acum își duce existența retras într-un orașel, după ce a trăit șocul renunțării la studioul de filmare.

Această mică paradă a umanității nordice, la diferitele ei vârste, se încheie, ca viața însăși, cu moartea, în dramedia dulce-amară *Driving Mum* (2022). Scenaristul și regizorul islandez Hilmar Oddsson știe exact cum să echilibreze tonurile schimbătoare din acest road movie, în care fiul vârstnic și ascultător (din nou, Pröstur Leó Gunnarsson) își conduce mama moartă și machiată (Kristbjörg Kjeld), așezată pe scaunul din spate, spre orașul din sud unde ea a cerut să fie îngropată. Călătoria prin peisajele spectaculoase prilejuiește diverse întâlniri, printre care una esențială, cu fiica sa neștiută, ascunsă de mama egoistă, care l-a vrut doar pe el alături de ea, la îndepărtata fermă. Și, desigur, chiar și moartă, mama are răspunsuri la orice. Dar imaginea vieții sale pierdute stârnește revolta fatală în sufletul bărbatului, care va risipi în vânt cenușa mamei, așa cum ea nu voia cu niciun chip. Filmată în alb-negru, pelicula amintește de comicul coroziv al regizorului finlandez Aki Kaurismäki, alcătuit din carbonul pur al povestirii simple, dar esențiale, un diamant strălucitor. **F**



Hermann Samúelsson și Pröstur Leó Gunnarsson în *Singurătate* (r. Ninna Pálmadóttir)

Statui vivante

Dinu-Ioan Nicula

Pus lesne la dispoziția cinea-fililor din toată lumea prin intermediul internetului, MyFrenchFilmFestival se desfășoară anual, de la mijlocul lunii ianuarie până la cel al lui februarie, oferind peste 20 de producții de lung- și scurt metraj, turnate în Franța în cei doi ani care premerg manifestarea. În 2025, structurarea a fost făcută pe mai multe grupaje tematice: „O poveste de familie”, „Business ca de obicei”, „Identități caleidoscopice”, „Privește în jur, ce vezi?”, „Să nu mai tăcem”, „Eroi ai clasei muncitoare”. De aici – ca și din sublinierea faptului că aproape jumătate din numărul filmelor au femei ca autori – se poate deduce, pe alocuri, un *coté* politic aflat în moda civică, dar inserat *soft*, cu toate că menționarea în catalogul festivalului a acestor titluri în engleză, fără a fi dată și versiunea lor originală, îi poate contraria pe cei fixați în ideea că spațiului Hexagonului este conservator din punct de vedere lingvistic.

Juriul secțiunii competitive a reunit nume mari ale cinematografului contemporan: actorul danezo-american Viggo Mortensen, regizorul rus Andrei Zviaghintev, actrița franceză Noémie Merlant, regizorul suedez Tarik Saleh și actrița franco-iraniană Zar Amir. Ei au acordat Marele Premiu filmului *Omul de argilă/L'Homme d'argile*, opera prima a franțuzoaicei Anaïs Tellenne captivând atât publicul de la Veneția (secțiunea „Orizzonti”), cât și pe cel de la Cluj, cu ocazia TIFF-ului. Actriță ca formație, realizatoarea comunică perfect cu cele două nume mari din distribuție, Emmanuelle Devos și Raphaël Thiéry, reușind performanța de a da contur real unei povești de dragoste imposibile și, în această lumină, de a plămădi raportul aparență-esență, cu aceeași măiestrie cu care rafinata sculptoriță din film își transformă modelul brut, inversare deloc conjuncturală a binomului

mitic Pygmalion-Galatea.

Premiul juriului internațional al presei i-a fost atribuit filmului *Ieșirea din noapte/ Quitter la nuit*, regizat de către Delphine Girard, extensie a scurtmetrajului ei *O soră/ Une soeur*, cu care în 2020 a fost nominalizată la Premiul Oscar (ultima ediție care nu a fost schimonosită de malformațiile ideologice ce au culminat în 2025 cu excluderea lui Alain Delon de pe lista în memoriam, derulată în cadrul ceremoniei decernării Statuetei de Aur). Cineașta belgiană a păstrat actorii principali, dând anvergură unei investigații morale asupra traumelor pe care le provoacă o relație aflată pe firul subțire dintre tonifiere sufletească și toxicitate, totul filtrat printr-un martor implicat sufletește, operatoarea care preia apelul de urgență al victimei. Același juriu a premiat pentru scurtmetraj filmul *Cezarului ceea ce i se cuvine/Ce qui appartient au César* (Violette Gitton), sensibilă privire asupra unui mic scrimer, care conștientizează resorturile animalice ale ființei, după ce sora sa a fost molestată.

O excelentă impresie a lăsat documentarul *Omul cu o mie de fețe/L'Homme au mille visages*, conturare a portretului unui escroc sentimental sud-american pripășit pe bătrânul continent, realizată de către victimele sale (impropriu spus abuzate). Trecută de prima tinerețe, regizoarea franceză Sonia Kronlund nu pune încrâncenare în demersul ei quasi-detectivist (lucru care i-a și fost reproșat de către criticii cu propensiuni activiste) și reușește chiar să-l descopere în Polonia pe spărgătorul de inimi (și, sporadic, devalorizator de budoare), disimulat sub identitatea unui maratonist amator. Cel care s-a afirmat ca un *coureur* este pus acum de cineastă să alege nu după femei, ci în paralel cu dubița din care ea îl filmează, pedepsindu-l astfel printr-o epuizare care nu are nimic hedonistic.

Premiul publicului i-a revenit lungmetrajului *Fiica tatălui ei/La Fille de son père* (Erwan Le Duc), agreabilă punere în contradictoriu a elementelor unei familii

monoparentale: un bărbat care întârzie perpetuu să se maturizeze, optim întruchipat de Nahuel Pérez Biscayart (protagonistul din *120 BPM*, Robin Campillo, 2017) și o adolescentă care-și caută propriul sens al emancipării, interpretată de Céleste Brunquell. Ideea paternă străbate și filmul istoric *Timpul pentru a iubi/Le Temps d'aimer* (Katell Quillévéré), aparent curajos, dat fiind că se centrează pe figura unei ospătărițe franțuzoaice oribil pusă la stălpul infamiei de către revanșarzi, după ce a rămas gravidă cu un ofițer din trupele germane ocupante al Franței, în Al Doilea Război Mondial. Linia filmului revine la conformism din momentul în care scenariul o aduce pe eroină (fermecătoarea Anaïs Demoustier) în centrul unor scene care vizează depravarea, la care este actor/spectator soțul ei, un profesor cu o natură mai curând feminină, ipostaziat cu nuanțe fine de către Vincent Lacoste. Acest remarcabil actor se află și în fruntea genericului de la *O meserie serioasă/Un métier sérieux* (Thomas Lilti), frescă a mediului didactic dintr-o școală franceză contemporană, onestele intenții auctoriale fiind subminate de o anumită edulcorare, mai specifică pentru elevii de acum unul-două decenii, decât pentru cei ai prezentului. O actualitate care, pe același teren al sufletelor tinere, frizează adesea aberantul prin implicarea tiranică a serviciilor de protecție a copilului, lucru pe care în *Nimic de pierdut/Rien a perdre* îl ilustrează realizatoarea Delphine Deloget, grație admirabilei Virginie Efira, în rolul mamei deposedate de ceea ce are mai drag.

Din programul festivalului online nu a lipsit animația, răsplătită cu două premii: o mențiune specială din partea juriului presei pentru SF-ul *Mars Express* (Jérémy Périn) și un premiu al publicului (scurtmetraj) acordat lui *GiGi* (Cynthia Calvi), care la un moment dat refăce în cheie contemporană scara evoluției din *Scurta istorie* a lui Gopo: acolo unde era darwinism, acum este tranziția de gen. **F**

Săptămâna filmului maghiar

Prin vagoanele istoriei

Dinu-Ioan Nicula

Centrată în mod uzual pe producțiile cinematografice, manifestarea organizată anual în București de Institutul Franz Liszt a fost inaugurată printr-un moment dedicat micului ecran: aniversarea a 55 de ani de existență a emisiunii în limba maghiară de la Televiziunea Română. Însoțită de o expoziție care a prezentat atât documente din arhiva redacției (unele dintre ele de un deosebit interes), cât și aparatul TV bine-cunoscută, evocarea a fost susținută printr-un dialog antrenant între Emőke Mosoni, redactorul-șef al emisiunii, și András László Kósa, directorul Institutului, de-a lungul căruia s-au expus etape din drumul acestui reper cultural, cu un hiatus între anii 1985 și 1989, când emisiunile în limbile „naționalităților conlocuitoare” au fost abuziv desființate. Într-una dintre vitrine s-a aflat volumul „Emisiunea noastră în limba maghiară/A my magyar adásunk, 1985-1969 (sic!)”, publicat la Kriterion în

2014, opera a trei prestigioase realizatoare TV: Erika Józsa, Katalin Simonffy și Mária Tomcsányi. După vernisaj, la sediul din Strada Gina Patrichi a fost prezentat documentarul 1989, *adevărata putere a televiziunii/1989, The Real Power of TV* (1991), aparținându-i lui Gusztáv Hámos, cineast maghiar emigrat în anii '80 și stabilit la Berlin. Filmul captează atenția nu atât prin imaginile atât de des reluate ale Revoluției Române, cât mai ales prin opiniile pe care le emite, pe marginea acestora, bunica autorului, Golda Weinberger, martor al unei halucinante jumătăți de secol.

Anul 1956 a însemnat unul dintre aceste momente de referință ale istoriei Europei, iar filmul *Jucătorul de șah/Mesterjászma* (Barnabás Tóth, 2023, sursa literară fiind nuvela omonimă a lui Stefan Zweig) potențează acest fapt, făcând din sportul minții canavaua disputei dintre bine (un cuplu care pleacă din Ungaria cu ultimul tren către Occident) și rău (un agent al poliției politice), totul fiind vegheat de un preot trecut prin închisorile comuniste; finalul, care a trimis întreg story-ul spre oniric, a

părut deconcertant. Poliția propriu-zisă (de fapt, Miliția) s-a găsit în centrul lui *Amurg/Szürkület* (György Fehér, 1989), un film detectivistic prezentat în copie restaurată, inspirat din scenariul lui Friedrich Dürrenmatt de la *S-a întâmplat în plină zi/Es geschah am helllichten Tag* (Ladislao Vajda, 1958). Căutarea unui ucigaș de copii se transformă, grație directorului de imagine Miklós Gurbán (distins cu Leopardul de Bronz la Locarno), într-un *voyage au bout de la nuit* spre ceea ce pare a fi perversitatea funciară a societății și a individului.

Din anii comunismului a fost prezent în festival nu doar acest polițier, ci și filmele pentru copii și tineret. *Prima dragoste* [traducere sfielnică pentru „*Dragoste până la prima sângerare*”, n.m.]/*Szerellem első vérig* (György Dobray și Péter Horváth, 1986) aduce parfumul disco al anilor în care a fost realizat, odată cu o istorioară erotică adolescentină, de pasiune și gelozie, care a generat un mare succes de box-office și câteva sequel-uri mai puțin reușite; proiecția a însemnat și un in memoriam pentru György Dobray, dispărut în 2024.

Bogdan Dumitrache în *Cădere liberă* (r. Andras Fésös)

Unei vârste mai mici s-a adresat agreeabilul *Hei, picuile!/Hahó, Öcsi!* (György Palásthy, 1971), uzând de filmări combinate care au premers *Veronica* Elisabetei Bostan și incluzând secvențe de animație nu tocmai acaparante. Mai reușit a fost filmul de păpuși *Aventurile veveriței Mishi/Misi Mókus kalandjai* (Ottó Foky, 1984, după serialul TV pe care îl realizase în 1982), urmărit cu plăcere și pe ecranele românești, când ne mai uitam doar peste gardul vecinilor. Desigur, în domeniul celei de-a „opta arte”, vârful Săptămânii filmului maghiar a fost *Pelikán Blue/Kék Pelikán* (László Csáky, 2024), distins cu Premiul pentru cel mai bun lungmetraj la Animest 2024. Povestea unei rețele care falsifică bilete de tren internaționale în anii '90 este tratată cu nonșalanță, pe ideea – astăzi în vogă activistă – că ceea ce este liber (locuri în vagoane, case părăsite etc.) poate fi ocupat de oricine. Într-un trend ascendent se află și libertatea dată elevilor, așa cum reiese din *Punct negru/Fekete pont* (Bálint Szimler, 2024): un puști introvertit, întors din Germania, dă un nume obscen echipei pe care și-a înscris-o la un concurs școlar și intră în colimatorul retrogradului profesor de sport, care începe să-l persecute. Victima își găsește apărătorul în persoana unei tinere profesoare asupra căreia fac bullying colegii de catedră, aceiași care asistă impasibili la concedierea fără aviz a unui cadru didactic, pentru că era membru al unui ONG. Deriva lumii

de astăzi își găsește un simbol și în tatuaje, tema documentarului *Cusut cu cerneală/Varrat* (Márta Anna Kempf, 2023).

Pe versantul temporal complementar, cel al „seniorilor”, două producții s-au axat pe personaje trimise de familie la azil. *Ceva păsări/Valami madarat* (Dániel Hever, 2023) dezvoltă bătătorita idilă platonice dintre bătrânul asistat și sora medicală tinerică, refuzul romanțiosului fiind una dintre calitățile acestui film. Printr-un fin simț al umorului s-a remarcat *Diseará vom ucidé/Ma este gyilkolunk* (Péter Fazakas, 2024), în care un fost star al serialelor TV polițiste este adus de fiul său la un cămin pentru actorii bătrâni. Aici, șarmul său fanat face în continuare ravagii sentimentale, iar rutina lucrului la policier îl determină să țeasă un scenariu pe marginea unei potențiale crime care s-a produs printre artiștii pensionari. În rolul lui Tivadar Tolnai (vedeta cu look à la Peter Gilmore), András Kern își intersectează propria biografie, căci și el revine pe platouri, cu poftă de joc, după opt ani de absență.

În perimetrul vârstei a treia a evoluat și acțiunea a două dintre cele zece scurtmetraje aflate în program. *Primăvară/Tavas* (Fruzsina Roszik, 2024) are în prim-plan o prestigioasă actriță de teatru, Olga Antal, în rolul unei vânzătoare la un magazin de mobilă care, probabil stărnită de paturile cărora trebuie să le facă proba, încearcă o întinerire, pentru care recurge doar la salonul de coafură. *Portocală/Narancs*

(Nóra Horvath, 2024) aduce aura vrăjitoriei, pe care terestrul nu face decât s-o maculeze. Între titlurile „scurte” s-a numărat și *Mánzul șarg, povestea primului film maghiar de succes/Sárga csikó – az első magyar sikerfilm története*, prin care asiduul cercetător al cinematografiei mute Bálint Zágoni reface – într-o manieră cu pronunțat caracter informativ – filmul turnat la Cluj în 1914, din fotografiile și puținele bucăți de peliculă rămase din ecranizarea piesei clasice a lui Ferenc Csepreghy, demersul de pionierat al regizorului Felix Vanyl, trimis de coproducătorul francez Pathé, părând a fi urmărit de aripa neagră a unui blestem.

Pentru acei cinefili bucureșteni mai atrași de contemporaneitate decât de istorie, clou-ul festivalului din noiembrie anul trecut, al cărui coordonator competent și dedicat a fost din nou Magdolna Csegedi, l-a reprezentat *Cădere liberă/Magasmentés* (Andras Fésös, 2023), în rolul principal cu Bogdan Dumitrache, care compensează prezențele mai rare în filmele românești (satiric-ateistul *Băieții buni merg în rai*, Radu Potcoavă, 2024) cu o partitură vastă în producția maghiară, la limita forțării psihologice scenaristice. Degringolada morală a salvatorului vieților celor care vor să se arunce de la înălțime este ipostaziată memorabil, mecanismele șantajului TV, dar și ale celui sentimental din partea copiilor, constituind backgroundul pentru o evoluție actricească de intensă trăire dramatică. **F**

Filmikon

Spre un sens mai înalt

Dinu-Ioan Nicula

O dată cu ieșirea catolicismului din avanscena leadershipului european – fapt petrecut după decesul Papei Ioan Paul al II-lea –, rolul său a căpătat o pronunțată nuanță culturală, de apărare a valorilor istorice ale civilizației creștine și de exprimare a unei atitudini umaniste, deziderate pentru a căror salvagardare a fost nevoie și

de cedări strategice pe un câmp de luptă spiritual, dat fiind că pe fronturile realității cuvântul Vaticanului e luat în deșert. Iată de ce este respectabilă continuarea tradiției acordării, la multe manifestări internaționale, a Premiului Juriului Ecumenic, lucru care a început în 1973, sub auspiciile colaborării dintre OCIC (Organizația Cinematografului Catolic), devenită în 2001 Signis și Interfilm (Organizația Internațională Protestantă

pentru Cinema). Din anul 2024, festivalul Filmikon, al cărui selecționar este criticul Ileana Bîrsan, își propune să ofere publicului român, de-a lungul unei săptămâni, producții recente care au fost laureate cu acest premiu. Chiar dacă acestea, în general, sunt filme care au fost deja difuzate în țară, evenimentele conexe lor le pot pune într-o nouă lumină.

Asociația Signis România a avut ca punct central al celei de-a doua ediții a

Filmikon (18-25 ianuarie, în București și alte orașe din țară, precum și la Vatican) premiera documentarului *Un munte de iubire*, dedicat de către realizatori (preotul Dan Suciu și Bogdan Slăvescu) celui care a fost monseniorul Florentin Crihălmeanu, episcop de Cluj și, în același timp, alpinist de performanță. Trecut la cele veșnice în 2021 (din cauza infectării cu Covid), acesta a rămas o prezență atașantă pentru cei din comunitatea montaniarzilor, care îl evocă foarte călduros, dar și cu o undă de tristețe, nu doar din cauza dispariției sale înainte de vreme (62 de ani), ci și a ratării celor două încercări de cucerire a vârfului Matterhorn. Fiind de fiecare dată nevoit să renunțe aproape de final, părintele s-a consolat prin însuși sensul ascensiunii către Dumnezeu, cel care i-a dat forța suflătească de a se opri la timp, mărturisită de el însuși în secvențele filmate ce s-au păstrat. Întrucât Florentin Crihălmeanu (absolvent al Institutului Politehnic din Cluj) a avut o lungă viață laică premergătoare celei ecleziastice, ne-ar fi interesat calea care l-a îndreptat spre cele sfinte, precum și ecurile avute în rândul enoriașilor de apostolatul lui, test necesar pentru feedbackul pe care o figură bisericească populară îl mai poate produce pentru tineret.

În pandant cu acest documentar poate fi privit mai vechiul film biografic *Cardinalul*, proiectat în prezența realizatorului său, Nicolae Mărgineanu. Eroul său, părintele Iuliu Hossu, urcă o Golgotă a suferinței în închisorile deșerte, iar Radu Botar, bine ales pentru acest rol cu încărcătură istorică, conferă verosimilitate unui stil regizoral care onora le-ar părea hieratic, iar altora scortos. Revăzut, *Cardinalul* devine un memento al abuzurilor făcute în numele democrației („populare”, pe atunci) și o atenționare pentru cei care, copleșiți de drobul de sare al pericolului „repetării istoriei”, nu vor să vadă că ea deja se află la o nouă reprezentare.

După ce, anul trecut, Filmikon ne-a invitat la Catedrala Sfântul Iosif pentru capodopera lui Dreyer, *Patimile Ioanei d'Arc/La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), cu acompaniamentul la orgă susținut de Alexandre Catau, acum evenimentul dedicat marelui mut l-a constituit *Christus* (Giulio Antamoro, 1916, cu unele secvențe



Un munte de iubire (r. Dan Suciu și Bogdan Slăvescu)

refilmate de Enrico Guazzoni), un clasic al filmului istoric, readus în actualitate pe clapele lui Baptiste-Florian Marle-Ouvrard. Deși copia prezentată a fost deficitară calitativ, publicul din lăcașul de cult a consonat la ceea ce Antamoro dorea să fie un poem cinematografic, ilustrat cu scene care trimit la tablourile unor pictori celebri. Construcția întrucâtva nonnarrativă denotă o conceptualizare avansată pentru momentul în care a fost realizat *Christus* (1914, efectiv) și doar lipsa de grandoare a interpretului principal, Alberto Pasquali, frânează filmul dintr-un zbor mai amplu.

Nu departe de Catedrala Sfântul Iosif se află sala Union, „personaj” și gazdă pentru proiecția scurtmetrajului *Pisica moartă*, realizat de Ana-Maria Comănescu și laureat la TIFF 2024 cu premiul Signis. S-a confirmat, încă o dată, validitatea acelei distincții, regizoarea fiind o maestră a aluzivului erotic (*Pipa, sexul și omleta*, 2016), de astă dată sub forma unui triumfi amoros: un cuplu care dorește, în aceeași zi, să-și îngroape animalul de companie și să ajungă la un „film cu Q&A”, traseu pe care sunt conduși de o prietenă șoferiță ce-și înghite în taină lacrimile geloziei. A fost momentul de apogeu al acțiței

Dana Marineci, de la teatrul bucureștean Excelsior, remarcată anul trecut și în *Clasat* (Horia Cucută și George ve Gänæaard).

La ediția trecută a TIFF-ului, Premiul Publicului a fost câștigat de producția olandeză *Frate de-o vară/Zomervacht* (Joren Molter), incursiune într-o lume care, pe alocuri, amintește de *Touch Me Not*, al Adinei Pintilie. Lungmetrajul lui Molter, văzut la Filmikon, poate constitui baza unei dezbateri privind deontologia recurgerii la oameni cu dizabilități (uneori aflați la limita lipsei de discernământ) vs. utilizarea de actori în aceste roluri. La fel de actuală este și tema condiției femeii în țările islamice, reflectată în *Semințele smochinului sacru/Dane-ye anjir-e ma'abed* (Mohammad Rasoulof). Cineastul este un performer al studiului patologicului în cazul omului care se află „sub vremuri” (un judecător care nu poate aplica decât obedient directivele Teheranului), dar practică și un conformism subtil, dat fiind că tragedia din film este, totuși, cauzată de tânăra generație feminină din Iran. Prezentat la Filmikon în avanpremieră românească, *Semințele smochinului sacru* ne-a făcut să căutăm cu înțelegere – adică în spirit ecumenic – determinările ascunse ale oricărei ființe umane. **F**

Scrisoare către nepoatele mele. Însemnările unui regizor de Stere Gulea

Autoportretul unui mare regizor

Dana Duma

Aproape în același timp cu premiera mult așteptatului *Moromeții 3*, de Stere Gulea, filmul ce încheie trilogia inspirată de Marin Preda, a apărut, la Editura Humanitas, „Scrisoare către nepoatele mele. Însemnările unui regizor”, un volum cu valoare de autoportret. Cinefilii care au umplut sălile, în multe orașe ale țării, să vadă noul film au apreciat și paginile cineastului care explică legătura lui cu satul românesc și relația sa cu lumea filmului, oferind totodată multe detalii despre minoritatea aromână, căreia familia sa îi aparține.

Cum nepoatele cărora li se adresează, Jeanne și Louise, fiicele fiului său, care trăiesc în Franța, știu prea puțin despre condiția țaranului de dinainte și de după schimbările de regim sau despre comunitatea etnică a familiei lor, Stere Gulea pare că scrie în primul rând pentru ele. Cei care știm ceva mai mult despre autor și formarea sa, la IATC „I.L. Caragiale”, la specializarea Teatrolgie-Filmologie, înțelegem probabil mai mult decât cititorul „obișnuit”. Cunoștințele teoretice și dezvoltarea abilităților sale literare l-au ajutat și în cariera de redactor la Studioul Cinematografic București, unde a ajuns după absolvire, dar și ulterior, când, devenit regizor, se descurca mai bine decât alții la redactarea și susținerea proiectelor, deși hățișul administrativ-ideologic de atunci era greu de trecut. Aflăm detalii și despre începuturile sale literare, când, în urma participării la un cenaclu la Constanța, a fost declarat „prozator dobrogean”.

Ar trebui să observăm, în primul rând, portretele creionate cu finețe ale părinților, Alexandra și Leonida, precum și credibila descriere a solidarității exemplare a celor

din comunitatea aromână. După cum ar trebui să apreciem și paralela sugerată de regizor între personalitatea propriului tată și Ilie Moromete, personajul mult îndrăgit atât de cititorii romanului „Moromeții”, cât și de cinefilii care l-au văzut întruchipat de Victor Rebengiuc, în prima adaptare a prozei lui Preda, și de Horațiu Mălăele, în *Moromeții 2 și 3*, continuările care se îndepărtează treptat de litera cărții.

Înțelegem, citind volumul, de ce Stere Gulea e un atât de bun cunoscător al lumii satului. Se pare că acest detaliu a și salvat de la interdicție primul episod al trilogiei, din 1987, pentru că însuși marele cenzor Dumitru Popescu (zis și „Dumnezeu”) a recunoscut autenticitatea imaginii satului. Înțelegem și importanța unor profesori de la IATC în formarea lui, mai ales în paginile afectuoase dedicate lui Florian Potra și George Littera. Despre primul, autorul scrie, admirativ: „Florian Potra era un om șarmant, îmbrăcat întotdeauna elegant, fără să epateze, amintind de moda italiană de dinainte de război. Purta ceas cu lanț la jiletcă. Își făcuse studiile universitare în Italia, se

mișca dezinvolt în cultura italiană și devenise specialist în teatrul și cinemaul italian. Era marxist de orientare gramsciană; cita din Gramsci cu regularitate și în exces. Biblia teoriei cinematografice o găsisse în cartea lui Aristarco.” (vezi și portretul lui Florian Potra, cu ocazia centenarului nașterii sale, din rubrica lui Titus Vîjeu de la pagina 76).

Deși pe parcursul cărții mai apar și alte considerații admirative dedicate lui Florian Potra, Stere Gulea își amintește:

„Omul care dădea culoare și viață secției de teatrolgie-filmologie era profesorul de istoria cinematografului George Littera.


Gigi, cum îi spuneam noi, făcuse filologia la Universitate și alesese să-și dea teza de licență în cinema. Nu am cunoscut

mulți oameni care să aibă o asemenea pasiune pentru cinema. Tânăr, slab, îmbrăcat cu același costum gri-argintiu, vorbea tare și clar, cu un ușor accent italianesc încântător, despre absolut orice era legat de cinema; felul cum vorbea Gigi despre divele italiene de la începuturile cinematografului italian – Francesca Bertini (*Assunta Spina*), Lyda Borelli (*Malombra*) – nu poate fi descris.

Exemplul și destinul lui mi se luminează neașteptat odată cu trecerea timpului: și-a dedicat viața exclusiv pasiunii pentru cinema, trăind extrem de modest; el rămâne chiar și acum, la câțiva ani buni după moartea lui, cel mai iubit și venerat profesor de la Facultatea de Cinema. Exemplul lui a fost o splendidă lecție a generozității și dăruirii pentru profesie”.

Ca una care i-am fost și eu studentă lui George Littera, nu pot decât să confirm și să mă emoționez de autenticitatea portretului.

Seria portretelor valoroase se întregesc, în carte, prin evocarea marelui actor Toma Caragiu (aromân, ca și Stere Gulea), care era cât pe ce să joace într-un film al său, ori portretul colectiv al generației '70, întregit de relatarea pășaniilor reprezentanților generației lor până la realizarea debutului colectiv cu *Apa ca un bivol negru*, un documentar foarte atipic despre inundațiile din 1970 (semnat de regizorii Dan Pița, Mircea Verou și Andrei Cătălin Băleanu, alături de operatorii Iosif Demian și Dinu Tănase). Calitatea de redactor-productor la film a lui Stere Gulea, alături de colega sa Roxana Pană, oferă detalii suplimentare despre realizarea acestui lungmetraj, ca și despre *Dincolo de nisipuri*, filmul care l-a dus pe Radu Gabrea la Cannes, el nemairevenind în țară decât după revoluție. Multe detalii interesante aflăm și despre alți actori și oameni de cinema întâlniți în timpul activității de regizor și de producător, ceea ce amplifică interesul acestei cărți.

De citit neapărat. 



Introducere în cinematografie de Iulia Voicu

O carte importantă pentru școală

Călin Stănculescu

Iulia Voicu nu este doar autoarea volumului „Introducere în cinematografie”, ci și o inspirată animatoare, partizană, cu toate argumentele bine cântărite, a introducerii filmului în școală, ca disciplină de studiu independent. Dacă această problemă fost discutată cu peste jumătate de secol în urmă (vezi dosarul din nr. 7/1968 al mensualului „Cinema”, amintit de Dana Duma în numărul trecut al revistei noastre), dar fără prea multe urmări practice, Iulia Voicu o abordează diferențiat în prezent.

Autoarea propune o complexă „Introducere” în arta filmului, artă ce ar putea (și ar trebui) să-și găsească, firesc, locul în orarele școlilor, acolo unde se află marele public potențial al zecilor de ecrane folosite astăzi – de cele mai multe ori, în exces – în viața contemporană. Personal, sunt sigur că, odată cu scăderea spectaculoasă a vârstei utilizatorilor de ecran, arta filmului poate fi fără grijă introdusă chiar în grădinițe, clase pregătitoare, școli primare și gimnaziale, nu doar în licee.

Editat în alese condiții grafice, volumul Iuliei Voicu trimite de la început cititorul la rădăcinile unei arte aproape contemporane, dar căreia doar insuficiența evoluției științelor nu i-a permis o afirmare înainte de sfârșitul secolului al XIX-lea. Autoarea evocă apariția camerei obscure, a lanternei magice și a cronofotografiei drept pași importanți către cinematograf. Nașterea acestuia este documentată în al doilea capitol, nu doar prin apariția și extinderea aparatelor și spectacolelor Lumière, ci și prin invențiile sincrone, cum ar fi cele ale lui Thomas Edison sau ale fraților Skladanowski (privitor la ultimii, anul proiecției este 1895, nu 1894). Iulia Voicu amintește, printre altele, despre primele filme Lumière proiectate în România, la

mai puțin de șase luni de la nașterea oficială a celei de a șaptea arte. Un important capitol îi este dedicat lui Georges Méliès, de numele căruia sunt legate atât apariția ficțiunii în film, cât și superba inventivitate în realizarea efectelor speciale și a trucajelor.

Al patrulea capitol este consacrat Școlii de la Brighton (Anglia), ai cărei promotori, George Albert Smith și James Williamson, aveau să îmbogățească limbajul filmic prin diversificarea încadraturilor și a perspectivelor, dar și prin utilizarea variată a montajului. Capitolul dedicat companiilor de film Gaumont și Pathé evidențiază industrializarea artei, în cadrul căreia începe să se afirme, pentru prima oară drept creatoare, un nume celebru, Alice Guy-Blaché, regizoare și producătoare care, ulterior activității din Franța, se afirmă și în Statele Unite.

Al șaselea capitol, abordând un celebru pionier al filmului american, Edwin S. Porter, aduce în discuție evoluția povestirii în imagini și importanța relațiilor de continuitate, precum și concepte ca tehnicile de proiecție, continuitatea spațială și cauzală sau cultura populară.

Penultimul capitol vorbește despre „Începuturile

filmului de animație”, domeniu considerat de mulți istorici ca fiind chiar anterior inventării cinematografului. Aici sunt evocați doi importanți pionieri și inovatori, britanicul (stabilit în SUA) James Stuart Blackton și francezul Émile Cohl.

Volumul semnat de Iulia Voicu se încheie cu un capitol ce tratează conceptul „film d’art” și analizează câteva cadre din filmul *Asasinatul ducelui de Guise*.

Toate capitolele volumului cuprind substanțiale bibliografii și filmografii, precum și linkurile necesare unui studiu mai aprofundat.

Enumerarea detaliată a termenilor și conceptelor, subiectele de discuție și activitățile propuse le sunt de mare ajutor elevilor și profesorilor cărora li se adresează această substanțială posibilă prefață a unui mult mai cuprinzător opus consacrat istoriei celei de a șaptea arte. Păcat doar că majoritatea trimerelor de la subsol par a fi autentice teste prezente în cabinetele de oftalmologie. **F**



Lucian Bratu

Dinu-Ioan Nicula

La 14 iulie 1924, într-o relativ modestă familie evreiască din București, se naște Lucian-Fred Bergman, cel care se va afirma sub pseudonimul artistic Lucian Bratu. Rămas orfan de mamă la opt luni, apoi de tată la opt ani, va ajunge în grija unei

mătuși, ulterior a unor veri, existența sa lipsită de o solidă ancoră familială fiind înăspriată, în adolescență, de introducerea legislației rasiale. Eliminarea din învățământul central îl va direcționa către Școala de Artă pentru evrei, unde i-a fost profesor și mentor reputatul pictor M.H. Maxy, pe care l-a apreciat a fi hotărâtor pentru destinul său de cineast, reper fiindu-i

ideea că „în artă este inevitabilă reflectarea confruntării contrariilor în conținut și orchestrarea contrastelor în formă: alb/negru, tonalități reci/calde”. Acumulările realizate de Lucian Bratu în domeniul plasticii reverberază în articolele sale din „Glasul armatei”, al cărui redactor a fost în 1947, în partea a doua a stagiului militar. Pe parcurs, și-a diversificat sfera de interes, extinzând-o la teatru, spre a ajunge la film. Astfel, recenzează *Vis de glorie* (Clarence Brown) și va continua pe linie cinematografică până la finalul colaborării sale la revista militară, scriind inclusiv despre *Amiralul Nahimov*, al marelui Vsevolod Pudovkin.

Revenit la vatră, își reia preocupările legate de pictură, obținând un important premiu la Salonul Oficial 1948, și devine asistent la secția de artă plastică de la catedra de Estetică a Institutelor de Arte, condusă de Nicolae Moraru, figură tragicomică a epocii dogmatice. Sunt anii în care oropșiții războiului își croiseră drum spre vârf, mulți cu aplomb, dar și destui cu un anumit bun-simț, cum a fost cazul lui Lucian Bratu. Propus de Moraru spre a merge la studii plastice în URSS, intră în dizgrația acestuia prin neașteptata opțiune exprimată către film. Cu toate acestea, mergând în audiență la Nicolae Bellu (ilegalistul devenit președintele Comisiei Cinematografiei), Bratu ajunge pe orbita concursului de admitere pentru locurile rezervate României la VGİK (Institutul de Film din Moscova), pe care îl câștigă. Prin urmare, studiază în URSS între 1950 și 1955, la clasa condusă mai întâi de Mihail Ciaureli și apoi (după debarcarea acestuia, ca autor al filmelor de proslăvire a defunctului Stalin) de Ivan Pîriev. Conform propriilor spuse, Institutul îl va absolvi abia în anul universitar 1959-60, când s-a dus la Moscova cu lungmetrajul său de debut, *Secretul cifrului*.

Până la această „lucrare de diplomă”, Lucian Bratu (angajat la Studioul Buftea imediat după întoarcerea de la studii) mai avusese în 1956 o tentativă de lungmetraj, *Admirabilul X Popescu*, pe scenariul lui



Lucian Bratu

Paul Anghel, o satiră la adresa cultului personalității, care a fost scoasă din producție după zece zile de turnare, materialele rămase găsindu-se acum în colecția Arhivei Naționale de Filme. O palidă consolare este pentru regizor debutul cu scurtmetrajul documentar *În iureș de joc* (1958), dar, beneficiind de simpatia directorului studioului, profesorul Paul Cornea, i se aprobă ecranizarea unui roman de spionaj în vreme de război, „La miezul nopții va cădea o stea”, de Theodor Constantin, sub titlul *Secretul cifrului* (1960). Ambiția tânărului regizor și vanitatea scriitorului de succes vor fi armonizate solomonic de către managerul-filolog, prin cooptarea scenaristului Dumitru Carabă. Râvnitul rotor al mașinii de cifrat folosită de o unitate a armatei române, încartiruită pe frontul de vest la castelul Komaromi (în zona Oradei), este miza întregii acțiuni, care pune pe tapet personajele-standard ale suspectului inocent (Stamate Popescu), trădătorului vitregit de natură (Mihai Mereuță) și agentei *femme fatale* în slujba nemților (Angela Chiuaru), într-un melanj peste care tronează figura căpitanului Ulea, interpretat de cel care devine actorul-fetiș al primelor trei filme ale lui Lucian Bratu: Emanoil Petruț. Este și rolul ce i se potrivește cel mai bine, al omului dintr-o bucată – nici erou, nici sentimental – care acționează rațional în împrejurări critice.

Altminteri remarcabil, volumul autobiografic „Cu mine în rolul principal”, finalizat de Lucian Bratu în 1995 și apărut postum în 2009 la Editura Antet, nu oferă detalii asupra circumstanțelor în care tânărului regizor i se încredințează în 1961 un film de o mare complexitate și răspundere ideologică, *Tudor*, după scenariul *Primăvară timpurie*, de Mihnea Gheorghiu și J.M. Jejenko, contractat de Studio încă din 1956, dar rămas în sertare, pe fundalul slăbirii din îmbrățișarea fraternă sovietică (ceea ce a dus la ieșirea din schema scenaristică a consilierului moscovit). Este filmul-far a ceea ce se va numi, uneori cu fior patriotic, alteori cu flegmatism de cetățeni ai lumii, „Epopoea cinematografică națională”. Data ei de naștere este 15 noiembrie 1963, când a avut loc la Sala Palatului premiera celei dintâi superproducții din istoria cinematografului românesc, rodul colaborării dintre

regizorul care a deprins la VGİK lecția filmului de „amplă respirație” și operatorul Costache Ciubotaru care, pe băncile aceluiasi institut, s-a familiarizat cu arta iluminării portretistice, în linie eisensteiniană. Fără apetență (dar poate și fără undă verde) pentru culisele politicii internaționale ale vremii lui Tudor Vladimirescu, Bratu îl detașează pe erou din complicatul joc care l-a prins la mijloc între ruși, turci și greci, reținând preponderent latura de răscolat împotriva boierimii, opțiuni lesne de înțeles la ora realizării filmului. Dominat de ideea plastică și de consultarea iconografiei timpului, cineastul abuzează de peruci și postife, în primul rând în cazul actorului principal, Emanoil Petruț, care pare mai curând deprins dintr-un reenactment istoric din anii '70 (perioadă în care Bratu va regiza și „spectacole de masă”). El face eforturi de a fi la înălțimea companiei actricești redutabile (George Vraca, Alexandru Giugaru) și de a face



Portretul actorului Gaby Dănculescu, pictat de Lucian Bratu (reproducere apărută în „Flacăra”, nr. 28/1948)

credibilă povestea de dragoste în care partenera lui (interpreta boieroaicei Aristița) e o neprofesionistă, Lica Gheorghiu, fiica lui Dej. La mijlocul anilor '80, Bratu va achiesa la realizarea unei versiuni scurtate, cu eliminarea fostei beizadele devenită indezirabilă pentru familia Ceaușescu; în 1981, Mircea Drăgan executase o

epurare similară, realizând *O lume fără cer*, din materialele de la *Lupeni '29* (1962) și *Golgota* (1965). Deși filmele cu actori „fugiți” rula bine-mersi în rețea, cele cu Lica Gheorghiu, care trăia în România, erau oprite de la difuzare!

Consecvent pe latura istorică, Bratu se îndreaptă către un film despre Nicolae Bălcescu (care peste ani va eșua în stadiul unei nerealizate coproducții româno-italiene, *Bărbații de la '48*), dar este deturnat de către Paul Cornea spre preluarea unei producții care intrase în impas, *Sărutul de dimineață*, ecranizare de Alecu Ivan Ghilia a propriului roman „Ieșirea din Apocalips”. Regizorul Aurel Miheles avusese fantezia de a utiliza în acest film rustic o distribuție cu neprofesioniști, încredințându-i rolul principal scriitorului D.R. Popescu. Intenția nefuncționând, s-a apelat la Bratu ca la o soluție de salvare, iar el l-a solicitat din nou pe Emanoil Petruț pentru personajul șoferului Petre, bărbatul aparent dur, care s-a înamorat de o femeie din sat, Saveta, interpretată de Graziela Albini. Deși războiul se terminase de ceva timp, ea este inabordabilă, invocând așteptarea soțului și grija față de o soacră cu mințile duse (halucinația de a-și vedea fiul e printre puținele momente de reținut). În fapt, Saveta ascunde un secret atroce: violată de un hitlerist, soțul îi fusese ucis când a venit s-o răzbune. Citadin pur-sânge, Bratu nu reușește să dea în *Sărutul* (titlul de difuzare) expresie unei lumi cu adevărat vii, iar Emanoil Petruț convinge prea puțin în rolul brutei aflate în chinurile dragostei, ieșind astfel din opțiunile regizorului pentru viitoare colaborări. Eșecul acestui film, coroborat cu plecarea lui Paul Cornea de la conducerea Studioului, a facilitat „partidei naționale” Popovici-Drăgan-Nicolaescu marginalizarea absolvenților VGİK, printre care și nu prea combativul Lucian Bratu. Așa încât, în loc să devină după *Tudor* un „cineast oficial”, a intrat din 1965 într-o poziție de outsider, mergând de la o căutare artistică la alta, fapt care, până la un moment, s-a arătat benefic, toate cele cinci filme realizate între 1967 și 1982 fiind pe de o parte valoroase, iar pe de alta net diferite între ele.

În numărul 6/1966 al revistei „Cinema”, Lucian Bratu anunța un film care „urmează să fie realizat pe viu. Nu că aș ține neapărat





Tudor

să fac «ciné-vérité», dar fata fermecătoare circulă prin tot Bucureștiul, parcurge multe și diferite medii, oferindu-mi posibilitatea de a prospecta orașul nostru, de a-l înfățișa în adâncime din punct de vedere viață, locuri, oameni?”. Interpreta încă nu era deconspirată, însă în scurt timp numele ei va fi dat publicității: Margareta Pâslaru, vedetă a muzicii ușoare, dar și actriță în montarea lui Ciulei cu brechtiana „Opera de trei parale”, la Teatrul Bulandra. Scenariul lui Radu Cosașu „Un balonzaid pentru singurătate”, intrat în lucru ca „Această fată fermecătoare”, aduce în prim-plan o starletă, Ruxandra Vancu, abia ieșită de pe băncile liceului și care, după ce pică la examenul de la IATC, încearcă să intre în cinematografie prin armele unei seducții mai mult adolescente decât de vampă. Cea dintâi redare pe marele ecran a unui București cosmopolit (latură pe

care directorul de imagine Tiberiu Olasz insistă până spre facticitate), *Un film cu o fată fermecătoare* (titlul final) e rodul unui demers echivoc: intenția moralizatoare este o acoperire pentru expunerea unei lumi cum nu s-a mai văzut pe ecranul românesc sau avem de-a face cu o satiră la adresa vânării succesului lejer, pe care poate chiar Margareta Pâslaru îl întrușipează? Altfel, de unde premisa popularității neexplicate de care dintru început aflăm că se bucură Ruxandra Vancu? Inevitabil, întrebarea retorică se coroborează cu remarcile mefiente la adresa solistei, făcute de Bratu în volumul amintit. La aproape șase decenii, acum când șlagărele Margaretei nu mai sunt ascultate decât de o mână de oameni, a rămas realizarea ei actricească pură, portretul mereu repetabil al pseudo-divei, care cu jucată candoare și cu compromisuri

acceptabile profită de bărbați, fie regizorași de la Buftea, fie ingineri găsiți la întâmplare în cartea de telefon. Inoxidabilul tandem masculin Ștefan Iordache – Emmerich Schäffer e în continuare un *icon* al masculinității autoamăgitoare, dusă de lesa posesivității. Happy-end-ul filmului, cu reușita la castingul buftean a flūșturaticei Ruxandra, a indignat tardiv atât oficialitățile prin premiera amoralismului, cât și breasla prin sugestia că se poate reuși și așa, pe tărâmul celei de-a șaptea arte. Ca urmare, filmul a fost scos de pe ecrane după câteva zile, iar Bratu chemat spre a modifica finalul (solicitare din care nu face o dramă, în cartea sa!). Confruntând cronicile de premieră cu copia existentă acum și ținând cont că, în mod ciudat, nu s-a păstrat niciun metru de peliculă înlocuită, putem face ipoteza că schimbările au vizat probabil exclusiv coloana sonoră; în

orice caz, finalul cu râsu’-plânsu’ eroinei a rămas același. Întâmpinat, la grabnica redifuzare, cu ignobile cronici comandate (Silvia Cincă în „Contemporanul”), *Un film cu o fată fermecătoare* a fost reabilitat după câțiva ani de instanța criticii, parte verticală, parte snoabă, pelicula însăși nutrindu-se din estetica Nouvelle Vague și British New Wave. În anul 2018, Andrei Gorzo îi redescoperă valențele, printr-o micromonografie analitică apărută la LiterNet.ro.

Omologat de protipendada intelectuală care nu prea consonase la primele lui trei filme, marcate politic, Lucian Bratu s-a apropiat, după câțiva ani, de un scenariu provenit de la un reprezentant al acesteia, Petru Popescu, ajuns la o mare popularitate datorită primelor sale romane. Detestându-se reciproc la modul cordial, cei doi reușesc totuși ca, prin *Drum în penumbră* (1972), să ofere o mostră esențială de lirism contemporan, efect al poveștii de dragoste începute pe litoral între doi vilegiaturști, aflați la vârsta când încă pot conjuga amintirile cu faptele: Maria, dactilografă la o revistă literară bucureșteană, și Radu, un inginer care se laudă cu inovațiile sale „de milioane”. Filmată de Nicolae Girardi în stil cald, cu o cromatică impresionistă, pe muzica incantatorie a lui Dan Ștefănică, idila se consumă mai ales prin limbajul nonverbal care surclasează dialogul abundent, grație Margaretei Pogonat și lui Cornel Coman, la ora aurorală a carierei lor. Insolit pentru cinematografia noastră socialistă, personajul femeii despărțite de un soț abuziv, rămasă cu grija a doi copii puberi și a unei mame dominante, este privit cu o sensibilitate de care unii nu l-ar fi crezut în stare pe placidul Lucian Bratu. Peste decenii, posteritatea îl va aclama ca pe un precursor al feminismului, chiar dacă el însuși a refuzat să se ralieze explicit acestei idei. Regizorul ține perfect balanța până la un punct, scoțându-l pe bărbat din categoria crailor de-o vară, dar cedează către final imperativelor ideologice și-l ridică pe acesta împotriva copiilor iubitei. Este înlesnită, astfel, despărțirea cuplului și întoarcerea eroinei pe calea neabătută a sentimentului matern și, în subtext, a preluării ștafetei prejudecăților de la mama ei, care tocmai a răposat. Prin introducerea unei secvențe nondiegetice,

cu reveria matinală a Mariei alături de un soldat (Iulian Vișa), Bratu a ridicat mingea la fileu pentru exegeții care au considerat că acela ar fi trebuit să fie adevăratul sfârșit al filmului.

Margareta Pogonat, ca femeie puternică față-n față cu dragostea, este și emblema următorului film al lui Lucian Bratu, *Orașul văzut de sus* (1975). În mod cert, regizorul vrea să prelungească aura eroinei din *Drum în penumbră* asupra personajului principal, directoarea unei școli de copii care este numită primăriță a unui oraș portuar. Lupta ei se duce pe mai multe fronturi: cu inginerul-șef (George Constantin) al unui șantier, lider informal al orașului inclusiv printr-un grup de muncitori zurbagii, cu trecuta dragoste față de primul (Ilarion Ciobanu) care și-a abandonat postul spre a se întoarce la marinărie și cu afecțiunea maternă care o leagă de unul dintre copiii instituționalizați. Imaginând o eroină *larger-than-life* în tiparele închistate ale filmului de actualitate, scenariștii Marcel Păruș și Dumitru Solomon nu i-au oferit o sarcină deloc ușoară lui Lucian Bratu, care izbuteste să țină sus ștacheta, conform lui D.I. Suchianu („România literară”), prin „delicatețe intelectuală, nu delicatețe mondenă de bune maniere”, centrată pe „acel personaj care e omul destinat din naștere, așa zice chiar condamnat, să aibă totdeauna dreptate” și care putea fi întruchipat doar de Margareta Pogonat, în viziunea seniorului criticii.

Orașul văzut de sus l-a îndreptățit pe Lucian Bratu să revină la căutarea suportului literar aparținând unui prozator autentic, așa cum fusese cazul lui Radu Cosașu și al lui Petru Popescu; îl va găsi în persoana lui D.R. Popescu, al cărui scenariu *Mireasa din tren* fusese depus la Bufta încă din 1974. Bratu obține în 1978 aprobarea intrării în producție și conduce filmul pe linia unui lirism cu elemente de fantastic, pe care un cineast atent la lucrările confrăților, Dan Pița, îl va prelua tale quale în *Pas în doi* (1985). Eroii din *Mireasa din tren* continuă rațiunea existenței celor din mai vechea piesă a lui D.R. Popescu, „Acești îngeri triști” (1970). Triunghiul platonice este alcătuit din motociclistul la zidul morții – macaragiul – ospătărița (Gheorghe Visu – Radu Gheorghe – Aurora Leonte) și a suscitată imaginația cronicarilor, apogeul atingându-l clujeanul Teohar Mihadaș („Tribuna”), care l-a conectat la romanul dostoevskian „Idiotul”. Estetizarea vieții muncitorilor și a unor oameni cu condiție socială modestă, toți vorbind îngrijit și având preocupări alese, este făcută la un mod poetic suficient de apăsător încât să sugereze imaginarul acestui peisaj uman. Culturicii epocii au sesizat că o asemenea înfrumusețare este o veștejire subtilă a „eroismului de zi cu zi” din peliculele conformiste („Tributul tematicii obligat industriale îl va plăti doar imaginea, prin fotogenii de furnal și caligrafii de noxe”,



Margareta Pâslaru și Ștefan Iordache în *Un film cu o fată fermecătoare*





Margareta Pogonat și Cornel Coman în *Drum în penumbră*

scria mult mai târziu Tudor Caranfil, în „Dicționar de filme românești”) și, prin urmare, au blocat premiera filmului. Apoi, însă, tot ei l-au folosit spre a contracara critica socială acerbă din *Proba de microfon* a lui Mircea Daneliuc, dând OK-ul *Miresei din tren* pentru Marele premiu al Festivalului de la Costinești, ediția 1980. Revăzut astăzi, filmul pierde o bună parte din mesajul său contestatar, simbolistica lui nemaifiind în rezonanță cu psihologia omului contemporan, însă câștigă pe latura durabilă a adevărului uman întrupat de doi actori care au devenit „monștri sacri” și o studentă la IATC, a cărei frumusețe atipică doar Lucian Bratu a știut s-o descopere pentru cinema, în care n-a făcut o carieră comparabilă cu cea scenică (Teatrul de Comedie).

Ca și cum calul alb care îl purta pe Visu era un Pegas, cineastul merge pe calea inspirației și renunță în extremis la Rodica Tapalagă în favoarea Dorinei

Lazăr, ca protagonistă a următorului său film, *Angela merge mai departe* (1982). Scenariul criticului Eva Sîrbu, una dintre admiratoarele lui Bratu, se bazează pe o asiduă muncă de documentare în rândul taximetriștilor, profesie îndeobște non-feminină, motiv pentru care personajul principal este cu atât mai original. Venită după remarcabilul rol de anostă soție înșelată din *Stop cadru la masă* (1980, regia Ada Pistiner), Dorina Lazăr debordează de vitalitate, căutând să compenseze cu lumea orașului ceea ce-i lipsește eroinei în cea proprie, unde se refugiază în fața micului ecran: un bărbat (avusese un soț violent) și un copil (făcuse un avort, subiect tabu în filmele de atunci). Nu mai vedem Bucureștiul „lumii bune” din *Un film cu o fată fermecătoare*, ci unul cu mai mare valoare documentară, anticipând atât deprecierea vertiginosă care va urma în traiul românilor, cât și distrugerea cartierului Uranus, peste care pare că plutește

un suflu de moarte. Având alături un artist al portretisticii de talia lui Anghel Deca, Dorina Lazăr devine un *pattern* al proletariatului neuzinal, care îi confirmă lui Radu Cosașu („Cinema”) că „Bratu nu s-a înșelat cu nici o femeie din filmele sale și nici una nu i-a înșelat ochiul de artist”. În rolul pasagerului devenit iubit al taximetristei, distribuirea orădeanului László (Vasile) Miske a fost neașteptată, însă peste ani critica feminină (Iaromira Popovici) l-a ratificat ca având ceva „din seducătorii sălbatici din romanele Barbarei Cartland”. Odată cu *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii* (2023), Radu Jude a preluat în distribuție pe cei doi eroi (ajunși la senectute) și pe interpreții lor, readucându-l în atenția publică pe Bratu, cu prețul folosirii cuplului de bătrâni ca exponent caricatural al prejudecăților.

Greu de crezut, dar *Angela mai departe* a fost cântecul de lebdă, ca reușită artistică, al lui Lucian Bratu. Insistând peste



Lucian Bratu, în stânga, la filmările pentru *Angela merge mai departe*

măsură pentru aprobarea scenariului *Șapte frați sărută mâna mamei* (după o povestire umoristică quasi-omonimă de Mircea Palaghiu) și lovindu-se de repetate refuzuri (printre altele și fiindcă toți frații se numeau Ion, lucru în care s-a văzut o aluzie la cei doi frați Nicolae Ceaușescu), intră în derută după Tezele de la Mangalia și acceptă un scenariu al lui Simion Gall și Radu Gurău, *Acordați circumstanțe atenuante?*. Rezultatul a fost un film plat, cu premiera în 1984, ironizat de unii ca fiind o gonflare a scurtmetrajelor utilitare pe care le-a realizat Lucian Bratu (în urma Decretului 1081/1970, el nu mai era angajat cu carte de muncă la Buftea și, de aceea, a fost necesar să facă și filme-comandă). Măruntul proces de conștiință al inginerului în sectorul căruia s-a petrecut un accident mortal (intoxicare cu gaze) este redat și mai benign de către Gheorghe Dănilă, bizară distribuție a unui actor de teatru specializat în roluri comice. Totuși,

Elena Saulea găsește o calitate, „vioiciunea secvențială făcând posibil interesul pentru întâmplare” (volumul „Cinci regizori, cinci voci distincte”, 2010). Ceva mai ambițios promitea să fie *Orele unsprezece* (1988), pe scenariul lui Platon Pardău, care avea în centru căința unui bătrân activist pentru minciunile pe care și-a clădit viața. Sub directivele inventivului Mihai Dulea, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, filmul a fost desfigurat, rezultând o apoasă relație de tip Romeo și Julieta (Mihai Căfrița și Valeria Sitaru), vegheată de părinți: un director *workaholic* (Virgil Andriescu) și acel activist cu colții acum tociți (George Negoescu).

Tot în 1988, Lucian Bratu aștepta publicarea cărții sale „Drumul spre artă al cineamatorului” (sinteză a îndelungatelor lui activități cu cinecluburile, dusă alături de Andrei Blaier), care fusese depusă la Editura Meridiane încă din 1985. Doar schimbarea de regim politic

a făcut posibilă apariția acestui util volum (inexplicabil amânat la tipar) în 1990, an în care Lucian Bratu a preluat o clasă de regie la Academia de Teatru și Film, după ce mult timp fusese unul dintre meditații cei mai căutați de către candidații pentru examenul la IATC. În 1991 este numit director adjunct la Studioul Profilm, condus de Dinu Tănase, dar după plecarea acestuia din funcție în 1994, nu va mai fi păstrat nici el decât pentru scurtă vreme. Episodul acordării unei distincții secundare la „Centenarul cinematografului românesc” adâncește marasmul sufletesc al cineastului, care rămâne dezarmat în fața unei cumplite boli, intrând în lumea umbrelor la 9 mai 1998. Sau poate doar a penumbrelor, căci după un sfert de veac creația lui Lucian Bratu revine în discuția cinefilă – fie chiar și ca efect al unei re-ideologizări –, iar filmele lui sunt privite cu ochi mai proaspeți, în lumina rece a timpului care a trecut. **F**

Centenar Florian Potra.

„Profesiune: filmul”

Titus Vîjeu

S-ar putea ca unii cititori să și-l reamintească din emisiunile de cultură cinematografică ale Televiziunii Române; să nu-i fi uitat chipul și, mai ales, rostirea, marcată de influența limbii sale materne, italiana, pe care a utilizat-o întreaga viață, împreună cu româna, desigur, în realizarea unor conjuncții culturale de anvergură, prin mijlocirea traducerilor.

A iubit atât literatura română, cât și pe cea universală, o parte din viață petrecându-și-o în redacția revistei „Teatrul” și, mai ales, în cea a revistei „Secolul XX”. Dar, dacă ar fi să-i atribui un certificat profesional merit să-i particularizeze preocupările, aș folosi chiar titlul uneia din cărțile sale, „Profesiune: filmul”. Chiar viața sa părea a fi un film. Se născuse în anul 1925 (3 martie) la Timișoara, dintr-o mamă originară din peninsula și un tată român, cu studii economice la Torino și care avea să joace un rol important în sistemul bancar interbelic din România. După absolvirea în 1943 a prestigiosului liceu „Constantin Diaconovici Loga”, mândrie a învățământului din Banat și din întreaga țară, tânărul Potra a beneficiat de o bursă a statului italian, plecând la Roma, unde va fi studentul faimoasei Universități „La Sapienza”, pe care o absolvă cu mențiunea magna cum laude, în 1948.

Recomandarea pentru bursă îi aparținuse lui Silvio Guarnieri, literatul care a condus între 1938 și 1949 Centrul Cultural Italian din orașul de pe Bega. Peste ani, în 1986, prefăcându-i volumul de eseuri „Condiția literaturii”, apărut la Editura Univers, Florian Potra își va exprima convingerea că „anii petrecuți în România au reprezentat, fără îndoială, o verigă în absența căreia lanțul biografic al lui Guarnieri s-ar rupe într-o parte vitală de experiențe, căliri și împliniri umane determinate, într-un mod unic, nemaîntâlnit

nici înainte, nici după aceea, motivând tot ceea ce a fost, (...) anticipând tot ceea ce avea să urmeze”.

La Timișoara, Silvio Guarnieri a trăit drama războiului și tragedia prefacerilor politice postbelice. La Roma, discipolul său avea să fie martorul aceluiași segment temporal, marcat de metamorfoze: ieșirea Italiei din Axă, răzbunarea foștilor aliați germani, ping-pongul politic jucat prin arestarea, răpirea și instalarea lui Mussolini în fruntea Republicii de la Saló, execuția dictatorului fascist, confruntările dintre noile partide din arena politică, abolirea monarhiei și instaurarea Republicii Italiene...

A studia la Roma, chiar și în marea universitate a Cetății Eterne, într-un vacarm general, alimentat de sărăcia endemică a peninsulei, nu era o treabă ușoară. Dar ambițiosul bănățean a dorit să arate că

merită să fie „fruncea” promoției sale. Prietenii închegate în acei ani se produceau pe fondul unei așteptate renașteri a artei și culturii italiene, mutilate timp de două decenii de regimul fascist. Peste ani, își va aminti de plimbările prin oraș, ocazii de discuții intelectuale cu colegii de facultate precum Ignazio Ambrogio, care avea să coordoneze, la Editura Riuniti din Roma, colecția „Nuova biblioteca di cultura”, în care a apărut și „Condizione della letteratura”, a lui Silvio Guarnieri.

Probabil că orientarea sa fermă spre cinematograful și problemele sale estetice a fost consecința faptului că devenise, la fața locului, martorul inițierii și afirmării depline a unei mișcări artistice inegalabile, neorealismul. Într-o Italie traumatizată de excesele ideologice ale fascismului, dar și de un război care, în loc să restituie gloria de cândva a strămoșilor, îndoliase tot mai multe familii din peninsula, neorealismul a apărut simultan ca o reacție politică și ca una estetică față de o realitate istorică ce trebuia cu necesitate înlocuită. Dezbaterile teoretice și, mai ales, operele artistice rezultate au acordat neorealismului un certificat de excelență, grație prestației unor mari cineaști ca Luchino Visconti (*Ossessione*), Michelangelo Antonioni (*Gente del Po*), Roberto Rossellini (*Roma, città aperta; Paisà*), Vittorio De Sica (*Sciucchià, Ladri di biciclette*). Tânărul intelectual român va lega prietenii durabile cu toți aceștia și cu mulți alți regizori și scenariști celebri ai neorealismului. Ca și cu o sumedenie de literați italieni, precum Giorgio Bassani, supus în timpul lui Mussolini segregăției rasiale și care, după război, devine directorul editorial al Editurii Feltrinelli. În prefața la „Bătlanul” („L’Airon”) apărut în limba română (Ed. Univers, 1973) în traducerea sa, Florian Potra își amintește cum grupul de tineri din care făcea parte la Roma „scria poezii pe șaua bicicletei lui Bassani”. Chiar și după ce, în 1962, scriitorul cunoaște o certă celebritate



internațională datorită romanului „Il Giardino dei Finzi-Contini” („Grădinile Finzi-Contini”), ecranizat de Vittorio De Sica în 1970 și distins cu Premiul Oscar pentru Cel mai bun film străin și Ursul de Aur la Festivalul Internațional de Film de la Berlin, prietenia a continuat...

... Timp de cinci ani, a fost profesorul nostru la secția de filmologie de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. Îl desemnasem „*il nostro caro maestro*”, iar el mă numea „audientul principal”, pentru că nu ratam niciun curs al său.

În peisajul nu foarte bogat al criticii noastre cinematografice, depășea întotdeauna teritoriul acesteia, aducând în discuție probleme de istorie și estetică, impunând studiul teoriilor de film. Tradusese încă din 1965 masiva „Storia delle teorie del film”, a lui Guido Aristarco (v. „Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului”, Ed. Meridiane). O carte și astăzi de mare folos pentru înțelegerea celei de-a șaptea arte, „dovedind o informație exactă și completă”, autorul impunându-se „printr-o remarcabilă intuiție analitică, punctată de numeroase referiri asociative, ca și printr-o egală capacitate de portretizare critică a autorilor examinați sau de caracterizare generală a unui curent a unei școli, a unei perioade”. Aceste cuvinte ale lui Florian Potra rămân valabile și azi, în pofida faptului că harta cinematografică a lumii s-a îmbogățit uluitor între timp.

Italia a avut într-adevăr o școală a teoriilor cinematografice, reprezentată de publicațiile de specialitate, precum „Si gira”, „Cinema”, „Bianco e Nero”, „Cinema Nuovo”, în care s-au dezbătut cu fervoare problemele creației cinematografice a timpului. Trebuie spus că, după cel de-al doilea război mondial, reacția antifascistă la trecutul regimului mussolinian a favorizat apariția și manifestarea unei gândiri de stânga, alimentată mai cu seamă de scrierile lui Antonio Gramsci, fondator în 1921 al Partidului Comunist Italian și care și-a aflat sfârșitul în temnițele Duceului. Probabil că destinul tragic al personajului și eșafodajul teoretic al unei „*filosofia della praxis*”, în care erau inserate probleme precum „intelectualii și cultura”, au determinat noile generații în abordarea cvasiunanimă a „stângii” (*la sinistra*). Deși provenea dintr-o familie burgheză,



Florian Potra a suportat influența noului curent politic ce a marcat peninsula italiană, preluând mai cu seamă fundamentele hegeliene ale orientării „eurocentrismului” ce avea să conducă – la mijlocul anilor ’60 – la condamnarea hegemoniei moscovite și la căutarea inserării în spiritul european a mișcărilor politice de stânga.

Am avut nenumărate discuții despre testamentul politic al lui Palmiro Togliatti („Il Memoriale di Yalta”) ori despre „eurocomunismul” lui Enrico Berlinguer (acest sard din Sassari pe care el îl numea în glumă „*il sardo muto*”, făcând un joc de cuvinte între „*il surdo-muto*” (surdo-mutul) și „*il sardo muto*” (mutul din Sardinia)... Dar și despre favoritul său post-renascentist, Giambattista Vico, cu ale sale „*corsi e ricorsi storici*”, acele marea ale istoriei ce au marcat periodic evoluția și declinul umanității...

Cărțile sale de critică și estetică cinematografică („Experiență și speranță” – 1968, „O voce din off” – 1973, „Voci și vocații cinematografice” – 1975, „Profesiune: filmul” – 1979) mărturisesc acest atașament intelectual față de istorie, de mecanismele ei tainice, care au influențat nu o dată artele, inclusiv pe cea mai recentă, cinematograful. Într-un interviu pe care

mi l-a acordat în anii ’70, își exprima speranța că „salutar pentru cinematograful ca realizator să atingă tensiunea morală, spirituală, a literaturii. (...) Cineaștii luptă pentru acreditarea filmului ca artă autonomă, deși există și astăzi părerea că filmul nu poate exprima ceea ce exprimă literatura, cu toată ambiția entuziastă a lui Eisenstein care afirma că posibilitățile filmului sunt nelimitate”. Poate de aceea se încapățâna să considere, ca și Arnold Hauser („Istoria socială a artei”), că literatura și arta secolului XX vor sta „sub semnul filmului”.

Timpul i-a dat dreptate, multe capodopere cinematografice apărute în ultima jumătate de secol influențând tot mai puternic artele surori și, în primul rând, orgolioasa literatură a lumii. „În cinematograful avem eterna problemă a autorului”, susținea criticul și credem că avea perfectă dreptate în privința autorității creatoare a realizatorului de film. Destinul celei de-a șaptea arte a fost marcat, de altfel, tocmai de prezența personalităților artistice complexe în procesul elaborării operei cinematografice.

Era un erudit elegant, venind la curs întotdeauna cu un sacou bleumarin impecabil și pantaloni gri-fer, la care purta cămașă albă și cravată asortată. Mergea pe culoarele facultății cu pasul său de „sabreur”, fost campion la scrimă și căpitan al echipei naționale. Când intra în sala de curs, își consulta ceasul de buzunar, cu capace de aur și un lanț din același metal prețios. Ținea foarte mult la acest accesoriu, care-i fusese dăruit de părintele său mult iubit în 1939, la împlinirea vârstei de 14 ani, împreună cu o călătorie la Paris.

În toamna aceluia an începea cel de-al doilea război mondial, iar vacanța de vară a acestui adolescent cu adevărat european s-a vărsat în delta unui război ce avea să cuprindă treptat continentul și lumea întreagă. Giambattista Vico avusese dreptate: drumul omenirii e presărat nu doar cu flori, ci și cu răni dureroase...

P.S. Cei care și-l amintesc, totuși, din prestațiile sale la TVR și vor să-l revadă, o pot face proiectând filmul lui Dan Pița *Noiembrie, ultimul bal* (1989), după Mihail Sadoveanu („Locul unde nu s-a întâmplat nimic”) și în care Florian Potra apare în rolul generalului Argintar... **F**

Să prevenim sau să vindecăm?

Luminița Comșa

Unifrance are, în ultimul timp, doar motive de bucurie, datorate unei duble sărbători. În primul rând, pentru că recenta ceremonie a Premiilor César a fost cea a unei aniversări simbolice – împlinirea a 50 de ani. Celălalt motiv de bucurie este dat de box-office-ul filmelor franceze din anul precedent. Teama că audiența pierdută în timpul pandemiei de Covid-19 nu se va mai întoarce niciodată a fost aproape înlăturată. Și, mai presus de toate, ponderea filmelor franceze în acest scor general este cea mai bună din ultimii 15 ani, de aproape 45%. În acest peisaj în schimbare, organizatorii și decidenții pentru Premiile César au încercat, așa cum se întâmplă adesea, să mulțumească cele două părți ale industriei – atât cinematograful independent, cât și pe cel care produce blockbustere –, fără a neglija elementele mai fragile, lăudate pentru prestigiul lor artistic sau relevanța lor politică. Între unele producții independente, care au costat mai puțin de trei milioane de euro (*Miséricorde*, *L'Histoire de Souleymane*) și blockbusterele care au costat între 21 și 42 (*Emilia Pérez*, *L'Amour ouf*, *Le Comte de Monte-Cristo*), decidenții au fost echidistanți, susținând utopia unui cinematograful național în care trebuie să-și găsească locul toate tipurile de cinema. Între cele două direcții, un film ca *En fanfare* este singular, pentru că întruchipează o cale de mijloc (mai apropiată de prima în ceea ce privește bugetul – șase milioane –, dar, în cele din urmă, mai apropiată de cea din urmă, în ceea ce privește ambiția sa comercială și căutarea experimentată a eficienței).

În mod inexplicabil, în ciuda celor 13 nominalizări ale sale, *L'Amour ouf* nu a fost nominalizat la categoria Cel mai bun film. E ciudat că o peliculă nominalizată pentru regie, interpretare, imagine, montaj, sunet, muzică, decoruri și costume să nu fie nominalizată și pentru Cel mai bun film.

Ultimele analize prezentate de Unifrance le dau mari speranțe cineaștilor francezi, pentru că aceștia au avut, în ultima perioadă, rezultate remarcabile. În 2024 s-au realizat 38,1 de milioane de intrări în sălile de cinema și 250,2 de milioane de euro venituri. Au fost lansate 250 de filme franceze, din care șapte filme au avut peste un milion de intrări. Cele mai multe intrări s-au înregistrat la drame și comedii, iar două treimi din totalul acestor intrări au fost obținute pe piețele europene. Germania, Rusia și Mexic sunt teritoriile cu cele mai multe bilete vândute la filmele franceze.

A fi sau a nu fi în război cu platformele?

Dar toate aceste motive de bucurie sunt umbrite de ultimele decizii și avertismente ce vin din partea primului partener financiar al cinematografului francez. Filiera cinematografică se află în prezent într-un nou punct de cotitură al istoriei sale, pentru că Maxime Saada, președintele Consiliului de Administrație al Canal+, a lansat amenințarea unei posibile retrageri, în viitor, a suportului financiar, semnificativ ca valoare. Tot mai frecventă blocare a primelor ferestre de exploatare obișnuite în favoarea platformelor pune în pericol mai mulți piloni ai sistemului de finanțare clasic, care, de zeci de ani, s-a dovedit viabil. Prin urmare, este timpul ca producătorii să se decidă ce sector aleg. Angajamentul față de Disney+, Netflix și Prime Video crește cu siguranță numărul de opțiuni de finanțare pentru producători. Dependența de o singură platformă de difuzare va deveni, astfel, mai mică, dar cu ce preț? Canal+ are în vedere reducerea angajamentelor sale față de cinema cu 100 de milioane de euro pe an, dacă producătorii vor continua să facă și alte angajamente, suplimentare, cu platformele. Filiera cinematografică se află, evident, la răscruce.

Florian Krieg, redactorul șef al revistei „Le Film français”, recomandă, obsesiv, ca orice negociere pe această temă să aibă în vedere „păstrarea diversității producției.

Filmele cele mai fragile ar putea deveni primele victime ale acestei reduceri de investiții din partea difuzorului”. Mai mult ca oricând, clauzele din contractele cu platformele vor fi determinante pentru a proteja această chintesență a modelului francez de distribuție. Mai ales că, în fiecare an, zeci de filme beneficiază de aportul unui singur difuzor, Canal+ (de exemplu, filme ca *Le Procès Goldman*, *Les Misérables*, *La Nuit du 12* sau *L'Histoire de Souleymane*). Între fidelitatea față de un model de distribuție dovedit ca viabil și adaptarea la noile dinamici de difuzare ale pieței, distribuția cinematografică se găsește, în prezent, înaintea unei dificile misiuni – o alegere de schimbare structurală. Mai ales acum când, după trei ani post-Covid cu creșteri succesive, sălile de cinematograful europene înregistrează scăderi la numărul de spectatori și la încasări.

Conform estimărilor Uniunii Internaționale a Cinematografelor (UNIC), în 2024, în cinematografele de pe bătrânul continent s-au vândut 975,5 de milioane de bilete, cu 1,4% mai puține ca în 2023. „Pentru noi este, totuși, un rezultat pozitiv”, semnaleză Laura Houlgatte, CEO la UNIC, „dacă ne gândim că a fost un an complicat, în care primul semestru a fost unul fără blockbustere americane, ca urmare a grevelor scenariștilor și actorilor americani”. Dintre cele 39 de țări membre ale UNIC, 23 au înregistrat scăderi de frecvență a sălilor de cinema, printre care Belgia, Bosnia și Herțegovina, Luxemburg, Norvegia, Cipru, Germania, Spania, ba chiar și Italia. Creșteri au înregistrat Franța, Rusia, Marea Britanie, Turcia, Albania, Lituania, Slovacia, Bulgaria și Polonia. Surprizele au venit din Albania și Bulgaria (aici s-au deschis și mai multe cinematografe importante).

Potrivit datelor ComScore publicate de Asociația Franceză a Cinematografelor de Artă (AFCAE) pe 25 februarie, atât filmele, cât și cinematografele de artă au înregistrat în 2024 cote de piață mai mari decât înainte de Covid. Filmele de artă au înregistrat „un total de 45,26 de milioane de intrări,

echivalentul a 25% din totalul prezenței în cinematografele franceze (181,3 de milioane de intrări)”. Potrivit AFCAE, cifrele „se explică, printre altele, prin absența notabilă a titlurilor americane”. Din primele zece filme de artă lansate în 2024, doar patru lungmetraje au acumulat mai mult de un milion de spectatori, comparativ cu nouă filme în 2023. Cele patru sunt *En fanfare* (1,61 milioane de intrări până la 31 decembrie 2024), *Juror #2* (1,59), *Emilia Pérez* (1,07 milioane) și *Joker: Folie à deux* (1,02 milioane).

În ciuda progreselor pozitive post-Covid, revista „Le Film français” precizează că „această viziune macroeconomică pozitivă nu ar trebui, totuși, să ascundă situația complicată a distribuției independente a filmelor de artă”. O situație fragilă cunoaște, în special, zona descoperirilor de talente și a inovației, care, în prezent, se confruntă cu dificultăți semnificative în a exista în cinematografe. AFCAE consideră că cinematografele clasificate drept cinematografe de artă au realizat, în Franța, în 2024, o cotă de piață de 36,9%. Aceasta este mai mare decât cea din 2023 (35,2%), 2022 (34,9%) și media perioadei 2015-2019 (30,3%). Asociația confirmă, așadar, „dinamica bună de frecvență a acestor săli în Franța”. În raportul său anual, publicat la 31 decembrie, CNC a concluzionat: „cu peste 181 de milioane de intrări”, prezența publicului în cinematografele din Franța a fost „o excepție globală” în 2024.

Dumnezeu, Brazilia, inteligența artificială și Gene Hackman

Printre ultimele noutăți cinematografice, excluzând tensiunile politice din afara umbrelor pe pânză, se numără vești referitoare și la un nou proiect – *The Carnival at the End of Days*, noua fantezie cinematografică regizată de Terry Gilliam, cu o distribuție tot mai extinsă. Pe lângă Johnny Depp, Adam Driver și Jeff Bridges, îi vom găsi și pe Asa Butterfield (*Sex Education*) și Emma Laird (*The Brutalist*). Informația a fost dezvăluită de producătorul executiv italian Guglielmo Marchetti pe site-ul Box Office Biz. Filmările pentru „acest adevărat blockbuster”, spune Marchetti, ar trebui să aibă loc parțial la Cinecittà. „Dumnezeu decide să anihileze omenirea. Satana vrea să-l descurajeze, pentru că, fără oameni,



nu are niciun motiv să existe... În film, Dumnezeu este natura. Dar o natură care îți poate vorbi”, a declarat Terry Gilliam râzând, pentru revista „Première”. „Voi avea nevoie de animație pentru a o aduce la viață, pentru că în scena cu Dumnezeu sunt cel puțin 15 animale. Și va fi complicat, pentru că trebuie să pară adevărată. Și va costa mult! Vom vedea ce se întâmplă. Dar este un scenariu bun. Va fi foarte distractiv!”.

Fără îndoială că primul film al lui Terry Gilliam de la *The Man Who Killed Don Quixote*, lansat în 2018, va stârni mult interes. Depp îl va juca pe Satana, iar Bridges va fi Dumnezeu.

Legat de Terry Gilliam, poate nu e întâmplător faptul că evenimentul cinematografic major apropiat – Festivalul Internațional de Film de la Cannes, ediția 78 – va avea Brazilia ca „Țară de onoare”, în cadrul Marché du Film, în perioada 13-21 mai 2025. Această recunoaștere elogiază industria cinematografică braziliană și aportul cineaștilor din această țară în promovarea colaborării internaționale. Evenimentul coincide și cu Saison France-Brazil, o inițiativă de schimburi culturale care sărbătorește 200 de ani de la relațiile diplomatice dintre cele două națiuni. Marché du Film, principala piață mondială de film, îi oferă Braziliei o oportunitate



Gene Hackman în *The Conversation* (r. Francis Ford Coppola, 1974)

unică, aceea de a-și prezenta industria audiovizuală unui public internațional. Cineaști, producători și personalități din cinematografia braziliană vor participa la diferite evenimente, prezentări de filme și întâlniri cu propuneri de colaborare. Toate, pentru extinderea prezenței internaționale a Braziliei, evidențiind diversitatea și puterea industriei sale cinematografice și audiovizuale și încurajând dialogul prin coproducții și extinderea colaborării globale.

Margareth Menezes, Ministrul culturii din Brazilia, și Joelma Gonzaga, Secretar pentru afaceri audiovizuale la același Minister al Culturii, vor participa la Festivalul de la Cannes. După cum menționează Gonzaga, „Brazilia a avut întotdeauna o prezență puternică în cinematografia internațională, în special la Cannes. Pentru noi este o oportunitate unică de a ne extinde conexiunile, de a consolida dialogurile și de a arăta lumii diversitatea și creativitatea cinematografului brazilienilor... Suntem pregătiți să trecem la această etapă, cu toată puterea industriei noastre!”.

Guillaume Esmiol, directorul executiv al Marché du Film, subliniază și el: „Suntem încântați să salutăm Brazilia ca țară de onoare pentru ediția din 2025 a Târgului de la Cannes, din timpul Festivalului. Brazilia este o țară foarte

creativă, cu o industrie cinematografică vibrantă. Am observat o mărire constantă a numărului de profesioniști brazilieni la Cannes în ultimii ani, cu o creștere de 26% anul trecut”.

Brazilia este a patra țară, după India (2022), Spania (2023) și Elveția (2024), care primește titlul de „Țară de onoare”. Această inițiativă celebrează o națiune diferită în fiecare an, recunoscând contribuțiile sale la industria filmului mondial.

Largo.AI, compania americană care oferă soluții bazate pe inteligență artificială pentru industriile de film, televiziune și publicitate, și-a încheiat runda de finanțare din seria A, asigurând o investiție de 7,5 milioane de dolari cu sprijin, printre alții, și de la nimeni altul decât... Sylvester Stallone, în calitate de partener strategic. Largo.AI lucrează în prezent cu peste 600 de companii, inclusiv mai multe studiouri de la Hollywood și mari agenții. Acum își va extinde oferta de bază prin lansarea pe piață a versiunii 3. Mai pe înțelesul tuturor, noua versiune va oferi recomandări aplicabile împreună cu instrumentele sale existente și va genera concepte creative preliminare, care imită modul în care va arăta conținutul în etapele finale de producție.

Între timp, aici, pe Pământ, numele actorului Gene Hackman rămâne legat de filmele în care a jucat și pe care le-a

înnobilat prin firescul interpretării sale, adus la rang de artă, filme precum *The French Connection*, *Mississippi Burning*, *The Conversation*, *Unforgiven*, *Enemy of the State* și multe altele, până la o sută de titluri. Unul dintre cei mai talentați actori ai generației sale, una dintre personalitățile mișcării New Hollywood din anii '70, cu două Premii Oscar câștigate, din cinci nominalizări, Gene Hackman a revoluționat conceptul de casting. Odată cu apariția lui pe ecrane, studiourile americane au încetat să mai confunde talentul cu aspectul frumos și să-i favorizeze pe cei cu față atractivă pentru rolurile principale. Mulți actori din zilele noastre le datorează totul, fără să știe, măcar, lui Gene Hackman și lui Dustin Hoffman. Dar, de la sfârșit de februarie, Hackman cântă acum, liniștit, la saxofon, într-o cameră din ceruri, așa cum ni-l vom aminti și noi, mereu, din *The Conversation*... **F**

Surse:

Publicațiile: *Le Film français, Première Site-urile și newsletterele:* CNC România, CNC Franța, Unifrance, AlloCiné, France24, Télérama, Les Inrockuptibles, Hollywood Reporter, Los Angeles Times, The Independent, The National, Box Office Biz

Premiul „Ion Cantacuzino” pentru publicistică cinematografică
acordat de Asociația Criticilor și Filmologilor
(Premiile UCIN pentru anul 2022)

CINEPUB

pentru toată lumea, nu pentru oricine

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

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



M-AUZII!

ONE WORLD ROMANIA ¹⁸

București 4 - 13 aprilie | Online 14 - 30 aprilie