

FILM



Revistă trimestrială
de cinema a
Uniunii Cineaștilor
din România

Nr. 2 / 2025 • 9,5 lei

PRIM-PLAN

Olga Török

Marc Isaacs

DOSAR

**Bucureștiul
în filme**

**Festivalul
de la Cannes**



FESTIVALURI: ANIMAFEST ZAGREB, CROSSING EUROPE LINZ, ONE WORLD ROMANIA

REVISTA FILM ESTE ȘI ONLINE revistafilmm.ro



Evenimente

Retrospectiva TIFF vine la Cinema Elvire Popesco din București

Quadrul de peste 125.000 de spectatori la Cluj Popesco, Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF) ajunge în Capitală cu o selecție specială de filme din programul celei de-a 24-a ediții.

[Citește articolul](#)



Florina Andruș, în filmul 'Hoji'



125.000 de spectatori la TIFF.24. Cele mai vizionate filme

Cele de-a 24-a ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF) s-a încheiat spectaculos duminică seara (22 iunie 2020).

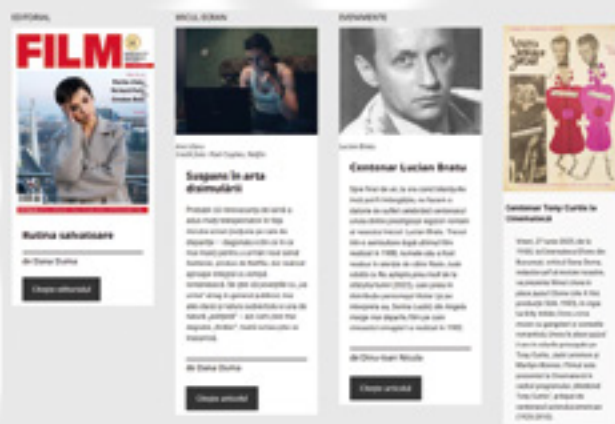
[Citește articolul](#)

Amplasat la Cluj la TIFF.24

2021



2020





Revistă trimestrială
de cinema a Uniunii
Cineștilor
din România

Număr realizat cu sprijinul
Ministerului Culturii

Redactor șef

Dana Duma

Secretar general de redacție

Anca Ioniță

Redactori

Mihai Fulger, Dinu-Ioan Nicula

Colaboratori

Valeriu Căliman, Luminița Comșa,
Laurențiu Damian, Angelo Mitchievici,
Marian Sorin Rădulescu,
Călin Stănculescu, Marian Țuțui,
Sanda Vișan, Titus Vișeu

Concepție și realizare grafică

Alexandru Orian

Corectură

Camelia Potop

Distribuție

Dan Mitroi

Surse foto

Agentur Mewes,
Arhiva Națională de Filme,
Astra Film Festival, Avanpost Media,
Bad Unicorn, Christa Films,
Cinemagix ID, Cinemaraton, Cinepolitica,
Culoar Films, deFilm, Iadasarecasa,
Idea Film, Independența Film,
Institutul Cultural Român, Mandragora,
Manifest Film, MC Patrat Film,
MediaPro Distribution, Micro Film,
Micro Multilateral, Mobra Films,
One World Romania, Rolmage 2000,
Saga Film, Strada Film Internațional,
Tangaj Production, Total TV, UNATC,
Voodoo Films

Redacția

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

Tipărit la:

Dynasty Print Art
ISSN: 2344-3960

Coperta 1

Renate Reinsve la Cannes
Foto: Cristian Radu Nema

Nr. 2 / 2025 (48)

Partea bună și partea rea a haosului

Dacă ne luăm după ce se întâmplă în cinema românesc de trei luni încoace, am putea crede că totul funcționează la cote maxime, că avem și lansări de filme noi, și festivaluri, și acțiuni de educație cinematografică foarte dinamice. Rubricile care acoperă aceste teme în noul număr al revistei atestă intensitatea lansărilor și participărilor. Și încă nu am cuprins totul aici, restul fiind tratat, ritmic, în versiunea web a revistei noastre, revistafilm.ro.

Chiar la ora machetării, echipa noastră e proaspăt revenită de la Festivalul Internațional de Film Transilvania de la Cluj-Napoca, unde am comentat zilnic (pe site-ul mai sus amintit) numeroasele evenimente. Și cum ai putea să nu fii încântat de a fi participat la masterclassuri cu cineastul Bela Tarr, emblema *slow cinema*, cu actrița portugheză – cu binemeritatul palmares internațional – Maria de Medeiros ori cu originalul documentarist Andrei Ujică, premiat, ca și ceilalți doi, pentru întreaga carieră? Ori cum să nu te bucuri de a fi participat la avanpremierele cu *Interior zero*, de Eugen Jebeleanu, *Pădurea de molizi*, de Tudor Giurgiu, sau noul Radu Jude, *Kontinental '25*, chiar atunci lansat în premieră? Să adăugăm și lansările de carte, una cu texte apărute pe platforma Cinepub sau culegerea de texte a lui Lucian Georgescu. Vom reveni, pe larg, în numărul următor, cu texte despre ediția de TIFF cu numărul 24.

Dar chiar acolo am remarcat și aspectele mai puțin încântătoare ale haosului festivalier. Nu cumva frenezia participării era și un fel de evadare din cotidianul îngrijorător, cu tot felul de tăieri și noi taxe, ori o tentativă de a ignora știrile alarmante despre folosirea bombei atomice în conflictele internaționale din ce în ce mai apropiate de noi? Concertele sunt, desigur, bune conducătoare de adrenalină, de ce să nu creștem numărul spectatorilor cu ele? Ne mândrim cu nume noi apărute în ficțiunea, documentarul sau animația de la noi (à propos, am marcat prea puțin revenirea noastră la Festivalul de la Annecy, cu *Magicianul* lui Bogdan Mureșanu, același regizor care anul trecut se întorcea de la Veneția cu patru premii, cărora le-a mai adăugat între timp câteva zeci și a luat acum, la TIFF, premiul Zilelor Filmului Românesc cu același *Anul Nou care n-a fost*). Și totuși, nu e totul generator de veselie.

Dincolo de contextul amenințător, nu suntem în cea mai entuziasmantă fază a existenței noastre. Nu putem să nu observăm numărul mare al despărțirilor definitive de mari figuri ale filmului nostru; alegem doar două recente exemple – Julieta Szönyi și Cristina Deleanu. Ne bucurăm că tinerilor li s-a creat o nouă secțiune la TIFF, „Teen Spirit”, dar nu putem ignora avertismentele privind disprețul crescând față de „bătrâni”, care a inspirat unul dintre cele mai bune filme ale festivalului, *Albastru infinit*, al brazilianului Gabriel Mascaro. *No Country for Old Men* (vechiul film al fraților Coen) ar oferi un titlu bun pentru ceea ce se întâmplă (și în mediul cinematografic, unde bătaia pe finanțări e dramatică), dar nu această atitudine va rezolva gravele probleme ale lumii. Sper că vom reveni. Până atunci, ne uităm la cinema „hrănindu-ne cu mari bucăți de lună”, vorba poetului. **F**

DANA DUMA



12

PRIM-PLAN
OLGA TÖRÖK



18

DOSAR
BUCUREȘTIUL
ÎN FILME



44

CRONICA FILMULUI



54

FESTIVALURI

PANORAMIC

- 04 Filme și cineaști din România, la Cannes 2025

EVENIMENT

PREMIILE GOPO

- 06 Gala Premiilor Gopo 2025
08 Gala Gopo 2025. Concluzii
de Dana Duma

JURNAL

- 10 Caragiale sub zodia „simț enorm și văz monstruos”
de Laurențiu Damian

PRIM-PLAN

OLGA TÖRÖK

- 12 Sinceritatea și responsabilitatea emoției
Interviu de Mihai Fulger

DOSAR

BUCHUREȘTIUL ÎN FILME

- 20 Bucureștiul în filmele lui Ion Popescu Gopo
de Dana Duma
23 Vederi din Capitală pentru un fals album de nuntă
de Dinu-Ioan Nicula
25 Bucureștiul ca-n filme. Noul Val Românesc
de Angelo Mitchievici
28 Nostalgie și nu prea. Amintiri bucureștene culese de Radu Gabrea
de Călin Stănculescu
30 Bucureștiul în filme străine
de Marian Țuțui

PRIM-PLAN

MARC ISAACS

- 34 Despre documentar și manipulare
Interviu de Mihai Fulger

CRONICA FILMULUI

- 44 Kontinental '25
de Laurențiu Damian
46 TWST/Things We Said Today
de Dana Duma
47 Alexandra
de Dinu-Ioan Nicula
48 Marea pescuială
de Dinu-Ioan Nicula

FILMUL ȘI ȘCOALA

- 50 Cu Csilla Kató, despre Astra Film Junior
Interviu de Mihai Fulger

FESTIVALURI

- 54 Animafest Zagreb
de Valeriu Căliman
56 Crossing Europe Linz
de Mihai Fulger
58 One World Romania
de Dinu-Ioan Nicula
60 Festivalul Filmului Francez
de Sanda Vișan
62 Festivalul Filmului European
În an electoral
de Sanda Vișan
Aproape de realitate: docufiction
de Dana Duma
Note de doliu
de Dinu-Ioan Nicula
67 CinemaUniT
de Dana Duma
68 Cinepolitica
de Dinu-Ioan Nicula

CARTEA DE CINEMA

- 70 De la „L'Indépendance Roumaine” la „Sovromfilm”... 1896-1950
de Bujor T. Rîpeanu
Recenzie de Marian Țuțui
71 Film și propagandă în România comunistă
de Gabriel Moisa
Recenzie de Dinu-Ioan Nicula

REDESCOPERIRI

- 72 Discuții animate despre animația românească
de Călin Stănculescu

CINEMATECA VORBITĂ

- 74 Prietenul nostru din Orașul Sfânt
de Titus Vișeu

SALA DE CINEMA

- 76 Azi în Timișoara. Măine?...
de Marian Sorin Rădulescu
78 Cannes-ul, un ghid pentru industrie
de Luminița Comșa



Echipa scurtmetrajului *Fursecuri și lapte*, avându-i în centru pe regizorul Andrei Tache-Codreanu și producătoarea Gabriela Suci-Pădurețu

Filme și cinești din România, la Cannes 2025

Deși anul acesta nu am avut niciun lungmetraj românesc selectat la Festivalul de la Cannes în principala secțiune competitivă ori în „Un Certain Regard”, am avut totuși scurtmetraje intrate în alte grupaje competitive ori profesioniști din România pe genericul unor producții internaționale.

Scurtmetrajul semnat de Andrei Tache-Codreanu, *Fursecuri și lapte* (UNATC), a fost selecționat printre cele 16 producții studențești din cadrul secțiunii „La Ciné” și a făcut o impresie foarte bună. Un alt scurtmetraj, *Alișveriş*, regizat de Vasile Todăncă și produs de Micro Film, a fost selecționat în secțiunea „Semaine de la Critique”. Imaginea este semnată de

Marius Panduru, iar la capitolul producție regăsim două nume asociate afirmării internaționale a cinemaului românesc, Ada Solomon și Diana Caravia. Printre cele zece filme selectate în competiția de scurtmetraje a „Săptămânii Criticii” s-a mai numărat *Erogenesis*, semnat de o regizoare din România, Xandra Popescu, dar produs în Germania. În secțiunea „Un Certain Regard” a intrat lungmetrajul *Măine va fi o nouă zi*/ *I Only Rest in the Storm*, al regizorului portughez Pedro Pinho, coprodus de compania deFilm (Ioana Lascăr și Radu Stancu). Printre finanțatorii acestei coproducții minoritare românești se numără Avanpost Media, firmă românească reprezentată pe Croazetă de Carmen Rizac, producător executiv al lungmetrajului

Doi procurori/ *Two Prosecutors*, de Serghei Loznița, selecționat în competiția principală. În secțiunea paralelă „Quinzaine des Cinéastes” a fost inclus *Tortul președintelui*/ *The President's Cake*, lungmetrajul de debut al lui Hasan Hadi. Din echipa tehnică a acestui film au făcut parte peste 20 de profesioniști români, printre care Tudor Vladimir Panduru (imagine), Andu Radu (montaj și colorizare), Anamaria Tecu și Luca Bucura (scenografie). Sperăm ca la anul să descoperim în selecția canneză *Fjord*, lungmetraj filmat de Cristian Mungiu în Norvegia, avându-i în rolurile principale pe actorul hollywoodian de origine română Sebastian Stan și pe Renate Reinsve, apreciată actriță norvegiană căreia i-am dedicat coperta prezentului număr al revistei noastre. **F**



Alișveriş (r. Vasile Todăncă)



Erogenesis (r. Xandra Popescu)



Măine va fi o nouă zi (r. Pedro Pinho)



Doi procurori (r. Serghei Loznița)

EVENIMENT

Premiile Gopo

Gala Premiilor Gopo 2025

După finalul Galei Premiilor Gopo 2025, spectacol prezentat, ca și la ediția trecută, de Teo (actorul Claudiu Teohari), am primit comunicatul de presă din care am aflat, în primul rând, că *Anul Nou care n-a fost*, de Bogdan Mureșanu, este marele câștigător al ediției. Filmul a obținut zece trofee, din 13 nominalizări.

Desfășurată în eleganta sală „Ion Caramitru” a Teatrului Național, tot ca în 2024, cea de-a 19-a ediție a Galei Premiilor Gopo, care a avut loc marți, 29 aprilie 2025, „a celebrat performanțele cinematografiei românești din anul precedent printr-un eveniment plin de strălucire. Seara a fost marcată de discursuri emoționante, momente omagiale pentru cinești, muzică, dar și de mult umor”. Mai aflăm, din comunicat: „Ceremonia (...) a reunit pe covorul roșu peste 900

**Foto: Cristian
Radu Nema**

de invitați. Actorii Tudor Chirilă, Rodica Mandache, Ana Ularu, Dana Rogoz, Adela Popescu, Claudiu Bleonț, Mihai Călin, Ioana Pavelescu, Pavel Bartoș, Monica Bărlădeanu, Olimpia Melinte, Magda Catone și Alexandru Ion s-au numărat printre cei prezenți la eveniment. La gală au fost prezenți și regizorii Tudor Giurgiu, Bogdan Mureșanu, Stere Gulea și Emanuel Pârvu. Artiștii Ada Milea, Cojo și Mara au cântat pe scena Gopo 2025, iar un moment special în memoriam a fost dedicat regizorului Mircea Veroiu”.

Lungmetrajul *Anul Nou care n-a fost*, scris, regizat și produs de Bogdan Mureșanu, a fost marele câștigător al seriei, obținând trofeul pentru Cel mai bun film, în urma procesului de votare la care au participat peste 800 de profesioniști din industrie. *Anul Nou care n-a fost* a mai obținut alte nouă trofee.

**Bogdan
Mureșanu**



Alte premii:

Premiul pentru Cea mai bună actriță într-un rol principal a fost obținut de Nicoleta Hâncu, pentru rolul său din lungmetrajul *Anul Nou care n-a fost*.

Premiul pentru Cel mai bun actor într-un rol principal i-a revenit lui Adrian Văncică, protagonistul filmului *Anul Nou care n-a fost*.

Premiul pentru Cea mai bună regie i-a revenit lui Bogdan Mureșanu, pentru filmul *Anul Nou care n-a fost*.

Alina Berzunțeanu a obținut Premiul pentru cea mai bună actriță într-un rol secundar, pentru rolul din *Trei kilometri până la capătul lumii* (r. Emanuel Pârvu), iar Ciprian Chiricheș a fost desemnat Cel mai bun actor într-un rol secundar, pentru rolul din *Săptămâna Mare* (r. Andrei Cohn).

Premiul pentru Cel mai bun scenariu a ajuns anul acesta la Bogdan Mureșanu, pentru scenariul filmului *Anul Nou care n-a fost*.

Premiul pentru Cea mai bună imagine a fost câștigat de Andrei Butică, pentru *Săptămâna Mare*. Viorica Petrovici a câștigat Premiul pentru Cele mai bune costume, pentru filmul *Săptămâna Mare*, iar Iulia și Victor Fulicea au câștigat Premiul pentru Cele mai bune decoruri, pentru *Anul Nou care n-a fost*.

Filmul regizat de Bogdan Mureșanu, desemnat și Cel mai bun debut, a mai obținut statuetele Gopo pentru Cel mai bun montaj (Vanja Kovačević și Mircea Lăcătuș), Cel mai bun sunet (Sebastian Zsemlye) și Cel mai bun machiaj și cea mai bună coafură (Iulia Roșeanu și Domnica Bodogan). Marius Leftărache și Nikita Dembinski au primit Premiul Gopo pentru Cea mai bună muzică originală, pentru lungmetrajul

Nicoleta Hâncu

documentar *Nasty* (r. Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu).

Alice On & Off, regizat de Isabela Țenț, a câștigat Premiul pentru Cel mai bun documentar. Premiul pentru Tânăra speranță i-a fost acordat lui Ciprian Chiușdea, pentru rolul din *Trei kilometri până la capătul lumii*.

Premiul pentru Cel mai bun scurtmetraj i-a fost oferit filmului de ficțiune *@TikTok_Cowboy*, regizat de Anastaseu Ștefan. Cel mai bun scurtmetraj de animație a fost desemnat *White Noise*, producție UNATC regizată de Alexia-Ioana Badea.

Premiul RSC (Romanian Society of Cinematographers) pentru cea mai bună imagine a ajuns la Alex Sterian, pentru filmul *Căsătoria* (r. Mihai Bendeac).

La categoria Cel mai bun film european, cele mai multe voturi au mers către *Zona de interes* (r. Jonathan Glazer, Marea Britanie), distribuit de Bad Unicorn.

Premiul Publicului pentru producția cu cel mai mare succes la box-office a ajuns la *Buzz House: The Movie* (r. Florin Babei).

Actrița Ioana Pavelescu a primit Premiul pentru întreaga carieră. Regizorul Dan Pița și directorul de fotografie Florin Mihăilescu au fost distinși cu Premiul pentru întreaga activitate, iar maestrul de lumini Ion Olteanu a primit Premiul special.

Comunicatul mai precizează că Gala Premiilor Gopo este organizată de Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc, cu sprijin de la Centrul Național al Cinematografiei, DACIN SARA și Babel Communications, precum și cu finanțare de la Ministerul Culturii. **F**



Gala Gopo 2025.

Concluzii

Ajunsă la ediția cu numărul 19, Gala Premiilor Gopo, organizată de Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc, s-a remarcat în principal prin perfecționarea spectacolului menit, într-adevăr, să promoveze producția națională și personalitățile sale. Cu ochii ațintiți asupra unor evenimente de mai mare anvergură din cinematograful internațional (mai ales Oscarurile și Globurile de Aur), organizatorii au reușit să convoace de partea „cauzei” mai mulți sponsori, fotografi sau modiști și să dezvolte anvergura spectacolului unde se anunță trofee, de la venirea invitaților pe covorul roșu, la urcarea pe scenă a premianților și prezentatorilor lor, recrutați mai ales din rândul actorilor noștri de film și de teatru.

Dar, cum rezultatele votării, aflate cu ajutorul echipei conduse de Răzvan Penescu, pe baza alegerilor a aproximativ 800 de lucrători din industria filmului, nu pot mulțumi pe toată lumea, au existat obiecții și de această dată, iar de unele dintre acestea ar putea să se țină cont în viitor. În primul rând, este vorba despre nominalizări (făcute pe baza votului unor

Dana Duma

Foto: Cristian Radu Nema

echipe de profesioniști). Ele ar trebui să țină seama mai transparent de natura peliculelor aliniate la start. Filmul cu actori, documentarul și animația sunt trei medii audiovizuale diferite, cu obiective și mijloace specifice, iar nominalizările ar trebui să țină seama de acest lucru și să separe mai ferm scurtmetrajele și lungmetrajele cu particularități diferite.

S-a obiectat și că *Anul Nou care n-a fost*, de Bogdan Mureșanu, a acumulat zece trofee, uitându-se că și în alți ani filmele cele mai agreate de votanți au reunit cam tot atâtea premii – vezi *Un pas în urma serafimilor*, de Daniel Sandu (nouă statuete), ori *Libertate*, de Tudor Giurgiu (zece). Se uită antecedentele, dar și faptul că filmul lui Mureșanu s-a întors de la Festivalul de la Veneția cu patru trofee, reușind apoi să mai acumuleze peste zece premii în alte festivaluri internaționale. Iar de partea acestui lungmetraj ar pleda și faptul că el a reușit ceea ce rareori se materializează: să acumuleze atât sufragiile criticilor și ale juriilor, cât și simpatia publicului. Iar o recentă dovadă ar veni și răsfoind paginile revistei „Cahiers du Cinéma” din mai 2025, unde filmul este

Laurențiu Damian



bine apreciat într-o cronică, la fel ca și *Libertate*, de Tudor Giurgiu.

Sigur că acumularea unui număr mare de trofee de către un singur titlu a lăsat alte nominalizate cu puține trofee sau deloc – a se vedea mai ales cazul *Moromeților 3*, de Stere Gulea, care, în ciuda celor 13 nominalizări, nu a câștigat niciun premiu. Situația seamănă puțin și în cazul altor filme pe care s-au făcut mari pariuri: *Trei kilometri până la capătul lumii*, de Emanuel Pârvu, premiat la Cannes cu „Queer Palm”, dar câștigând doar cinci trofee, ori *Săptămâna Mare*, de Andrei Cohn, premiat anterior cu un premiu al criticii la Berlin, dar câștigând doar patru premii la Gala Gopo (a se vedea palmaresul de la p. 6-7).

Sigur că mulți ar fi preferat să-l vadă premiat pe operatorul Vivi Drăgan Vasile, pentru imaginea *Moromeților*, sau pe Doru Bem, pentru rolul principal din *Săptămâna Mare*. Am auzit obiecții și privind rolul principal feminin, premiu câștigat de Nicoleta Hâncu pentru *Anul Nou care n-a fost*. Nu a fost vorba de incompetența juriului care a nominalizat-o, ci de recunoașterea faptului că, în ciuda structurii fragmentare a scenariului, actrița care se chinuie să scape de „cîntec” de a rosti o poezie patriotică într-un spectacol pentru postul principal de televiziune se impune ca personaj principal. Interpreta cucerește empatia privitorilor, care înțeleg dimensiunile dilemei sale morale și presiunea periculoasă exercitată asupra ei.

Au fost acceptate mai ușor, de majoritate, premiile pentru rol secundar feminin (Alina Berzunțeanu, pentru rolul asistentei sociale din *Trei kilometri până la capătul lumii*) și masculin (Ciprian Chiricheș,

pentru rolul lui Gheorghită din *Săptămâna Mare*). Să amintim că un alt june actor, Ciprian Chiușdea, a fost premiat la categoria Tânăra speranță pentru rolul din *Trei kilometri până la capătul lumii*. A fost aplaudat și Premiul pentru cel mai bun documentar (*Alice On & Of*, de Isabela Țenț), deși mulți au considerat că și lungmetrajul despre Ilie Năstase (*Nasty*, de Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu) ar fi meritat mai mult, acesta mulțumindu-se cu Premiul pentru muzică – Marius Leftărache și Nikita Dembinski. Mă întreb câți votanți au privit atent scurtmetrajele de animație, ficțiune și documentare, premiile lor fiind totuși aplaudate.

Mai mult entuziasm au dovedit privitorii urmărind destinatarii premiilor pentru întreaga carieră acordate, pentru filmografiile lor impresionante, directorului de fotografie Florin Mihăilescu, regizorului Dan Pița și actriței Ioana Pavelescu, precum și maestrului de lumini Ion Olteanu. M-a emoționat și evocarea regizorului Mircea Veroiu, dispărut devreme dintre noi, în 1997, autorul unor ecranizări notabile, precum *Adela*, *Fefelega*, *Dincolo de pod*, *Între oglinzi paralele* etc.

Au fost bine primite și premiile speciale acordate de organizații profesionale specializate, precum Romanian Society of Cinematographers, revenit lui Alex Sterian, pentru imaginea filmului *Căsătoria*.

Desfășurată pe fundalul „unei lumi în haos”, cum o descrie „Cahiers du Cinéma”, și a unor alegeri turbulente, Gala Premiilor Gopo a reușit să asigure, măcar pentru câteva ore, senzația de coeziune unor bresle ale filmului, ca și de continuitate profesională, de care avem atâta nevoie. **F**

1. Anca Puiu

2. Ioana Pavelescu



1



2

Caragiale sub zodia „simț enorm și văz monstruos”

Laurențiu Damian

Am abandonat în cinema momentele și schițele lui Caragiale. Și „Telegramele”. *Noaptea furtunoasă* în regia lui Jean Georgescu rămâne un reper al începuturilor, cu un unic Radu Beligan în rolul lui Rică Venturiano. Apoi *Vizita și Lanțul slăbiciunilor*, tot în regia maestrului. A urmat cuplul Aurel Miheș - Gheorghe Naghi, cu trilogia *Două lozuri*, *D-ale carnavalului* și *Telegrame*. Să mai amintesc *Năpasta*, film realizat în 1928 de către Gheorghe Popescu și Eftimie Vasilescu.

Realismul magic din opera lui Caragiale a venit mult mai târziu în cinematograful. În 1988, Cristiana Nicolae propune un film interesant, recitind în cheie vizuală, dar și filozofică, nuvela „La hanul lui Mânjoală”, în *Hanul dintre dealuri*. Alexa Visarion pendulează între realismul magic și convenția teatrală în *Înainte de tăcere* (după nuvela „În vreme de război”) și *Năpasta*. Cristiana Nicolae și Alexa Visarion nu au făcut doar adaptări cinematografice după opera lui Caragiale. Au reinterpretat multe

din pasajele din nuvele și au potențat tragicul. Evenimentul anilor '80 a fost, fără îndoială, întoarcerea lui Lucian Pintilie în țară și realizarea filmului *De ce trag clopotele, Mitică?*. Toată floarea actorimii, în frunte cu Victor Rebengiuc, Gheorghe Dinică, Mariana Mihuț, Tora Vasilescu, Petre Gheorghiu, Mircea Diaconu, Ștefan Bănică și mulți alții... Tamara Buciuceanu, de exemplu, făcea pur și simplu figurație, apărând, la balul carnavalului, în două cadre! Așa de mare era bucuria actorilor la întâlnirea cu cel ce pusese în scenă (și în conștiințe), odată, un spectacol unic, „Revizorul”, după Gogol. De fapt, „Revizorul”, după Gogol și Pintilie. De un naturalism feroce, lumea lui Caragiale era o cu totul alta decât cea din *Telegrame*, filmul realizat de Miheș și Naghi. Există în film o secvență care și amintește de celebra nuvelă „Grand Hôtel «Victoria Română»”, unde, într-un loc pustiu, o cerșetoare este agresată de poliție și fugărită de câinii maidanezi. Pintilie propusese deja, încă din 1966, o nouă viziune la „D-ale carnavalului”. Dramă și absurd. Mița (Gina Patrichi) plângea în hohote

despre cum a fost ea înșelată, deși fusese „fidea” amantului Nae. La fel, și Crăcănel (Marin Moraru), desfigurat de plâns, amintind de câte ori a fost trișat în amor (a opta oară fiind Mița!).

În acest spectacol, ca și în filmul *De ce trag clopotele, Mitică?*, Pintilie ne amintește că avem în genă absurdul (Urmuz, Caragiale, Ionescu, Mazilu).

Filmul a fost interzis, era și firesc (chiar și Pintilie știa foarte bine asta), a stat ani de zile în seif și premiera a fost după 1990. Nu aș vrea să vă povestesc, din jenă față de unii cinești, câtă bucurie a provocat cenzurarea filmului. Sau cum umblau redactorii caselor de filme de la Casa Scânteii pe holul etajului 8 (etajul blestemat, cu sala unde erau prezentate filmele Comisiei de aprobare și avizare etc.) cu cutiile filmului lui Pintilie, să le securizeze în seif!

După realizarea filmului *Dincolo de nisipuri* (după proza lui Fănuș Neagu) și problemele cu cenzura, Radu Gabrea participă cu acest film la Cannes (o variantă remontată), apoi emigrează în Germania, țara de origine a mamei sale.

Un intelectual de marcă (regizor, profesor, critic – o lucrare remarcabilă despre Werner Herzog și, evident, Noul cinema german), Radu Gabrea va realiza în Germania și Portugalia, în 1981, un „alt” Caragiale, după nuvela „O făclie de Paște”, preluând elemente specifice valului german (noul expresionism) într-o adaptare cinematografică intitulată *Nu te teme, Iacob!*. Dincolo de cadrele iconice, de atmosfera apăsătoare, prevestitoare de rău, există o aplecare a regizorului asupra psihologiei personajelor (Leiba, Sura, Gheorghe). Ca dramaturgie, Radu Gabrea propune câteva teme de natură psihologică, în care, de multe ori, acțiunile reale sunt înlocuite de cele imaginare – și, când spun imaginare, mă refer la vis-coșmar, halucinații –, provocate de teamă și, mai ales, de o permanentă frică.



André Heller în *Nu te teme, Iacob!*, r. Radu Gabrea

Leiba, chiar dacă este departe de pogromurile din Galiția și Rusia, este înfricoșat. Sura se teme pentru copilul ei nenăscut. Georg este dornic de răzbunare. Sătenii care iau cu asalt casa lui Leiba (hanul) sunt înnebuniți de furie.

În filmul lui Gabrea, Leiba „redevine”, în urma unei transformări, dintr-un om alienat, trăind sub imperiul fricii, un om ferm și puternic.

Iată un exemplu legat de maniera cu care a interpretat regizorul un text antologic:

„Zibal privește fără să clipească procesul de descompunere a mâinii ce desigur nu l-ar fi cruțat pe dânsul. – El n-auzise urletele de afară ale nenorocitului: era acum prea interesant ce vedea ca să mai auză. Zibal urmărise cu nesațiu toate contorsiunile, toate crispățiile stranii ale degetelor, apoi amorteala cuprinzându-le încet pe unul câte unul – erau parcă labelle unui gândac, care se zgâresc și se întind, se agită în mișcări extravagante, tare, mai încet, încet de tot și apoi înțepenesc sub jocul unui copil crud.

Era sfârșit. Mâna cocea și se umfla încetinel fără mișcare.

Sura dete un țipăt.

«Leiba!»

Zibal îi făcu semn să nu-l deranjeze... Un miros gras de carne arsă se răspândea în gang; o fășiitură se auzi și mici plesnituri.

«Leiba! ce e?» repetă femeia.

Se făcea ziuă bine... Sura se aruncă și trase bârna. Poarta se deschise de perete trăind trupul lui Gheorghe spânzurat de brațul drept. Mulțimea sătenilor, toți cu făcliuțele de Paște aprinse, năvăli înăuntru.

«Ce e? ce e?»

Îndată înțelesesă ce fusese.

Zibal, care stătuse până aci nemișcat, se ridică grav în picioare. El își făcu loc să treacă, dând cu liniște lumea la o parte.

«Cum a fost pricina, jidane?» întreabă unul.

– Leiba Zibal, zise hangiu cu tonul înalt și cu un gest larg, merge la Ieși să spună rabinului că Leiba Zibal nu-i jidan... Leiba Zibal este goi... pentru că Leiba Zibal a aprins o făclie lui Christos!”

Acest fragment va fi definit vizual doar prin prim-planuri, gros-planuri și detalii, chiar dacă acesta impunea planuri largi, cu



FOTO: MANDRAGORA

Săptămâna Mare, r. Andrei Cohn

multă figurație. Dar nu din lipsa unor mijloace s-a construit mai mult cameral, ci din dorința de a tensiona cadrul filmic și de a menține o atmosferă sinonimă cu celebra replică „simț enorm și văz monstruos”.

Dar o nouă interpretare a nuvelei ne oferă regizorul Andrei Cohn în 2024, cu *Săptămâna Mare*. Construcția dramatică nu ține cont de unitatea de timp a nuvelei (acolo, totul se petrece într-o singură noapte). Spaima lui Leiba este gradată, mergând până la coșmar și aproape nebunie („Vezi să nu te duci de cap cu totul”, îi spune Sura, ca o prevestire). La Leiba, spaima de răzbunarea lui Gheorghe se transformă în furie. Leiba (interpretat admirabil de Doru Bem) este puternic, mătăhălos, chiar spre deosebire de Leiba în varianta Radu Gabrea (André Heller), mai mult serafic și temător. La Gabrea, ecranizarea este mult mai fidelă textului, regizorul fiind preocupat de atmosferă și joc patetic, sub semnul, evident, al Noului cinema german (Fassbinder, von Trotta, Herzog, Wenders, iluminați în formulele lor cinematografice de celebra Lotte Eisner).

La Andrei Cohn, problema unor modificări ale textului nuvelei vine dintr-o preocupare mai mult culturală. Aici intră și demersul psihologic în analizarea relațiilor aceluși triumphi Leiba - Sura - Gheorghe. Jocul actoricesc al Nicolettei Lefter și al lui Ciprian Chiricheș potențează conflictul și, alături de Doru Bem, dă acestui triumphi semnul blestemului și crimei.

Chiar și locul acțiunii este extrem de izolat, parcă să nu poposească nimeni la acest han. De multe ori, am avut senzația că întreg spațiul este de fapt un citat cultural amintind de filmul lui Victor Iliu, *La Moara cu noroc*.

Crima pe care o comite Leiba, cu calm și luciditate, ne dă definiția demonilor care l-au cuprins pe personaj. Poate că starea lui este identică cu cea a scriitorului Caragiale, venit să petreacă o noapte într-un hotel:

„Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschise și lumânarea aprinsă și mă așez în pat... (...) Un neastâmpăr nesuferit îmi furnică din talpă până-n creștet... Insecte!... Iute jos din pat!... Iau lumânarea să văd de aproape... E grozav!... Un popor întreg, ca la un plebiscit... și umblă și aleargă pe cearșaful alb încoace și încolo uimite de lumină! Ce să fac?... Trebuie să dorm!... În pat imposibil... Trag cearșaful, îl scutur bine pe fereastră și-l întind pe covor în mijlocul odăii; desfac un pachet de tutun, presăr pe cearceaf și mă culc pe jos... Îmi arde toată pielea; nu pot adormi; sunt amețit, nervii iritați – simț enorm și văz monstruos. Lumânarea îmi dă drept în ochi...”

În fapt, Lucian Pintilie, Cristiana Nicolae, Alexa Visarion, Radu Gabrea și Andrei Cohn au arătat o altă dimensiune a lui Caragiale. Iar filmele lor mă trimit de multe ori la ideea de coautorat.

Deși, dacă Pintilie ecraniza „Bubico”... ar fi ieșit un veritabil film horror! 

PRIM-PLAN

Olga Török

Sinceritatea și responsabilitatea emoției

INTERVIU DE MIHAI FULGER



Olga Török este o actriță cunoscută și apreciată, până acum, mai ales din teatrul românesc, unde a lucrat cu cei mai importanți regizori contemporani și a fost nominalizată de trei ori la Premiile UNITER – de două ori ca actriță, în 2013 și 2018, pentru montări realizate la Teatrul German din Timișoara de către Radu Afrim și, respectiv, Yuri Kordonsky, precum și ca autoare, alături de Paula Breuer, a unui one-woman show, „V.I.P. – Very Isolated Person”, difuzat pe Zoom în timpul pandemiei și nominalizat pentru Cel mai bun spectacol. În 2025, juriul de preselecție al Premiilor Gopo (din care a făcut parte și criticul Dana Duma, redactor șef al revistei noastre) a nominalizat-o la categoria Cea mai bună actriță într-un rol principal, pentru interpretarea sa din *Clara*, lungmetrajul de debut al regizorului Sabin Dorohoi, după scenariul Ruxandrei Ghițescu. Cu această ocazie, Olga Török mi-a răspuns fără rezerve la întrebările acestui interviu.





Cum ai devenit actriță?

Eu sunt din Satu Mare și acolo am participat, deja de la șapte ani, la concursul „Steluțele de azi, steluțele de mâine”. De mică, mama m-a dat la tot felul de evenimente, însă nu am avut nimic de-a face cu teatrul până-n liceu. Atunci am fost în trupa Liceului German din Satu Mare, cu care am avut și multe turnee, și colaborări cu școli din străinătate. Dar m-am decis să devin actriță abia după un an la Facultatea de Studii Europene din Cluj. La început, nu am avut încredere că actoria poate fi un job pentru mine, că pot să fiu cea mai bună ca actriță. Dar la facultate, în Cluj, am participat la niște cursuri de actorie ținute de studenți de la Facultatea de Teatru. Trupa lor sechema Imago. Ei au fost atât de direcți, atât de pasionați de ceea ce făceau și de ce făceau cu noi, încât efectiv mi-am redescoperit acea iubire pentru teatru din liceu și mi-am zis: „Ăsta-i drumul!”. Așa că m-am dus la Timișoara și am făcut Facultatea de Actorie în limba germană.

În 2012, te-ai numărat printre actorii români selectați la întâia ediție a proiectului „10 pentru film”, din cadrul Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF). Ce a reprezentat acea primă întâlnire semnificativă, ca actriță profesionistă, cu lumea filmului?

În primul rând, a fost o onoare, pentru că era prima ediție și eu am fost printre cei zece plus doi actori selectați atunci (trebuia să fim zece, dar ei au mai ales încă doi, cred că nu s-au putut decide doar la zece). Majoritatea eram cam de aceeași vârstă, cei mai tineri erau cu cel mult un an sau doi mai mici ca mine. Pentru mine a fost un eveniment foarte special. Am avut un workshop cu Cristi Puiu, întâlniri cu foarte

mulți agenți de casting etc., ceea ce se întâmplă și acum, de altfel, la „10 pentru film”. Am avut speranțe foarte mari și am gustat un pic din lumea filmului, care e foarte diferită de cea a teatrului – e mult mai *glam*, mai *high-end*, de la haine la petreceri. A fost o experiență foarte diferită față de ce cunoșteam. Cred că în același an lucrasem prima oară cu Radu Afrim în teatru și, după aceea, am fost și nominalizată la Premiile UNITER pentru rolul din acel spectacol. Pentru mine, 2012 a fost un an de succes, în care mi s-au întâmplat foarte multe chestii foarte bune, care mi-au dat un start valoros. Ce a fost și important pentru mai departe a fost această familiarizare cu lumea filmului. Au început să mă cunoscă și regizorii de film, și agenții de casting. Am primit foarte multe sfaturi, pe care am putut să le pun și în practică. Da, a fost un moment chiar special pentru mine.

Înainte de a interpreta rolul principal din lungmetrajul *Clara* (2023), ai mai lucrat cu regizorul Sabin Dorohoi la un scurtmetraj înrudit tematic, *Sărbătoritul* (2017). Cum ai început să colaborezi cu acest cineast?

Sabin e un regizor care face majoritatea filmelor lui aici, în Banat. Este un bănațean mândru și vrea să exploreze artistic această zonă, cu toate aspectele ei. Așa a ajuns să mă cunoscă pe mine, pentru că el căuta o actriță pentru rolul Clarei din scurtmetraj (tot așa se numea personajul). Am fost recomandată dintr-o parte într-alta și am ajuns să dau casting pentru Clara din *Sărbătoritul*. Am luat primul rol Clara prin mai multe rânduri de casting. La al doilea film, n-a mai fost nevoie, fiindcă ei se decisese deja ca eu să joc și în lungmetraj. Dar am dat castingurile cu ceilalți actori, am fost de față la probele lor.

Înțeleg că a durat destul de mult realizarea lungmetrajului...

Da, de la ideea filmului până la premieră au trecut zece ani. Iar eu am intrat din 2016, iar de lungmetraj am aflat imediat după filmarea scurtmetrajului. Deci, din 2017 sunt în proiect. Pe parcurs, am primit mai multe versiuni de scenariu. Ca să ajut la casting, am propus și eu actori. Bine, nu a însemnat mare lucru, dar am venit și eu cu multă experiență din această zonă, deoarece, lucrând cel mai mult în Timișoara, cunosc foarte bine zona artistică – atât actorii, cât și tehnicienii.

Scurtmetrajul *Sărbătoritul* a constituit și debutul tău cinematografic?

Nu, eu am mai făcut film, chiar după „10 pentru film” de la TIFF. Acolo ni s-a spus că trebuie să facem exerciții. Și atunci, împreună cu niște prieteni care regizau, am făcut *10 Ways to Deal with a Break-Up*, un scurtmetraj cu zece feluri de reacții la o despărțire.

Nu-l găsești pe IMDb, dar am fost cu el la festivalul Filmul de Piatra, din Piatra Neamț, unde am primit o mențiune specială a juriului pentru rol, și l-am mai arătat la două festivaluri din Timișoara. Nici nu am avut bugetul să-l înscriem la mai multe, a fost doar un exercițiu.

La acel film ai făcut și regie?

Nu, eu am fost doar actriță și am scris puțin din scenariu. Dacă îl cauți pe YouTube, vei vedea că e un film care merge mai mult pe reacție, nu pe text. Am inventat zece reacții la anunțul băiatului că se desparte de mine.

În 2018, ai avut o partitură substanțială în lungmetrajul fantastic *Peștișorul negru* (titlu de lucru: *Secretul*), de Sinișa Dragin, finalizat însă în 2022. Ce a însemnat rolul Ninei, studenta la psihologie pasionată de vise, care se îndrăgostește de protagonistul filmului?

M-am bucurat foarte mult că am primit un rol de vârsta mea într-un film. Am fost foarte fericită să o joc pe Nina, o fată care are niște hobbyuri mai puțin obișnuite, e un personaj foarte ezoteric. Filmările au fost foarte haioase, mi-au plăcut foarte mult. Echipa și actorii cu care am jucat au fost incredibili, totul a ieșit foarte profi. Acum, că filmul nu a avut succes, asta e altceva, dar noi am lucrat foarte intens și chiar mi-a plăcut. Am avut voie să încerc tot felul de make-upuri, fiindcă înfățișarea mea trebuia schimbată non-stop. A fost o muncă diferită, mai creativă decât ceea ce făcusem până atunci. Și ca look, și ca actorie, pentru că, deși a trebuit să mențin acea simplitate, Nina și dansa, și se mișca altfel etc., așa că am încercat și gesturi diferite, și feluri de a vorbi puțin diferite. Deci, am avut mult mai multă creativitate în a face rolul, dar într-o altă zonă. În zona clasică e altceva, dar asta nu a fost un rol clasic.

În 2020, ai mai interpretat un rol principal într-un alt scurtmetraj, *Contrabanda*, de Adrian Serecuț. Inspirat din întâmplări reale, *Contrabanda* este un film istoric, spre deosebire de celelalte producții cinematografice în care ai jucat până acum, care sunt filme de actualitate. Le unește, totuși, dramatismul poveștilor transpuse pe ecran. Ce a însemnat pentru tine acea incursiune în România socialistă a anului 1987?

Filmul abordează o temă pe care eu nu o cunoșteam, și anume contrabanda cu Biblii din comunism. Nu știam de acest fenomen și, prima oară când am citit scenariul, am fost surprinsă. Altfel, rolul de mamă pe care l-am jucat nu a fost, din punctul meu de vedere, unul foarte greu. Aveam deja exercițiu în acest tip de roluri și nici nu era un rol foarte mare, ca să pot

să dezvolt. Însă a fost foarte emoționant. A trebuit să plâng și mie mi s-a întâmplat mai rar în film să plâng, să fie foarte emoționant și în același timp să nu pară jucat astfel.

Și cum reușești să faci asta?

După mine, emoția trebuie să fie foarte sinceră și să semene mult cu emoția mea. În filme, totul e mult mai aproape și, dacă nu gândești, dacă nu ești foarte sinceră cu tine însăși în acel moment, poate să pară fals. Și, atunci, emoțiile foarte mari, ca plânsul sau bucuria uriașă, trebuie să le aduc foarte aproape de persoana mea, ca să reușesc să le fac foarte sincere și să iasă bine.

Ai reluat colaborarea cu regizorul Sabin Dorohoi la debutul acestuia în lungmetraj, *Clara*. Personajul pe care-l interpretezi aici, numit la fel ca în scurtmetrajul *Sărbătoritul*, este tot o mamă plecată la muncă în Occident, care și-a lăsat fiul în grija bunicului...

E, de fapt, același rol.

Dar ceilalți actori s-au schimbat, inevitabil. Și mai există mici modificări. De exemplu, tatăl copilului are acum o altă familie. Mai este preluată o idee dintr-un scurtmetraj mai vechi al lui Sabin Dorohoi, *Calea Dunării* (2015), cu plecarea pe fluviu a copilului care vrea să ajungă la mama lui, aflată la Viena.

Da, sunt modificări, doar că rolul mamei este foarte asemănător. Însă, în scurtmetraj, mama nu e personaj principal, focusul nu e asupra poveștii ei. În lungmetraj, Clara este un rol complex, e cu totul altfel decât în scurtmetraj, unde ea este unilaterală, așa zice. În lungmetraj, este complexă pentru că se luptă între a fi mamă în România și a fi un substitut de mamă în Germania, unde o are pe Johanna, o fetiță de șase ani. Prin Johanna, Clara încearcă să fie o altfel de mamă, fiindcă pe Ionuț l-a lăsat acasă și nu mai poate să-i fie alături așa cum își dorește.

Ai empatizat cu Clara și ai reușit să-i înțelegi opțiunea din final?

Ca actriță, normal că eu îi găsesc Clarei motivele, așa încât publicului să-i fie clar de ce ea pleacă. Nu aș fi crezut niciun moment că nu va pleca, pentru că, în situația ei, nu există opțiuni în România. Toate opțiunile pe care ea le ia în vedere, de a deveni din nou profesoară, de a se angaja la un bar, toate îi sunt năruite cumva. La școală nu se poate angaja, fiindcă nu e buget, la bar nu e o opțiune foarte viabilă... Din scenariu, mie mi se pare foarte clar că ea are să mai plece, doar sper, în continuarea acestei ipoteze, ca ea să îl ia și pe Ionuț. Sunt sigură că asta se întâmplă cu cei mai mulți



părinți care pleacă, pentru că la un moment dat ei îi aduc pe copii în țările în care sunt. Eu am în familie foarte multe cazuri de genul ăsta, în care copiii și-au urmat părinții, dar după câțiva ani. Deși Clara e deja de foarte mult timp în Germania. E o opțiune grea, e foarte dificil să iei așa o decizie. Și e și mai greu fiindcă băiatul nu o sprijină în decizia asta. De exemplu, eu, în liceu, când părinții mei au plecat să lucreze ba în Italia, ba în Spania, i-am susținut în decizia asta. Și eu, și sora mea i-am susținut să plece, pentru că știam că avem nevoie de acei bani pentru facultate. Nu a durat foarte mult cât au stat în Italia și Spania, dar a fost o perioadă în care am rămas singure acasă. Noi nu am rămas cu bunicii, ca Ionuț, ci chiar singure.

Deci, date fiind experiențele din familie, ți-a fost destul de ușor să te documentezi pentru rol...

Da. Am discutat cu mami pe tema asta, am întrebat-o ce a simțit atunci când ne-a lăsat acasă sau când s-a întors acasă. Mai am și mătuși care au plecat și le-am intervievat și pe ele. Și am mai cunoscut foarte multe femei care erau plecate atunci, în 2020-2022. Este o diferență între cum am fost eu și cum sunt copiii de acum. E vorba de tehnologie, care e foarte avansată. Atunci, eu nu puteam să vorbesc cu mama sau cu tata la telefon când voiam eu, nu-i vedeam efectiv. Acum situația e puțin diferită: se văd, discută când vor sau când au timp. Dar nu înseamnă că dorul și suferința copilului nu sunt aceleași.

Legat de alegerea Clarei, există acea scenă în care ea merge la inspectoare pentru a obține un post și în care ea transmite mesaje amestecate: pare ba că ar vrea să primească acel post, ba că ar prefera să plece...

Da, chiar zice inspectoarea: „Oare nu-i prea devreme dacă te angajezi?”. După atâția ani în Germania, se poate înțelege de ce ei îi este greu să se rupă de acolo și de Johanna, pe care a început să o îndrăgească ca pe propria fiică. Clara, cred eu, ar vrea cumva să îmbine România cu Germania și să poată să existe amândouă, ceea ce, evident, nu se poate. Acum, e și la latitudinea privitorului dacă o vede pe Clara deja mai mult orientată spre Germania și înțelege că aceasta face parte din viața ei curentă, în sensul că ea nu mai poate fără Germania, fără acel stil de viață cu care se obișnuise acolo. Într-o altă scenă, ea spune că e ca o slugă în Germania. Dar, după cum vedem, familia din Germania nu e chiar cea mai rea. E o familie înstărită și fițița are un program foarte clar, nu e foarte greu. Clara trebuie să aibă grijă de fițiță și de bunică. Nu poți să zici că e chiar slugă, mi se pare că ea exagerează puțin când spune lucrurile astea. Poate a fost la început, dar, după câțiva ani, cred că situația s-a schimbat.

Și, evident, Clara este foarte atașată de Johanna...

Da, este foarte atașată de Johanna pentru că e mai mică și ea crede că poate să se repare pe ea însăși ca mamă, eu așa aș zice, să-și repare greșelile și să nu o lase și pe Johanna. Dacă ar rămâne în România cu Ionuț, atunci Clara ar lăsa al doilea copil în urmă și asta cred că i-ar sfâșia inima a doua oară. Și pe Ionuț îl vede măricel. Când e la inspectoare, ea observase deja că el se înțelege foarte bine cu bunicul și se descurcă, că e un băiat mare, adică un băiat care nu mai are nevoie 100% de mama lui. Cel puțin așa percepe Clara.

Să ai drept parteneri actori copii nu este deloc ușor, cred, pentru niciun actor profesionist, oricât de experimentat ar fi. În Clara ai multe scene împreună cu doi astfel de interpreți, Luca Puia (Ionuț) și Elina Leidl (Johanna). Cum ai reușit să lucrezi eficient cu ei?

Eu am predat foarte mult teatru copiilor de vârsta lor și Sabin a știut asta. Pentru el, a fost un atu că eu am mai lucrat cu copii. Făcând teatru cu ei, știu cum se comportă în situații de joc și ce pot să le cer. Noi am făcut foarte multe repetiții pentru fiecare scenă, mai ales cu Luca Puia. Am avut o lună de repetiții la acest film, până când au ieșit toate stările și Sabin a fost mulțumit. Evident, s-a mai schimbat câte ceva pe set. Dar ce a fost cu adevărat greu pentru mine a fost faptul că, având rol principal și fiind prezentă în toate scenele, a trebuit să fiu foarte concentrată pe mine în primul rând. Am avut, de fapt, o responsabilitate emoțională mare. Trebuia să am continuitate ca emoție, adică să fiu coerentă de la o scenă la alta. Nu mi-a fost ușor câteodată să-l și instruiesc pe Luca în actorie, pentru că trebuia să fiu și atentă la mine, să nu dau greș cumva, să nu fie ceva exagerat, să îi dau personajului respectul care i se cuvine. Aici a fost puțin mai dificilă situația. Dar mi-a plăcut mult să lucrez cu copiii. Și cu Luca, și cu Elina, care este mai experimentată. Ea e deja o actriță care joacă în mai multe reclame și filme în Germania, așa a fost și luată la casting. Bine, scenele cu ea sunt mult mai simple, dar chiar am devenit prietene. Eu știind germană, a fost supersimplu să comunic cu ea și să ne jucăm.

Ca actriță, poți juca în română, germană, maghiară și engleză. Ce influență are limba textului asupra interpretării?

E foarte bună întrebarea asta, până acum nu mi-a mai pus-o nimeni. Eu am avut un complex de inferioritate când am început să joc teatru, de aceea am și dat la secția de germană. Nu mă simțeam confortabil și nici nu simțeam că pot să livrez convingător un text în limba română. Pentru mine, faptul că joc preponderent în film în limba română a fost un mare pas, deoarece a trebuit să trec peste niște pre concepții ale

mele despre cum sună româna mea. În același timp, mi se pare că asta le dă o autenticitate personajelor. Vorbesc diferit, știu, am un fel de accent, dar, mai ales în lumea de astăzi, în care suntem atât de multiculturali, nu văd ca un accent să fie un impediment. Ba chiar din contra, mi se pare că el chiar îmbogățește și le dă o altă latură personajelor. Dar a trebuit să învăț acest lucru.

Ești mai activă pe scenă decât pe ecran, jucând în numeroase spectacole ale Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu și ale Teatrului de Stat German din Timișoara. Care sunt diferențele dintre rolurile interpretate pe scândură și în fața camerei de filmat?

În rolurile mele din teatru sunt mult mai fizică. Merg până la extreme cu corpul, dansez foarte mult, fac mai multe feluri de sport. Iar în film nu mi se întâmplă asta, adică, până acum, nu am avut nevoie aproape deloc de aceste *skill*-uri. Doar în Nina, acolo am avut câteva intervenții mai fizice. Asta e diferența. În film, trebuie să fii superconținută, să gândesc doar, să nu mă exprim fizic foarte mult. Iar în teatru sau în performance, fiindcă fac și foarte mult performance, e complet altceva. Încă n-am dat niciun casting pentru așa un rol de film.

Apropo de performance, cel pe care l-ai făcut în pandemie, împreună cu Paula Breuer, a fost nominalizat la Premiile UNITER, fiind a treia ta nominalizare la aceste trofee. Acum, cu Clara, ai și prima nominalizare la Premiile Gopo. Ce reprezintă pentru tine aceste distincții?

Ele sunt pentru mine un fel de încurajare, o confirmare că ceea ce fac este bine și este văzut. Asta îmi dă și un impuls să merg mai departe și să mă redescopăr, să nu rămân la ceea ce am ajuns. Pentru că, atunci când primești o nominalizare sau un premiu, poți să îți spui: „OK, până aici, acum sunt OK o vreme”. Dar, pentru mine, asta nu înseamnă să mă opresc. Dimpotrivă, orice distincție, orice nominalizare, orice încurajare este ca să merg mai departe, mă și responsabilizează, într-un fel, să fii mai bună următoarea dată. Nu mă culc pe lauri.

Care sunt beneficiile aduse de reprezentarea, ca actriță profesionistă, de către o agenție internațională?

Cred că vizibilitatea e mult mai mare și profesionalismul agenției este diferit față de profesionalismul propriu. Eu nu pot să fac aceleași intervenții, nu pot să mă reprezint singură atât de bine ca o agenție. Și faptul că, de la sfârșitul lui ianuarie, sunt reprezentată de către Silvia Mewes e, pentru mine, ca un vis devenit în sfârșit realitate. E o povară care mi s-a luat de pe



FOTO: RAUL HORN

umeri, pentru că altfel e foarte greu, mai ales că în România nu avem agenți de actori. Agențiile de aici au foarte mulți actori în baza de date și nu se lucrează punctual pe persoană, pe actor. În străinătate este cu totul altceva. Iar un agent vede actorul cu alți ochi. Eu, ca toată lumea, sunt subiectivă față de imaginea mea și poate că m-aș reprezenta altfel, dar felul în care, să zicem, sunt prezentă în social media poate să fie foarte diferit de cum ar trebui de fapt să fie imaginea mea. E vorba de cum îți administrezi propria prezență în public. Reprezentarea e diferită, dacă o faci singur și dacă te reprezintă cineva. În a doua situație, calitățile tale primesc o altă valoare, iar asta mi se pare foarte important. **F**

DOSAR

Bucureștiul *în* filme

Cred că cititorii noștri se așteptau la un dosar despre imaginea Bucureștiului în filme, mai ales că ea începe să revină (ce-i drept, mai puțin romantică decât înainte de revoluție), vezi mai ales lungmetrajele semnate de Radu Jude, *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (2021) și *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii* (2023).

La recenta întâlnire a profesioniștilor din industria filmului, care a avut loc pe 29 mai 2025 la Muzeul Țăranului Român, a fost prezentat un nou film-comandă dedicat Capitalei, realizat la studioul condus de Cătălin Mitulescu. Comunicatul de presă anunța: „Strada Film Internațional va lansa în cadrul Zilelor Industriei Filmului Românesc filmul de prezentare a orașului București. Materialul este un catalog digital ce inventariază

București, primăvara 2025
(producție Strada Film
Internațional)



succint locații de filmare din capitală, dezvoltat în cadrul Programului de accelerare a digitalizării producției și distribuției de film în cadrul Planului Național de Redresare și Reziliență finanțat de Uniunea Europeană – Următoarea Generație UE. Demersul are ca scop creșterea vizibilității țării noastre pentru producătorii de film străini și atragerea pe plan local a unor proiecte dezvoltate la nivel internațional”.

Am înțeles că și alte studiouri au realizat filme în cadrul programului PNRR și sperăm ca măcar așa să fie recunoscut rolul cinematografului în societatea noastră.

Până una-alta, haideți să vedem cum arată Bucureștiul în filmele românești realizate înainte și după 1990 sau în cele produse de studiouri internaționale.

Bucureștiul în filmele lui Ion Popescu Gopo

Când filmele cu actori ale lui Ion Popescu Gopo, primul nostru regizor premiat cu Palme d'Or (pentru scurtmetrajul animat *Scurtă istorie*), au început să apară destul de ritmic, nu a mai mirat pe nimeni că unele dintre ele erau dedicate Bucureștiului. Cineastul care și-a construit o densă filmografie de titluri jucate, dominată de ecranizări (mai ales după basme de Ion Creangă) ori lungmetraje SF, a făcut și două filme (mai mult în joacă, după cum mărturisea) care au numele capitalei noastre chiar în titlu: *De trei ori București* și *O zi la București*. Ambele recurg la convenții ale comediei și musicalului și încearcă să confere atractivitate portretului făcut orașului de baștină.

Adevărul este că primul dintre ele, realizat în 1967, e un film în trei scheciuri, semnatarii celorlalte două fiind Horea Popescu și Mihai Iacob. Scurtmetrajul semnat de Gopo este intitulat *Orașul meu* și pare o producție foarte convențională, care își divulgă rapid statutul de peliculă-comandă de partid, având probabil misiunea de a glorifica „frumusețile capitalei noastre”. Prima veste bună ar fi că scheciul datorat părintelui Omulețului e, totuși, partea cea mai agreabilă a lungmetrajului. Ea include plimbările cu autocarul prin cartiere „moderne și civilizate”, dar și evocarea unui *fin de siècle* în Cișmigiu, unul dintre

Dana Duma

(jos) Cesonia Postelnicu și Mihai Gruia Sandu în *O zi la București*

(dreapta) Mircea Constantinescu în *Orașul meu* (*De trei ori București*)

parcurile celebre ale orașului. Aici, cineastul introduce și un număr muzical, al „fotografului la minut”, unde actorul Mircea Constantinescu, domn până-n vârful unghiilor, cântă un refren care a făcut ulterior ceva carieră în emisiuni televizive de divertisment și în spectacole de revistă mai mult sau mai puțin televizate.

Totuși, la scheciul lui Gopo, ar putea supăra aerul prea apăsător revuistic și absența oricărui conflict. Rămâne însă, ca o piesă de antologie, momentul Constantinescu, de care cinefilii și-au amintit multă vreme, mai ales ca o evadare din didacticismul majorității filmelor realizate în acea vreme.

Peste exact 20 de ani, tema este reluată în *O zi la București* (1987), lungmetrajul regizat de această dată numai de Gopo. Folosind un pretext destul de subțire (trimiterea unei scrisori care devine un pretext de călătorie), povestea trece în revistă istoria, monumentele și punctele de atracție ale capitalei. Nu se înțelege prea bine de ce vine din provincie către București o grațioasă fată (Cesonia Postelnicu) care face pe ghidul turistic. Povestea ei pare cam însăilată, nu se prea înțelege cum e cu scrisoarea pe care vrea s-o trimită iubitului (fidel sau infidel?); oricum, ajunge până la urmă s-o ducă direct la destinație, pentru că mama ei, din întâmplare poștaş, își scrântește glezna etc., etc. Din întâmplare în întâmplare, dintr-o coincidență într-alta, ea parcurge orașul pe căi destul de bătătorite, neocolind obiectivele-reper, reținute de toate ghidurile turistice: Podul Grant, Dâmbovița, Cișmigiu, Ateneul, Teatrul Național, Arcul de Triumf etc.

Episoadele comice (cel cu străinul care se interesează de Țepeș-Dracula – o ironie binemeritată de străinii care se reped să ne aplice acest clișeu, de „moștenitori ai vampirului” – sau cel cu automobilistii provinciali) întregesc arsenalul revuistic al acestui film care definește, până la urmă, o fantezie muzicală. Balerinii apar și ei printre personajele principale, numerele lor sporind fastul și culoarea ansamblului. Nu lipsesc nici de această dată cântăreții la modă (Anda Călugăreanu, Adrian Daminescu, Angela Similea, Nicu Alifantis, Horia Moculescu), așa ca în sau *Maria Mirabela* sau *Rămășagul*. Apar și interpreții străvechilor romane (Ioana Radu, Gică Petrescu), convocați împreună cu vechile lor șlagăre. Gopo se descurcă bine în relația imagine-muzică, după cum a dovedit și în unele scurtmetraje de animație, dar amestecul de genuri și subțirimea poveștii fac







**Ion Popescu
Gopo și Nicu
Alifantis în *O zi
la București***

musicalul destul de facil și prea puțin atractiv. Gopo însuși trebuie să-și fi dat seama de acest lucru, după ceea ce scria, într-o „Anticronică” apărută, alături de cronică Irinei Coroiu, în revista „Cinema” (nr. 5/1987), publicație unde scria frecvent. În ultima parte a anilor '80, el devenise și foarte autocritic, după cum citim în unele pasaje: „Întâi mi-aș întreba conștiința dacă filmul mi-a plăcut sau nu mi-a plăcut, dacă am stat pe ghimpi sau m-am gândit aiurea în timpul proiecției, aș controla punctul meu de vedere cu al spectatorilor și aș spune: merge, poate titlul, *O zi la București*, ar fi trebuit să fie mai atrăgător, mai aproape de subiectul filmului.

Care subiect? Abia la sfârșit, când prietena Anitei se pocnește peste frunte, atunci abia mi-am dat seama că are un subiect! Mi-aduc aminte că în timpul filmului l-am văzut pe autor lucrând la scenariu... cert e că nu s-a inspirat din Shakespeare: – O bucureșteancă vine la București ca să verifice fidelitatea logodnicului ei și... vrând să verifice înseamnă că bănuiește, bănuind exagerază și, astfel umflat, balonul se sparge, pentru că... de vină-i dragostea. Restul e numai muzică și dans”.

Sigur, Gopo nu e un scenarist deosebit de înzestrat ca Woody Allen, care a strălucit în portrete ale unor orașe precum New York (*A Rainy Day in New York*) sau Paris (*Midnight in Paris*).

Regizorul nu pare prea convins nici atunci când numără atuurile peliculei, arătând că n-a prea convins

cu lungmetrajul nici publicul, nici cronicarii. Trebuie, totuși, să semnalăm câteva puncte de atracție, printre care se numără prospețimea unor tineri (la vremea aceea) actori, ca Anca Sigartău, Cesonia Postelnicu, Mihai Gruia Sandu și Horațiu Mălăele. Cel din urmă ne convinge, o dată în plus, că marii actori se văd în roluri mici și cariera strălucită pe care a dezvoltat-o ulterior confirmă. Interesantă e și prezența „pirandelliană” a autorului, mic subterfugiu autoreflexiv, în care el pare că scrie scenariul în timp ce întâmplările se derulează deja.

Efectul distanțator și complice se simte și mai ridică puțin valoarea filmului. Totuși, rolurile jucate de el altădată au mai multă întindere și consistență. Unul dintre ele, de specială savoare, este cel din *Galax*, unde portretiza un realizator de desene animate. Dar foarte special e și personajul Moș Timp din *Maria Mirabela*, unde le învață pe cele două fete să prețuiască și să socotească timpul.

Gopo își mai atribuisse câte o mică partitură și în *Faust XX* și *Rămășagul*, în tentativele sale de a se amesteca în distribuție putându-se descifra o tentație autoironică, autoparodică, un impuls ludic și un gust neobosit al complicității cu spectatorul. Ceea ce ne face să fim interesați de experiența vederii acestor filme, dovezi ale inteligenței regizorale a unui cineast al cărui prestigiu internațional s-a datorat mai ales creației sale în domeniul animației. **F**

Vederi din Capitală pentru un fals album de nuntă

In 1972, doi cinești cu filmografii partinice își reuneau forțele pentru o creație care nu viza nici cultul personalității, nici mitul antifascistului (ambele resuscitate astăzi, tot sub comandamente naționale), ci o poveste lirică pe canavaua unui „film de actualitate”. Virgil Calotescu, în calitate de regizor, și Francisc Munteanu, ca scenarist, au intenționat, prin *Dragostea începe vineri* (cu premiera în 1973), să moralizeze *soft* ușurința cu care o fată de bani-gata (dar cu inima curată) se lasă sedusă de un vânător de virgine (Andy Herescu, la penultimul rol din meteorica-i carieră de june-prim), decepția suferită ducând-o la ratarea admiterii la facultate. Drept pedeapsă a sorții, dar și ca o șansă de a-și reface drumul, ajunge muncitoare într-o uzină, unde aerele îi sunt temperate părintește-fratern de mai vechii angajați (Toma Caragiu, Margareta Pogonat) și, dând *block* unui curtezan șarmant (Sergiu Nicolaescu), optează în amor pentru un inginer chipeș, dar nu prea îndrăzneț (Peter Paulhoffer). În rolul principal, Adina Popescu schimba abil nuanțele între naivitate, moft și căldură umană, promițând o carieră care, din păcate pentru cinefili, s-a împlinit mai mult pe scenă decât pe marele ecran.

Personajul fetei cu un tată de încredere revine în următoarea colaborare Calotescu-Munteanu, *Ana și „hoțul”* (1981), dar aici cei doi eroi au o tentă „pozitivă”: bărbatul nu mai este mic-burghezul interpretat de Liviu Ciulei, ci un maestru de oțelărie (Amza Pellea), iar fiica lui, Ana (Carmen Galin), îl reintroduce în societate, dar și în rândul bărbaților, pe fostul pușcăriaș (Gabriel Oseciuc), pe care un grup de vilegiaturiști străini îl dusesse la pierzanie, după liberare beneficiind însă de o trimitere direct în uzină, calea sigură a reabilitării. Scenaristul reia *tale quale* tema dintr-un film pe care îl regizase în 1963 (*La vârsta dragostei*, cu Harry/Barbu Baranga și Anna Széles), iar ponciful mediului proletar funcționează nu mult diferit față de pelicula din 1973.

Încă dinainte de *Ana și „hoțul”*, Virgil Calotescu și Francisc Munteanu aveau pregătit un scenariu pentru a cărui transpunere pe ecran regizorul formula considerații nu prea atractive: „*Buletin de București* e o viitoare comedie tristă, în care năravuri «moderne» se dezvăluie cu sinceritate, plasând unele personaje corupte la periferia gândirii și practicilor din societatea noastră”¹. Dublul discurs al cineastului comunist se face simțit: filmul, care a avut premiera la 28

**Dinu-Ioan
Nicula**

februarie 1983, nu va fi nici amar și nici satiric, ci mai curând înțelegător față de un capriciu de tinerețe, pe care viața îl va aduce iute în matca normalității (impulse, desigur). Proaspătă absolventă de Agronomie, călărășeanca Silvia își dorește să rămână în București pentru că i s-a spus că este telegenică, atribut care i-a alimentat orgoliul, dar nu și ambiția, întrucât iese abrupt dintr-o repetiție a formației condusă de Mirabela Dauer, cu melodia-generic care, *à rebours* față de tema filmului, pare să imbie la des-orășenizare: „Vântule, în drumul tău, alintă/Bogăția câmpului...”. Tipul uman al fetei ușor devitalizate din cauza părinților dominatori, doritoare parcă să iasă din cercul strâmt al provincialismului pe care-l ilustrează aceștia, este credibil ipostaziat de Catrinel Dumitrescu. Modelat în jurul surăsului fin și ușor sceptic al artistei, filmul intră într-o complicitate șagălnică cu publicul, grație unei anumite „stări de tandrețe între creator și spectator”, pe care o revela Ecaterina Oproiu în cronică sa². Astfel, distribuirea partenerului ei din film, Mircea Diaconu, a părut că decurge de la sine: omul nesofisticat, dar nu simplu, cu un bun-simț care-l face să accepte plata sa ca mire de conveniență doar ca pe un împrumut (ulterior mărturisit a fi așa), în condițiile unui impas financiar. La Costinești 1983, unde *Buletin de București* a primit Trofeul festivalului (acordat celui mai bun film de tineret), a fost premiată doar Catrinel Dumitrescu, nu și Mircea Diaconu, poate ca urmare și a reticenței exprimate public de el: „Pentru mine rămâne încă un mister nedelegat succesul neobișnuit al acestui

**Catrinel
Dumitrescu și
Mircea Diaconu
în *Buletin de
București***





film, care eram convins că va trece ușor prin viața cinefililor”³.

Farmecul Capitalei îl vedem prin prisma Silviei – de fapt, a directorului de imagine Marian Stanciu și a cameramanului Andrei Zincă. Aducându-și aminte că e și documentarist, Virgil Calotescu pune în prim-plan modernitatea de atunci a Bucureștiului (Hotel Intercontinental, Pasajul Bucur Obor, noile cartiere), juxtapusă zonelor clasice (Gara de Nord, Calea Victoriei) și parcurilor, pentru a fi clar ce ar pierde protagonistul dacă nu va obține prin mariaj doritul buletin. Soluția cu statut semifictiv i-a fost propusă de colega ei de la cămin, ceva mai emancipata Elvira, interpretată de Diana Lupescu (în siajul sex-simbolului pe care l-a adus pe ecran în *Fata Morgana*, filmul din 1981 al lui Elefterie Voiculescu). Mirajul caleidoscopic urban justifică, astfel, lookul de promo turistic al imaginilor (contrapunctat autoironic de o voce baritonă la Ovid Teodorescu: „Hai la București... la București!”), cu sugestia subtextuală de „lume bună”, pe care o persiflează Magda Mihăilescu: „Seriozitatea jucată de actrița Catrinel Dumitrescu rimează cu toaletele ei, mai toate tip «Fondul Plastic»”⁴. Taximetristul căruia îi dă viață Mircea Diaconu nu este, precum virtuala sa colegă din

Draga Olteanu-Matei și Octavian Cotescu în Buletin de București

Angela merge mai departe (filmul lui Lucian Bratu, cu Dorina Lazăr în rolul titular, avusese premiera cu un an înainte), un cicerone printr-un București vechi sau marginal, depozitar de adevăr omenesc frust, ci mai curând o ustensilă a atotputerniciei scenaristului, care face ca părinții Silviei să urce chiar în mașina viitorului ginere, cu care merge la propria cununie civilă.

Pentru garantarea succesului de public, latura de „comedie ilariantă” a fost asigurată de socrii mici – Draga Olteanu-Matei și Octavian Cotescu. Cuplul standard matroană-bărbat sub papuc funcționează cu scrâșneli, nu atât cele din dinți ale soțului care trece de nunta de argint repetând mașinal „număr până la cinci și respir adânc”, cât mai ales ale soluțiilor găsite de regizor, care nu dezvoltă suficient situațiile comice sau gagurile, parcă hipnotizat de aura celor două vedete. Descinderea în apartamentul pe care proaspeții însurații li-l prezintă părinților-socri drept al lor, deși e pus la dispoziție de un prieten, putea fi un moment de marcă al comicului distrugerii de obiecte, dar rămâne mai mult la stadiul de scheci, salvat de apariția prietenei proprietarului (Rodica Mandache la apogeul disponibilității ei comice, flancată de Constantin Diplan în registrul minor al bonomiei). Aflat la prima experiență în acest tip

de comedie, Virgil Calotescu reușește să păstreze ritmul allegro, grație și partiturii muzicale scrise de Anton Șuteu. Totuși, ca la orice debut, are tendința să se pripească, sărind peste momente intermediare care își au rostul lor pentru fluența necesară dificultății gen comic. Excesul unor încărcări biografice duce la neverosimil: Radu este „fosta stângă de aur a echipei naționale de handbal”, dar și medic veterinar devoalat în epilog, ambele aspecte ridicând semne de întrebare nerezolvate asupra necesității condiției sale de taximetrist.

Începând de la plecarea ei din căminul studentesc – dintre ale cărui locatari, una este jucată de Anca Damian (Jurjuț) –, relația Silviei cu Radu e construită într-un crescendo care merge până la sugestia deloc vulgară de consumare, în obscuritate, a mariajului. Dorind să evite previzibilul transformării căsătoriei din interes într-una trainică vegheată de Cupidon, autorii intervin abrupt cu un divorț girat de un avocat patetic marca Geo Saizescu și de intervenția în van a judecătoarei (Lucia Mureșan), în fața căreia tocmai neîndeplinirea îndatoririi conjugale masculine este prezentată hilar-trivial. Artificialitatea rezolvării are un aer deliberat, tocmai pentru a permite happy-endul: intrat în pâinea meseriei de veterinar, Radu este trimis la Bolintin, unde i se dă o cameră în apartamentul deja ocupat de către noul inginer agronom, Silvia, repartită ei guvernamentală prevalând în fața actului de identitate pe care îl crezuse inexpugnabil.

Taxat de spectatori epocii ca „frumos, dar neadevărat”⁵, acest final a fost trucul pentru realizarea, oarecum tardivă, a sequel-ului *Căsătorie cu repetiție* (1985), tot de către Calotescu și Munteanu. Quasi-unanim elogiul prolog, care rezumă cu inserturi de film mut povestea din *Buletin de București*, a deschis cutia Pandorei, din care va ieși parodiarea primei serii, cu nete schimbări caracterologice: Mircea Diaconu căpătă accente de naiv – un Ramon barțoșian *avant-la-lettre* –, iar Catrinel Dumitrescu, o tentă de dominatrix, semn că ereditatea maternă și-ar spune cuvântul, după o anumită vârstă. Ciorba reîncălzită nu și-a mai făcut efectul și vor mai trebui două decenii până când Noul Cinema Românesc să repună în drepturi acest sine qua non al gastronomiei naționale, popular ca o comedioară. 

Bucureștiul ca-n filme. Noul Val Românesc

Angelo
Mitchievici

Bucureștiul din filme este unul atât de variat, încât este greu să fixezi, din palimpsestul pe care-l reprezintă, de altfel, orice metropolă, ceva care să aducă cu o sinteză a urbanității sale. Mai degrabă avem, ca în romanele lui Mircea Cărtărescu, o imagine compozită, cu granițele imprecise, fluctuante între urbanul propriu-zis și mahala, între „Micul Paris” și maidanul sau limesul cartierului cu fabrici și uzine, un București spectral, unul mizerabilist, al cartierelor sale rău famate, unul butaforic, al *eastern spaghetti*-urilor cu Mărgelatu și pistolari pașoptiști, unul interbelic, cu spectacole de cabaret și *café-chantant*-uri, dar și locuri amintind de anii nebuni ai prohibiției din America depresiei, cu distilerii, depozite, măcelării, cu gangsteri legionari în parpalace de piele și comisari Cattani locali neînregimentați încă în Partidul aflat la vârsta emancipării politice, un București nocturn și unul diurn, unul al tranziției cu toate vârstele exfoliate isteric-decadent, altul conservat în formolul manierist al unor estetisme desuete etc.

Voi alege cel mai puțin ofertant București, cel livrat de regizorii Noului Val, făcând abstracție de natura mozaică cu care cinematografia românească l-a înzestrat, și intrând oarecum aleatoriu într-o arhivă consistentă fără o ordine precizată, așa cum este acest oraș care nu a cunoscut mult timp ordinea,

Cristi Puiu în
Aurora
(r. Cristi Puiu)



Note

- 1 „Cinema”, nr. 3/1982.
- 2 „România liberă”, 17 martie 1983.
- 3, 5 „Colocviile revistei «Cinema»”, grupaj realizat de Alexandru Niculescu, Valerian Sava și Nicolae Ulieriu, în „Cinema”, nr. 4/1983.
- 4 „Luceafărul”, nr. 10/1983.



iar când a cunoscut-o, ea a fost una a mutilării sale cu excavatoarele și betonierele, pentru a da naștere kitscho-rahatului ceaușist numit, cu iz de vespasiană monumentală, Casa Poporului.

Este surprinzător cât de indiferent este Bucureștiul regizorilor Noului Cinematograf Românesc, lăsând la o parte că există o preocupare pentru interioare, meschine de cele mai multe ori, ilustrând ceea ce Epoca de Aur ne-a lăsat: camere mici, cuburi de colcăială, uneori promiscuă, și urâtenie îmbrăcate într-o modestie funcționalistă de buhnie, *komunalka*, omogenitate menită să niveleze într-o mediocritate orice relief personalist.

Relevant ca punct de pornire mi se pare un film care nu se referă precizat la București, deși poate adăposti foarte bine și un decupaj din urbanitatea bucureșteană, așa cum arăta ea înainte de 1989. 4, 3, 2, al lui Cristian Mungiu, oferă poate cea mai terifiantă și emblematică secvență a urbanității comuniste, în nocturnă, unde o studentă, care a consimțit în numele prieteniei să fie violată, duce învelit în niște cârpe fetusul avortat al prietenei sale, pe străzi învăluite într-un întuneric de bolgie, cu lumi pâlpâitor-bolânde care indică vreo intrare de bloc sau un bec rătăcit. Fetusul mort este lepădat într-o ghenă a unui bloc asemeni unui deșeu oarecare, înghițit în întunericul din care nu a ieșit viu niciodată. Orașul aparent nu există, în locul lui este doar întunericul, ca o gură lacomă, un întuneric putred, rânced, vâscos, în ale cărui ape se află hidra. Orașul lui Mungiu nu se află pe hartă, el nu există cu adevărat, iar despre urbanitate nici nu poate fi vorba – între camera rece de hotel al Partidului, deprimantă prin încercarea unui lux schilodit de urâtenie, și camera de apartament

**4 luni, 3
săptămâni și 2
zile (r. Cristian
Mungiu)**

unde se desfășoară masa cu invitați de soi distanța nu este foarte mare, ceva meschin domină interioare și exterioare citadine.

Când se lasă seara peste București sau Metabolism (2013), filmul lui Cornel Porumboiu cu un titlu care pare să revendice o cheie melo ce se face eco-ul unui cântec vechi de inimă albastră redat la final prin vocea Mariei Răducanu, ne oferă un București văzut din mașină, șters, cu o imagine prăfoasă și fragmentată, atunci când pur și simplu nu este învăluit în noapte. Bucureștiul există prin interioare de restaurant sau de bloc, care pot fi de oriunde, fără aparținător declarat. Nu altfel este Bucureștiul nocturn la exterior, punctat de lumini fantomatice, de umbre, alienant și îndepărtat, provincializat și retras privirii, din filmele lui Cristi Puiu, spre exemplu *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), prin contrast cu explorarea modestului apartament al pensionarului Dante Lăzărescu. Sugestia este aceeași, a unei existențe care nu constituie decât o prelungire a ceaușismului târziu, ventilată slab de libertatea mohorâtă a unui indiferentism generalizat și aplatizant. *Aurora* (2010) oferă o atenție aproape maniacală interioarelor luate din unghiuri intenționat dezavantajoase mișcării personajului într-un decor neutru deopotrivă pentru el și spectator. Pentru că personajul din film nu vede nimic dincolo de obsesia sa, meticulozitatea sa de sociopat nu lasă loc exteriorului, totul fiind filmat *à la longue*, făcând din durată și rutină un aliaj reificant.

Prin comparație cu alte filme ale regizorilor Noului Cinematograf Românesc cu acțiunea plasată în orașe de provincie, putem constata că nu există propriu-zis o diferență între Bucureștiul lui Puiu și Vasluiul lui Porumboiu din *A fost sau n-a fost?* (2006) sau orașul

de provincie din *Bacalaureat* (2016), al lui Cristian Mungiu. Universul urban este cumva generalizat, numitorul său fiind cel al cartierului comunist, nu neapărat cel mai fioros-meschin. Regizorii Noului Val Românesc au dezvoltat din plin și programatic un anticalofilism polemic față de reconstituirea unor decoruri aristocratice, ale unor spații metropolitane din epoci apuse, cinebutaforii istorico-romanțate ale generațiilor anterioare de regizori, unde Sergiu Nicolaescu a excelat. Bucureștiul retro este „photoshopat” în filmele acestora din urmă, începând cu *Hotel de lux* (1992), al lui Dan Pița, și terminând cu imageriile istorico-fantastice ale lui Sergiu Nicolaescu, unde kitschul transpiră prin toți porii peliculei.

O imagine a cosmopolisului balcanico-oriental într-o viziune *pop culture* degradată și isteric-compulsivă ne-o oferă Radu Jude în primul capitol, intitulat „Stradă cu sens unic”, al filmului său, *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (2021). Radu Jude este în aparență o excepție, pentru că regizorul face din București un „personaj” indirect, nu doar un simplu decor de inserție caracteriologică, un accesoriu contextual al story-ului. Pe urmele avangardei cinematografice rusești, mai precis ale lui Dziga Vertov, cu cineochiul său și emblematicul *Omul cu aparatul de filmat* (1929), regizorul român parcurge pietonal, cu camera alături de personajul pe care-l urmărește, profesoara Emi, un traseu care are ca jaloane Piața Obor – Doamna Ghica – Calea Moșilor – Moșii Vechi – biserica Sfântul Gheorghe – Pasajul Villacrosse – Bulevardul Elisabeta. Este poate secvența cea mai lungă din filmul românesc care surprinde Bucureștiul, unul îmbâcsit, supraaglomerat de mașinile parcate peste tot, sufocat de trafic și sufocant în arșița verii. *Cosmopolisul* lui Cronenberg, după romanul omonim al lui Don DeLillo, exila orașul dincolo de geamurile fumurii, *bulletproof*, ale unei limuzine de magnat care îl străbătea solipsist și aerian, lăsând freamătul orașului fără sonor și fundal, dar cu imagina recuperată nostalgic a cartierului copilăriei. Această nostalgie a Bucureștiului nu există aici și poate nu e deloc întâmplător că o parte din regizorul Noului Val nici nu sunt bucureșteni. Aș adăuga aici că literatura face ceea ce nu face filmul, că prozatori precum Mircea Cărtărescu, Andreea Răsuceanu și Ștefan Agopian redau și un altfel de București, fie mic-burghez, într-o accepție nobilă a mahalalei, fie cu un fel de sălbătăcie vitalistă la confiniile cu o urbanitate decrepită, zăcând precum templele civilizațiilor precolumbiene.

Jude taie în carnea orașului până la viscere, cu plăcerea de a oferi spectacolul caricaturii metropolitane, a registrelor contrastante, dar nu cele clasice ale lui *ricchi e poveri*, ci ale coexistenței cacofonice pe același galantar a tuturor ofertelor: literatura pentru copii, ortodoxistă, conspiraționistă, afișe

de ieri și de azi într-o deliberată prezentificare a vetustului etc. Traseul este presărat cu mici opriri anecdotice, grosiere, isteroide, violente, menite să sublinieze că imaginea orașului corespunde într-un fel metabolismului său nevrotic, unei sociabilități avortate, amalgamului de mârșă și exhibiționism, de ruină și urbanitate conservată inertial, de șantiere cu pichamere duduind de zor, pe fondul de sireună de ambulanță, și clădiri abandonate, mergând până la șarja suprarealist postmodernă în episodul cu un Dichiseanu pe post de seducător senil-concupiscent tentând un *harassment vieux jeu*, un Pierre Vaillant lobotomizat, căzut în mizerie. Radu Jude nu documentează propriu-zis Bucureștiul cotidian, nici vorbă de ciné-vérité, grad zero al realității, cameră-stilou sau autenticisme baziniene, ci îl oferă exponențial, la puterea dezacordurilor, derapajelor, exceselor sale, ca pe un Leviatan mai degrabă pop-culturalist, monstros, obscen, abject, expresie a unei apocalipse minore, prezentată într-un idiom secundar.

Atenție, traseul ales de Radu Jude pentru personajul său ilustrează bine un București istoric, cu repere instagramabile dacă ne deplasăm în timp, un București *d'antan* pe care Mircea Eliade l-a scos la suprafață în povestirile sale, dar care și-a pierdut orice aură, orice fărâma de numinos, orice transcendență. Pe scena acestui București își construiește regizorul gagurile triviale pentru a-l defamiliariza, făcându-l respingător.

În orice caz, imaginea Bucureștiului, compusă anamorfotic de cinematografia Noului Val Românesc, este una care îi uită istoria; regizorii nu văd orașul în profunzimea lui, ci îi înregistrează doar suprafețele, urbanitatea confuză și urâtenia depusă mai ales în ultimele decenii de comunism, peste care s-au așternut straturile indiferentismului postrevoluționar. **F**

**Katia Pascariu și
Ion Dichiseanu
în *Babardeală cu
bucluc sau porno
balamuc* (r. Radu
Jude)**



Nostalgie și nu prea.

Amintiri bucureștene

culese de Radu Gabrea

Când a realizat filmul documentar de montaj *Amintiri bucureștene* (1970), regizorul Radu Gabrea nu se afla la primul titlu de gen – el mai realizase anterior *Suspecții* (1967), *România, țara vacanțelor* (1967) și *Argintul viu* (1968).

Amintiri bucureștene este un documentar inteligent construit, cu multe tușe de umor și ironie, cu secvențe originale, cu citate din filmele de ficțiune ale epocii, dar și din jurnale de actualități, ce degajă elocvent dragostea cineastului pentru Capitala țării (de altfel, și orașul său natal). Regizorul schițează o istorie a orașului în primele patru decenii ale secolului al XX-lea, avându-l drept prefațator pe marele poet Tudor Arghezi, la rândul său autor al unui frumos imn de dragoste dedicat Capitalei, prin volumul „Cu bastonul prin București”.

Nimic triumfalist în secvențele turnate în anul 1968 (autori: Ovidiu Gologan și Dinu Tănase), când a fost realizat filmul, secvențe de legătură, contrapunctice cu imaginile începutului de secol XX. Rostitorii comentariului semnat de George Macovescu sunt actorii Valeria Gagealov și Mihai Pălădescu. Secvențele de la începuturile artei filmului pe meleaguri românești, imagini cu regele Carol I, cu defilări militare, vizite oficiale sau plimbări la Șosea prefigurează câteva noduri dramatice printre care este vizată viața pe diverse paliere sociale, fără deosebite accente melo sau chiar ideologice.

**Călin
Stănculescu**

*Amintiri
bucureștene*
(r. Radu Gabrea)

Cineastul descoperă în documentele artei filmului înregistrate în România o nestemată anonimă, o suită de cadre filmate de un amator pasionat de cinema, care sintetizează nu doar aspecte ale turnării unui film profesionist, ci și momente ale vieții de familie, așa cum au fost și cele immortalizate de frații Lumière la începuturile artei a șaptea. Această mică bijuterie de cinema este utilizată de regizor pentru a (re)marca unele unelte profesioniste avant la lettre ale artei de abia născute (duble, probe de actor, mișcare în cadru etc.), sugerând apartenența mediului social evocat la opera celui care ne-a familiarizat cu esențele acestora în literatură. De altfel, referințele la I.L. Caragiale se impun de la sine, fără a fi neapărat pleonastice pe imagine.

Atmosfera specifică Capitalei este surprinsă prin micii vânzători de ziare care anunță începutul Marelui Război sau finalul acestuia, cu defilarea trupelor aliate, și, mai înainte, prin Expoziția jubiliară de la 1906, un moment definitoriu pentru construcția României moderne.

Tangoul și jazzul, personalitățile, construirea Palatului Telefoanelor, începuturile Radioului sunt preluate din documentele cinematografice ale epocii. Prin imaginile descoperite în Arhiva Națională de Filme, prin fotografii și reproduceri după operele artiștilor vremii, Radu Gabrea reînsuflește locuri marcante, cum ar fi Terasa Oteteleșanu (Academia Terasa), Moșii, Piața Mare sau Lipsanii. Mai avem imagini mărturisitoare ale unor vedete ale literelor, muzicii și divertismentului din acei ani (Caragiale, Coșbuc, Vlahuță, Delavrancea, Șt. O. Iosif, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Grigoraș Dinicu, Dina Cocea, Stroe și Vasilache, Constantin Tănase, George Timică și Maria Tănase), care însuflețesc, într-un montaj inspirat, nu atât *la dolce vita* bucureșteană, cât alte aspecte ale aceluși prezent istoric. Printre acestea, nevoia de divertisment, credința în loisir sau pur și simplu dorința de a eluda marile încercări ale epocii, precum crimele politice, ocupația germană, apariția comuniștilor, criza economică, amenințările Rusiei bolșevice, încercările de destabilizare a țării, apariția extremiștilor legionari și dictatura carlistă, care au dus în final la evaporarea României Mari, în urma



înțelegerilor diabolice de la Viena și Moscova (Pactul Ribbentrop-Molotov).

Absența acestor imagini din filmul lui Radu Gabrea este rodul unei presiuni ideologice evitate de cineast în *final cut*-ul filmului (cu 20 de minute mai scurt decât versiunea difuzată în epocă, ce avea 84 de minute, cu secvențe alb-negru și color). În anii 2000, după întoarcerea sa în România, regizorul a reușit să elimine pasajele forțat marcate de ideologia epocii, din comentariul semnat de fostul ministru de externe George Macovescu (tributuri concretizate în preamărirea apariției partidului comunist și a falselor jertfe bolșevice sau în interpretări eronate ale istoriei).

Cu peste jumătate de secol în urmă, tânărul cineast nu se simțea dator să critice trecutul, ba chiar găsea ocazia să-i arate, prin documentele cinematografice ale epocii, farmecul, spiritul civic sau umorul și umoarea bucureștenilor, prea puțin impresionați de năbădăile istoriei ale cărei derapaje le-am amintit.

Filmul *Amintiri bucureștene* a înregistrat pe generic numele monteuzei Margareta Anescu, sunetul fiind realizat de Andrei Papp. Filmările combinate sunt datorate lui Dan Eugen, iar muzica este compusă de Constantin Alexandru.

Biografie lirică a Capitalei, filmul *Amintiri bucureștene* a avut parte de reacții, în general, favorabile. Voi cita câteva (din păcate, majoritatea autorilor ne-au părăsit, de mai mult sau mai puțin timp).

Florian Potra: „Inițiativa lui Gabrea merită a fi continuată și, pe cât se poate, adâncită. *Amintiri bucureștene* e un bun film documentar, util și sugestiv, care recurge în cea mai mare parte la izvoare istorice veritabile, de tipul celor figurate, deci expresive pentru toată lumea”.

Ștefan Mihalcea: „Dincolo de lirism, filmul are un pronunțat caracter de frescă. Cu imaginea unui București agitat, plin de contraste, trepidant, occidentalizat, spectatorului i se sugerează dramatismul Primului Război Mondial. În memorie persistă îndelung câteva momente din viața artistică a acelor ani”.

Mihai Domocoș: „Iar cum memoria hârtiei sau cea a bătrânului lăutar sunt deseori îndoielnice, singurele mărturii drepte asupra istoriei orașului rămân pelicula și fotografia. Și iată că, după ani și ani, s-a găsit cineva care să caute în lada cu amintiri fotografiate și filmate ale Bucureștilor și să ne aducă pe ecran faetoanele cu care se plimbau buncii, cafenelele unde se adunau scriitorii și artiștii și târgurile pe care le pictau Aman și Steriadi. În ansamblu, filmul se leagă de minune și se consumă cu nesaț, asemenea vinului bun”.

Tudor Caranfil: „Și dacă filmul de montaj se bazează, principal, pe colportarea unor secvențe realizate anterior în scopuri diferite, Gabrea depășește aici faza compilației pentru a pătrunde în cea a creației. El nu se teme a apela chiar la secvențe din filme

artistice ale epocii, păstrând, cu meșteșug, unitatea de stil a peliculei”.

Mihai Nadin: „Istorisirea e fluentă, colorată, succesiunea momentelor evită monotonia, personajele evocate (Maria Tănase, Dina Cocea, Vraca tânăr, Iancovescu și atâția alții) sunt în atenția spectatorilor și reîntâlnirea are loc prin imagini efectiv surprinzătoare”.

B.T. Rîpeanu: „Îmi pare rău să constat că *Amintiri bucureștene* nu este filmul unui îndrăgostit de București (și cel mai frapant se simte aceasta în ceea ce este filmat pentru a ne prezenta orașul de azi). *Amintiri bucureștene* este filmul unui regizor care nu trăiește actul creației documentare, răspunderea și respectul față de documentul istoric cinematografic”.

D. Costin: „Efortului de selecție a materialului filmat, Radu Gabrea i-a adăugat un efort de omogenizare a elementelor diverse la care a apelat și, într-adevăr, fragmentele de film prins pe viu, fotografiile, desenele, secvențele din filme jucate se armonizează, învăluite de aceeași atmosferă. Se face simțită voluptatea evocării, iar acest tablou al vechiului București poartă indiscutabil amprenta personalității tânărului cineast care se apropie cu seriozitate profesională de un gen cinematografic pretențios și dificil”.

D.I. Suchianu: „Cineastul nostru se numește Radu Gabrea. Filmul său se numește *Amintiri bucureștene*, lucrare de mare merit, căci aceste amintiri sunt scoase din *piatră seacă*. Totuși, în ciuda acestei puținătăți, ele sunt multe, sunt variate, sunt pitorești, sunt elocvente. Elocvente prin ce spun și elocvente prin ceea ce autorul filmului, grație unui montaj iscusit, le face să spună. Această lume a huzurului și imperturbabilei imoralități, această lume a românului (cum spunea Petru Carp) care se naște bursier, trăiește funcționar și moare pensionar, această lume (cum zicea Caragiale) a românului *imparțial ca tot românul*, această lume în care nimic nu se petrece, ci totul se duce ca o rentă viageră, această lume Radu Gabrea o reconstituie cu măiestrie și elocvență”. **F**



Bucureștiul în filme străine

Probabil că Bucureștiul apare pentru prima dată într-un film de ficțiune străin în 1929. Este vorba despre *Manolescu, regele impostorilor* (*Manolescu – Der König der Hochstapler*, Viktor Tourjansky). Acest film, pornind de la scrierile lui Hans Székely, ca și alte pelicule mute germane, a fost inspirat și din articolele despre viața și aventurile escrocului de origine român George Manolescu (1871-1908), un infractor inteligent, care pretindea că este aristocrat (sub falsul nume „Prințul Lahovari”) și, ca atare, era admis în cele mai exclusiviste cercuri, fără să fie suspectat multă vreme de furtul unor bijuterii. În filmul lui Tourjansky, marele Ivan Mosjukhin apare în rolul lui Manolescu. Deși escrocul își desfășura activitatea de-a lungul Europei, aici într-un tren expres, într-o scenă a fost utilizată o machetă a Gării de Nord din București pentru a ilustra viața eroului în țara natală.

George Manolescu i-a inspirat și pe Thomas Mann pentru romanul său neterminat „Confesiunile lui Felix Krull” (1954), ca și pe câțiva cineaști americani. În *Trouble in Paradise* (Ernst Lubitsch, 1932), Manolescu apare în ipostaza de român dincolo de ocean și devine Gaston Monescu (Herbert Marshall), iar în *Poarta de aur* (*Hold Back the Dawn*, Mitchell Leisen, 1941) este Georges Iscovescu, în interpretarea lui Charles Boyer, un escroc care intră din Mexic în Statele Unite (și înainte de război românii obțineau viza greu), printr-o căsătorie cu o învățătoare naivă (Olivia de Havilland). Deși cu un final mai puțin convingător, filmul, la al cărui scenariu a contribuit și Billy Wilder, a obținut nu mai puțin de șase nominalizări la Premiile Oscar.

Roumanie, terre d'amour (Camille de Morlhon, Franța-România, 1931) este o melodramă filmată în mai multe locuri din țară, inclusiv în București, acesta apărând însă doar în câteva exterioare filmate mai ales din automobil. Filmul, vorbit în franceză, reflectă corect caracterul rural al României și dezvoltarea industriei petrolului, dar este schematic și ilustrează propaganda (sau, în termeni de azi, *soft power*-ul). Nu întâmplător a fost unul din primele filme sprijinite financiar de statul român. Pe de altă parte, având în vedere clișeele, nu putem să nu observăm cât de mult seamănă destinul lui Florea cu cel al medicului Aioanei din romanul „Ciuleandra” (1927), de Liviu Rebreanu, cu cel al lui emigrantului român Jan Drakachu din *Her Moment* (Frank Beal, SUA, 1918) sau cu al țigăncii devenite soție de boier din *Nunta din Văleni* (*Sklaven der Liebe*, Carl Boese, asistent Jean Mihail, Germania, 1925), un film pierdut, dar al cărui subiect îl cunoaștem din presă.

Marian Țuțui

Până în ultimele decenii, România și capitala sa au apărut rareori în filme străine. Au existat referiri, iar recent au început să fie filmate la noi scene din filme de acțiune realizate în coproducție sau chiar România și Bucureștiul au devenit, în mod evident și declarat, loc de desfășurare a acțiunii.

În mod surprinzător, Bucureștiul a fost filmat intens și deloc măgulitor mai întâi în două documentare devenite celebre: *Gigi*, *Monica... et Bianca* (Yasmina Abdellaoui și Benoît Dervaux, producător Jean-Pierre Dardenne, Belgia, 1997) și *Children Underground* (Edet Belzberg, SUA, 2001). Este vorba despre copiii cerșetori de pe străzi, din canale și din tunelele de metrou, reflectând o reminiscență a politicii de interdicere a avorturilor din timpul lui Ceaușescu, dar și o incapacitate a societății postcomuniste de a-și rezolva problemele. Primul a stârnit un scandal mediatic în România, căci a ridicat atât problema boschetarilor, cât și pe cea a imaginii României în Occident, iar al doilea a fost nominalizat la Premiul Oscar.

Unul din puținele filme americane în care este reprezentată România în timpul lui Ceaușescu este miniseria *Morile de vânt ale zeilor* (*Windmills of the Gods*, Lee Philips, 1988), după romanul omonim, din 1987, al lui Sidney Sheldon. Mary Ashley (Jaclyn Smith) este numită ambasador al SUA în România, ceea ce sună suspect. Planurile președintelui de a îmbunătăți relațiile cu țările comuniste sunt subminate în România de serviciile secrete ale ambelor părți. Sidney Sheldon (1917-2007), un scriitor american prolific și de succes, propune de data aceasta, în locul sentimentalismului obișnuit, o intrigă de spionaj (la care contribuie personajul interpretat de Richard Wagner), însă utilizează și niște stereotipuri jignitoare nu doar pentru România, ci și pentru Europa. În capitala României (evident redată nu prin filmări în locație sau măcar într-un loc asemănător), Teatrul Național, palatul prezidențial și închisoarea sunt amplasate toate în centrul orașului, la câteva sute de metri distanță între clădiri, precum în orașelele din westernuri. La un moment dat, ambasadoarea se plimbă pe jos printre aceste clădiri (!). Mai mult, ea îl ajută pe dictatorul Ionescu (Franco Nero), transportând cu un avion militar un medicament pentru fiul său. E destul de improbabil ca la sfârșitul anilor '80 un astfel de medicament, chiar și fabricat în SUA, să nu fi fost disponibil și în Europa...

Lăsăm deoparte seriilele precum *McGyver* (episodul *Humanity*, 1990), *Vânătoarea de comori* (*Relic Hunter*, episodul *Gypsy Jigsaw*, 2000), *Codul asasinului*

(*The Protege*, 2021), *FBI: International* (episodul *Yesterday's Miracle*, 2022), în care acțiunea se mută la București, însă, deși recunoaștem unele străzi și clădiri, atmosfera rămâne destul de americană sau măcar cosmopolită.

Ne vom opri, totuși, asupra unei miniserii cu șapte episoade, *Întâmplările războiului* (*Fortunes of War*, James Cellan Jones, Marea Britanie, 1987), realizată după romanele scriitoarei Olivia Manning (1911-1980), care a locuit în România, Grecia și Egipt în anii '40, ca soție a unui profesor itinerant ce lucra pentru Consiliul Britanic. Avem de-a face, într-o mare măsură, cu un *roman-à-clef*, căci câteva persoane reale pot fi recunoscute în personaje: Harriet și Guy Pringle sunt Olivia Manning și soțul ei, Reginald Donald Smith, David Boyd este Hugh Seton Watson, fiul istoricului englez, prințul Hadjimoscus este Emanoil Hagi-Moscu, istoric și genealogist, cântăreața Florica este cunoscuta Maria Tănase etc. În serial, Kenneth Branagh apare în rolul lui Guy Pringle, iar Emma Thompson, în cel al lui Harriet Pringle. Cei doi actori s-au cunoscut lucrând la acest serial și, doi ani mai târziu, s-au căsătorit. Deși Harriet din roman e o femeie fragilă și ștearsă, Emma Thompson are o anume strălucire. În plus, și prințul escroc Yakimov (Ronald Pickup) este un personaj secundar notabil. Producția a fost nominalizată de șase ori la Premiile BAFTA și a obținut trei trofee (pentru cea mai bună actriță într-un serial – Emma Thompson, pentru costume și decoruri). Deși serialul urmărește mai ales încercările lui Harriet de a-și recâștiga soțul, apropierea războiului aduce laolaltă o faună de diplomați, oameni de litere, spioni, prinți ruinați și homosexuali. Ca și în roman, Bucureștiul însuși devine un personaj important, așa cum o dovedește și titlul unuia dintre romanele care fac parte din trilogie – „Orașul decăzut”. Olivia Manning sugerează că Bucureștiul are un anume farmec decadent și că războiul îi va pedepsi pe cei care au timp de petreceri, dar nu înțeleg ce va urma. Liniștea acestui oraș dispare odată cu evenimentele care se succedă odată cu începerea celui de-al Doilea Război Mondial: asasinarea prim-ministrului Armand Călinescu, prăbușirea Poloniei și a Franței, ultimatumul sovietic pentru cedarea Bucovinei de Nord și a Basarabiei, intrarea României în război de partea Germaniei, abdicarea lui Carol al II-lea și proclamarea statului național legionar. Bucureștiul apare ca un oraș european cu arhitectură elegantă, dar amestecată și cu elemente orientale. Cîșmigiul și grădinile-restaurant ilustrează ambele componente. Din păcate, deși în serial apar în roluri secundare trei actori de origine română, filmările au avut loc în Slovenia, iar Ljubljana apare în locul Bucureștiului.

Antim Ivireanul (*Antimoz Iveriei*, Ghiuli Ciohonelidze, Georgia, 2001) reconstituie viața și



**Palatul
dictatorului
Ionescu din
Morile de vânt
ale zeilor (r. Lee
Philips)**

cariera călugărului tipograf Antim (cca 1640/1650-1716), de origine georgiană, sanctificat după 1990, și insistă asupra legăturii sale cu țara de baștină utilizând și secvențe filmate în România, unde acesta a trăit cea mai mare parte a vieții. Actorul Ghiuli Ciohonelidze, care s-a apucat de regie cu acest prilej, filmează catedrala patriarhală, construită în secolul al XVII-lea, însă, pentru a înfățișa palatul voievozilor munteni din veacul al XVIII-lea, el alege fațada actualei clădiri a Muzeului Țăranului Român, terminată în 1941, confundând o clădire construită în stil neoromânesc cu una de secol XVIII (!).

Gambitul turcesc (*Turekii gambit*, Djanik Faiziev, Rusia-Bulgaria, 2005) reflectă un episod din războiul ruso-turc din 1877-1878. Deși scriitorul rus Boris Akunin s-a bucurat de mare succes, inclusiv în afara Rusiei, cu seria sa de romane despre aventurierul Erast Fandorin, adaptarea pentru ecran a romanului său omonim, din 1998, este sub așteptări. Fandorin evadează dintr-o închisoare turcească și află despre un atac iminent al turcilor. Totodată, el descoperă că în mijlocul trupelor rusești se află un trădător și începe cercetările printre ofițeri. Multă vreme, el îl bănuiește pe bătrânul aristocrat român Lukan. Îl urmărește și la București, însă în film există doar o secvență de noapte și un interior al reședinței lui Lukan. Personajul reprezintă, în roman și în film, o veritabilă caricatură, un aristocrat franțuzit și libidinos.

Trebuie menționat că Bucureștiul apare în treacăt și în trei filme notabile: *Privirea lui Ulise* (*To vlemmatou Odyssea*, Theodoros Anghelopoulos, Grecia-Franța-Italia-Germania-Marea Britanie-Iugoslavia-România-Bosnia și Herțegovina-Albania, 1995), *Străinul nebun* (*Gadjo dilo*, Tony Gatlif, Franța-România, 1997) și *Tinerete fără tinerețe* (*Youth without*





Youth, Francis Ford Coppola, SUA-România-Franța-Italia-Germania, 2007). În toate cele trei filme avem de-a face cu călătorii, mai puțin realiste și mai degrabă simbolice sau inițiatice. La Anghelopoulos, cineastul A. (Harvey Keitel) călătorește din Atena în Albania, Macedonia de Nord (de aici, împreună cu o femeie, interpretată de Maia Morgenstern), Bulgaria, București, Constanța, Belgrad și, în fine, Sarajevo, riscându-și viața, în timpul unui război în plină desfășurare, pentru a căuta un vechi film al pionierilor cinematografiei balcanice, frații Ienache și Miltiade Manakia. Această călătorie conține elemente de realism (Salonicul toamna pe timp de ploaie, autobuzul rablagit din Albania, Sarajevo în plin război), însă regizorul ignoră practic marile orașe (Skopje, București și Belgrad) și face posibil voiajul lui A., împreună cu Kali (Maia Morgenstern), pe Dunăre până la Belgrad, pe un remorcher pe care se află culcată statuia de 30 de metri a lui Lenin, realizată de Boris Caragea și care a stat 30 de ani în fața Casei Scânteii (Presei) din București. Transportul acesta este imaginar și aproape absurd, însă conține o imagine iconică, utilizată și pentru o variantă impresionantă a afișului filmului; aceasta chiar a constituit o sursă

**Emma Thompson
și Kenneth
Branagh în
Întâmplările
războiului (r.
James Cellan
Jones)**

de inspirație pentru regizorul Fatmir Koçi și a sa imagine a statuii lui Stalin culcate într-un camion din Albania, din filmul *Tirana, anul zero* (*Tirana viti 0*, Albania-Franța, 2002).

În filmul lui Coppola, după nuvela omonimă a lui Mircea Eliade din 1976, lingvistul septuagenar Dominic Matei (Tim Roth) este lovit de fulger și întinerește, spre mirarea medicului său, Roman Stănculescu (Bruno Ganz), și, mai târziu, a naziștilor. Nu numai că evoluția lui biologică este răsturnată, dar capacitățile mintale îi sporesc considerabil și ajunge să vorbească limbi antice la prima lectură (astfel încât în acest film auzim nu mai puțin de 12 limbi!). După război, el se îndrăgostește de Veronica, care îi amintește de Laura, iubita sa de dinainte de război. Avem de-a face cu o combinație unică de film de dragoste și film fantastic, unde apar scene filmate la București (Institutul Ana Aslan, Gara de Nord și Bulevardul Kiseleff), Brașov și Piatra Neamț (gara și turnul-clopotniță al curții domnești), însă și în multe alte locuri, precum Malta și India, căci povestea suportă practic evoluții spectaculoase în timp și spațiu.

O călătorie asemănătoare cu cea a cineastului A.

o reprezintă cea a muzicologului francez Stéphane (Romain Duris) prin România în tranziție, în căutarea cântăreței Nora Luca, pe care o ascultase pe o casetă de la tatăl său. Muzicologul se îndrăgostește de o țigancă (Rona Hartner) și ajunge să trăiască printre romi. Deși filmul pare uneori un studiu antropologic, majoritatea interpreților sunt amatori, iar intriga este bazată pe motivul cunoscut al călătoriei străinului într-un mediu exotic, există, pe lângă atracția dintre francez și țiganka Sabina, și un fir dramatic abia schițat, furnizat de încăierarea care duce la arestarea fiului lui Isidor și care pune în pericol întreaga comunitate romă din sat. Și de data aceasta, deși acțiunea are loc în România, filmul arată în treacăt câteva imagini din București, căci se concentrează asupra mediului țigănesc.

Toni Erdmann (Maren Ade, Germania-Austria-Monaco-România-Franța-Elveția-Belgia, 2016) este un film cu un producător român (HiFilm Productions), filmat în România, despre Ines Conradi (Sandra Hüller), o nemțoaică, manager expat la București, vizitată inopinat de tatăl ei (Peter Simonischek), care încearcă să se apropie de ea, dar îi pune în pericol reputația prin farsele sale. Pe lângă imaginile tradiționale cu sate înapoiate, apar în premieră și imagini cu un București modern, chiar luxos. De pildă, Winfried, alias Toni Erdmann, apare într-o secvență undeva în nordul Bucureștiului, iar în spatele său se vede cea mai înaltă clădire a orașului, Sky Tower din Calea Floreasca.

Dacă avem în vedere Bucureștiul ca locație de filmare pentru a reprezenta alte orașe, mai putem adăuga câteva filme notabile. *Amen* (Franța-Germania-România, 2002) este un tipic film de Costa-Gavras, care abordează cu îndrăzneală subiecte controversate, de data aceasta lipsa de reacție a Papei Pius al XII-lea față de masacrele naziste sau măcar față de internarea în lagăre a evreilor din Roma. Marcel Iureș îl interpretează pe papă, iar Ion Caramitru pe contele Fontana. Studiourile MediaPro Pictures au contribuit la utilizarea ingenioasă a Bucureștiului pentru a reconstitui atât Berlinul din anii '40 (pe strada Stavropoleos sunt urcați figuranți într-un camion pentru a reprezenta arestarea evreilor, strada Boteanu, cu Biserica Bălașa abia distinctibilă, este înfățișată ca o stradă din Berlin unde care are loc o paradă nazistă, iar clădirea fostului CC al PCR devine Reichstagul), cât și Roma (treptele de la Muzeul Național de Istorie le înlocuiesc pe cele de la Catedrala Sf. Petru, iar Castelul Mogoșoaia, palatul papal). Tot studiourile MediaPro au contribuit la realizarea coproducției *Callas Forever* (Franco Zeffirelli, Italia-Franța-Spania-România-Marea Britanie, 2002). Filmările realizate la Paris, Cordoba și București (de pildă, în studiourile de la Buftea, ca și pe strada George Georgescu de lângă Piața Coșbuc au fost puse inscripții în limba

franceză, pentru a înfățișa străzi din Paris) reconstituie ultimele luni din viața celebrei cântărețe de operă Maria Callas (1923-1977). Într-un interviu acordat în Canada, citat de presa românească, actorul britanic Jeremy Irons a rezumat vizita sa în România, pentru filmările la *Callas Forever*, spunând: „Mi-a plăcut foarte mult în România, chiar dacă Bucureștiul este un oraș foarte sărac. Dar am cunoscut acolo – ca în toate țările cu un nivel de trai mai scăzut – oameni minunați și foarte calzi”.

O concluzie? Deși nu ne prea convine, trebuie să acceptăm că sintagma „Micul Paris” a fost scornită de noi sau de un alogen neimportant, iar vizitatorii străini au acceptat-o uneori ca pe un compliment pentru gazde, însă au aplicat-o condescendent și altor orașe, precum Beirut sau Plovdiv. Bucureștiul a plăcut și place vizitatorilor, însă pentru a deveni o locație frecventă mai e nevoie și de alte lucruri. De aceea, nu putem să nu film de acord cu contele Vladimir Dracula (George Hamilton) din *Love at First Bite* (Stan Dragoti, SUA, 1979): „Fără mine, Transilvania ar fi tot atât de pasionantă precum Bucureștiul... într-o seară de luni”. 

(sus) Tim Roth, îmbătrânit, în fața Gării de Nord, în *Tinerete fără tinerețe* (r. Francis Ford Coppola)

Peter Simonischek, cu Sky Tower în spate, în *Toni Erdmann* (r. Maren Ade)



PRIM-PLAN

Marc Isaacs

*Despre
documentar și
manipulare*

INTERVIU DE MIHAI FULGER

Cineastul britanic Marc Isaacs a fost invitat special al celei de a 18-a ediții a Festivalului Internațional de Film Documentar și Drepturile Omului One World Romania (4-13 aprilie 2025), unde a participat la sesiuni de Q&A după proiecțiile filmelor sale și a susținut un masterclass. Marc Isaacs a acceptat cu amabilitate invitația mea de a vorbi despre cariera sa profesională și opiniile sale privind peisajul documentarului.



La Cinema Union,
la sesiunea de Q&A de după
proiecția filmului
Casa cineastului (2020)



Cum ați selectat cele șapte filme produse între 2001 și 2020 ce au fost prezentate într-o secțiune specială la One World Romania 2025?

Am trimis totul lui Andrei (Tănăsescu) și Ancăi (Păunescu). Ei au venit cu sugestiile lor și am fost mulțumit. Deci, a fost destul de simplu. Știam că aveau patru sloturi, așa că puteam avea doar patru lungmetraje și câteva scurtmetraje. Oricum, selecția asta are sens, deoarece, tematic, filmele sunt destul de legate. Pot înțelege cum au gândit programul. Cred că au fost destul de dornici să prezinte un fel de evoluție. Fac filme de ceva timp (mie nu mi se pare atât de mult, dar, dacă mă gândesc bine, e vorba de 24-25 de ani), așa că bănuiesc că au vrut să reflecteze și la cum s-a schimbat societatea în tot timpul ăsta și cum diferite întrebări au apărut în momente diferite. Prin urmare, mi se pare logic cum au procedat.

John Grierson, părintele cinematografului documentar britanic, a definit documentarul ca fiind o „tratare creativă a actualității”. Sunteți de acord cu această definiție?

Este o expresie la care m-am gândit mult. Da, sunt de acord. Întotdeauna am găsit actualitatea – o poți

La Cinema Elvire Popesco, la Q&A-ul de după proiecția filmelor *Lift* (2001) și *Doar albi în Barking* (2007)

numi și realitate sau observație – nu prin vreo metodă prestabilită sau gândindu-mă mult la ea în prealabil, ci pur și simplu făcând filmul. Întotdeauna am simțit că observația poate ajunge doar până într-un anumit punct. Nu sunt genul de cineast care stă într-o sală de judecată, observând acolo unde drama este permanentă. Pentru mine, întrebarea cum să intervin în realitate și să provoc lucruri pe care sunt interesat să le explorez, folosindu-mi creativitatea pentru a aduce asta pe ecran, a fost foarte importantă. Deci, are sens. Nu știu ce ar fi crezut Grierson despre filmele mele dacă ar mai fi trăit. Este fascinant că, dacă te gândești la frații Lumière și la filmul lor *Ieșirea muncitorilor de la Uzinele „Lumière”* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), cred că el a fost filmat de vreo trei ori și chiar o dată în timpul verii, când i-au adus pe muncitori înapoi la fabrică, lucru pe care îl poți observa pentru că nu sunt obosiți și este vară, fabrica este închisă și arată altfel. Așadar, chiar de la începuturile documentarului, regizorii s-au întrebat mereu cum ar trebui să filmeze realitatea și cât pot interveni în ea. Îmi place foarte mult asta. Într-un fel sau altul, cred că ar trebui să-ți pui amprenta personală asupra filmelor tale. Asta e, pentru mine, plăcerea de a face documentar.

În ceea ce privește ieșirea muncitorilor de la Uzinele „Lumière”, în partea a doua a filmului *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii* (2023), de Radu Jude, cameramanul care filmează spotul susține că, atunci când frații Lumière au filmat o a doua dublă și au început să-i regizeze pe muncitori, s-a născut filmul de ficțiune...

Da, și același lucru s-a întâmplat și cu filmul lui Robert Flaherty *Nanuk* (*Nanook of the North*, 1922), unde copiile de lucru (*rushes/dailies*) au fost distruse, iar regizorul a trebuit să se întoarcă pentru a refilma. Deci, într-un fel, tipul ăsta de hibridizare a existat de la început.

Înainte de a realiza *Lift* (2001), primul dumneavoastră documentar important, ați lucrat de două ori, ca asistent de regie, la filmele lui Paweł Pawlikowski. V-a influențat stilul său regizoral când ați început să vă realizați propriile filme?

M-a influențat enorm în diverse moduri, dar nu atât de mult prin stilul său regizoral. Înainte ca eu să încep să lucrez cu el, făcuse niște filme foarte hibride, mixte, dar într-un fel mult mai apropiate de ceea ce fac eu, cu bugete mai mici decât cele la care am colaborat cu el sau cel puțin cu mult mai mici decât cel al filmului său *Last Resort* (2000), care nu a avut un buget mare, dar totuși peste 300.000 de lire sterline. Activam în contexte destul de diferite, iar el m-a inspirat mult, după ce lucrasem cu niște oameni de la BBC care făceau documentare în maniere foarte tradiționale. Ei aveau vreo 16 zile de filmare. Puteai să le întinzi pe o perioadă lungă de timp, dar tot 16 zile rămăneau, asta era tot. Documentarele erau filmate pe peliculă de 16 mm, cu un asistent al operatorului de imagine, un asistent de sunet etc. Până când pui totul la punct și pătrunzi în viața altcuiva, ești obligat să recurgi la un mod destul de formal, convențional, de a filma, pentru că nu poți reacționa pur și simplu la lucruri. Când făceam documentare pentru acele filme, una din sarcinile mele era să găsesc personajele. Obişnuiam să iau cu mine o cameră video Hi8, mică, pentru a filma, astfel încât să-i pot arăta regizorului oamenii pe care îi întâlneam. Și am devenit fascinat de asta, pentru că mi-am dat seama că materialele pe care le filmam doar pentru documentare erau cumva mult mai vii. Puteam filma lucruri pe care nu le-ai putea filma niciodată cu o echipă, pentru că puteam pur și simplu să stau prin preajmă, era ieftin să apăs butonul de înregistrare, aveam toată libertatea din lume. Ulterior, camerele video portabile au dobândit o calitate acceptabilă pentru transmisie. Deci, asta a reprezentat un progres foarte important. La Paweł, cred că ceea ce am învățat a fost libertatea de a nu urma metode încercate și sigure. Deci, a fost cam ca

o școală de film pentru mine. Nu cred că aș fi fost foarte bun într-o școală de film, pentru că, atunci când mergi acolo, înveți despre istoria filmului, iar lucrul ăsta poate fi foarte copleșitor. Începi să te întrebi: „Ar trebui să aleg să fac un film ca ăsta sau în stilul ăsta?”. Eu nici măcar nu eram conștient, atunci când am făcut *Lift*, ce înseamnă cu adevărat observația. Nu văzusem o grămadă de filme până atunci. Prin intermediul acelu film, am descoperit mult mai mult din cultura cinematografică predominant europeană: filme din Polonia, România, Serbia și alte locuri. Dar da, cred că mi-am găsit propriul mod de a face lucrurile. Știi, a fost un fel de accident.

Cum reușiți să obțineți acest nivel extraordinar de intimitate și de încredere în relația cu subiecții dumneavoastră, care este vizibil în filmele pe care le realizați?

Punctul meu de plecare este de obicei ceva de genul: „OK, am să fac un film într-un lift, sau într-un oraș, sau am niște teme în cap”. Dar el nu prinde cu adevărat viață pentru mine până nu merg și întâlnesc oameni, încep să vorbesc cu ei și să mă gândesc la cum s-ar putea lega poveștile lor de temele care mă interesează. La început, când întâlnesc acești oameni, vorbesc pur și simplu cu străini; este, de fapt, o întâlnire cu străini. Și încrederea vine în timp, de-a lungul procesului de lucru. Este însă o relație ciudată, deoarece, chiar dacă nu iau camera cu mine când merg în documentări sau prospecții (uneori o iau), ea devine foarte repede o parte a relației și trebuie să simt că înțeleg de ce persoana respectivă ar putea dori sau accepta să fie filmată. Pentru cei care nu o fac, conversațiile astea se încheie în faza de documentare. Uneori, aș putea începe să filmez cu cineva, dar apoi simt că nu va funcționa, așa că mă opresc destul de repede. Totuși, cei care vor să fie filmați nu sunt disperați să fie filmați, ci se și bucură de lucrul ăsta, iar pe parcursul procesului ei simt că au ceva de spus. Apoi vine intimitatea, deoarece cred că de la bun început îi întreb despre viața lor personală. Nu îi întreb despre subiecte. Ar putea fi modul meu de a vorbi cu oamenii: „Ce părere aveți despre schimbările din zona dumneavoastră?”. Dar nu sunt cu adevărat interesat de opiniile oamenilor. Așa că, foarte repede, îi întreb despre ei înșiși și despre viața lor. Consider că ei, prin procesul ăsta, înțeleg lucrul ăsta. Cred că, dacă îi întreb pe oameni despre viața lor, unii vor să împărtășească asta și se întâmplă, nu este neapărat ceva elaborat anterior. Dar există și oameni care sunt interesați de opiniile personajelor și cărora le place să facă filme despre subiectele lor. Eu unul sunt mult mai interesat de oameni decât de idei. Ideea este cadrul mai larg, dar încerc să ajung la ea prin intermediul oamenilor.



Vă alegeți personajele în funcție de o temă, un spațiu sau mediul în care trăiesc (de exemplu, în *Calais, ultima graniță/Calais: The Last Border* – 2003, *Doar albi în Barking/All White in Barking* – 2007 sau *Oamenii orașului/Men of the City* – 2009)? Porniți uneori de la o persoană și decideți să realizați un film despre acea persoană?

De obicei, prima variantă este cea valabilă. În majoritatea filmelor mele am pornit de la niște idei. Cred că este foarte util să ai un cadru fizic pentru un film, cum ar fi un loc. Asta a rezultat din realizarea filmului *Lift*, când am descoperit că limitarea asta era de fapt foarte utilă – pur și simplu să te fixezi în acel loc și, imediat ce rămâi acolo, publicul știe că nu pleci nicăieri. Asta focalizează lucrurile. Și îmi place să am acel cadru, acel tip de punere în scenă și acel decor. Cu toate astea, am făcut unul sau două filme despre o persoană. Dar s-a întâmplat cumva accidental. Producătoarea cu care lucrasem de ceva ani mi-a spus odată: „Ieri vorbeam cu femeia de serviciu și ea mi-a zis că e una din cele șapte soții care trăiește cu un rabin”. Asta se întâmpla la Londra. Ea mi-a spus: „Ar trebui să mergi să vorbești cu el”. Și i-am răspuns: „Da, poate”. Nu m-am aprins prea mult, pentru că

Masterclass la Cinema Elvire Popesco

nu sunt cu adevărat interesat de lucruri senzaționale. Cu toate astea, m-am dus să vorbesc cu omul acela și mi s-a părut destul de interesant întregul aranjament din casa lui. Mi-am dat seama că era cu adevărat un film de făcut acolo, care, prin intermediul acelei familii, analiza de fapt chestiuni legate de putere, relații ș.a.m.d. Mi se părea un microcosmos pentru alte lucruri. Am ajuns să mă concentrez mai mult pe soții, pentru că erau ceva mai interesante decât el, deoarece el își dăduse seama cine era. Soțiile aveau mult mai multe îndoieli, pentru că și el era destul de brutal, ca un lider de cult. Deci, în principal, e ca și cum m-aș gândi la temele astea și aș găsi o formă, o configurație pentru film care poate rezulta dintr-un decor. Locuința mea este un asemenea decor, știți, în *Casa cineastului (The Filmmaker's House, 2020)*. Cred că este important să construiesc într-un fel un univers vizual pentru ca filmul să se desfășoare. Nu mi s-a întâmplat de fiecare dată, pot fi și flexibil în privința asta, pentru că nu vreau ca lucrurile formale să se transforme într-o limitare negativă. Ca în *Calais*, de exemplu, unele dintre personajele pe care le filmez se află în locuri foarte specifice. Proprietarul pubului englez, Paul, este de obicei în barul său. Imigrantul

afgan, Ijaz, se află în general în lumea refugiaților. Iar băieții jamaicani sunt mereu într-un singur spațiu, cu excepția scenei finale. Prin urmare, toate personajele își aveau propriile locuri, dar apoi am decis să filmez cu Tulia. Locul ei în oraș era puțin diferit, pentru că viața ei însemna mersul la oameni și ea își conducea astfel afacerea. Așa că m-am dus acolo unde mergea ea. Într-un fel, ea reprezenta o altă latură a orașului, pentru că era stabilită acolo. Toate celelalte personaje erau doar în trecere. Am fost, de asemenea, bucuros să încalc niște reguli: „OK, ea poate fi mai fluidă”. Dar apoi am aranjat ca ea să se întâlnească cu proprietarul pubului englez...

Deci, întâlnire dintre ei fusese aranjată...

Da, era aranjată. El știa că o persoană urma să vină să-i vorbească. Nu știa despre ce este vorba, pentru că am vrut să mențin spontaneitatea. Am rugat-o pe Tulia să meargă acolo și să încerce să-i vândă serviciile ei de publicitate. Așa că am aranjat totul fără să le spun tuturor totul. Există un bun exemplu de flexibilitate în acea secvență, pentru că în pub intră un tip fără adăpost, care cere bani, când scena se liniștise. El intră și spune ceva despre oraș. Și am filmat asta. Nu sunt constrâns de propriile mele reguli, pe care le-aș fi putut stabili în prealabil. Ar fi, de asemenea, o prostie să nu permit accidente, neprevăzutul, ceea ce este fascinant atunci când se întâmplă. Se întâmplă des să am idei de genul: „OK, mâine mă duc să filmez persoana asta, fac scena asta, îi aranjez acolo”, iar când ajung acolo, se întâmplă altceva, mai interesant decât ce îmi imaginasem.

Vorbind despre portretele individuale din filmele dumneavoastră, eram curios dacă povestea din *Casa cineastului*, despre bărbatul pe care l-ați filmat și care și-a ucis soția, este adevărată...

Ei bine, e o poveste adevărată, dar am schimbat puțin detaliile. El și-a ucis de fapt copiii, dar mi s-a părut că a spune totul e prea mult pentru film, așa că am schimbat puțin povestea, fără a o face complet faptică. Totuși, e o poveste adevărată. S-a întâmplat înainte de *Lift*, când încă mă ocupam cu documentarea pentru alți regizori. Mă cam plictisiam când lucram la BBC. Făceam documentare pentru filmele altora și toată lumea căuta povești prin ziare. Așa își găseau oamenii subiectele și asta mă plictisea. Îmi amintesc că într-o zi am plecat mai devreme de la birou și am mers cu metroul londonez, iar în tren am citit ziarul gratuit. Și era acolo un mic paragraf despre un tip care se trezise pe străzile Londrei fără memorie. Nu știa cine este. Suna foarte interesant și m-am gândit: „OK, poate ar trebui să mă duc să văd despre ce este vorba”. Am reușit să obțin acces pentru a vorbi cu el. Am luat o cameră din dulapul de la BBC și am început

să-l filmez. Câteva zile mai târziu, le-am arătat ce filmasem redactorilor comanditari (*commissioning editors*) cu care lucram. Lor li s-a părut interesant și mi-au spus: „Continuă, să vedem unde ajungi”. El avea cu adevărat amnezie, dar, la un moment dat, memoria i-a revenit și apoi și-a pierdut-o din nou. A fost o poveste foarte ciudată. L-am filmat vreo două luni. Am aflat că venea din Israel, așa că m-am dus cu el în Israel. Am găsit asupra lui un mic mesaj și o bucată de hârtie cu un număr de telefon. Prietenul lui a răspuns la telefon și mi-a spus: „Adu-l înapoi”. În fine, e o poveste lungă și complicată. M-am întors la Londra câteva săptămâni mai târziu. El fusese separat de soție și copii, dar s-a dus să-i întâlnească într-o zonă de tribunal supravegheată, unde putea avea acces la ei. Când asistentul social care trebuia să le supravegheze întâlnirea a părăsit camera, el a turnat benzină și a dat foc. Când s-a întâmplat asta, a fost cu adevărat șocant. Am încă acasă acea cutie cu casete care n-au au fost niciodată editate. Caseta VHS este cea a master-urilor. Mi s-a părut interesant să-l aduc în *Casa cineastului*, fiindcă filmul este despre întâlnirea dintre acei străini și despre figura bărbatului fără adăpost, un fel de străin suprem căruia îi ofer găzduire. M-am gândit că includerea poveștii asteia în film ar fi interesantă. Și ea e reală. În film apar toți acei oameni care se joacă cumva pe ei înșiși, dar sunt și cine sunt într-un anumit cadru fictiv.

Scriind despre *Casa cineastului*, Steve Rose, de la „The Guardian”, a afirmat că „efortul ludic” pe care-l faceți în acel film este „puțin prea în largul său cu manipularea”. Considerați justificată această remarcă?

Pentru mine, orice film este manipulare, e doar o chestiune de grad. Nu poți filma doar realitatea, există întotdeauna decizii de luat. Le poți numi decizii sau manipulări, dar nu mai ești la fel cum ai pornit la drum. Cunoști discuția legată de observație, actualitate și creativitate. Unii oameni se uită la *Casa cineastului* și își dau seama de la bun început: „OK, e o glumă”. Alții se uită la tot filmul și nu își dau seama că totul e regizat până în momentul în care o dezvălui eu. Asta a și fost miza filmului pentru mine, pe lângă faptul că a abordat subiectul gazdei și al invitaților și toate temele legate de ospitalitate. Pentru mine, a fost vorba și despre procesul de realizare a unui film. Referindu-mă la a doua scenă, în care vorbesc cu producătoarea mea despre faptul că toată lumea își dorește criminali în serie, ceea ce este un lucru destul de adevărat, am vrut să aduc în prim-plan realitatea situației mele, și nu doar a mea, ci a multor cinești. Cum poți face un film care să nu-ți fie dictat de alții? Pentru că fiecare film are propriul său context industrial, legat de ce se întâmplă în industrie, ce se

poate face, ce nu se poate face etc. Așa că, pentru mine, a fost ca și cum nu puteam pur și simplu să ies și să fac filme la fel cum le făcusem înainte, pentru că erau destul de costisitoare ca să petrec un an doar pentru a le documenta. Țasta este un proces diferit. Așa că m-am gândit cum să aduc lucrurile la mine, dar și să includ în acel cadru întreaga chestiune despre documentare care ar fi manipulative și să mă autodenigrez astfel. De-a lungul realizării filmului, am înțeles că și eu eram un personaj în el. Și ești întotdeauna un fel de personaj, deoarece, chiar și în *Lift*, când oamenii mă întrebau lucruri, eu mi-am mediat răspunsul. Devin un personaj, dar vreau să mă gândesc ce fel de personaj sunt. Așa că, uneori, nu le răspund oamenilor, fiindcă, pentru mine, asta ar strica scena. În *Casa cineastului*, a fost vorba să ne jucăm cu ideea figurii cineastului documentarist, ca și cu figura persoanei fără adăpost, a constructorului englez stereotipic sau a vecinului pakistanez. Apoi am deformat puțin lucrurile astea, ridicând întrebări despre ele. Deci, el are dreptate. Și da, m-am simțit în largul meu cu asta, pentru că am fost fericit să o fac, dar de fapt problematizează documentarele și modul în care le vedem. Pentru că vrem să credem că totul este adevărat. Dacă este un documentar, trebuie să fie adevărat, nu? Totuși, consider că asta este foarte periculos. Când te uiți la un film, cred că este foarte important să-l citești și să înțelegi cum ești manipulat. Poate fi și cel mai bun film, asta nu contează. Este crucial să fii conștient de lucrul la care te uiți, mai ales acum, în lumea în care trăim. Asta mi se pare foarte important. Ca membru al publicului, poți decide dacă ești fericit să fii manipulat așa și de ce. „De ce”-ul mi-era destul de clar, dar am vrut să ridic întrebarea asta pentru ca oamenii să se gândească la ea. Deci, este cam contradictoriu. Mi s-a părut foarte interesant și complex. Există sentimentul că realizatorii de documentare vor întotdeauna să fie băieții buni, să facă bine lumii, să fie de stânga și să facă întotdeauna lucruri umaniste cu oamenii. Cu toate astea, am petrecut suficient timp în zona asta ca să știu că toți cineastii vor să facă un film bun și uneori trebuie să-și manipuleze personajele pentru a realiza acel film. Nu este un proces ușor. Haideți să vorbim despre asta, asta am zis și eu, haideți să ne gândim la asta. Și poate că nu ar trebui să o cosmetizăm, nu ar trebui să fie ori bine, ori rău, e complicat.

Dar care sunt limitele? Care este cel mai înalt grad de manipulare care poate fi impus atunci când nu lucrați cu actori profesioniști, care interpretează niște personaje fictive, ci cu oameni în carne și oase, care se joacă pe ei înșiși?

Asta depinde de cineast. Pentru mine, totul se reduce

la motivul pentru care faci asta. E un pic abstract, fiindcă e greu de spus, dar, desigur, nu aș face anumite lucruri cu oameni reali, cum ar fi să nu filmez o scenă de sex cu persoane care nu sunt actori, chiar dacă oamenii ar dori să o facă. Îmi amintesc, de exemplu, de *Anna*, un film italian din 1975, realizat de Alberto Grifi și Massimo Sarchielli într-un stil cinéma vérité, în care realizatorii ajung să se culce cu subiectul feminin. Când lucrez cu persoane care nu sunt actori, cum ar fi în tipul de filme pe care le-am făcut în ultima vreme, ca și în filmul pe care îl fac acum, unde există o premisă fictivă, procesul este diferit față de celelalte filme ale mele. Le pot spune din start: „Uite, e o premisă fictivă și te joci pe tine însuși, dar și nu tocmai pe tine însuși, și sunt lucruri pe care le scriem în scenariu pentru tine, dar poți improviza”. Deci, ei înțeleg de la bun început că sunt două lucruri deodată, este cumva atât ficțiune, cât și documentar. Totuși, asta nu înseamnă că poți face absolut orice. Ar fi nedrept să faci anumite lucruri cu oameni reali, în comparație cu actorii. E foarte abstract, pentru că trebuie să mă gândesc la ce aș face sau nu aș face. Mă gândesc la asta când apare ceva. Dar cred că, pentru că sunt oameni reali, te gândești la asta de la bun început. Nu mergi prea departe și nu consideri că poți face orice pentru filmul tău. Pentru mine și scenaristul cu care lucrez, este important ca ideile noastre să vină de la acea persoană. Nu m-aș gândi: „Bine, o să filmez cu tine, dar ar fi grozav dacă ai fi trans”. Nu, aș găsi o persoană transsexuală interesată de acel tip de poveste. Astfel, procesul de lucru cu oameni reali este foarte diferit. Nu începi de la zero. Cu actorii, unii regizori distribuie anumite tipologii de actori foarte distinctiv pentru că vor să se apropie de o figură pe care tot ei au creat-o, cum ar fi Robert De Niro. În cazul meu, trebuie să respecti faptul că nu lucrezi cu actori profesioniști. E cam greu să te gândești unde sunt limitele, dar cred că limitele sunt inerente distincției reale. Într-un film pe care l-am făcut și care nu a fost prezentat aici, numit *Acest loc binecuvântat* (*This Blessed Plot*, 2023), personajul constructorului din *Casa cineastului*, englezul care repară gardul, joacă ceva ce există și totodată nu există în film, este foarte amestecat. Dar el citează și din Shakespeare unei cineaste chineze care îl filmează. Și asta ni s-a părut foarte interesant, pentru că e ceva ce nu vezi niciodată în filme, ca un constructor din clasa muncitoare să înceapă brusc să citeze din Shakespeare. De fapt, de aici vine și titlul *Acest loc binecuvântat*, este din „Richard al II-lea”. Și a fost foarte interesant să-l vezi făcând asta și reacția femeii chineze. Ea îi cântă apoi ceva național, pentru că vrea să-i dea ceva înapoi. A forța limitele într-un mod amuzant sau provocator, într-un alt sens, ar putea fi, de asemenea, interesant.



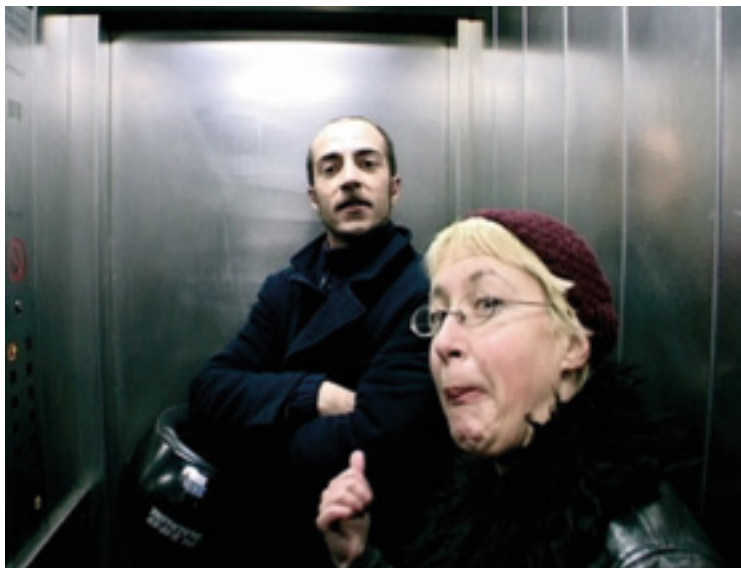
FOTO: LARISSA BALTA, ONE WORLD ROMANIA

Ca regizor, v-ați gândit să treceți la filmul de ficțiune?

Știi, unul dintre motivele pentru care am făcut întotdeauna ceea ce am făcut este pentru că, chiar și atunci când făceam filme cu bugete bune pentru BBC, am avut întotdeauna libertate. Industria cinematografică din Marea Britanie este atât de defectă încât, dacă vii cu idei cu adevărat originale, nu vei primi bani. Trebuie să fie ceea ce ei consideră a fi popular. Nu am răbdare să trec prin întregul proces de scriere a unui scenariu timp de cinci ani, ca cineva să spună „nu” de 20 de ori. Sunt destul de fericit să fiu în spațiul ăsta în care fac filme ieftin, dar am totuși independență. Dacă cineva mi-ar da o jumătate de milion de lire sterline și mi-ar spune: „Fă ceva”, probabil aș face-o. Nu sunt disperat să o fac, nu simt că fac ce fac fiindcă nu pot mai mult. Cred că fiecare cineast are istoria și contextul său, iar contextul ăsta este al meu. Cu toate astea, m-am gândit mereu că ar putea fi interesant să regizez în teatru. M-am gândit la unele dintre filmele pe care le-am făcut, cum ar fi *Când se lasă noaptea* (*When Night Falls*, 2016), care prezintă bărbați dormind în camioanele lor. Îmi pot imagina trei camioane pe o scenă, cu bărbați înăuntru.

La masterclass

Dar sunt destul de nerăbdător când vine vorba de a aplica pentru finanțări și chestii de genul ăsta, pentru că ele vin de fiecare dată cu tot mai multe în zilele noastre. În Marea Britanie, în anii '60 și '70, exista o mare libertate. Aveam un serial TV frumos, numit *Play for Today*, cu piese de teatru de o oră, scrise, de exemplu, de Harold Pinter, și transformate în multe filme interesante. Mă pot imagina perfect făcând un asemenea film. Dar acei regizori aveau foarte multă libertate și așa și-au învățat meseria. Contextul este atât de plictisitor acum, iar filmele britanice sunt destul de proaste. Apar doar unul sau două filme bune în fiecare an. Nu avem baza pe care o aveți aici, așa cum îmi imaginez cu Radu Jude – probabil este lăsat să facă ce vrea, mai mult sau mai puțin. Dar în Marea Britanie, chiar dacă ești un cineast cunoscut, ei tot vor să controleze totul. Cultura noastră este reticentă față de risc. Noi nu am avut niciodată istoria asta comunistă sau socialistă. A fost o vreme când era mult mai bine, dar nu a existat niciodată un sentiment de fonduri culturale într-un mod similar. Noi suntem mult mai aproape de Statele Unite. Simt diferența asta când vorbesc cu oameni din Franța, Danemarca sau Scandinavia.



Legăturile care se creează cu subiecții dumneavoastră persistă și după finalizarea filmului? Păstrați uneori legătura cu personajele dumneavoastră?

Da, cu unii oameni. *Acest loc binecuvântat* este foarte interesant pentru asta. Keith din *Casa cineastului* e și el în *Acest loc binecuvântat*. Susan din *Doar albi în Barking* joacă o fantomă în *Acest loc binecuvântat*. Norman, care este în *Oamenii orașului* tipul uriaș care fumează trabucuri, îl joacă pe cumnatul lui Keith în câteva scene din *Acest loc binecuvântat*. Așadar, uneori oamenii revin în alte filme, jucând roluri diferite. Deci, da, păstrez legătura cu unii dintre ei, dar cu majoritatea, nu. Desigur, unii au murit. Nu știu ce s-a întâmplat cu unii dintre ei, cum ar fi Ijaz sau Paul din *Calais*. Am pierdut și legătura cu Tulia din filmul ăla. Știi cum e, oamenii vin și pleacă.

(sus) *Lift* (2001)

(jos) *Calais, ultima graniță* (2003)

Vă place să folosiți muzică originală în filmele dumneavoastră. Ce părere aveți despre utilizarea muzicii în documentare?

Nu este întotdeauna originală. În filmul pe care îl fac acum, am două melodii libaneze. Dar da, e în mare parte originală. Îmi place muzica în filme. Uneori cred că am folosit prea mult muzica, alteori îmi place foarte mult. Nu sunt un mare muzicolog, așa că nu știu întotdeauna ce va fi corect. *Acest loc binecuvântat* este foarte interesant și pentru că Gustav Holst a locuit în orașul în care era plasat filmul și acolo a compus suita orchestrală „Planetele”. Am folosit toată muzica lui în film. Și funcționează de minune. Uneori, pur și simplu aleg ceva și este frumos. Este foarte diferit pentru diferite filme, dar muzica adaugă cu adevărat ceva filmului respectiv. Există o biserică în acel oraș, care era condusă de un socialist creștin. Asta este o temă semnificativă a filmului. Holst era apropiat de el și amândoi făceau parte din lumea socialistă creștină. Deci, are sens. A fost un fel de cadou. Totul a fost gratuit.

Unele dintre filmele dumneavoastră sunt comandate de BBC sau incluse în serii documentare BBC. Cum lucrați cu redactorii și programatorii comanditari?

Nu mai lucrez cu ei. Fiindcă vor doar să faci ce vor ei. Nu mai ai cu cine să vorbești sau să porți o conversație. Au plecat cu toții. Cultura s-a schimbat complet. Așa că acum fac filme foarte ieftin. Puțini bani de aici, puțin de acolo, dar fără interferențe. Da, așa funcționează. Când faci un film despre care știi că banii vin din televiziune, asta îți stă mereu în minte. Nu mi s-a părut niciodată restrictiv, știam doar că la un moment dat redactorul va veni să vadă montajul filmului și vor exista niște conversații de genul: „O să funcționeze asta pentru public?”. Nu trebuie să mă gândesc la asta acum. Mă gândesc la public, dar nu în felul în care s-ar gândi un comanditar de la televiziune. Ei cred mereu că își cunosc publicul. Ceea ce mi s-a părut întotdeauna o prostie, pentru că, atunci când se făcea *Play for Today*, mama și tatăl meu, care erau cumva niște oameni needucați de la țară, se uitau la programul ăsta pentru că era singurul lucru de la televizor. Acum nu mai există nicio șansă ca oamenii să dea peste lucruri, fiindcă cei din televiziuni cred că tot ce vor ei sunt reality-show-uri. Asta mi s-a părut întotdeauna foarte condescendent. Și genul ăsta de expunere a oamenilor la chestii pe care nu le-ar vedea altfel, cum ar fi lucrări culturale interesante, a dispărut, cultura aceea a dispărut. Contextul meu este complet diferit acum. Așa că mă gândesc la public în termeni de a simți obligația ca prin munca mea să-i ofer ceva nou sau provocator, nu doar să repet aceleași trucuri.

Ați menționat că, atunci când ați realizat *Lift*, ați început să vizionați filme din toate părțile Europei, inclusiv din România. Sunteți familiarizat cu scena documentară românească sau cu cinematografia românească în general? Ce cineasți sau filme au avut un impact asupra dumneavoastră?

Nu e vorba chiar atât de mult despre România, ci, de fapt, mai mult despre Polonia. Pentru că îmi amintesc că *Lift* a mers la niște festivaluri poloneze, unde am descoperit, de exemplu, opera lui Marcel Łoziński. Îl cunoșteam puțin pe Krzysztof Kieślowski prin filmele sale de ficțiune, dar i-am descoperit și documentarele. De pildă, am văzut uimitorul film al lui Łoziński *Orice se poate întâmpla* (*Anything Can Happen*, 1995). Când l-am văzut, mi-am zis: „Uau!”. Am găsit și niște similitudini atunci când am început să aprofundez cinematografiile estice. Există câteva filme cehești care îmi plac foarte mult, cum ar fi cele ale lui Jan Spáta. Există, de asemenea, un cineast israelian pe nume David Perlov, al cărui *Jurnal* (*Diary*, 1983) este lucrarea mea preferată din toate timpurile. Dacă ar trebui să merg pe o insulă și aș putea avea un singur lucru la mine, aș lua seria *Jurnal*. Îmi place la nebunie. Nu am văzut toate filmele lui Radu, dar mi-a plăcut

foarte mult *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*. Îmi amintesc și de un film care nu era făcut de români, dar era despre doi copii ai străzii din România, *Gigi, Monica... și Bianca* (regizat de Yasmina Abdellaoui și Benoît Dervaux, 1996). Este un documentar, dar e și ca un film neorealism italian. Directorul de imagine Benoît Dervaux a ajuns să lucreze cu frații Dardenne. Filmul este cu adevărat uimitor, foarte frumos, cu personaje excelente, urmărite un timp îndelungat. Este un fel de love-story între persoane fără adăpost. În 2023, am fost în juriul competiției românești de la Astra Film Festival, din Sibiu, așa că am avut ocazia să văd niște documentare mai recente. A fost destul de interesant. Nu erau atât de multe filme bune, dar au fost câteva care mi-au plăcut, cum ar fi cel despre Nora Iuga (*De ce mă cheamă Nora, când cerul meu e senin*, de Carla-Maria Teaha) sau *Amar* (de Diana Gavra), despre un hoț de buzunare, care nu era bine montat, dar a fost foarte interesant; cred că aveau de gând să-l remonteze. **F**

**Acest loc
binecuvântat
(2023)**

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





Eszter Tompa

Kontinental '25

Macarale!

Laurențiu Damian

O să vedeți de ce, după vizionarea filmului lui Radu Jude, mi-a venit în minte cântecul acela stupid și luminos: „Macarale!/ Râd în soare argintii./ Macarale!/ În zori de zi!”.

Este limpede că Radu Jude face un altfel de cinema. Nu îl numesc experimental, fiindcă termenul este deja comun și nu reflectă căutările estetice ale autorului. Consider filmul *Kontinental '25* un amestec de cinema-text, de angajament social tip manifest, un manifest nu scris pe pancarte, ci direct pe ecran. Uneori, pe Jude, nici nu-l interesează cum spune,

ci ce spune! Semnul cinematic, atât în dialog, cât și în obiecte cu semnificație (geanta cu fast-food pe care scrie: „Sunt român”), este o armă în bătaia regizorală. Jude provoacă? Da! Irită? Da! Personajele înjură din belșug pe ecran? Da! Asta e imaginea României?, ar întreba unii. Ei bine, da! Asta este imaginea noastră. Pe care de multe ori o ascundem. Sau o negăm cu vehemență.

Filmul începe cu un fapt divers devenit tragic. Vorba lui Cehov: „Scurt subiect pentru o schiță”. Un bărbat care și-a găsit adăpost în subsolul unui imobil este pe cale să fie evacuat. Nu a fost un om al străzii. A fost un sportiv. A însemnat ceva pentru această țară. Acum nu mai reprezintă

nimic. Executorul judecătoresc, Orsolya (admirabilă actrița Eszter Tompa în acest rol), a încercat de multe ori să amâne sentința, dar acum hotărârea de evacuare este definitivă. Bărbatul (un actor fetiș pentru Radu Jude, Gabriel Spahiu, prezent încă de la filmul post-neorealistic *Lampa cu căciulă*) se sinucide. Drama lui va deveni drama Orsolyei, un adevărat transfer, culpa morală devenind subiect de studiu pentru autorul filmului. Femeia va căuta mereu interlocutori pentru a se destăinui, pentru a cere iertare, pentru a se convinge sau a fi convinsă că nu a greșit, că nu se putea altfel. Personajele întâlnite au și ele poveștile lor, obsesiile lor și, de multe ori, drama acestei femei va ocupa rolul secund în conversații.

Devin importante: problema Ardealului, cine cui i l-a furat, raportul români-unguri (întâlnirea Orsolyei cu mama ei este o scenă parcă desprinsă din Teodor Mazilu), atingerea stării de grație de către un fost student care duce mâncare la domiciliu, preotul care recită doar versete biblice fără empatie și fără să înțeleagă prea bine frământările femeii... Personajele acestea sunt adevărate embleme, reprezintă categorii întregi de oameni care viețuiesc în Cluj, așa cum alte embleme viețuiau în București, în *Nu aștepta prea mult...* sau *Babardeală*. Personajele, evident, mult mai agresive în capitală (să ne amintim de cabala împotriva profesoarei din *Babardeală*, într-un București năucitor, agresiv și precar) decât în zona ardeleană.

Așa cum în filmul *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*, Angela (reporter) caută destine, la fel și Orsolya caută persoanele care sunt capabile să o asculte. Iar ea repetă acel monolog al vinovăției, care crește în intensitate cu fiecare interlocutor. Până când va claca și, în damf de alcool, va face o partidă de sex cu fostul ei student, un fel de descărcare tragicomică, într-o secvență purtând semnătura inconfundabilă a autorului.

Partida nu are nimic explicit, e plasată în planul doi, în timp ce în detaliu geanta studentului are becuțele aprinse (să fie văzut pe timp de noapte) pe care scrie: „Sunt român”. Asta ca să fie și el protejat de toți salahorii afgani sau somalezi sau... veniți să muncească prin aceste locuri.

Mi-am amintit de un reportaj TV (nu știu cum nu l-a descoperit Jude, mare amator de arhivă cinematografică) unde era prezentat litoralul românesc din anii '70, care aștepta cu nerăbdare cohortele de nemțoaice și olandeze.

Dar toate trec! Așa spunem noi, dar nu și autorul. Ne putem privi și în penumbră. Dar autorul ne vrea în lumină. Aproape în supraexpunere. Fiindcă, până la urmă, glasul Orsolyei este singular. Nimănui nu-i pasă de bărbatul care s-a sinucis. Aflăm că a fost îngropat în cimitirul săracilor, adică, în sfârșit, a primit și el un loc de ședere, numai că după șapte ani va fi evacuat și de acolo. Că așa e legea!

Mai multe personaje în căutarea unui adevăr, așa s-ar putea intitula, pirandellian, filmul lui Radu Jude. Un adevăr greu de



Gabriel Spahiu

digerat, chiar dacă este prezentat în situații de multe ori comice sau acoperit de replici inteligente: nu ne mai pasă, asta e! Adică, ascultăm fără să auzim, vorbim prefăcându-ne empatici, iar când vedem un om căzut pe trotuar, grăbim repede pașii! Iar când un om este „căzut în sine”, precum Orsolya, chiar nu înțelegem ce atâta tevdură, ce atâta babardeală, că oricum nu așteptăm prea mult nici de la sfârșitul lumii, nici de la noi!

Aminteam la început că mi-a răsunat în memorie cântecul acela cu macarale.

Ei bine, finalul filmului este de fapt verdictul autorului. Ca o hotărâre în instanță. Fără posibilitatea de a face recurs. Finalul și verdictul se consumă în tăcere. Doar imagini. Cadre generale cu cartiere în construcție. Multe locuințe. O secvență lungă ca și cea a crucilor de pe marginea drumurilor din *Nu aștepta prea mult...*, case, balcoane, macarale care răsăd în soare argintii în Cluj... și niciun loc, chiar și la subsol, pentru un nefericit om al străzii.

Asta nu o spun numai eu. A spus-o un spectator când s-a terminat filmul. În felul lui: „Ce oameni, domnule... Mii de apartamente și pentru amărătul ăla niciun subsol!”. Plus înjurătura.

Nu știu cum vor privi generațiile viitoare filmele lui Radu Jude. Vor fi percepute ca documentare, docudrame, post-modernism vizual sau imagini despre o lume băgată în tub, pentru un CT (computer tomograf), fiindcă RMN a făcut deja Cristian Mungiu?! **F**

KONTINENTAL '25

România-Brazilia-Elveția-Marea Britanie-Luxemburg, 2025

Scenariul și regia: Radu Jude

Imaginea: Marius Panduru

Montajul: Cătălin Cristuțiu

Sunetul: Hrvoje Radnić, Cristian Ștefănescu, Alexandru Dumitru

Muzica: Matei Teodorescu, Cristian Ștefănescu

Decorurile: Andreea Popa

Costumele: Cireșica Cuciuc

Cu: Eszter Tompa, Gabriel Spahiu, Adonis Tanța, Șerban Pavlu, Oana Mardare, Annamária Biluska, Adrian Sitaru, Marius Damian, Nicodim Ungureanu, Ilinca Manolache

Producție: Saga Film, în coproducție cu RT Features, Bord Cadre films, Sovereign Films și Paul Thiltges Distributions

Producători: Rodrigo Teixeira, Alexandru Teodorescu

Producători executivi: Ramona Grama, Dan Wechsler, Jamal Zeinal-Zade, Andreas Roald, Berta Marchiori, Fernanda Frotté, Paul Thiltges, Adrien Chef

Distribuitor: Independența Film

Durata: 109 minute

Premiera: 20 iunie 2025



TWST/Things We Said Today

În inima Beatlemaniei

Dana Duma

Stiam deja, de anul trecut, că noul documentar semnat de Andrei Ujică, *TWST/Things We Said Today*, văzut pentru prima dată în secțiunea oficială, dar necompetitivă a Festivalului de la Veneția, va avea curând și premiera românească. Autorul faimosului *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* și un pasionat investigator al perioadei comuniste din România (vezi și documentarul cosemnat cu Harun Farocki, *Videograme dintr-o revoluție*), este cineastul celebru mai întâi pentru colaborarea sa la scrierea textelor pentru formația Phoenix, petrecând apoi o bună parte din viață în Germania, unde a fost, până recent, profesor de teorie literară și filmologie la Universitățile din Mannheim și Karlsruhe. Această pregătire teoretică solidă își pune pecetea asupra filmelor sale, realizate după o îndelungată perioadă de documentare și reflecție preliminară.

Noul lungmetraj, despre concertul grupului Beatles de la New York din august

1965, pe care dorea să-l facă de câteva decenii („visam să fac un film cu un grup muzical american”, mărturisea regizorul într-un interviu) a prins viață după câteva decenii. Alegerea formației (britanice) beat celebre din Liverpool datează încă din adolescență, când, declara el în același interviu, prefera LP-urile lor în defavoarea celor de la Rolling Stones, în egală măsură la modă în epocă. Să nu uităm că Ujică s-a născut în Timișoara, unul dintre cele mai occidentalizate orașe românești în acel timp, inclusiv ca importanță a minorității germane (pe care a constatat-o mai ales la Teremia, orașelul unde a fost ceva timp mutată cu serviciul mama lui), ale cărei legături cu rudele din străinătate facilitau venirea acestei muzici, înregistrată pe discuri sau benzi magnetice, în același timp cu lansarea ei în străinătate.

Tot din interviuri (mai ales din cel acordat lui Ion Big) aflăm de ce documentarul lui Ujică nu este atât despre muzică (și pentru că drepturile de autor pentru cântece sunt foarte costisitoare), cât despre starea de spirit a societății americane din

acei ani, când Statele Unite abia ieșiseră din perioada de doliu de după uciderea președintelui John Fitzgerald Kennedy. Primirea extrem de călduroasă de la New York, unde venirea celor patru Beatles a mobilizat zeci de mii de fani pe tot parcursul deplasării de la aeroport până la hotelul unde au locuit și, desigur, pe stadionul Shea, unde a avut loc concertul. Autorul explică astfel alegerea acestui moment pentru a cerceta amploarea fenomenului Beatlemaniei: „Am ales weekendul ăsta din mai multe motive. Mai întâi, pentru că marchează cel mai mediatizat moment Beatlemaniei. Acesta se întâmplă în 1965, când au dat primul concert pe Shea Stadium, lângă Expoziția Universală care avea loc atunci la New York. Aveam astfel o unitate de spațiu și timp, ceea ce este întotdeauna esențial pentru un anumit tip de dramaturgie sau de narațiune. Am ales momentul Shea Stadium pentru că acolo, ca într-un creuzet, se desfășoară punctul culminant al Beatlemaniei”.

În același timp cu marele concert aveau loc revoltele populației de culoare din Watts, o zonă din cartierul Harlem locuit aproape integral de *black people* din New

TWST/THINGS WE SAID TODAY

România-Franța, 2024

Scenariul și regia: Andrei Ujică

Montajul și sunetul: Dana Bunescu

Animația: Yann Kebbi

Supervizor efecte vizuale: Olga Avramov

Cu: Tommy McCabe, Thérèse Azzara, Shea Grant, Sarah McCluskey

Producție: Les Films du Camélia, Modern Electric Pictures și Tangaj Production, în coproducție cu Arte France Cinéma și INA: Institut national de l'audiovisuel

Producători: Ronald Chammah, Anamaria Antoci, Andrei Ujică

Producători executivi: Nouredine Essadi, Anda Ionescu

Distribuitor: Bad Unicorn

Durata: 91 de minute

Premiera: 25 aprilie 2025

York. În interviul filmat de o televiziune cu grupul adorat de americani, se pune o întrebare despre locul din New York pe care ei ar dori să-l viziteze, iar Paul McCartney răspunde scurt: „Harlem”. Având un fundal social-politic foarte relevant, precum și dovezi ale idolatriei născânde, documentarul este, cum aprecia autorul, „o călătorie în inima ascunsă a acelei lumi, deopotrivă trecute și palpabile în prezent”.

Desigur, autorul a simțit nevoia să exprime, de mai multe ori, motivele pentru care publicul nu ar trebui să se aștepte la „un documentar despre muzică”, ci mai degrabă despre efectele ei. Cu atât mai energică este justificarea, cu cât există un documentar lansat tot anul trecut, *Beatles '64*, de David Tedeschi, produs de Martin Scorsese și evocând prima sosire a celor patru din Liverpool la New York, în februarie 1964, pornind de la imagini filmate în epocă de reputații documentariști David și Albert Maysles, fondatorii așa-numitului *direct cinema*, o formă radicală de reprezentare cinematografică a realității. În 1964, ei au însoțit și filmat celebrul grup britanic timp de două săptămâni, interpreții fiind protagoniștii unor concerte la New York, Washington și în Florida. Cineaștii s-au ghidat după imperativul „Sfidează convențiile!”, ceea ce se remarcă mai ales în portretele muzicienilor, surprinși din unghiuri și în ipostaze neașteptate de camera de 16 mm mânăuită de Albert Maysles.

Andrei Ujică a lucrat cu *found footage*, fragmente filmate fie de televiziunile principale (ABC, CBS, NBC), fie de amatorii care dispuneau de camere cu peliculă de 8 mm și 16 mm. Pentru că a ales să reconstituie evenimentele confruntând perspectivele a doi martori, pe atunci adolescenții Geoffrey O'Brien, devenit ulterior scriitor, și Judith Kristen, el alege să deseneze aceste personaje și să le anime, proiectându-le peste imaginile de documentar. În plus, scenariul include și rânduri din textul publicat de Ujică în 1972, „Isabela, prietena fluturilor”. De altfel, fluturii inundă ultimele imagini ale filmului, o soluție vizuală amintind de stilul *flower power* care avea să domine reprezentarea tinerei generații, caracterizată și de obsesia muzicii Beatles. **F**

Alexandra

Salvarea care nu vine

Dinu-Ioan Nicula

Cu o premieră discret anunțată la sala Eforie a Cinematecii Române și cu o afluență de invitați care a relevat capacitatea mobilizatoare a echipei filmului, *Alexandra* s-a prelininat ca un film despre „cazul Caracal” și a sfârșit prin a-i oferi realizatoarei Diana Busuioc Anghelcev (nume de scenă: Angelson) posibilitatea de a chema publicul către o regăsire a lui Dumnezeu. Un deziderat generos, care, chiar dacă nu se reflectă la propriu în textura acestei producții independente, îi deschide *Alexandrei* calea spre înscrierea în diverse festivaluri de film creștin (pe urmele lui *The Second Coming of Christ*, 2018, realizat de Daniel Anghelcev, clujeanul care îi este soț Dianei). De altfel, la Q&A-ul bucureștean, regizoarea și principalul ei colaborator, directorul de imagine Marius Neacșu, s-au declarat a fi nelipsiți de la liturghia oficiată la una dintre bisericile ortodoxe din Statele Unite, țară unde s-au stabilit cu mulți ani în urmă.

Coperțile filmului pun pe un ecran TV un serial american imaginar, *The Rescuers*, prin care se dorește un paralelism între operatoarea de la sistemul de urgență 911

(empatică, în pofida apelului de o veridicitate dubioasă) vs. operatoarea & polițistul de la sistemul nostru 112 (reci și chiar ironic-absurzi, deși disperarea apelului era evidentă). Înregistrarea existentă pe internet a telefonului dat de către Alexandra Măceșanu este, de altfel, cu mult mai halucinantă decât reconstituirea din film. În intro-ul de la *Alexandra*, autoarea afirmă că opera sa nu are legătură cu evenimentele de la Caracal, fiind o fantezie. Inducând spectatorul pe pista uzualiei declarații de complezență a lipsei de conexiune cu faptele reale, textul oferă, spre final, surpriza că trebuia luat la propriu. Așadar, story-ul din film este unul contrafactual: ce s-ar fi întâmplat dacă, în loc să fie nepăsătoare, operatoarea care a primit apelul de la fata răpită și violată în Caracal și-ar fi părăsit postul și ar fi salvat-o pe Alexandra, fie chiar cu prețul de a rămâne ea sechestrată de criminal, timp de patru ani?

Fără apetență pentru thriller, dar cu ambiția de a-și oferi un rol de prim-plan, Diana Angelson Busuioc își conduce filmul către melodramă: dintr-o întâmplare nespectaculoasă (niște trecători aud strigătele sale din pivnița unde era claustrată), fosta operatoare Angela este salvată și ajunge în brațele soțului ei (șef



Diana Angelson Busuioc



ALEXANDRA

România-SUA, 2025

Scenariul și regia: Diana Angelson Busuioc

Imaginea și montajul: Marius Neacșu

Muzica: Silvia Leonetti, Theodor Andrei

Costumele: Anca Cernea

Cu: Diana Angelson Busuioc, Dorin Enache, Francesca Hojda, Petru Georoiu, Georgeta Marin Vilcu, Emanuela Ciucan, Sofia Ivan, Maria Julieta Georoiu, Dan Culicovschi, Gabriel Țaga

Producție: Christa Films, MGN Film Signature

Producători: Daniel Anghelcev, Diana Angelson Busuioc, Marius Neacșu

Distribuitor: Cinemagix ID

Durata: 101 minute

Premiera: 4 aprilie 2025

al Poliției, dar și deputat, cumul imposibil de funcții, peste care scenariul a trecut în marș), pus deodată pe faptele mari ale prinderii răufăcătorului. Ele rămân doar la nivelul dezideratului, deși i-ar fi prins bine și în campania electorală prezidențială în care se afla acest Mitică Popescu (clou-ul numelui va fi devoalat, *pour la bonne bouche*). Actorul Dorin Enache

(remarcat nu demult la Teatrul Nottara, în rolul Titi Tulea din dramatizarea călinesceni „Enigma Otiliei”, montată de Radu Popescu) face un rol monocord, dar era greu să iasă altcumva, din moment ce toată țara trebuia să fie în admirația simbolului național care este Angela. O eroină care nu pare marcată fizic de cei patru ani, ce au trecut ca patru zile, în care lacul de unghii nu s-a șters, iar vigoarea brațelor a rămas aceeași. Cu alibiul retroactiv al maniei grandorii pe care o trăiește Angela, regizoarea-actriță construiește un personaj implauzibil în zecile de minute ale poveștii, justificat doar de întorsătura finală. Schema ar fi funcționat, poate, la un scurtmetraj; așa, însă, ea generează mostre de comic involuntar, pe care nu le poate atenua nici Petru Georoiu (în rolul lui Roman, fiul Angelei), știut din emisiunile „X Factor” (2021) și „iUmor” (2022), cu un anumit farmec pe care viitoare apariții pe marele ecran i l-ar putea pune în valoare.

Tot la un „talent show” s-a afirmat, în 2018, Francesca Hojda, care ulterior, împreună cu bine-cunoscuta Flavia și cu celelalte două surori ale lor, au fondat grupul Ma-Ra-Mu, de succes în domeniul muzicii inspirate din folclor. În *Alexandra*, unde interpretează personajul titular, ea este punctul de forță atât pentru că i se pun în valoare calitățile vocale, cât și fiindcă i se cere doar naturalețe, nu lucruri care să

depășească puterile unei neprofesioniste într-ale actoriei. Reușita i se datorează și tandemului pe care îl face cu mama sa, interpretată de Georgeta Marin Vilcu, a cărei experiență din spectacolele de pantomimă ale lui Dan Puric i-a conferit o anumită maturitate în construirea unui personaj echilibrat, cea care în toți cei patru ani a avut grijă de Roman, devenit prietenul fiicei ei (fără ca între cei doi tineri să putem descoperi o chimie majoră).

Ca și cum autoarea însăși ar fi avut o revelație asupra a tot ceea ce a filmat, către sfârșit își aduce în prim-plan *raisonneur*-ul, procuroarea care anchetează dosarul Caracal. Aceasta rostește o diatribă nu doar la adresa personajelor cu „nume caragialești” care au împănât filmul, ci și împotriva conformismului românilor în două momente majore ale contemporaneității: pandemia și actualul război. Punctele de vedere îndrăznețe sunt însă rostite prea apăsător (... iar citarea lor este de evitat aici), ducând astfel ideea înspre un caricatural nedorit de Diana Angelson Busuioc. Ea rămâne cu credința nestrămutată în Cel de sus și în filmul *Alexandra*, pe care consideră că l-a realizat având de mai multe ori alături ajutorul divin.

Cu toate acestea, dacă ar fi să adaptăm o vorbă din bătrâni, Dumnezeu dă (circumstanțe favorabile), dar nu și pune în traista (esteticii)! **F**

Marea pescuială

În așteptarea bancurilor

Dinu-Ioan Nicula

Actor respectat și cu un palmares pe măsură (dominat, desigur, de personajul preotului exorcist din *După dealuri*, Cristian Mungiu, 2012), Valeriu Andriuță și-a încercat forțele, în ultimul deceniu, și în domeniul regiei de film, în detrimentul celei de teatru, secție pe care a absolvit-o în 1999 la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din București, după ce în 1992 obținuse, la Tbilisi, licența în

actorie. Între 2017 și 2020, el a realizat, anual, câte un scurtmetraj (*Chers amis; Cu unul în plus; Salix Caprea; Eu sunt Dorin*), ale căror principale virtuți rămân cele interpretative, lucru normal dată fiind dubla formație a autorului.

Tinzând să facă saltul spre lungmetraj, Valeriu Andriuță a prezentat la concursul CNC – (sesiunea II 2023) scenariul *Ultima pescuială*, cu regizor desemnat Paul-Răzvan Macovei (*Romina, VTM*, 2023; serialul *Bravo, tată!*, de la Antena 1, 2023-2024), ocupând locul 29 din 32

de proiecte. Dat fiind că nu mult deasupra lui s-au plasat (sub linia obținerii finanțării) autori consacrați precum Marian Crișan sau Andrei Gruzniczki, cineastul basarabean s-a hotărât să persevereze pe calea unei producții independente, dar nu în aceleași coordonate. Sub influența spiritului de aventură al actualei comedii, Andriuță a trecut el însuși la cârmă, schimbându-i și titlul în *Marea pescuială*, vădită trimitere la seria *Marea mahmureală/The Hangover* (Todd Phillips, 2009-2013). Gașca de bărbați care se întorc spre isprăvi

de nivel adolescentin, acolo condusă de Bradley Cooper, este, mutatis mutandis, redutabilă și aici: Bogdan Farcaș, Adrian Titieni, Șerban Pavlu, Pavel Bartoș și Vlad Zamfirescu.

Faptul că niciunul dintre scurtmetrajele sale nu vizează țintele comediei însemna o premisă de reticență asupra capacității lui Valeriu Andriuță de a se transfigura odată cu *Marea pescuială*, mai ales că nici cariera lui actoricească nu e prea bogat reprezentată în roluri axate pe umor. Pretextul scenaristic nu este sofisticat: un grup de amici, între două vârste, vor să-și cumpere cu 30.000 de euro o baltă de pescuit, pe care s-o exploateze pentru propriul hobby și în scop de profit. Ei conving un cămătar să le dea acești bani, moment în care începe să tureze mecanismul „filmelor cu proști”: nu realizează că, de fapt, acela e un traficant de droguri și, mai mult, pierde instant cash-ul primit de la el. Platitudinea secvenței e o primă scădere a filmului, iute surmontată prin introducerea în acțiune a ex-senatorului interpretat de Vlad Zamfirescu (descins parcă din *Dirijorul tăcerilor*, Ovidiu Georgescu, 2022), care, pe banii proprii, girează escapada în Delta, unde cămătarul-dealer le-a pus totul la dispoziție, cu finalitatea redată confuz a preluării „mărfii”, pe care inocenții vilegiaturisti o duc în barca cu motor ancorată pe o mașină.

Deși e o comedie fără influenceri (rara avis în ultimul timp), *Marea pescuială* se bazează din plin pe un interpret neprofesionist, chef Cătălin Scărlătescu, *mastermind*-ul acestei combinații în care nu primează mereu logica, fapt pentru care îi ține mereu sub lupa camerelor de luat vederi pe simpatici, dar neștiutorii săi transportatori de moment. Suficiența și duritatea personajului sunt ingrediente bine cântărite de marele bucătar, fără scăderi în rol și care are drept rivală ascunsă pe o altă celebritate venită din afara sferei actoricești (dar obișnuită cu platourile de filmare ale Pro TV), Andreea Ibacka. Intruziunea ei în cvartetul vesel, aparent accidentală, rămâne insuficient justificată, target-ul scenaristic părând mai curând secvența în care îl seduce pe Bebe, rolul de sclav al lui Bachus nefiind unul de vârf pentru Adrian Titieni. Tot din sfera vedetelor Pro TV provin Dana Rogoz și



Vlad Zamfirescu

Ecaterina Ladin, tandemul lor de polițiște fiind cel mai reușit, din punct de vedere umoristic. Alura trans pe care regizorul i-o dă personajului Danei Rogoz este doar la nivelul de sugestie, Andriuță preferând să rămână într-o zonă fără risc, ca receptare din partea publicului.

Peripețiile vizitorilor la pescuit sunt animate, cu precădere, de doi veterani ai comediei de toate calibrele: Pavel Bartoș, care, de la *Ramon* (Jesús del Cerro, 2023), poartă continuu semnul naivității bonome (poate că, după apropiatul sequel realizat de cineastul hispano-român, se va transfigura), și Șerban Pavlu, din nou tipul întreprinzătorului depășit de situație, aici în rolul proprietarului unei mici firme de pompe funebre; pe ansamblu, rezolvările comice găsite de autor se resimt ca prea apropiate în timp de cele ale lui Mircea Bravo din *Moartea în vacanță* (Cristian Ilișuan, 2024).

Pentru mulți spectatori, *Marea pescuială* este un moment de relaxare decentă (*feel good movie*), ceea ce nu-i puțin lucru în marea de râsete vulgare care se revarsă de câțiva ani pe ecranele românești. Peste timp, filmul aduce un dram din ceea ce a fost *Operațiunea Monstrul* (Manole Marcus, 1976), dar, pentru că aceasta este mai mult o legendă decât un reper cinematografic cu adevărat valoros, realizarea lui Valeriu Andriuță rămâne în derivă. Apele în care pescuiește succesul ca regizor de lungmetraj sunt mici, însă nu tulburi, fapt

pentru care merită să avem răbdare, de altfel un sine-qua-non al distracției cu „fir întins!”. **F**

MAREA PESCUIALĂ

România, 2025

Scenariul și regia: Valeriu Andriuță

Imaginea: Silviu Stăvilă

Montajul: Iulia Andriuță, Tudor D.

Popescu, Koray Turhan

Sunetul: Matei Vasilache, Alexandru Milieș

Muzica: Mihnea Irimia

Decorurile și costumele: Medeea Enciu

Cu: Pavel Bartoș, Bogdan Farcaș, Șerban Pavlu, Adrian Titieni, Vlad Zamfirescu, Dana Rogoz, Ecaterina Ladin, Nicodim Ungureanu, Cătălin Scărlătescu, Andreea Ibacka

Producție: Idea Film

Producători: Ionuț Alin Ionescu, Andrei Marinescu, Andreea Apetre

Producători executivi: Tudor D. Popescu, Koray Turhan

Distributori: Ro Image 2000 și Idea Film

Durata: 95 de minute

Premiera: 9 mai 2025



Csilla Kató

Cu Csilla Kató, despre Astra Film Junior

Interviu de Mihai Fulger

Rubrica „Filmul și școala” a debutat în numărul trecut (după un dosar cu aceeași temă în ultimul număr din 2024), cu un interviu despre programele educaționale ale TIFF-ului clujean. Ideea de a discuta despre un alt important festival de film din România, Astra Film Festival, înființat în 1993, și despre componenta educațională a acestuia, Astra Film Junior, a venit firesc. Csilla Kató, director artistic al festivalului sibian și supervisor al proiectului Astra Film Junior, și-a făcut timp să-mi răspundă la întrebări, lucru pentru care îi mulțumesc.

Ce v-ați propus în 2007, atunci când ați lansat, pe lângă Astra Film Festival (AFF), programul de educație prin cinema Astra Film Junior?

Ideea și dorința unor proiecții de film pentru elevi le aveam de mult¹, dar cumva căutam formula cea mai bună, în timp ce organizarea și menținerea în viață a Astra Film Festival ne lua cea mai mare parte din energie. În 2007, însă, ideea s-a copt și s-au aliniat mai multe lucruri. În primul rând, cum Sibiu era Capitală Culturală Europeană, exista o așteptare, o sete, o nevoie tot mai apăsătoare să avem proiecții de film în regim de cinema pentru copii. Situația din oraș era similară cu ce se întâmpla în toată țara: în anii tranziției,

cinematografele de stat au fost închise rând pe rând, mallurile și multiplexurile încă nu apăruseră și deja mai multe generații de elevi din Sibiu crescuseră fără să vadă vreun film în cinema, văzuseră doar pe ecrane mici (TV, online). Singura soluție era să proiectăm filme când este festivalul și sunt săli amenajate pentru proiecții, cu echipamente aduse din altă parte (nu cu puține costuri). Copiii noștri ajungeau la vârsta școlară și voiam neapărat ca ei să fie inițiați în experiența de cinema și de festival.

Tot în acel an, am identificat un serial documentar francezesc, *Diminețile lumii*, conceput și produs special pentru elevi de vârsta școlii primare, fiecare episod arătând o zi din viața unui copil dintr-o țară din lumea largă. Era exact ce căutam: profilul festivalului Astra Film tradus pentru elevi, descoperirea existenței contemporanilor noștri prin povești de cinema din toată lumea. Deja de la anunțul programului am văzut entuziasmul cu care s-au făcut rezervările, al căror număr trebuia suplimentat pe toate zilele, datorită cererii mari. De la prima ediție și până azi, acest proiect, un festival de film al copiilor, este primit cu bucurie și entuziasm atât de elevi, cât și de profesori.

Obiectivele pe care le-am ținut erau clare de la prima ediție, chiar dacă nu au fost articulate în limbajul specific, și ele s-au îndeplinit peste așteptări:

1. extinderea programului AFF către un nou public, cel mai tânăr – practic, în 2007, Astra Film Junior a fost prima inițiativă a unui festival de film din România de a face un program special de cinema dedicat elevilor; și mii de elevi au umplut sălile de cinema amenajate de AFF, între orele 8 și 15, fiind un public plin de bucurie și de entuziasm;

2. inițierea acestui public de elevi în experiența cinematografică de calitate, iar elementele de bază ale acestei experiențe să fie un film/cinema documentar/produs audiovizual narativ, care să permită un traseu de descoperire informativă și emoțională, un *infotainment* educativ, amplificat de experiența vizionării în comunitate;

3. Astra Film Junior să fie conceput ca un program de educație cinematografică; am pregătit pentru profesori planuri de lecții care să ghideze și să inspire activități,

astfel încât elevii să reflecteze și să aprofundeze filmele vizionate; pentru a face și mai interactiv programul, încă de la prima ediție am organizat pentru elevi un concurs de desene și, mai târziu, de benzi desenate.

Cum s-a dezvoltat Astra Film Junior (AFJ)?

Eram la curent cu obiectivele, programele și recomandările Comisiei Europene referitoare la segmentul educației prin film (*film literacy*), am parcurs literatura de specialitate și am participat la conferințe și evenimente de profil. Aceste resurse ne-au ajutat să articulăm mai clar ceea ce am pornit, ne-au inspirat și ne-au conferit legitimitate, confirmând că porniserăm pe drumul corect. Însă nu au schimbat nimic în esență, nici măcar nu ne-au dat direcția de dezvoltare. Extinderea proiectului s-a făcut organic, prin pilotarea noilor elemente.

Poate suna straniu și, chiar dacă pare că am inventat roata, obiectivul de a familiariza elevii cu experiența de cinema era – și este – unul real. La primele ediții, ne-am confruntat cu niște reacții la care nu ne-am așteptat. Elevii erau „sălbăticuți”, nu erau familiarizați cu momentele de întuneric în sală și, când s-a stins lumina, toți – și sala avea 800 de locuri – zbierau de frică și de emoție din toată suflarea. Prima dată ne-a surprins, dar după aceea am considerat aceasta un trigger de emoții și adrenalină, care piperează experiența emoțională și intensitatea trăirilor. După câțiva ani, a dispărut din obișnuință. Cel mai important, însă, este ceea ce oferă vizionatul în contextul de cinema, fiindcă elevii consumau filme acasă, atât pe televizor, cât și online, și vizionatul în cinema a fost o descoperire foarte bună. Le plăceau filmele, „ocazia de a călători și vizita alți copii în lume”, vizionatul pe ecran mare, într-o sală cu mulți copii și cu reacțiile lor amplificate.

În ziua de azi, experiența vizionării unui film în regim de sală de cinema capătă noi valențe educative. Elevii de azi, nativi digital, consumă permanent conținut audiovizual scurt online, în majoritatea timpului singuri, fiecare lipit cu privirea de propriul telefon. Se cunoaște efectul advers al unui astfel de consum asupra creierului unui copil: îi scade capacitatea de

concentrare. La AFJ, elevul trece printr-o experiență de vizionare în comunitate, nu izolat, atomizat în spațiu, chiar învăluit de trăirile altora. Și, urmărind pe ecran mare o poveste, este ajutat să se concentreze pe o perioadă mai lungă, reducând atenția fragmentată prea mult cu videouri scurte.

Mai mult, se poate și reflecta la cele văzute în sesiunile de discuții de după film, atât în sala de cinema, cât și în sălile de clasă, pe baza materialelor didactice pregătite.

De zece ani încoace, mai ales în ultimii ani, de când dependența de consum de conținut audiovizual scurt pe rețele sociale a devenit atât de răspândită și s-a tot extins chiar și în rândul elevilor de școală primară, experiența programului AFJ cu filme narative de durată potrivită vârstei lor a devenit, într-un fel, o țintă: educarea atenției elevilor obișnuiți cu fragmentarea, cu conținutul audiovizual foarte scurt consumat permanent. Filmele narative de la AFJ vizează extinderea atenției, a răbdării, la jumătate de oră pentru elevii din școlile primare și gimnaziale și la o oră și jumătate pentru liceeni.

Începând din 2016, am extins programul AFJ cu experiența de cinema în *fulldome*, cu documentare *fulldome* atent selecționate pentru trei grupe de vârstă. *Fulldome* este de fapt un cinema-iglu, un spațiu de tip semisferă special amenajat, pe a cărui cupolă se proiectează la 360 de grade, iar elevii urmăresc filmul culcați pe

spate pe perne de puf. Practic, la proiecțiile *fulldome*, spectatorul este înconjurat de film. În afară de experiența inedită de cinema, participarea la programul *fulldome* le oferă elevilor șansa să vadă relativitatea convenției de format. Ecranul de cinema poate să fie semisferă, iar filmul să ne înconjoare. Am considerat și acest aspect foarte important pentru elevi, ei fiind expuși involuntar la gândirea critică. Programul *fulldome* a dublat numărul de elevi spectatori, având un succes fulminant.

Vizionarea unui film narativ proiectat în săli de cinema și în cinema *fulldome* reprezintă experiența de bază pentru educația de cinema și prin cinema. Este și o formă alternativă de învățare, o modalitate devenită extrem de populară în rândul elevilor. Filmele din program sunt producții cinematografice despre copii și pentru copii. Poveștile expuse prin limbajul cinematografic le oferă elevilor ocazia de a asimila informații specifice altor culturi și de a empatiza prin cunoașterea poveștii personale a unui copil de vârsta lor. Vizionând povestea altor copii din lume, participanții își dezvoltă percepția asupra lumii și a vieții, devenind mult mai conștienți de diversitatea culturală și socială, de mediile și de felul în care trăiesc alți copii din lume. Experiența vizionării este amplificată de împărtășirea trăirilor și a reacțiilor spontane cu ceilalți de aceeași





vârstă din public. Astfel, putem spune că programul Astra Film Junior reușește să combine educația cinematografică cu educația emoțională și civică.

AFJ este construit pentru grupe de vârstă clar delimitate și este alcătuit preponderent din filme documentare, dar și filme de ficțiune, de animație și hibride. Pentru liceeni, programăm documentare care sunt relevante și mobilizează acest segment de public emoțional și intelectual, extinzându-le orizontul de referințe în multiple domenii: subiecte civice, inegalități, manipulări în lumea online sau chiar în licee. Proiecțiile de film dedicate liceenilor sunt urmate de discuții organizate despre filmul vizionat. Am extins programul cu experiență de cinema din perioada de cinema mut, am organizat un matinal, pentru copii și părinți, cu film mut însoțit de muzică live – o participare la experiența de cinema din epoca lui Chaplin, de acum 100 de ani.

De-a lungul anilor, în timpul organizării AFJ, am pus foarte mult accent pe accesibilizarea programului pentru toți elevii. Am reușit să creăm posibilitatea ca programul să fie accesibil pentru toți copiii din județul Sibiu și nu numai. Am asigurat accesibilizarea filmelor pentru copii cu nevoi speciale, precum deficiențe de auz și de vedere. Am facilitat filmele pe diferite limbi, proiectându-le cu dublaj

în germană și, de doi ani, în ucraineană.

Cum AFJ era conceput din start ca educație cinematografică, am avut mai multe elemente care să ajute acest proces. În primul rând, încă de la prima ediție, am acompaniat programul de film cu planuri de lecții pentru profesori. Treptat, am introdus și discuțiile cu publicul de după film. Experiența vizionării este aprofundată prin sesiuni de întrebări și răspunsuri în sala de cinema, cu moderatori pregătiți, cât și, înapoi în sala de clasă, cu cadrele didactice, care au la dispoziție materiale didactice oferite de festival.

Am organizat traininguri de *film literacy* pentru profesori. Datorită numărului mare de participanți (azi avem peste 3.000 de profesori anual, care aduc elevii la festival), pregătirea profesorilor se rezuma la oferirea materialelor didactice pentru exerciții de reflexie la conținut. În acest context, am creat un alt program dedicat cadrelor didactice, denumit „Profesia educator”, care folosește filmul documentar ca punct de pornire pentru reflexia asupra temelor educaționale. Se prezintă un film documentar, care evocă și expune o temă complexă, legată de procesul educațional în sistemul școlar (școli alternative, bune practici legate de tratarea elevilor problematici, a elevilor care trec prin traume precum pierderea unui părinte etc.), și, după film, se fac discuții cu experți în educație.

Pentru elevii din ciclul primar, organizăm un concurs de benzi desenate, un exercițiu foarte eficient de *film literacy* pentru cei mici. Elevii sunt rugați să spună o poveste prin benzi desenate legate de filmul vizionat. Crearea poveștilor proprii și exprimarea lor în regim de bandă desenată, dezvoltându-le elevilor imaginația și exersarea gândirii prin imagini, reprezintă un proces foarte apropiat de gândirea în format de *storyboard*.

Pentru elevii de liceu, am organizat, timp de zece ani, în colaborare cu Asociația Vira și UNATC, atelierul „Primul meu film documentar”. Elevii au realizat propriile scurtmetraje și au fost implicați în juriul liceenilor. În acești zece ani, 120 de elevi au făcut propriile scurtmetraje și aceste filme au fost proiectate în fața publicului în cadrul festivalului – cea mai intensivă alfabetizare a elevilor în lumea cinemaului.

Acum, după 18 ani, în ce măsură considerați că v-ați atins obiectivele inițiale?

Sincer? Le-am depășit cu mult! Văzând an de an coloane de copii împânzind orașul pentru o săptămână, venind în număr atât de mare, cu mult entuziasm și bucurie, simțim o mare satisfacție, pentru că eforturile noastre sunt recompensate².

Ce face Astra Film Junior un proiect de educație cinematografică unic în România?

În primul rând, faptul că programul se extinde chiar și la elevi din ciclul primar. În Europa, festivalurile de film documentar care au și componenta de *school screening*, o au doar pentru liceeni. Și, eventual, pun desene animate pentru ciclul primar. Ce-i drept, este foarte puțină producție și muncim foarte, foarte mult ca să putem găsi filme de calitate pentru acest segment de public. În al doilea rând, programul *fulldome* face unic AFJ din Sibiu.

Aș vrea să revin și să subliniez faptul că elevii de la AFJ au o experiență de cinema asociat cu emoția descoperirii, a bucuriei, și vin la eveniment cu mare drag și plini de entuziasm. Valoarea acestui aspect mi s-a clarificat mai ales în cadrul unei ample conferințe europene despre educație de film – „Film Education: From Framework to Impact” (program finanțat

de Creative Europe MEDIA), seminarul de la Budapesta, din octombrie 2020. Scopul final al acestei conferințe a fost alcătuirea unei platforme de resurse pentru educația cinematografică, accesibile pentru oricine³. La această conferință au fost invitați profesioniști din regiune, care conduc programe de educație cinematografică în țările din Grupul (Polonia, Cehia, Slovacia și Ungaria) și România. Iar noi, organizații AFJ, am fost invitați să contribuim prin prezentarea experienței noastre la această platformă *open-source*.

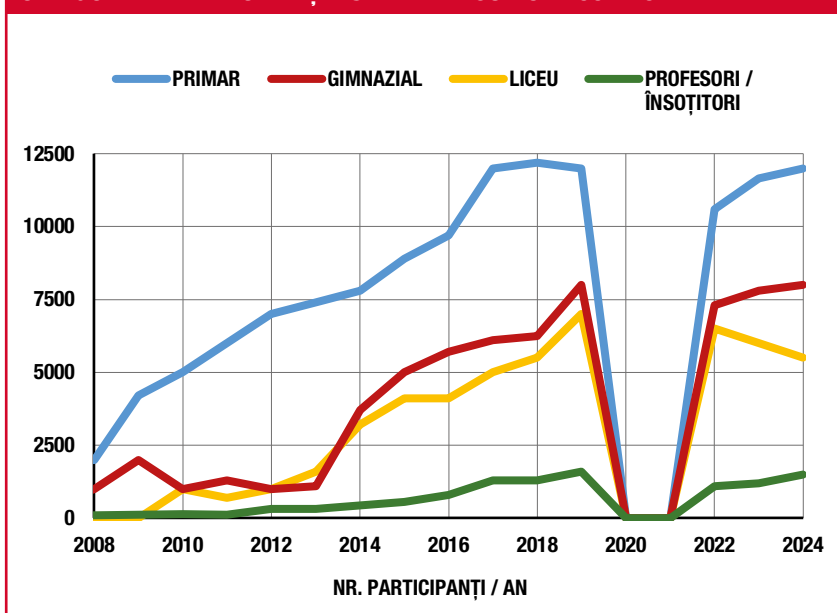
Altfel, educația cinematografică având în centru experiența de cinema, cuplată cu o experiență de descoperire a lumii prin film, bucurie și entuziasm, e greu – spre imposibil – de repetat în clase, în școală. Colegii din alte țări au raportat dificultăți în captarea atenției elevilor în contextul unei ore opționale în școli, în comparație cu o oră în regim de sală de cinema.

Ce impact a avut Astra Film Junior asupra sistemului și instituțiilor de educație formală preuniversitară din județul Sibiu?

Din informațiile pe care deținem, Astra Film Junior este cel mai amplu proiect de educație cinematografică din România, cel puțin ca număr de participanți la care a ajuns. E o dovadă că acest proiect a fost unul de suflet, că rezultatele reflectate prin statistici și cei 18 ani care s-au adunat în contul acestui proiect par să fie o minune a dezvoltării în condițiile unui context de supraviețuire instituțională mai degrabă decât una plănuită, sprijinită și susținută financiar și instituțional. În această perioadă de 18 ani, a devenit cel mai mare și cel mai îndrăgit eveniment la care participă anual cei mai mulți elevi din orașul și județul Sibiu, dar și din alte orașe. Ar fi greu de măsurat exact amploarea și impactul acestui program desfășurat anual. Ar însemna să măsurăm experiența de cinema a peste 500.000 de elevi și peste 3.500 de cadre didactice din județul Sibiu, care au luat parte la program din 2007 până acum. Și câteva mii în țară, în cadrul „Astra Film Junior on tour”.

AFJ a avut impact și asupra orientării profesionale a mai multor elevi, participanți la atelierile de film pentru liceeni, care au ales să studieze regie de

CATEGORII DE PARTICIPANȚI ASTRA FILM JUNIOR 2007-2024



film, respectiv filmologie. Putem socoti ca rezultat faptul că o parte din zecile de liceeni participanți la atelierile noastre de film documentar au ales să studieze film la facultate și lucrează deja în domeniu. E mai greu de exprimat în cifre, însă educația cinematografică, educația civică, educația emoțională, învățarea prin descoperire, inițierea în consumul cultural, cât și trainingul profesorilor pornind de la cazuri de educație dificile, toate acestea cu siguranță nu au rămas fără efect.

Urmărind activitățile similare de *film literacy* desfășurate de colegi din alte festivaluri sau programele de educație cinematografică din școli, am constatat că, nu de puține ori, ele sunt sortite să fie lipsite de tact metodologic și oferite într-un ambalaj teoretic stufos, ajungând să piardă atenția și curiozitatea elevilor.

Consider, deci, unul din rezultatele valoroase și importante ale AFJ faptul că se desfășoară într-o cheie de bucurie, fiind perceput și consumat cu drag. Este un rezultat palpabil și vizibil faptul că AFJ a devenit un eveniment de cinema de calitate și, în același timp, un punct de atracție majoră. Este un program extrem de îndrăgit atât de elevi, cât și de cadre didactice, și anual publicul e în creștere. În perioada săptămânii AFJ, în Sibiu se intensifică traficul, fiindcă sute de elevi

vin cu autobuze sau chiar cu trenul, cu vagoane suplimentate. Orașul e împânzit de coloane de copii, iar în Piața Mare elevii stau la cozi imense pentru accesul la Dome. Avem impresia că se desfășoară o adevărată mișcare culturală, la care se străduiesc să participe, cu elanul bucuriei, toate școlile din Sibiu și din județ și nu numai. ■

Note

1. Nota interviuei: Vorbesc la persoana întâi plural, fiindcă proiectul Astra Film Junior a fost inițiat și dezvoltat sub leadershipul lui Dumitru Budrala și, în afară de contribuția mea la concept și program, de-a lungul celor 18 ani, am avut în echipă mulți colegi care au pus umărul la implementarea proiectului. A fost importantă contribuția Mariei Șpan și a Dorinei Kolkhuis Tanke la creșterea proiectului din fașă până la un festival de anvergură.
2. În acest making-of se poate vedea atmosfera de la Astra Film Junior 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=tdBdOrXHqhg>
3. V. <https://filmeducationframework.eu>.



Hurikán (r. Jan Saska)

Animafest Zagreb

Un festival cu tradiție

Valeriu Căliman

La începutul lunii iunie, am avut ocazia să fiu invitat în cadrul programului de schimb cultural AFN (Animated Festival Network) Edu, împreună cu doi dintre studenții de la secția de animație din cadrul UNATC, la festivalul internațional de animație Animafest, organizat în Zagreb. Festivalul are una dintre cele mai îndelungate tradiții în această categorie (ediția 35), fiind surclasat doar de festivalul de la Annecy, Oscarul industriei de animație, care are loc, de altfel, imediat după Animafest.

Tema festivalului de anul acesta a fost „lumea pe marginea dezastrului”, reflectată într-o serie de proiecții speciale, dar și

în atelierul de animație organizat în spațiul studioului Zagreb Film de animatoarea Varya Yakovleva, atelier la care au participat și studenții de la UNATC. Filmul colectiv lucrat pe hârtie în cele patru zile ale atelierului a fost proiectat la închiderea festivalului, spre amuzamentul publicului.

Pe lângă selecția impresionantă de peste 300 de filme din competiție și diverse programe tematice (focusul pe Coreea de Sud, retrospectiva Michaela Pavlátová, selecția de filme nonconformiste din programul „WTF OFF”), festivalul a inclus și o componentă semnificativă de prezentări, organizate în două mari programe. Evenimentele din cadrul programului AFN Edu s-au concentrat pe partea educațională, cuprinzând prezentări ale școlilor de animație din program și a celor invitate,

ateliere susținute de figuri importante din industria animației, cum ar fi Osman Cerfon sau Michaela Pavlátová, și, nu în ultimul rând, partea de *pitch-uri* ale proiectelor tinerilor autori din „Another New Wave of Japanese Short Animation” („Un alt nou val de al scurtmetrajul de animație japonez”). Al doilea program de prezentări s-a concentrat pe partea de studii teoretice și dezvoltări tehnologice din domeniu. Moderate de Georges Sifimanos, profesor emerit la ENSAD Paris, prezentările din cadrul „Animafest Scanner” au abordat teme variate: animația în filmele efemere (ale căror copii s-au pierdut); inovațiile tehnologice (folosirea inteligenței artificiale în procesul de producție a filmelor narative și în cel pedagogic pentru filme experimentale, provocările artistice în



Memoir of a Snail (r. Adam Elliot)

producția de conținut vertical pentru telefoanele mobile și reprezentarea stilistică a apei în filmele de animație letone); reprezentarea grafică a liniei (în tehnicile disneyene, în animația cu nisip sau în metamorfozele ei, cum ar fi în *La Linea*, de Osvaldo Cavandoli) sau reprezentarea violenței în filmele de animație, atât grafic, cât și îndreptarea ei spre minoritățile sexuale sau misoginism.

Gala de închidere s-a desfășurat în imensa sală de cinema din campusul centrului studențesc care a găzduit majoritatea evenimentelor festivalului. Marile premii au mers, pentru lungmetraj, la comedia cu accente de umor negru *Memoir of a Snail* (*Memoriile unui melc*), a australianului Adam Elliot, și la scurtmetrajul *Dull Spots of Greenish Colours* (*Nuanțe mate ale culorilor verzi*), al rusului Sasha Svirsky, un studiu al reprezentării în media a evenimentelor sociopolitice prin îmbinarea unor tehnici diferite de animație. La celelalte categorii principale, premiul „Dušan Vukotić” pentru film studențesc a fost câștigat de scurtmetrajul *Mother’s Child*

(*Copilul mamei*, r. Naomi Noir, povestea – cu un stil grafic deosebit – a mamei unui adolescent cu dizabilități); premiul pentru inovație și creativitate a fost acordat filmului *stop motion* cu figurine din porțelan *On Weary Wings Go By* (*Să zbori pe aripi obosite*, r. Anu-Laura Tuttelberh); premiul „Zlatko Grgić” pentru cel mai bun film realizat în afara unei școli a mers la scurtmetrajul desenat în cărbune *Uroš*, al lui Mato Uljarević; filmul *Psychonauts*, al lui Niko Radas, despre boli mintale personificate, a câștigat competiția națională; categoria de animație pentru copii a fost câștigată de *Snow Bear* (*Ursul zăpezii*), al lui Aaron Blaise, cunoscut animator din studiourile Disney, acum independent; iar premiile publicului au ajuns la lungmetrajul *Living Large* (*Viața pe picior mare*, r. Kristina Dufková) și scurtmetrajul lui Jan Saska despre un porc antropomorfizat amator de bere, *Hurikán* (preferatul meu din competiție). În afară de premiile și mențiunile juriului competiției, merită amintit premiul pentru întreaga activitate acordat animatoarei cehe Michaela

Pavlátová, cunoscută pentru stilul caricatural și umorul ritmat din filme precum *Tram* (*Tramvaiul*).

M-am bucurat să particip pentru prima oară la un festival cu o tradiție atât de îndelungată ca Animafest Zagreb și am fost impresionat mai ales de entuziasmul publicului, autorii fiind prezentați și aplaudați într-un foarte scurt moment muzical după fiecare proiecție din program. Selecția de filme (atât cea internațională, cât și cea croată) continuă tradiția grafică stabilită de animatorii școlii de la Zagreb, abordând subiecte de actualitate pentru un public adult.

Filmul de autor desenat are o rădăcină puternică în acest festival, producțiile 3D generate pe calculator fiind aproape inexistente în selecție. Deși ceremonia de închidere s-a desfășurat oarecum în umbra fratelui mai mare, festivalul de la Annecy (mulți dintre autori nu au fost prezenți la ceremonia de închidere pentru că erau deja pe drum spre Franța), putem intui că preferințele estetice de la Zagreb vor fi validate de timp. **F**

Totul pentru filmul european

Mihai Fulger

Festivalul Crossing Europe, organizat an de an la Linz și ajuns în 2025 la a XXII-a ediție, este unul dintre festivalurile mele preferate, pe care le vizitez cu plăcere de fiecare dată când programul mi-o permite. Concentrarea asupra cinematografiilor bătrânului continent a festivalului austriac (al treilea din țara sa, după Viennale și Diagonale Graz), deși ar putea fi considerată restrictivă, mi se pare favorabilă pentru cinefili, care au șansa de a vedea și filme europene notabile (în general foarte recente, dar și mai vechi) ce nu-și găsesc locul în circuitul cinematografic sau în selecția altor evenimente similare. În plus, dacă în cele mai mari festivaluri ale lumii participarea femeilor regizor este în continuare disproporționată în raport cu cea a bărbaților, Crossing Europe își face un titlu de glorie din reprezentarea

echilibrată a genurilor în programare, astfel încât frecventatorii săi pot cunoaște mai multe cineaste europene talentate. De altfel, cele două codirectoare ale festivalului din capitala Austriei Superioare, Sabine Gebetsroither și Katharina Riedler (care au preluat în 2022 conducerea de la Christine Dollhofer, directoare la primele 18 ediții) își declară ferm intenția de a face dreptate diversității cinematografului european.

Anul acesta, timp de șase zile la finele lui aprilie și începutul lui mai, Crossing Europe a propus din nou un program bogat și variat, cu 142 de filme (lungmetraje și scurtmetraje de ficțiune, nonficțiune și animație) din 42 de țări, iar o sută de membri ai echipelor (co)producțiilor selectate au fost prezenți la Linz pentru a dialoga cu spectatorii. Li s-au adăugat 550 de acreditări din industrie, numărul total al vizitatorilor festivalului ridicându-se în 2025 la 14.500.

M-am bucurat că, anul acesta, marele premiu al competiției de ficțiune

(acordat de un juriu din care a făcut parte și Anamaria Marinca, actriță cu o carieră remarcabilă) a fost obținut de debutul unui cineast român, Bogdan Mureșanu. *Anul Nou care n-a fost*, filmul scris, regizat și produs de acesta, a adunat deja în palmares câteva zeci de premii internaționale și naționale, începând cu Festivalul de la Veneția din 2024, unde a avut premiera mondială. Despre cel dintâi lungmetraj semnat de Bogdan Mureșanu s-a scris de mai multe ori – și, cu siguranță, se va mai scrie – în ediția tipărită și pe site-ul revistei noastre, cel mai recent chiar în acest număr, în materialele dedicate Galei Premiilor Gopo (în cadrul căreia filmul a primit zece trofee). La Linz, Mențiunea specială a competiției de ficțiune a ajuns la *Trei zile cu tata* (*Three Days of Fish*), o coproducție Țările de Jos-Belgia, scrisă și regizată de Peter Hoogendoorn (cineast ajuns la al doilea lungmetraj). Interesant este că această dramedie nepretențioasă (și, poate



Când a sunat telefonul (r. Iva Radivojević)

tocmai de aceea, mai emoționantă decât multe drame cu subiecte „grele”), despre relația dintre un tată expatriat și fiul său eșuat (cel puțin în ochii părintelui său), a intrat apoi în competiția Festivalului Internațional de Film Transilvania. De altfel, numeroase titluri din selecția Crossing Europe 2025 au fost prezentate și în diverse secțiuni ale TIFF-ului clujean, ambele festivaluri dorind să ofere vârfurile cinematografului european de azi. În competiția de ficțiune de la Linz am mai văzut și alte lungmetraje meritorii, dintre care trebuie să menționez *Holy Rosita*, puternicul debut al regizorului belgian Wannes Destoop, distins cu Premiul Publicului, și *Când a sunat telefonul* (*When the Phone Rang*, Serbia-SUA), stimulantul film al artistei și cineastei Iva Radivojević, care vorbește – dintr-o perspectivă personală – despre Războaiele Iugoslave fără a vorbi practic despre ele; și acest din urmă titlu a intrat în palmaresul ediției, fiind recompensat cu MIOB New Vision Award.

Reputatul monteur român Cătălin Cristuțiu a fost unul dintre membrii juriului competiției de documentar, unde s-a impus percutantul *Apartamentele* (*The Flats*), al Alessandrei Celesia, care readuce în atenție un alt moment dureros din istoria recentă

a Europei (Conflictul din Irlanda de Nord, întâlnit și ca „The Troubles”), prin intermediul unui fost participant la evenimentele.

Începând din 2019, Crossing Europe are și o competiție intitulată „YAAAS!”, curatoriată și jurizată de adolescenți locali. Nu întâmplător, și TIFF-ul nostru a lansat, în acest an, o competiție similară, numită „Teen Spirit” (intenția de a instrui și fideliza publicul tânăr reprezintă o constantă a multor festivaluri și proiecte cinematografice). La Linz, câștigătorul din acest an al secțiunii a fost un captivant și pitoresc film de maturizare, *Povestea lui Frank și a Ninei* (*The Story of Frank and Nina*, Italia-Elveția), de Paola Randi.

Echipa artistică a festivalului austriac a înțeles că printre spectatorii filmelor europene se numără destui care, pe lângă creații ce abordează – evident, mai ales în registru grav – probleme sociopolitice contemporane, caută și entertainmentul producțiilor de gen (comedii negre, thrillere, SF-uri, fantasy-uri sau horroruri). Crossing Europe le-a rezervat acestor privitori programul „Night Sight”, curatoriât din acest an de Mattias Fabian și Matthias Eckkrammer, care au ales cinci lungmetraje unul și unul (trei dintre ele aduse și în România de TIFF). Nu voi aminti

aici decât *Reflexie într-un diamant mort* (*Reflection in a Dead Diamond*), de Hélène Cattet și Bruno Forzani, un roller-coaster care îi va încanta pe fanii filmelor Eurospy și giallo, dar și pe devoratorii de *fumetti* (în special cele cu Diabolik). Un ultim detaliu care leagă festivalul din Linz de cel din Cluj: într-un rol secundar, dar semnificativ în narațiune, apare Maria de Medeiros, actrița portugheză care a fost invitată specială la TIFF 2025.

Dar Crossing Europe nu înseamnă doar proiecții de filme, ci și întâlniri cu personalități ale industriei cinematografice din Austria și alte țări europene. De pildă, la o recepție oferită de festival împreună cu Asociația Industriei de Film și Muzică (FAMA), l-am cunoscut pe președintele numitei organizații cu sediul la Viena, Alexander Dumreicher-Ivanceanu (producător de film și unul dintre cei doi manageri ai companiei Amour Fou). Schimbând câteva cuvinte cu el, am aflat că, deși născut în Austria, este atras de România, țara de unde venea tatăl său, nimeni altul decât scriitorul oniric Vintilă Ivănceanu. Sunt convins că și multor cinești români le-ar surăda o colaborare cu acest producător renumit, având un portofoliu impresionant. **F**



Maria de Medeiros și Fabio Testi în *Reflexie într-un diamant mort* (r. Hélène Cattet și Bruno Forzani)



Suntem înăuntru (r. Farah Kassem)

One World Romania

„Dialoguri”. Poezie pe foc automat

Dinu-Ioan Nicula

Prețioasă oglindă a concepțelor care au fundamentat selecția celei de-a 18-a ediții a Festivalului de film documentar „One World Romania”, catalogul manifestării conține, în partea introductivă a secțiunii „Dialoguri”, un credo politic: „Într-o perioadă dominată de polarizare (...), [în care] narațiunile de dreapta câștigă tot mai mult teren – unde mai găsim speranță? (...) Discursul instigator la ură și dezumanizarea celorlalți trebuie să fie o linie roșie pe care nu o depășim niciodată. Dar, trebuie să ne amintim că superioritatea morală și impunerea propriilor convingeri nu sunt răspunsul. (...)

Rămânem fermi în încăpățănarea noastră tânără, idealistă care refuză să capituleze”. Avântatele rânduri nu lămuresc cine cere o asemenea predare necondiționată, dar rezistența decurge de la sine, atunci când ai o credință quasi-religioasă în monopolul binelui, iar pe pieptul tricoului porți icoana lui Che Guevara, apostolul antiură.

Emblema secțiunii depășește locul comun în *Suntem înăuntru/We Are Inside*, al tinerei regizoare libaneze Farah Kassem, lungă meditație asupra diferențelor de mentalitate dintre paseism și modern, care converg la modul absolut către *vanitas vanitatum*. Tatăl cineastei regretă că „bărboșii” au închis cabaretele unde el se întâlnea odinioară cu prostituate, dar și faptul că fiica sa iese din tradiția islamică

și, la 30 de ani, nu este încă măritată. Ea s-a întors din lungi peregrinări occidentale pentru a fi alături de bătrânul poet, lirica lui ușor naivă atrăgând mai curând un cerc de admiratori-veleitari, decât o largă recunoaștere publică. Timidele încercări literare ale fetei sunt privite de conclavul masculin cu îngăduință, dar taxate ironic de bonomul patriarh. Farah Kassem tinde să se substituie mamei ei, de mulți ani decedată, însă să fie concomitent un om al timpului său, participând la demonstrațiile de la Beirut din 2019, cu universalele sloganuri anticorupție. Echilibrul dintre vocea străzii și glasul poeziei, dintre ceea ce este memorie perenă și ceea ce se efasează constituie farmecul acestui film, poate cel mai plăcut din OWR18. Într-o ipostază



După cioate (r. Mihai Dragolea și Radu Constantin Mocanu)

mai *flo*, tema liricii este predominantă și în dialogurile dintre cei doi studenți indonezieni aflați în centrul documentarului *Taman-taman (Parc)*, realizat în 2024 de către taiwanezul So Yo-Hen. Încercând un mix cu aspecte legate de migrație, autorul se pierde pe firul demonstrației și cade în dizertație banală.

Față de *We Are Inside*, problema arabă este pusă într-o cheie antisionistă în *Rezistență, de ce?/Resistance, Why?* (1971), film prezentat în secțiunea-pandant „Dialoguri extinse”. Mult timp considerată pierdută, această operă a cineastului-militant libanez Christian Ghazi este singura care s-a păstrat din filmografia lui, toate celelalte pelicule fiind distruse. Valoarea documentară (inspiratoare fiind scriitoarea Soraya Antonius) este maximă, date fiind interviurile luate unor ideologi ai mișcărilor de eliberare palestiniană (printre care scriitorul Ghassan Kanafani, ucis de Mossad în 1972), pe fundalul explicit al marxism-leninismului. Unii dintre acești lideri au trecut la acțiunea armată, soluție la care, ni se reamintește în film, au recurs și grupările evreiești în 1948, atunci când l-au asasinat pe negociatorul ONU,

suedezul Folke Bernadotte; o ambuscadă similară celei căreia i-a căzut victimă Armand Călinescu, doar că de această dată unul dintre creierele atentatului, Yitzhak Shamir, a devenit ulterior premier al Israelului. E un paralelism care poate fi sugerat de programul „Fascism vintage”, alcătuit din cinci scurtmetraje și jurnale de actualități (toate din perioada 1940-1945), comentate într-un mod relativ echilibrat de către istoricii Florin Müller și Adrian Cioflâncă, în cadrul secțiunii „Dialoguri extinse”. Din aceasta a făcut parte și documentarul *După cioate* (Mihai Dragolea și Radu Constantin Mocanu), asupra căruia ne-am referit pe larg într-un articol publicat pe site-ul revistafilmm.ro în timpul festivalului. Traseul incomod al protagonistului Tiberiu Boșutar (care, din activist ecologist, a devenit parlamentar AUR) îi determină pe realizatori la un echivoc politic, de altă natură decât cel din *Mila 23/23 Mile* (Mitch McCabe, 2024), privire caleidoscopică asupra turbulentului an 2020, așa cum l-a trăit America, inclusiv pe tărâm pandemic.

În preajma observației clinice se plasează *Trans Memoria* (2024), realizat de

artista plastică suedeză Victoria Verseau, rod al propriei sale experiențe thailandeze privind schimbarea de sex (o reușită personală, dat fiind că, astfel, și-a găsit doritul prieten hetero). Eroinele filmului sunt, la destul timp după operație, într-o perpetuă căutare de sine, iar autoarea queer ipostaziază deloc tezigă această frământare umană răvășitoare, sublimată și prin instalația ei din 2019, „A Body of Ghosts”. Pentru înțelegerea alterității, binevenit a fost documentarul *The Stimming Pool*, realizat, sub coordonarea regizorului Steven Eastwood, de către persoane neurodivergente (termen care acoperă autismul, dislexia, ADHD-ul, apraxia etc.).

Drumul în labirintul ființei umane a căpătat cea mai pregnantă forță mărturisitoare în *O dorință în ea/A Want in Her* (Myrid Carten, 2024), care, ca și filmul lui Farah Kassem, este o căutare de către regizoare a propriului părinte. De această dată, e vorba de o mamă care s-a pierdut pe cărările alcoolismului, iar cineasta irlandeză întreprinde un mișcător excurs în propria sa copilărie – de fapt, ereditate –, cu o privire sinceră, ce face cinste celei de-a șaptea arte. **F**

Ecouri și profiluri de nuitat. Louis Malle

Sanda Vișan

„Échos” – așa și-a intitulat Institutul Francez cea de a 29-a ediție a evenimentului cinematografic Festival du Film Français, pe care l-a organizat în martie 2025, la București și în alte 11 orașe din România, cu scopul de a prezenta publicului, ca și în anii precedenți, noi producții cinematografice premiate la festivaluri internaționale prestigioase (secțiunea „Panorama”) sau filme ale noii generații de regizori (Competiția „Tinere talente”). Am urmărit festivalul „pas cu pas” pe versiunea web a publicației noastre, revistafilm.ro.

Dar poate că pentru niciuna dintre secțiunile Festivalului Filmului Francez nu este mai potrivit titlul „Ecouri” decât pentru cea care îl omagiază pe Louis Malle, într-un capitol consistent, prezent doar în programul bucureștean al festivalului.

Au trecut mulți ani de când regizorul s-a stins din viață, răpus de un cancer, la doar 63 de ani, dar nu s-au estompat ecourile creației acestui cineast francez de renume internațional, întrucât opera sa diversă, depozitarea unui câmp tematic larg și bine conturat, reprezintă unul din momentele importante ale cinematografului francez și americane. Și nici nu sunt lăsate să se stingă aceste ecouri, dovadă stând reabilitările tehnice și relansările din al treilea mileniu ale filmelor lui, de care ne-am bucurat și la București.

Trei pelicule din perioada de început și una din cea de maturitate a creației sale au fost incluse în programul Festivalului Filmului Francez, dar nu în ordinea cronologică a realizării lor, așa cum le voi prezenta eu aici, ci în cea a așteptărilor publicului. Louis Malle avea 26 de ani când a lansat pe piață, în 1958, primul său lungmetraj de ficțiune, *Ascensor pentru*

eșafod / *Ascenseur pour l'échafaud*, un debut remarcabil, devenit apoi un clasic al filmului european, care anunța Noul Val Francez, fără ca realizatorul lui să fie un membru activ al mișcării cinematografice novatoare de la cumpăna deceniilor al șaselea și al șaptelea ale secolului XX.

Ascensor pentru eșafod a fost considerat un film noir, dar pelicula este mai mult decât un exemplar obișnuit al genului. Filmul are o intrigă polițistă: o femeie și amantul ei pun la cale uciderea industri-așului care este soțul ei și șeful lui. Planul amanților pare perfect, dar întâmplarea îl dă peste cap, căci ucigașul rămâne prizonier în ascensorul oprit între etaje, dând astfel peste cap alibiurile pregătite de criminali.

Dar felul în care scenariștii Roger Nimier și Louis Malle alcătuiesc ecranizarea romanului omonim al lui Noël Calef și maniera în care este ea filmată plasează narațiunea într-o dimensiune gravă, ce depășește anecdoticul polițist. Personajele principale par împinse în lanțul de evenimente prin forțe ale destinului, ca într-o poveste tragică. Spre deosebire de acest conflict principal, cel secundar al filmului, sfârșit și el în crimă, îi implică pe doi tineri care vor să se bucure de viață cu orice preț, făcând totul cu ușurință, fie că e vorba de furt, de crimă sau de gândul la propria moarte.

Și stilistica filmării celor două povești paralele le pune în valoare prin contrast. În timp ce istoria de dragoste și crimă planificată a cuplului matur este redată cinematografic printr-o proporție asumată a monumentalului, obținut din angulația lungilor cadre și din montajul lent, ce construiește cu măiestrie tensiunea dramatică, istoria de iubire și crimă întâmplătoare a cuplului tânăr este redată într-un ritm alert, ca un fapt divers de jurnal cinematografic.

Și, asemenea confracților săi din Nouvelle Vague, regizorul a preferat

filmarea în spații reale, folosind lumina lor naturală, renunțând astfel la recuzita filmului noir. Celebră rămâne plimbarea eroinei, în căutarea amantului dispărut, pe un Champs-Élysées nocturn, iluminat doar de vitrinele magazinelor.

Tânărul Louis Malle a știut să obțină de la interpreții săi principali redarea acestui amestec magistral de impuls individual și predestinare, care susține viziunea regizorală, astfel încât, atât pentru Jeanne Moreau, nume de vârf al teatrului Comédie-Française, cât și pentru Maurice Ronet, deși amândoi mai jucaseră în filme înainte de experiența din *Ascensor pentru eșafod*, rolurile de aici au reprezentat puncte de cotitură în cariera lor.

Întâmplarea a făcut ca la acest film cu o estetică modernă să contribuie, scriind în două săptămâni muzica, inovatorul jazzman Miles Davis, aflat în 1957 într-un turneu european. Tonalitățile melancolice sau dramatice ale trompetei sale, în această compoziție liber inspirată de pelicula deja filmată, contribuie la aspectul inovator al acestui film scris și regizat de tânărul Louis Malle, care avea deja la activ un Oscar și un Palme d'Or, câștigate doi ani mai devreme, pentru documentarul *Lumea tăcută*, realizat, ca director de imagine și coregizor, cu Jacques Cousteau.

Pe tot parcursul carierei sale, Louis Malle nu s-a ferit nici de subiectele controversate, nici de abordarea unor genuri diverse, în opere pe care le-a amprentat însă cu personalitatea sa. Astfel că, în 1960, el semnează un film care este departe de atmosfera sobră a debutului său în alb și negru, colorata comedie *Zazie dans le Métro*, ecranizare a proaspăt-apărutului roman omonim al lui Raymond Queneau. Puștoaica Zazie este lăsată în grija unchiului de o mamă care caută aventura lângă diverși bărbați și micuța dorește să vadă metroul, care e însă în grevă. Așa că *Zazie*

în metrou rămâne un vis, din plin compensat de nenumăratele aventuri suprarealiste ale fetei neastâmpărate, pe străzile Parisului, în căutarea unei stații de metrou deschise, toate nebuniile fiind adunate într-o formulă accelerată de slapstick, care nu ocolește niciun gag bun pentru bulgărele de răs care este întreaga peliculă.

Louis Malle a făcut filme de autor, iar pentru al cincilea, *Le Feu follet*, din 1963, a semnat ecranizarea unui roman de Pierre Drieu La Rochelle, inspirat de viața unui poet francez. Proaspăt vindecat de alcoolism, Alain părăsește clinica, pentru a face o ultimă vizită prietenilor din tinerețea sa nebună, care s-au așezat deja la casele lor. O viață al cărei sens îi scapă lui Alain, ce își trăiește starea de epuizare sufletească până la capăt. Revolverul, care apare de la început în camera lui, „joacă” în final, când personajul cu *Flacăra interioară* pălpâindă își trage un glonț în piept.

Pentru a interpreta rolul acestui scriitor care nu mai vede sensul vieții sale, copleșit de o angoasă fatală, regizorul l-a ales tot pe Maurice Ronet, care, printr-o interpretare echilibrată, lipsită de patetismul la care putea îmbia subiectul, îi conferă personajului său acea aură de depresie funestă, trăită totuși detașat, căci are certitudinea deciziei finale. Iar trecerea sa prin locurile și printre oamenii tinereții sale, filmată prin nuanțele de cenușiu ale peliculei alb-negru, se dovedește a fi nu o dorință de a reveni la viață, ci o vizită de adio spus vieții.

Cel de al patrulea film semnat Louis Malle, prezentat la București, în cadrul Festivalului Filmului Francez, a fost *Au revoir les enfants*, o operă de maturitate a regizorului francez, din anul 1987. Pelicula este scrisă, regizată și produsă de Malle, care a făcut filmul în limba franceză, deși se mutase și lucra de un deceniu în Statele Unite.

Acest film color întunecat este poate cel mai personal dintre filmele lui Malle: autorul a revenit la amintirile copilăriei sale, petrecută în Franța ocupată de naziști, pentru a scrie istoria prieteniei dintre doi adolescenți, elevi la o școală-internat carmelită. Aici, preotul-director al școlii ascunde copii evrei, pentru a-i scăpa de lagărele naziste. Cu unul dintre ei se împrietenește Julien, după ce la început l-a disprețuit, ca toți ceilalți copii, fiindcă nou-venitul nu era prea comunicativ. Provenind dintr-o familie înstărită, Julien este scos la restaurant de mama sa, prilej de a-l invita și pe prietenul său, căruia îi află secretul. Secvența e semnificativă pentru spiritul echilibrat cu care Malle abordează subiectul, căci un polițist al guvernului de la Vichy vrea să gonească din salon un client cunoscut a fi evreu, dar un ofițer german intervine, punând capăt abuzului.

Amintirile lui Malle trebuie să fi fost foarte dureroase, fiindcă tocmai alter egoul său adolescent este cel care, fără să vrea, îl denunță pe Jean, întorcând privirea spre el, atunci când o patrulă Gestapo îi scoate pe

elevi în curtea școlii, pentru a-i identifica și aresta pe elevii evrei. „La revedere, copii”, le va spune și părintele-director al școlii, arestat și el pentru tănuirea evreilor.

Calitatea deosebită a desfășurării narative, cu detaliile înduioșătoare ale vieții de școlar și ale relației de prietenie adolescentină, cu micile ei ritualuri, precum și decuparea exactă a vinovaților, între care, se subînțelege, și cea a autorului filmului fac din această peliculă o emoționantă evocare a unui timp în care era greu să rămâi nevinovat. Peste ani, Louis Malle nu va lăsa acest trecut necernut prin sita moralității, realizând acest film puternic, un omagiu adus forței de a rezista în orice circumstanțe. *La revedere, copii* a fost un succes de casă, distins totodată cu numeroase premii internaționale.

Aducând la București această selecție de filme semnate de Louis Malle, Festivalul Filmului Francez a prezentat publicului câteva din titlurile reprezentative ale unui cineast francez foarte prolific, care nu s-a temut să abordeze niciun gen cinematografic, de la documentar, la comedie, dramă sau polițier, pentru că talentul său i-a permis să pătrundă în toate aceste domenii, fără frica de a scoate o notă falsă. Iar a-l omagia astfel, la trei decenii de la trecerea sa în neființă, este unul din cele mai frumoase gesturi făcute de Festivalul Filmului Francez și unul din cele mai utile intelectual și emoțional pentru cinefilii români. 



Jeanne Moreau și Maurice Ronet în *Ascensor pentru eșafod*

În an electoral

Sanda Vișan

La cea de a 29-a sa ediție, Festivalul Filmului European a avut ambiția să crească în aria de acoperire, filmele selectate fiind prezentate în cursul lunii mai 2025 în zece orașe ale României, de la Botoșani și Iași, înspre nordul țării, la Sfântu Gheorghe, Târgu Mureș, Deva, Brașov, Târgu Jiu și Timișoara, spre centrul ei, iar spre sud, la Chitila și, desigur, București.

Un comunicat trimis la sfârșitul manifestării de către organizator, Institutul Cultural Român, menționează că titlurile selectate, 43 la număr, au reușit să aducă în sălile de proiecție peste 7.500 de spectatori. Fie că au fost mulți sau puțini, se poate spune că participanții la festival au răspuns și dezlănțuit această ediție, „Cultura unește”, mai ales într-o lună superelectorală, în care divizarea a fost cuvântul de ordine.

Am reușit să văd, la București, câteva filme din prima jumătate a festivalului, selecție ce a căutat să păstreze un echilibru de gen, atât între realizatori, cât și între subiectele abordate. În cele ce urmează, noi vom favoriza femininul.

Festivalul s-a deschis cu cel mai nou documentar al lui Mark Cousins, *A Sudden Glimpse to Deeper Things* (2024). Bine-cunoscutul documentarist britanic a dedicat cele 88 de minute ale peliculei *O neașteptată întreprindere a unor lucruri mai profunde*, premiată cu Globul de Cristal pentru Cel mai bun film la Karlovy Vary, artistei Wilhelmina Barns-Graham, care, consideră realizatorul, nu se bucură de prestigii pe care îl merită în istoria picturii britanice.

Reconstituind, dintr-o perspectivă personală, viața și opera pictoriței asociate mișcării moderniste coagulate, din anii '40, în St Ives, Cornwall, Cousins desenează în tușe nervoase portretul unei artiste care nu s-a supus normelor sociale, urmându-și calea ce a condus-o, prin revelația prilejuită de o excursie pe un ghețar în Elveția,

de la reprezentarea realistă a peisajului, la cea abstractă. Totuși, ea a trăit a doua jumătate a secolului XX, fără a se mai afla în centrul atenției pe piața artistică, până când, la începutul anilor 2000, au apărut două cărți despre ea, scrise de două femei, și acest documentar recuperator.

Tot o femeie se află în spatele satirei *Family Therapy*. Sonja Prosenc a scris și regizat *Terapie de familie*, cu spiritul mușcător al unei observatoare neiertătoare a societății de azi, din familia unor Pasolini sau Lanthimos, dar fără concizia lor expresivă. Încă din prima secvență a acestui film (color, dar cenușiu), ea stabilește tonalitatea receptării spectatorului, aceea de indignare, prilejuită de faptul că o mașină elegantă trece în viteză, fără a acorda ajutor unei familii care tocmai a scăpat la limită din propria mașină, care a luat foc.

Ținta observației regizoarei slovene este tocmai familia care trece nepăsătoare. Îi găsim în casa lor de proaspăt îmbogățiți, de o eleganță minimalistă și high-tech, netulburați de lumea din jur decât când la ușă apare, din Franța, băiatul (Aliocha Schneider) dintr-o relație anterioară a tatălui familiei. Prezența lui stârnește mici patimi vinovate, dar, mai ales, pune în evidență secătuita lume emoțională din acest turn de fildeș, în care visul suprem al tatălui (Marko Mandić) este o călătorie pe Marte cu familia.

Când am văzut că *Moon* este produs de compania lui Ulrich Seidl, mi-am spus că filmul trebuie să aibă o componentă socială puternică, așa cum au toate filmele acestui remarcabil cineast austriac. Și nu m-am înșelat, căci *Luna* este filmul unei autoare preocupate de statutul femeii în lumea arabă. Kurdwin Ayub este fiica unei familii kurde refugiate din Irak în Austria, când regizoarea de azi era copil. Dar, deși a primit întreaga educație la Viena, cineasta nu a uitat lumea din care a plecat și o descrie în 2024, cu atenție la detaliu, într-o poveste aproape exclusiv feminină.

O luptătoare austriacă de arte marțiale (Florentina Holzinger), retrasă din competiții, acceptă oferta de vis a unui bogătaş din Iordania de a le antrena pe surorile sale (Celina Sarhan, Andria Tayeh și Nagham Abu Baker). Atâta doar că, ajunsă în palatul arab, ea constată că fetele nu sunt interesate de antrenamente, ci caută să și-o facă aliată, pentru a evada din acel spațiu izolat de lume, bine păzit de bărbați feroce. Este un film despre dorința femeii de eliberare din statutul de ornament al casei bărbatului, care i-a adus autoarei Premiul Special al Juriului la Festivalul de la Locarno.

Un film despre evadare este și pelicula autoarei lituaniene Saulė Bliuvaitė, *Toxic*, care i-a adus, la vârsta de 30 de ani, tot în 2024 și tot la Locarno, patru premii, printre care Leopardul de Aur și Premiul de Debut. Tot despre fete este vorba în primul film de ficțiune al absolventei Academiei de Muzică și Teatru din Vilnius, dar despre adolescențe ale erei postcomuniste.

Într-un mizerabil oraș lituanian, în care totul pare a fi în descompunere, două tinere de 13 ani (Vesta Matulytė și Ieva Rupeikaitė) par a-și găsi speranța de a scăpa din această lume toxică, prin intermediul unei școli locale de modeling. Prilej să adopte comportamente periculoase, pentru a-și aduce corpurile la standarde solicitate. Regizoarea mărturisea că a interesat-o să exploreze corpul uman, „corpul ca proiect, ca monedă de schimb, ca obiect al dorinței, dar și ca sursă de durere și magie”. Și i-a reușit încercarea!

Ca majoritatea festivalurilor, și acesta aduce pe ecran incursiuni narrative nu doar în diverse medii sociale și culturi diferite, ci și în universul diverselor vârste ale omului. De la adolescențele lituaniene am trecut, cu *De Terugreis*, la un cuplu de așezați vârstnici olandezi care, luând drumul Spaniei pentru a-și vizita un prieten muribund, străbat *Drumul de întoarcere* în timp, spre ținutul tinereții lor. Dar, deși drumul e același, nimic nu mai e la fel,



Anja Plaschg în *Baia diavolului* (r. Veronika Franz și Severin Fiala)

lucrurile și oamenii s-au schimbat (prilej de contraste comice), numai casetele cu muzica lor preferată, ascultate la casetofonul vechii lor mașini, au rămas aceleași.

Regizorul și scenaristul Jelle de Jonge a găsit în actrița Leny Breuderveld o interpretă sensibilă, care a redat nuanțat stările contradictorii și comportamentele ades inexplicabile ale bătrânei doamne, care se sprijină total, în viața de zi cu zi, pe ajutorul morocănosului ei soț (Martin van Waardenberg). Și aceasta pentru că, așa cum trebuie să recunoască și el pe parcursul acestui voiaj revelator, ea se scufundă treptat în demență senilă. Dar *Drumul de întoarcere* este un road movie în care speranța nu este ucisă în final, căci călătoria lor (simbolică?) îi aduce soțului un nou tip de înțelegere și tandrețe pentru soția lui. Și i-a adus peliculei și Premiul pentru Cel mai bun film olandez, în 2024.

În același an, cineasta austriacă Veronika Franz, veche colaboratoare a lui Ulrich Seidl, nu a coprodus doar filmul *Luna*, ci a semnat, împreună cu Severin Fiala, și pelicula *Des Teufels Bad*. Alegând o poveste din istoria ascunsă a Europei, cei doi scenariști și regizori au construit, în *Baia diavolului*, un horror ce pune în centrul poveștii din secolul al XVIII-lea femeile dintr-o comunitate izolată și

principiile vieții (și ale morții) dominate de dogma religioasă și de forța ritualului.

O tânără (expresiva Anja Plaschg) trăiește căsătoria cu cel iubit (David Scheid) ca pe o dezamăgire, fiindcă el e insensibil și nu prea potent, iar starea ei depresivă (stigmatizată în titlul filmului) nu își găsește rezolvare în rugile ei fierbinți. Treptat, femeia se scufundă în solitudine, e tot mai prost tratată de cei din jur, propria familie nu o mai primește înapoi și ea nu mai vede altă ieșire decât moartea. Dar sinuciderea nu e permisă de religie, în timp ce ucigașul primește înainte de execuție împărțășania finală. Așa că gândul femeii merge în această direcție.

Această operă de epocă are ambiția reconstituirii istorice stilizate și a abordării unei teme nefrecventate, calități care probabil că i-au adus Ursul de Argint la Berlin, pentru contribuție artistică remarcabilă, și Premiul Academiei Europene de Film pentru costume (Tanja Hausner), ca și Premiile de Film Austrice pentru Cel mai bun film, Cea mai bună imagine (Martin Gschlacht) și Cea mai bună actriță.

O femeie care, în pragul celui de al doilea război mondial, își sfidează epoca și o femeie care, în 2024, îi spune cinematografic povestea a adus filmul suedez *Den Svenska Torpeden*.

Torpila suedeză i s-a spus mamei singure (Josefin Neldén), în vârstă de 30 de ani, care își pune în cap să fie prima suedeză care traversează înot Canalul Mânecii. Și izbândește până la urmă, în ciuda situației ei financiare și familiale delicate și a așteptărilor părinților, care o voiau o gospodină cu școală. Dar, cu ajutorul tatălui copilului (Mikkel Boe Følsgaard), care nu are de gând să renunțe la căsătoria lui cu altă femeie, dar o sprijină totuși pe înotătoare, în tentativele ei, ea reușește să devină celebră.

Regizoarea și coscenarista Frida Kempff (alături de Marietta von Hausswolff von Baumgarten) pare să aibă o aplecare spre femeile înotătoare puternice, căci și în 2010 a câștigat Premiul Juriului la Cannes pentru scurtmetrajul *Bathing Micky*. Acum, ea descrie cu măiestrie greutatea vieții unei femei care are un ideal ce pare să-i depășească nu doar condiția socială, ci și resursele financiare, redând ficțional momentele ce marchează încăpățănarea cu care înotătoarea pășește spre succes.

Nu spre izbândă, ci spre dezastru pășește Karoline (Victoria Carmen Sonne), în producția *The Girl with the Needle*. Pentru că este *Fata cu acul*, adică o muncitoare dintr-o fabrică daneză de confecții care trăiește în sărăcie lucie, are momentul ei de strălucire,





Trine Dyrholm în *Fata cu acul* (r. Magnus von Horn)

când devine amanta patronului, dar apoi rămâne doar cu un copil din flori și fără slujbă. Crede că găsește o soluție când dă copilul spre adopție și începe să lucreze ca doică la patroana unei case ilicite de adopții. Trăiește chinuită de vina de a-și fi dat copilul, devine intimă cu patroana, până când, cuprinsă de bănuiele, o spionează și află cruntul adevăr. Finalul filmului este procesul de la tribunal, în care patroana este condamnată, pentru că îi arunca pe bebeluși în canalul de dejecții al orașului. Regizorul și coscenaristul filmului, Magnus

von Horn, i-a rezervat secvența finală actriței Trine Dyrholm, interpreta acestui abject personaj, care își face o ieșire demnă din scenă, neimplorând iertare, ci acuzând societatea care, vrând să scape de copii nedorți, i-a fost complice. Pe tot parcursul filmului, este remarcabilă interpretarea acestei actrițe care alcătuiește un personaj întunecat, dar nu monocolor, fiindcă această femeie puternică, dependentă de morfină, are și momentele ei de tandrețe.

Nominalizată la Oscar și Globul de Aur pentru Cel mai bun film străin

și câștigătoare a Premiilor Academiei Europene de Film pentru Cea mai bună muzică (Frederikke Hoffmeier) și Cele mai bune decoruri (Jagna Dobesz), această peliculă alb-negru, cu o atmosferă claustrofobă, remarcabil filmată de Michael Dymek, este o coborâre în infernul dickensian în care orice ororă este posibilă, la marginea societății, unde atâtea femei au fost împinse de-a lungul timpului.

Prin forța împrejurărilor, repetat înaintea fiecărei proiecții, am văzut și trailerul FFE, realizat de Ioana Mischie, construit în jurul unei metafore schioape: „Filmul este soarele dreptunghiular ce trezește conștiințe”, concept ilustrat în prim-plan cu o vegetație vag suprarealistă, ce invadează spațiul și îmbracă cele două capete sculptate, un Apollo și o Nefertiti (de ce regina egipteană?), la început pleșuvă, apoi purtătoare de păr și de chignon. Cred că la un festival publicul așteaptă să vadă promovat conținutul specific al ediției, nu vagi declinări poetice pe teme generale.

Și, cu un tip de marketing mai îndrăzneț și mai aplicat, poate că și numărul spectatorilor va fi altul la edițiile viitoare ale Festivalului Filmului European, căruia îi urăm succes și dincolo de anul electoral 2025! **F**

Aproape de realitate: docufiction

Dana Duma

Urmărind o bună parte din lungmetrajele incluse în programul Festivalului Filmului European, am constatat o apropiere de realitate bazată destul de des pe mixarea genurilor și a mijloacelor specifice documentarului cu cele ale ficțiunii.

Unii comentatori specializați în studiul documentarului semnalează că năzuința obiectivității totale este o iluzie și că ar trebui să luăm din definițiile lui John Grierson, expuse în „Principiile fundamentale ale documentarului”, ideea perspectivei autorului asupra realității

descrie, acea „tratare creativă a realității” despre care vorbea teoreticianul britanic. Unii exagerau chiar când vedeau în *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, pelicula care a adus prima definiție a documentarului în mintea lui Grierson, un film-reclamă pentru compania de blănuri Revlon, care a finanțat, într-adevăr, producția.

Trecând peste exagerări, m-aș opri mai ales asupra acelor titluri alese în selecția de anul acesta care abordează realități privite cu mijloace proprii altor forme de cinema. M-aș opri în primul rând asupra lungmetrajului spaniol din 2023 *Steaua albastră/La Estrella azul*, semnat de realizatorul

Javier Macipe, la prima vedere un biopic dedicat cântărețului Mauricio Aznar (jucat de Pepe Lorente), figură proeminentă a muzicii spaniole în anii 1990, dispărut prematur dintre cei vii. La prima vedere, filmul descrie o călătorie a muzicianului în Argentina, de fapt o dublă deplasare a sa într-o țară cu o limbă comună cu a sa, unde oamenii îndrăgesc mai mult muzica locală decât jazzul și rockul, așa cum se întâmpla în Spania acelor ani.

Este o călătorie care-i schimbă viața, pentru că descoperă o comunitate care trăiește momente de fericire ascultând și dansând pe o muzică scrisă de un muzician local. Cântecele (și dansul) *chacarera*

ii face pe locuitori să devină sentimentali și să danseze, foarte coregrafic, în ritmurile sale. Sper că am sugerat deja că filmul lui Javier Macipe abordează numai în treacăt tropi ai genului biografic și descrie, de fapt, efectul unei arte gustate de cei mulți, de cei săraci, care nu au nevoie de prea mult pentru a se simți privilegiați de soartă, atunci când se avântă în ritmurile acestei muzici. Vedeta bandului zaragozan Golden Zippers începe să pună la îndoială modelul grupurilor de succes britanico-americane și se arată dispus să înceapă o nouă etapă a creației sale, inspirându-se din călătoria argentiniană. Din păcate, sfârșitul e aproape și nu se știe prea exact de ce a murit destul de tânăr Mauricio Aznar, dar filmul dedicat lui depune mărturie, în stil aproape documentar, despre o realitate muzicală prea puțin cunoscută, îndemnându-și, în același timp, concetățenii să nu-și mai ignore originile.

Tot un melanj de documentar, ficțiune și chiar mitologie, cum au observat unii

comentatori, este lungmetrajul francez *Sophia Antipolis* (2018), de Virgil Vernier, un mix de cinci vignete narative care au în comun locul desfășurării acțiunii. Sophia Antipolis este un parc tehnologic construit în anii 1970-1980 la periferia centrelor turistice de pe Riviera. Folosind mai mult actori neprofesioniști, filmul asociază niște mici povești, despre o femeie care se decide să-și mărească sânii, despre un bărbat recrutat, despre o altă femeie care intră într-o sectă religioasă ce anunță sfârșitul lumii sau despre o femeie numită Sophia, ucisă în mod misterios. Legătura dintre segmentele narative ar fi încercarea acestor oameni să-și amelioreze viața într-o Europă globalizată, unde se simt debarasați și neluați în seamă, încercările vizând mai ales ieșirea dintr-o mahnire care îi apasă pe toți acești oameni.

Regizorul păstrează un mister în jurul acestor destine, mulțumindu-se să descrie momente de criză din care ei încearcă să iasă.

De același autor este și alt film din selecție, mai noul (din 2024) *O sută de mii de miliarde*, unde mixarea destinelor a trei persoane care nu prea au nimic în comun (un lucrător sexual de 18 ani, o bonă de origine sârbă și o fetiță lăsată în grija ei de părinții milionari) devine și mai ciudată, fiind plasată în ajunul Crăciunului la Monaco, destul de părăsit de locuitorii plecați să serbeze în alte părți. Cei trei nu par obișnuiți cu o asemenea sărbătoare și numai apetitul fetei pentru povești magice îi scoate puțin pe ceilalți din sentimentul apăsător al unei vieți ratate și lipsite de bucurii obișnuite. Filmul descrie „o lume esoterică și dezumanizată”, scria un comentator, și reprezentarea orașului luxos aproape părăsit are forța documentarului cu tentă critică. Lumea modernă din filmele lui Virgil Vernier nu e deloc atractivă și interesantă, ci mai degrabă ostilă și seacă. De meditat, după vizionarea lungmetrajelor sale, printre cele mai interesante propuneri ale selecției. **F**



Steaua albastră (r. Javier Macipe)

Note de doliu

Dinu-Ioan Nicula

Stabilit prin votul online al tuturor celor care au dorit să arate interes față de Festivalul Filmului European, tradiționalul Premiu al Publicului a fost câștigat de documentarul armean *1489*, aparținându-i lui Shoghakat Vardanian. Filmul datează din 2023, timp în care a fost încununat cu mai multe distincții internaționale, lucru impresionant pentru o regizoare de 30 de ani aflată la debut și, în bună măsură, autodidactă în domeniul cinematografiei.

Este o operă pe care autoarea ei ar fi preferat să nu aibă motivul să o realizeze, dat fiind că resortul acesteia este unul tragic, căutarea fratelui său Sogkhomon, un tânăr muzician mobilizat pentru războiul armeano-azer din 2020, având ca obiect de dispută teritoriul Artsakh (cunoscut și ca Nagorno-Karabakh). Dispariția pe

front a recrutului determină drama familiei Vardanian, al cărei cap este un sculptor, figură patriarhală animată în chip moderat atât de spiritul ortodox, cât și de idealul armean, bătrânul artist fiind polemic în raport cu imnul național: nu cei care mor pentru patrie trebuie să fie binecuvântați, ci cei care trăiesc pentru libertatea ei. Frământările acestuia sunt observate cu minuție și afecțiune de către fiica sa, care utilizează doar telefonul mobil, atât pentru interiorul modestei case de țară, cât și pentru cadrele din afara ei, în care culorile ruginii ale toamnei sunt menite să sugere stoicismul. Melodia cromatică elegiacă transfigurează chemarea muzicală a lui Shoghakat Vardanian – licențiată a Conservatorului din Erevan, secția pian –, iar acuratețea consemnării faptelor sufletești relevă vocația ei gazetărească, fiind absolventă a Școlii Hetq Media Factory, tot din capitala Armeniei. Aici a căpătat

primele noțiuni despre cinema, din partea profesoarei Inna Mkhitarian, iar apoi a cunoscut-o pe Marina Razbezhkina, apreciată documentaristă rusă, care i-a devenit mentor, aceasta apărând în calitate de „creative producer” pe genericul filmului.

În 2021, la Festivalul Internațional „Caisa de Aur” de la Erevan, regizoarea a refuzat premiul pentru work-in-progress acordat de prim-ministrul Armeniei, gest motivat prin a nu dori să fie anexată oficializării politice. Shoghakat nu este o patriotardă, dar îi tremură vocea când traduce părinților săi comunicatul despre cedările teritoriale survenite în război, publicat în engleză. Și nu pare a fi nici evlavioasă, însă renunță la buclele ei negre, spre a căpăta o înfățișare aproape monahală, subliniind ipso facto ideea paternă privind martiriul celor ce trăiesc. Pelerinajul tatălui și fiicei, printre sculpturile din atelier și din curtea casei, este un îndemn discret la meditație asupra a ceea ce rămâne din mesajul existenței umane, al cărei absurd include și războiul, care operează cu cifre și nu cu ființe (metafora din titlu nu este într-un totu lămurită, 1489 putând fi și numărul de ordine al cazului de dispariție, dar și, mai probabil, numărul de pe plăcuța pe care soldații o poartă la gât pentru identificare).

Se ajunge, astfel, la finalul consternant al filmului: certitudinea este căpătată de familie, odată cu primirea unui pachet cu oseminte, care este desfăcut pe o masă de la morgă sub privirea rece a camerei telefonului mobil și sub ochii înmărmuriți ai spectatorilor. Naturalismul cadrelor, contrapus consolării materne care vede în aceste oase niște moaște sfinte, este atât de grăitor, încât pare că o călăuzește de la sine pe realizatoare. Așezarea a ceea ce a rămas din Sogkhomon Vardanian într-un sicriu acoperit cu drapelul național încheie amar acest documentar de o vibrație aparte. Denunțând ororile războiului, Shoghakat Vardanyan a căpătat o alură de eroină a unei tragedii antice, căutând adevărul într-o lume care și-a ieșit din rosturile firii. **F**



1489 (r. Shoghakat Vardanian)

CinemaUniT

O confruntare între prezentul și trecutul filmului românesc

Dana Duma

Ca în fiecare an din 2021 încoace, la Brașov a avut loc, la finalul lunii martie, festivalul CinemaUniT, manifestare cinematografică rezultată din colaborarea dintre canalul de televiziune Cinemaron și Universitatea Transilvania. Și, tot ca în fiecare an, organizatorii s-au străduit să ofere o imagine cât mai complexă a cinematografului românesc, incluzând în programul prezentat la cinematograful Astra atât titluri recente, premiate la festivaluri naționale și internaționale, cât și „filme de patrimoniu, capodopere ale cinematografiei românești în proiecții speciale și cu invitați excepționali”, cum sună comunicatul.

Cinefilii brașoveni au putut vedea lungmetraje recente, nominalizate la Premiile Gopo, precum *Moromeții 3* (în prezența regizorului Stere Gulea), ultima parte a trilogiei consacrate de cineast lui Marin Preda, *Trei kilometri până la capătul lumii*, de Emanuel Pârnuș (și el prezent la proiecție), film premiat la Festivalul de la Cannes 2024 cu Queer Palm, *Săptămâna Mare*, adaptare nonconformistă după nuvela lui I.L. Caragiale „O făclie de Paște”, distinsă cu un premiu al criticii la Berlin și semnată de Andrei Cohn (și el prezent la festival), *MMXX*, de Cristi Puiu, cineastul care a inițiat Noul cinema românesc, însoțit la Brașov de producătoarea Anca Puiu și actorul Florin Țîbre, și *Anul Nou care n-a fost* (cel mai premiat film românesc al anului trecut, care s-a întors de la Veneția cu patru trofee și a obținut apoi multe altele, fiind campion la Gopo, cu zece trofee), în prezența regizorului Bogdan Mureșanu, care a fost și protagonistul masterclassului „Ficțiune și realitate”. Dintre noutățile prezentate în avanpremieră la festival merită amintit documentarul *De la doină la*

Rembetiko, semnat de brașoveanul Cristian Radu Nema, o paralelă între cântecul nostru folcloric cel mai național și echivalentul său din Grecia, și *Clara*, de Sabin Dorohoi, nominalizat la Premiile Gopo.

Dintre lungmetrajele realizate înainte de 1990, merită amintit în primul rând *Tănase Scatiu*, de Dan Pița, care a vorbit emoționat despre aniversarea de 50 de ani a adaptării sale după proza lui Duiliu Zamfirescu. Unul dintre actori, Dorel Vișan, a fost și el prezent la vizionare. Au mai făcut parte din program *Maria și Mirabela în Tranzistoria*, ultima peliculă semnată de Ion Popescu Gopo, *Gloria nu cântă*, de Alexandru Bocăneț (în prezența vedetei sale, Tora Vasilescu), *Fiul munților*, de Gheorghe Naghi, *Vis de ianuarie*, de Nicolae Oprițescu, în care apare și Marcel Iureș în rolul compozitorului Franz Liszt, și proiecția specială cu *Declarație de dragoste*, de Nicolae Corjos, un film cu un număr impresionant de spectatori (peste 5 milioane), revăzut la 40 de ani de la premieră în prezența interpreților principali, Teodora Mareș și Adrian Păduraru.

Programul festivalului a mai inclus un masterclass purtând titlul „Adaptări

literare în cinematografia românească”, prezentat de prof. univ. Laurențiu Damian și subsemnata.

Întâlnirea de la Brașov a mai ocazionat prezentarea în premieră a lungmetrajului din Republica Moldova *Siberia din oase*, evocare a perioadei staliniste, prezentat de regizoarea Leontina Vatamanu, producătorul Virgiliu Mărgineanu și actrița Ileana Popovici.

Nu în ultimul rând, la ediția 2025 a fost omagiat actorul Șerban Ionescu, la 13 ani de la dispariție. De el și-au reamintit mai mulți participanți la festival (Magda Catone, Manuela Cernat, Laurențiu Damian, Tora Vasilescu, Ileana Popovici, Nicolae Mărgineanu, Valentin Teodosiu, Constantin Vaeni). Confruntând prezentul cu trecutul, filmele faimoase de azi cu filmele marcante de dinainte de 1990, festivalul CinemaUniT a reușit să intensifice interesul cinefililor brașoveni față de filmul național, căruia pot să-i definească mai bine profilul. Cu ocazia festivalului, a avut loc lansarea, în avanpremieră, a noului număr (1/2025) din revista noastră, „Film”, editată de Uniunea Cineaștilor din România. **F**



Florin Țîbre, Cristi Puiu, Dana Duma și Cătălin Chirilă (Cinemaron)



Antidot (r. James Jones)

Cinepolitica

Fronturile memoriei

Dinu-Ioan Nicula

Fără a-și propune să organizeze debateri în jurul filmelor prezentate (oricum, ele ar capacita voci care merg îndeobște în aceeași direcție), Festivalul Cinepolitica a oferit publicului venit la Muzeul Țăranului Român, între 16 și 19 mai, o serie de recente producții pe teme ardente, care ne marchează tuturor viețile.

Deschiderea s-a făcut cu *Domnul Nimeni împotriva lui Putin/Mr. Nobody Against Putin* (2025), coproducție Danemarca-Germania-Cehia realizată de americanul David Borenstein, în coregie cu protagonistul documentarului, Pavel Talankin. Mărunt instructor școlar din orașul minier Karabaș, aflat în Munții Ural, acesta manifestă nonconformismul

tineretii și, uzând de activitatea sa ca operator video al instituției unde predă, înregistrează aspecte ale îndoctrinării patriotice a elevilor, cerută de la Kremlin după începerea războiului din Ucraina. Cu o figură adolescentină non-eroică, instructorul pare să nu fie luat în serios, până când, odată cu emigrarea, duce peste hotare filmările lui cu materialele de propagandă care, în trecuta lumină a Epocii de Aur ceaușiste, nu excelează în inedit. Mai aparte este faciesul colțuros (fără *body shaming!*) al profului de istorie, un admirator al stalinistului Lavrenti Beria, lucru scandalos, deși detractorii autohtoni ai Fenomenului Pitești s-ar putea să-l poarte și ei în suflet pe Alexandru Nicolschi, la modul nedeclarat.

Mult mai percutant decât acest documentar premiat la Sundance este *Antidot*/

Antidote (James Jones, 2024), centrat în jurul ziaristului bulgar Christo Grozev, devenit celebru prin anchetele făcute în cadrul agenției olandeze Bellingcat și soldate, de cele mai multe ori, cu incriminări ale regimului moscovit (cazurile MH-17, Skripal, Navalnii ș.a.). Cu șarm și alură de James Bond care poate trage fără să ezite, Grozev ar părea justițiarul care nu se teme de nimic și pe care doar fireștile precauții l-au silit să se refugieze mai întâi în Austria, apoi în SUA. De fapt, el își devoalează omenescul odată cu suspetul deces al tatălui său, pus pe seama unor motive cardiace. Peisajul sufletesc, întregit cu intervențiile Evgheniei, soția dizidentului Vladimir Kara-Murza (cu a cărui eliberare se încheie filmul), are darul de a emoționa, îndemnând la reflecție asupra resorturilor care pot determina ființa să-și

depășească instinctul de autoconservare, angrenându-se în acțiuni menite să-i pună viața în pericol pe timp nedeterminat.

Demersul jurnalistic este urmărit și în *Redacția/The Editorial Office* (2024), realizat de Roman Bondarchuk, una dintre vocile ucrainene radicale: într-o scrisoare deschisă publicată în 7 martie 2022 pe site-ul Cineuropa (și dispărută între timp de pe internet!), a cerut boicotarea culturii și cinematografului ruse. Filmul său, plasat în localitatea natală Herson (acum câmp de luptă), cu jumătate de an înaintea începerii războiului, are un aer de déjà-vu: tânărul idealist (comparat cu „Pescărușul Jonathan Livingston”, al lui Richard Bach) trebuie să facă pactul cu capii presei locale corupte de autorități, spre a-și putea spune unele din adevărurile pentru care militează (în acest caz ecologiste, vizând viața marmotelor). Finalul cu tentă suprealistă este un flash-forward aflat în simetrie temporală cu începutul, respectiv la șase luni după încheierea războiului, estetizând grotescul care a putut fi întâlnit, în timp real, printre personajele filmului, adesea printr-un dans scâlbăiat, de un hedonism primitiv.

Un nivel ideatic superior este decelabil în *Clasat* (2024), cu care au debutat în lungmetraj Horia Cucută și George ve Gănæaard. Măiestria autorilor în a succeda interviurile video realizate de un jurnalist independent (partitură de vârf pentru Daniel Popa) duce spectatorii pe pista falsă a documentarului, devoalată pentru unii poate abia spre final, odată cu apariția bine-cunoscutului actor Emilian Oprea, în rolul directorului general al companiei de AI, care încearcă să mușamalizeze circumstanțele unui angajat a cărui etică profesională a călcat pe un teren tabu: cooperarea firmei cu un regim autoritar din Orient, căruia urma să-i furnizeze identitățile participanților la demonstrații de stradă. Din păcate, epilogul redundant, cu însuși YouTube-ul sabotând lupta pentru adevăr a ziaristului albit înainte de vreme, reduce puțin din miza acestui film ambițios.

Investigația capătă alură polițienească în *Puterea/Hatalom* (Mátyás Prikler, 2024), targetul fiind uciderea accidentală a unui tânăr hăitaș, la o vânătoare organizată de protipendada maghiară. Filmul nu face un secret din identitatea criminalului: acesta este un bătrân ministru și viitor candidat



Daniel Popa în *Clasat* (r. Horia Cucută și George ve Gănæaard)

la președinție, care, în pofida remușcărilor sale, nu poate fi sacrificat de către cei aflați la putere, așa că se va găsi un voluntar care să joace rolul țapului ispășitor. Tema politică este abordată într-o manieră marginală, devitalizarea rimând însă atât cu deprimantul peisaj mohorât, artistic filmat de Gergely Pálos, cât și cu esența crepusculară a anchetatorului suferind de o boală terminală, excelent interpretat de Szabolcs Hajdu (un prieten al cinematografiei românești).

Coordonate istorice clare (încercarea de lovitură de stat survenită în Turcia anului 2016) consfințesc debutul întârziat – la aproape 60 de ani – al cineastului Türker Süer, originar din Köln. Coproducția germano-turcă *Edge of Night*, prezentată anul trecut la Veneția, pune în ecuație eternul antagonism stat vs. individ, trăit de un tânăr locotenent care trebuie să-și escorteze fratele (la rândul lui militar) spre localitatea unde urmează a fi judecat. Precipitarea evenimentelor dă o altă nuanță solidarității fraterne, care până atunci era pasivă, iar eminentul director de imagine italian Matteo Cicco realizează o

portretistică uimitoare a trăirilor, într-un crescendo care duce la tragedia linșajului.

Răspunderea colectivă asupra ororii reverberează la altă scară în *Bedrock* (Kinga Michalska, 2025), până la un moment dat o revizitare contemporană a locurilor unde s-au aflat lagărele de concentrare naziste din Polonia și unde viața și-a reluat cursul normal, prilej de a glosa pe marginea liniei dintre amintire și uitare. Asemenea acurii peste timp s-au mai făcut (de exemplu, *Shoah*, de Claude Lanzmann), dar tânăra autoare poloneză stabilită în Canada vine cu privirea generației sale, iar tonalitatea calmă o modulează în punctul culminant: comemorarea pogromului de la Jedwabne (10 iulie 1941), decenii în șir pus exclusiv în seama hitleriștilor, abia după anul 2000 opinia (... mai puțin conștiința) publică luând act de implicarea majoră a localnicilor polonezi. Filmul aduce o căutare aproape arheologică a osemintelor celor uciși, de fapt un foraj în straturile refuzării pe care istoria le așează în oameni, lucru care era realizat anul trecut chiar de către directorul festivalului, Copel Moscu, în ale sale *Fotografii însângerate*. **F**

De la „L'Indépendance Roumaine” la „Sovromfilm”... 1896-1950
de Bujor T. Rîpeanu

Cronologia adnotată și ilustrată a filmului românesc

Marian Țuțui

După un dicționar dedicat de Bujor T. Rîpeanu filmelor realizate la noi în țară – „Filmat în România” (I – 2004; II – 2005; III, împreună cu Dinu-Ioan Nicula – 2017) – și unul al cineaștilor și altora având legături cu producția cinematografică locală – „Cinematografiștii. 2345 cineaști, actori, critici și istorici de film și alte persoane și personalități care au avut de-a face cu cinematograful din România sau care sunt originare de pe aceste meleaguri” (2013) –, lucrarea de față, „De la «L'Indépendance Roumaine» la «Sovromfilm»... 1896-1950. O istorie cronologică ilustrată a cinematografiei din România”, completează demersul de studiere al cinematografului românesc. Titlul lucrării conține o ironie (sugerând trecerea de la influența franceză la cea sovietică) și este lung precum cele ale altor cărți ale lui Bujor T. Rîpeanu. Este un demers asemănător lucrărilor sale anterioare dedicate cinematografului universal, precum „Secolul cinematografului” (alături de Doina Boeriu, Cristina Corciovescu, Ioana Creangă și Rodica Pop-Vulcănescu, 1989) și „Cinema... un secol și ceva” (împreună cu Cristina Corciovescu, 2002).

Noul volum e neobișnuit, fiind de format mare și cu 536 de pagini. În afara proporțiilor, spre deosebire de lucrările menționate, acesta conține și ilustrații, dar mai ales niște concluzii uneori critice, în esență rezumative, la sfârșitul fiecărui capitol reprezentat de câte un an calendaristic. La rândul lor, notele de subsol sunt abundente și conțin uneori, pe lângă trimiteri la surse primare, și comentarii critice, uneori laudative, dar mai des malițioase, la articole și cărți citate. Noua lucrare reunește câteva informații vechi rămase în lucrări

nepublicate sau risipite în periodice, dar în special descoperiri noi făcute de el însuși, de cercetători români și străini, pe care Bujor T. Rîpeanu le-a valorificat, astfel încât au fost acoperite petele albe din istoria cinematografului de la noi. Faptul că aceste informații nu au fost publicate sau au fost uitate în niște periodice a fost determinat de pierderea statutului studiului istoriei cinematografului românesc după 1975, odată cu moartea întemeietorului studiilor de cinema de la noi, Ion I. Cantacuzino. Evident, au contribuit și alți factori, precum demersul de cercetător solitar al lui Bujor T. Rîpeanu, mai ales în ultimele decenii, cât și neglijarea aproape generală a istoriei vechi a filmului românesc.

În cele două istorii ale filmului românesc publicate până acum: Valerian Sava (1999) constata „pauza” sau „hiatusul” și „întârzierea de mai mult de un deceniu” dintre primele demonstrații și asimilarea noii arte, iar menționările apărute în presă ale spectacolelor și filmărilor au fost apreciate de Călin Căliman (2000) drept „întoarcerea cinematografului”. Noua lucrare a lui Bujor T. Rîpeanu valorifică în sfârșit descoperirile, mai ales din presa locală și periodice de limba maghiară și germană. Doar un exemplu: croata Ana Grgić, profesor asociat la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, a publicat, în 2021 și 2022, studii despre o regizoare de filme cu o activitate timpurie chiar și la standarde europene, actrița Marioara Voiculescu. Aceasta a regizat sau coregizat nu mai puțin de șase filme (din



păcate, pierdute) pentru întreprinderea lui Leon Popescu. Ana Grgić a înțeles importanța acestei cariere subestimate și a reușit să valorifice documente de arhivă, depășind bariera lingvistică, astfel încât nu întâmplător demersul ei a fost premiat de New Europe College. Bujor T. Rîpeanu menționează, undeva în subsolul lucrării sale, un prim articol al profesoarei croate și

comentează, cu maliția sa obișnuită, că, deși feminismul e un subiect la modă, nu se poate ști clar dacă Marioara Voiculescu a fost prima regizoare de la noi.

În ciuda aparențelor care pot speria, această ultimă carte a lui Bujor T. Rîpeanu se citește cu ușurință și oferă satisfacții lectorilor chiar mai puțin avizați, mai ales prin informații îndeosebi despre industria cinematografică locală, despre filmele care rula înaintea și după război (multe producții americane, britanice și rusești realizate în perioada interbelică au fost văzute de români imediat după război) sau citatele din presa timpului, în care se remarcă franțuzisme ridicole, preluarea esteticii proletcultiste sau demascarea unor intelectuali de dreapta de către alții, despre care poate nu știam că au făcut asta.

Trebuie să nu omitem faptul că avem de-a face cu o lucrare postumă (autorul ne-a părăsit anul trecut), pe care văduva lui Bujor T. Rîpeanu, profesoara universitară Sanda Reinheimer Rîpeanu, a finalizat-o cu destule eforturi și a încredințat-o editurii Oscar Print, care merită laudată nu numai pentru această carte, ci și pentru alte lucrări științifice pe care le-a publicat în ultimii ani. 

Citate pentru cetate

Dinu-Ioan Nicula

Chiar și ca „violon d'Ingres”, studiul celei de-a șaptea arte nu sună dezacordat, atunci când este instrumentalizat de un profesionist venit dintr-un domeniu conex, a cărui stăpânire impecabilă poate valoriza, prin acțiune, lumea filmului. Istoria este fiul lui Gabriel Moisa, decan al facultății de specialitate de la Universitatea din Oradea, iar prima sa apariție editorială legată de specificul revistei noastre a fost „Nicolae Ceaușescu și «creatorii din cinematografie». Momentul 5 martie 1971” (2022), volum publicat, în cooperare, de Editura Mega și Editura Muzeului Țării Crișurilor (instituție de patrimoniu, unde autorul lucrează).

Nu demult, Gabriel Moisa a revenit cu o lucrare mult mai amplă, „Film și propagandă în România comunistă”, pe care editura clujeană Mega a inclus-o în grupajul său de lansări din cadrul TIFF 2024. Trecând de titlul generalist, un paragraf din „Argumentul” autorului dă speranța unei abordări exhaustive a „Epopiei naționale”: „Am constatat, urmărind filmele istorice, dialogurile din acestea, prezentarea contextului istoric, mesajele mai mult sau mai puțin directe transmise, starea de spirit creată odată vizionate, că acestea urmăresc îndeaproape evoluțiile istoriografiei românești supuse controlului politic”. Și, într-adevăr, pe urmele lui Marc Ferro („Cinéma et histoire”), în capitolul „Película cinematográfica – sursă pentru reconstituirea istoriei”, Gabriel Moisa se oprește asupra triadei cinematografice care are ca focus „etnogeneza poporului român”: *Dacii* (Sergiu Nicolaescu, 1967), *Columna* (Mircea Drăgan, 1968) și *Burebista* (Gheorghe Vitanidis, 1980). Este depistat aici un traseu ideologic: opoziția maniheistă daci-romani în primul film (autarhie), integrarea romanilor ca element civilizator (deschidere către occident) și protocronismul epocii lui Burebista (cultul

personalității Conducătorului). Analiza are suptele, iar resorturile care au determinat elaborarea acestor filme sunt prezentate în mod verosimil.

Subit, însă, autorul virează spre utilizarea în ansamblu a filmului ca mijloc de propagandă, de către regimul comunist, până la începutul anilor '70, revenind astfel la tema nominală a volumului, dar pierzând din originalitatea abordării. Pe zeci de pagini sunt expuse structurile de influențare și control din domeniul filmului, un loc primordial dându-i-se revistei „Cinema”, etichetată „una dintre instituțiile cele mai bine lubrifiate [echivocul adjectival la adresa publicației condusă de Ecaterina Oproiu pare să aibă un substrat pamfletar, n.n.] ideologic și propagandistic”. Mare parte din demonstrațiile făcute de Gabriel Moisa în acest volum se bazează pe respectiva sursă jurnalistică, aflată de câțva timp la dispoziția publicului, grație internetului și nu numai lui. Critici profesioniști (unii dintre ei încă în activitate) sunt juxtapuși atât unor plezirști precum scriitorul Dan Mutașcu (care considera că filmele istorice trebuie să intre în „bibliografia” pentru admiterea la facultățile de profil, cât și opiniilor prefabricate venite „din partea” oamenilor muncii incluși în diverse debateri/intruniri organizate de revistă. Rezultatul e un mixtum compositum de o anumită savoare, dar în care se efacează momente care țin eminate de filmul istoric, cum ar fi dip-ticul *Mihai Viteazul* (Sergiu Nicolaescu, 1971) – *Buzduganul cu trei peceți* (Constantin Vaeni, 1977) sau „reflec-tarea” actului de la 23 August 1944.

Formația de istoric a lui Gabriel Moisa își spune cuvântul atunci

când se află în prezența documentului, unde joacă plin de aplombul terenului propriu, lucru decelabil și în volumul său din 2022. Cercetarea Fondului CC al PCR (secția Propagandă și Agitație), aflat la Arhivele Naționale Istorice Centrale, dă recentei sale cărți un interes aparte, mai ales prin turul de orizont – efectuat la modul analitic – asupra planurilor de producție ale CPC Buftea. Din păcate, la numeroase titluri lipsește autorul scenariului aprobat, precum și menționarea faptului dacă e o producție neterminată sau dacă a fost finalizată sub alt titlu. Iar, dacă despre aventurile lui *Drumeț în calea lupilor* (filmul lui Constantin Vaeni care a avut premiera abia în 1990) s-a mai glosat în varii ocazii, „studiul de caz” referitor la *Scrisori tandre*, ecranizarea liberă – și adusă în contemporaneitate – a camilpetrescianului „Patul lui Procust”, propusă de către Mircea Daneliuc, este valoros și inedit (filmul nu a mai fost realizat). În plus, calitatea reproducerilor ilustrative este excelentă, reconfirmând standardul editurii Mega.

Cu un ușor aer de *patronizing*, Gabriel Moisa conchide, în preliminarile volumului: „O corelație atentă între mistificarea extrem de nuanțată a istoriei de către istoricii angajați ai vechiului regim și transpunerea ei pe peliculă cinematografică (...) este, totuși, apanajul cercetătorului istoric preocupat de problematică”. Autorul cărții și-a împlinit doar parțial dezideratul, neputând trece dincolo de nispurile mișcătoare ale filmului. O captivitate care lasă, poate, drum deschis altor încercări ale sale pe acest tărâm, prin esență permeabil față de toate formele propagandei. **F**





Dana Duma, invitata primului „Dialog animat” de la MIFA

Discuții animate despre animația românească

Călin Stănculescu

In lunile aprilie și mai 2025, s-au desfășurat două „Dialoguri animate” despre animația românească, găzduite de galeria bucureșteană Maestrilor Ilustrației și Filmului de Animație (MIFA, Strada Mihai Eminescu nr. 151).

Prima întâlnire a avut-o protagonistă pe doamna Prof. univ. dr. habil. Dana Duma, autoarea unui substanțial volum dedicat *Istoriei filmului românesc de animație*, dar

și a unei tot atât de importante biografii consacrate marelui regizor care a fost Ion Popescu Gopo.

Moderatorul dialogurilor, istoricul și criticul de film Mihai Fulger, a insistat pe datele esențiale ale istoriei animației românești – primul Palme d’Or, acordat filmului *Scurtă istorie*, de Ion Popescu Gopo, în 1957, apoi 1964, anul înființării Studioului Animafilm, anii festivalului internațional „Pelicanul de Aur” de la Mamaia (1966, 1968 și 1970), manifestare ce alterna cu

principalul Festival de animație, cel de la Annecy (Franța) etc.

Neuitând primele manifestări ale animației românești, datorate lui Aurel Petrescu (*Păcală în lună*, 1920) și Marin Iorda (*Haplea*, 1928), doamna Dana Duma a creionat un amplu portret al cineastului, dar și al omului care a fost Gopo, subliniind mai ales marile sale merite în diversificarea tehnicilor de animație, în instaurarea unor importante relații internaționale între cineasții dedicați acestui mediu sau în

perpetuarea festivalului de la Mamaia prin mutarea sa la Zagreb, în urma deciziilor nefaste ale totalitarismului ceaușist.

Cei zece ani petrecuți la Animafilm, unicul studio românesc specializat în animație de până în 1989, i-au aprofundat Danei Duma pasiunea pentru un mediu populat cu inconfundabile personalități și plin de surprize, atât pe tărâmul creației individuale, cât și în lupta cu cenzura epocii.

Discuțiile ce au urmat expunerii au desenat, cu destulă amărăciune, falimentul studioului din anii '90, dar și afirmarea unor personalități ca Zeno Bogdănescu, Olimpiu Bandalac, Nicolae Alexi și Radu Igazság.

Semnele evidente ale unei resurecții a animației românești au fost demonstrate de un nou festival internațional al filmelor de animație, Animest, care din anul 2006 reunește la București forțele europene – și nu numai – ale artei a opta.

A doua seară dedicată, la MIFA, animației românești l-a avut drept invitat pe regizorul Radu Igazság, personalitate universitară marcantă și autor greu de confundat, cu o operă plină de titluri de referință (*Fotografii de familie*, seria *Universul muzicii*, *Tocirea*, *Boborul*, *O scurtă poveste a filmului românesc de animație de la începuturi până la 1990* etc.).

Mihai Fulger, în calitate de amfitrion, a îndreptat discuția cu invitatul (unul dintre „ultimii mohicani” ai Studioului Animafilm) spre atributele afirmării generației '80 de regizori de animație, focalizând mărturiile cineastului pe deceniul ultim al dictaturii comuniste.

În acest context, natural, a fost din nou evocată personalitatea lui Ion Popescu Gopo, dar și câteva din importante atribute ale artei sale – renunțarea la stilul disneyan, abordarea unor tehnici inedite, absolut spectaculoase în finalizarea lor, prezența tehnicilor specifice animației în filmul de ficțiune (cu actori), dialectica parodiei și melanjul genurilor.

Dincolo de configurarea unei școli românești de animație, anii '80 au dus și la diversificarea tehnicilor de animație etalate de personalități creatoare de prim rang (printre care George Sibianu, Zoltán Szilágyi, Olimp Vărășteanu, Luminița Cazacu, Victor Antonescu, Ion Truică etc.).



FOTO: NIC. CARA

Radu Igazság în fața publicului MIFA



FOTO: ALFRED SCHÜPLER

Radu Igazság și Sandu Ștefan, foști colegi la Studioul Animafilm

Afirmațiile regizorului Radu Igazság au demonstrat cu prisosință complexitatea producției unui film de animație în preajma introducerii producției digitale.

Cu mult umor, invitatul a evocat etapele apropierea sale de Studioul Animafilm, prezența sa la Festivalul internațional de la Cracovia, oraș aflat sub incidența Legii marțiale introduse de generalul Jaruzelski, sau aspecte ale luptelor cu cenzorii pe marginea filmului său *Tocirea*, inspirat de poezia lui Nichita Stănescu.

„Fulgurantă și amăruie a fost evocarea lui Radu Igazság”, a fost de părere istoricul de film Dinu-Ioan Nicula, autor la rândul său al unui concentrat op dedicat animației românești. Cele două întâlniri dedicate școlii românești de animație au reprezentat

un excelent prilej de cunoaștere a unei istorii aflate într-un nedrept con de umbră.

Galeria MIFA, înființată în 2024 de medicul colecționar Paul Stoica în fosta casă a Cellei Delavrancea, găzduiește și importante expoziții ale desenatorilor și animatorilor români, de cărți și reviste pentru copii, dar și ale unor nume de referință din arta caricaturii. Galeria a fost vizitată, cu prilejul celor două dialoguri amintite, de numeroși studenți, regizori și istorici de film, critici și autori.

O a treia întâlnire a fost programată pe 27 iunie 2025, invitat fiind cineastul Bogdan Mureșanu (*Anul Nou care n-a fost*), debutant în animație cu scurtmetrajul *Magicianul*, selectat în competiția Festivalului de la Annecy. **F**

Prietenul nostru din Orașul Sfânt

Titus Vijeu

Una dintre cele mai respectate instituții culturale din Israel este Cinemateca din Ierusalim, apărută din inițiativa privată a soților Lia van Leer (născută la 8 august 1924 în Regatul României, la Bălți-Basarabia, ca Lia Grinberg) și Wim van Leer, om de știință și dramaturg. Puterea financiară le-a permis să deschidă mai întâi un cerc cinematografic (cineclub) la Haifa, dar, aflându-se în posesia unui număr impresionant de pelicule, cei doi au putut fonda ulterior la Ierusalim arhiva ce a stat la baza viitoarei Cinemateci, pe care Lia avea s-o conducă din 1981 ca director, mereu preocupată de stimularea filmului israelian în relație cu producțiile cinematografice externe. Din anul 1988, ea și-a găsit un competent și devotat colaborator în persoana unui specialist în istoria filmului venit din România, unde se afirmase ca un cercetător aplicat al Arhivei Naționale de Filme și autor de cărți („Dicționarul cinematografic”, redactat împreună cu Bujor T. Ripeanu

și tipărit în 1974 la Editura Meridiane, a reprezentat o binevenită panoramă a filmului universal). Dedicată memoriei unui activ susținător al cinemaului, criticul de artă Eugen Schileru, cartea reprezenta un frumos și oportun început ca instrument de lucru destinat deopotrivă cinefililor și specialiștilor. În plus, Cornel Cristian – cum semna la acea dată Costel Safirman – dobândise o practică în domeniul filmului ca realizator de televiziune și regizor la Studioul „Alexandru Sahia”. Voi reveni de altfel asupra acestei perioade, concentrându-mă acum pe ultimele sale decenii de viață și de creație, petrecute în Țara Sfântă.

Aplecându-se cu toată seriozitatea asupra unei cinematografii în dezvoltare precum cea israeliană, Costel Safirman a păstrat o legătură permanentă cu țara în care se născuse și se formase profesional, redactând, împreună cu un alt cărturar evreu de calibru venit din România, criticul și istoricul literar Leon Volovici, culegerile de texte „Întâlniri la Ierusalim” (Fundatia Culturală Română, 2001) și „Noi întâlniri la Ierusalim” (Institutul Cultural

Român, 2007). După moartea, din decembrie 2011, a prietenului Volovici, Costel a continuat acest efort de organizare a unor dezbateri, evocări și portrete, publicând „O lume văzută de la Ierusalim” (Institutul Cultural Român, 2014). Lansarea cărții, în seara de 3 martie 2015, în sala din Alea Alexandru a Institutului Cultural Român, s-a remarcat prin prezența masivă a unor oameni de cultură, scriitori și cinești aflați atât în sală, cât și în paginile volumului.

Am revăzut de curând contribuțiile lui Cristian Mungiu și Vlad Ivanov („Cel mai complicat la cinema e să înveți să fii simplu”), Cristi Puiu („Cinematograful românesc între *before* și *after*”), Maia Morgenstern („Față în față”) și Radu Mihăileanu („Poftă de a râde și a plânge”).

Pagini dense sunt consacrate lui Mircea Săucan („Revanșa târzie a lui M. S.”) și mării actrițe a Teatrului Barașeum, Agnia Bogoslava, care a fost și subiectul documentarului de lungmetraj *Și s-au dus ca vântul...*, semnat de Radu Gabrea și Costel Safirman (care i-a fost și apropiat colaborator regizorului revenit din exilul său în Occident la Festivalul Filmului din Europa Centrală, desfășurat timp de ani buni la Mediaș).

Mărturiile actriței prezente în filmul celor doi au fost editate și prefăcute de admiratorul ei de peste timp, Costel Safirman, în volumul omonim, de la Fundația Culturală Libra, din 2006. Modest ca întotdeauna, harnicul editor ne asigură că sarcina sa a fost doar aceea de a păstra farmecul oral al destăinuirilor: „Căci este o bucurie să o ascuți pe Agnia Bogoslava povestindu-și viața de pe scenă și viața de pe scena vieții”. De aici aflăm multe despre traseul artistic al Agniei, încununat de o oarecare carieră târzie în filmul francez, despre care în România nu se aflase mare lucru. Invitată să filmeze pentru Gaumont în studiourile din München („Studioul era un oraș întreg, plin cu tot felul de clădiri; cât despre organizare, ce să spun, totul era organizat «nemțește», până la ultimul amănunt”), are prilejul să întâlnească celebritățile momentului („Pe culoarele



Costel Safirman



Și s-au dus ca vântul..., r. Radu Gabrea și Costel Safirman

Studioului m-am întâlnit la un moment dat cu regizorul Fassbinder, care turna unul din filmele sale într-un platou vecin cu cel în care filmam eu. Am întâlnit-o și pe actrița Hanna Schygulla. Actrița cu origini românești avea să apară în filmul lui Gérard Oury, *Asul așilor* (1982), alături de Jean-Paul Belmondo. A mai fost prezentă în două filme de José Castan (*Bernadette* și *Laurentine*), regizorul fiindu-i ginere, căsătorit cu fiica sa, Rose (Rozalia).

Agnia Bogoslava făcea parte dintr-o familie de artiști. Unul din soții de cândva, regăsit târziu la Paris, fusese Jules Perahim, pictor avangardist ce se convertise după război la „realismul socialist”, promovând din convingere proletcultul. Un fiu, Matei Perahim, avea preocupări literare, iar Tudor Eliad, recent dispărut, studiasse regia de film la IATC „I.L. Caragiale”, emigrând și el de timpuriu în Hexagon.

Sunt mici istorii ce meritau consemnate și este bine știut faptul că Safirman a avut față de cinematograful un devotament comparabil cu acela al lui Sașa Pană față

de autorii avangardiști, colecționând chiar și un petec de hârtie pe care Geo Bogza sau un alt confrate înscrise o dată anume „pro memoria”.

Datorită lui Costel Safirman, Cinemateca din Ierusalim s-a dovedit nu o dată gazda ideală pentru cineștii români și pentru filmele lor, de la unele semnate de seniori cu filmografie bogată, la tinerii aflați la primele lor creații. Tot ce ținea de cultura română era sprijinit într-o formă sau alta. Îmi amintesc cu emoție felul în care a moderat la Tel Aviv discuțiile pe marginea cărții mele „O aventură estetică târzie cu Andrei Strihan”, apărută în 2014 la Editura Familia din Rishon Letzion, condusă de Dragoș Neltersa. Și m-am bucurat să-i pot întoarce gestul trei ani mai târziu, când i-am prezentat, în sala Union a Cinematecii Române, cele două filme, *Regia: Liviu Ciulei* (o producție de televiziune, realizată în perioada noiembrie 1978 - ianuarie 1979, în timpul repetițiilor cu „Furtuna”, de William Shakespeare) și *Astă seară se plânge la „Doamna cu*

camelii”, realizat de Studioul „Alexandru Sahia” în 1986 la Teatrul Mic, pe atunci un bastion cultural veritabil, unde Cătălina Buzoianu își afirma gândirea regizorală lipsită de convenționalism.

Din păcate, în sala plină peste poate, cu oameni tineri stând în picioare ori pe mocheta sălii, nu mai existau decât doi supraviețuitori eroici ai faimoasei distribuții de la Bulandra: Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc.

Scriind despre faimoasele reuniuni ale Cercului Cultural din Ierusalim, desfășurate în sala bibliotecii nu mai puțin faimoasei Cinemateci, regretatul critic literar Mircea Iorgulescu îl socotea pe Costel Safirman „o veritabilă arhivă vie a vieții cinematografice și teatrale românești din perioada postbelică”. De aceea, putem declara că acest prieten al filmului și cineștilor din România a lăsat în urma sa „o lume văzută de la Ierusalim”, dar și din Bucureștiul în care văzuse lumina zilei în primăvara lui 1937 și pe care l-a păstrat toată viața în inimă... 

Azi în Timișoara. Măine?...

Marian Sorin Rădulescu

Chiar înainte de 1990, trei din cinematografele periferice din Timișoara și-au închis porțile. Însă, cum falimentul oficial nu putea fi recunoscut, proiecțiile semnalate atunci în presă erau fictive. Una din respectivelor săli este acum renovată și așteaptă să-și reînceapă activitatea: Cinema Johnny din cartierul Freidorf (unde, în 1904, s-a născut Johnny Weissmüller). După 1990, sălile rămase aveau să dispară încet, dar sigur, una după alta. Timp de câțiva ani, au existat în Timișoara doar sălile de cinema din malluri, în vreme ce condițiile de proiecție și vizionare din cinematografele de stat ajunseseră să semene cu spațiile sordide pe care le vedem în documentarul lui Alexandru Belc din 2015, *Cinema, mon amour*. Din septembrie 2022, alte trei cinematografe din Timișoara, de această dată centrale, aveau să renască. Proiectele întocmite de Primărie și diverse asociații culturale (precum Pelicula Culturală și Marele Ecran) pentru reabilitarea și modernizarea sălilor fuseseră inițiate cu zece ani în urmă, iar acum, unul după altul, s-au concretizat în tripleta Victoria - Timiș - Studio.

În sălile recent renovate au loc

săptămânal retrospective, proiecții tematice sau proiecții-eveniment ale unor filme de autor (de arhivă sau din repertoriul curent), adresate unui public specializat. Spectatorii sunt interesați și, nu de puține ori, sălile sunt pline. Când succesul de casă depășește așteptările (cum s-a întâmplat la *Mic dejun la Tiffany*, *La Dolce vita* sau *Pink Floyd At Pompeii*), proiecțiile se reiau tot cu sala plină (capacitate: 500 locuri). Repertoriul vădește dorința de a include producții „evergreen” („Timeless” este titlul uneia din retrospectivile lunare): *Cetățeanul Kane*; *Cântând în ploaie*; *Pe aripile vântului*; *Casablanca*; *Cei șapte samurai*; *Cele 400 de lovituri*; *Cu suflul la gură*; *Umbrele din Cherbourg*; *E.T.*; *Pulp Fiction*; *Portocala mecanică*; *Mormântul licuricilor*; *Paris, Texas*; *Viețile altora*. Lor li se adaugă seria filmelor italiene (*Umberto D.*; *8 1/2*; *Deșertul roșu*; *Florile Sfântului Francisc*; *Mama Roma*), retrospectiva Victor Erice (*Spiritul stupului*; *Sudul*; *Soarele gutuii*; *Închide ochii*), retrospectiva „Chipurile lui Charlie” (*Luminile orașului*; *Timpuri noi*; *Dictatorul*; documentarul *Chaplin: Spirit of the Tramp*), un focus Luchino Visconti (*Ghepardul*; *Senso*; *Ludwig*; *Inocentul*), Trilogia „Solidarității” (*Omul de marmură*; *Omul de fier*; *Wałęsa. Omul speranței*), retrospectiva „Granița în film

și istorie” (*Boogie roșu*; *Înimi fără frontiere*; *În acea zi frumoasă*; *Corp mic*; *Povești din pădurea de castani*). Filmul românesc de arhivă este difuzat lunar sub genericul „Cinemateca Itinerantă”. Retrospectiva „Il Cinema Ritrovato” este încă un proiect „Ceau, Cineclub!”, organizat, în parteneriat cu Institutul Italian de Cultură din București, de festivalul „Ceau, Cinema!” (director artistic: Ionuț Mares), în afara acestui festival anual ajuns în 2025 la ediția a XII-a. Selecția a inclus o serie de proiecții cu filme inedite, în versiuni restaurate: *Ieri, azi, mâine*; *Andrieș*; *Frescele Kievului*; *Slujba permanentă*; *Duși de val*; *Călătorie spre începuturile lumii*.

Filmul sloven *Boogie roșu*, realizat de Karpo Godina în 1982 și filmat împreună cu Vilko Filac, are ca personaj principal un propagandist responsabil cu „agitarea” și stârpirea „vechiului” – mai exact, a mentalității „învechite” care se opune „înnoirii” prin „reeducare”. Activistul-agitator este cel ce stabilește repertoriul formației de instrumentiști trimise în misiune în țară, ca să „ridice moralul” și să încurajeze entuziasmul „oamenilor muncii” (maselor). Jazzul este considerat „decadent” și „depravat” de politrucul care, mereu vigilent, sesizează și informează împotriva „dușmanilor de clasă” – o „stare de fapt” ce avea să capete o consistență artistică mult mai pregnantă la Jiří Menzel, Miloš Forman, Karel Kachyňa, Tenghiz Abuladze, Andrzej Wajda sau Lucian Pintilie. La doi ani de la despărțirea de Tito, cinematografia din Republica Slovenă (parte, atunci, din RSFI) dezvăluia adevăruri incomode pentru o societate cu puterea centralizată „democratic”. În fosta Iugoslavie, Kusturica tocmai câștigase patru premii la Veneția pentru *Ce mai știi de Dolly Bell?* și pregătea *Tata în călătorie de afaceri*, pentru care avea să primească „Palme d’Or” la Cannes în 1985 – filme în care se simte mult mai pregnant cât de grele erau acele vremuri de început de lume pe criterii de „luptă de clasă”.

Ghepardul, filmul lui Luchino Visconti din 1963, tot despre o „lume veche”



Burt Lancaster în *Ghepardul (Il Gattopardo)*, r. Luchino Visconti

năpădită de „mofturile” sau „binefacerile” (vezi introducerea plebiscitului) aduse de cea „nouă”, preia datele cărții lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, „amestec – proustian – de viață și moarte, melancolie, eleganță, boierie, calm, resemnare și detașare post factum”¹. Semnele ce țin de ceea ce e „cu adevărat nou sub soare” sunt chiar acele „racile” pe care aristocrația aflată la crepuscul încă le mai cultivă din rațiuni ce privesc igiena sufletească. E mult glamour color în acest Visconti, după electrizantul neorealism în alb-negru din *Obsesie, Pământul se cutremură, Bellissima* sau *Rocco și frații săi*. Prin comparație, *Ghepardul* e mult mai echilibrat, mai odihnitor. Probabil că (involuntar) frica principelui Fabrizio (Burt Lancaster) de „cele de pe urmă” nu e zdrobitoare tocmai din pricina „racilelor” pe care anarhiștii (care aveau să-i inspire pe „demonii” lui Dostoievski) nu au apucat – încă – să le arunce la coșul de gunoi al istoriei. Nicolae Steinhardt evocă filmul lui Visconti într-o convorbire cu Zaharia Sângeorzan din 1988: „Îmi aduc aminte că, în '64, la ieșirea din închisoare, prima carte pe care am citit-o, după sfatul lui Alecu Paleologu, liberat cu câteva luni înaintea mea, a fost *Ghepardul*; am citit-o cu încântare și emoție. Filmul lui Visconti – tot primul film văzut atunci – m-a emoționat și el, mult; potrivit obiceiului meu – nu plâng niciodată din motive sentimentale, mereu însă și de obicei în hohote când citesc ori văd o capodoperă – am plâns mai tot timpul filmului. A trebuit să-l revăd nu numai pentru bucuria de a revedea o capodoperă, ci și pentru a-l «vedea» cu adevărat, nu prin perdeaua lacrimilor”². Desigur, scenografia, decorurile, costumele, imaginea croită după tablourile veacului al XIX-lea sunt profund impresionante. Încă și mai uimitor e altceva și abia acest aspect justifică lacrimile de emoție: invocarea către „părintele luminilor” (nu al „luminilor” din epoca rămasă în istorie sub numele de Iluminism) cu care filmul începe și se sfârșește. Între aceste două rugăciuni – prima de obște, cu întreaga casă, a doua de unul singur – se află nu viața, ci risipirea în felurite zavistii, revolte, poftă, deșertăciuni. Stâlpii de susținere ai filmului sunt chiar aceste clipe ex-temporale. Ce altceva este ruga decât o ieșire din timp, o intrare în veșnicie (sau măcar o chemare a ei)?

Andrei Tarkovski și Cristi Puiu sunt doi cinești greu de îmbrobodit – și acasă la ei, și în lumea mare. În pofida a tot ceea ce (stilistic, ideatic) pare să-i despartă, există un loc geometric unde se întâlnesc. În ultima secvență din *Sacrificiul* lui Tarkovski (proiectat la festivalul „Ceau, Cinema!” 2024), un copil împlinește cuvântul tatălui său și udă un copac uscat cu nădejdea că va înfrunzi iar. Copilul fusese ferit de „cei mari” de cumplita veste ce anunța (la radio) iminența unui cataclism nuclear la scară planetară. Și doica, și tatăl par să-l înconjoare cu afecțiune, înțelegând că orice atentat la neprihănirea lui, orice exces de autoritate e un sacrilegiu cu neputință de răscumpărat. În prima secvență din *Malmkrog* (proiectat abia în vara lui 2025 pentru întâia oară într-o sală de cinema din Timișoara, alături de *Moartea domnului Lăzărescu* și *Sieranaveada*), un copil este în centrul unui peisaj de iarnă – curtea acoperită de zăpadă a unui conac aristocratic. Pe fundal se aud clopotele unei biserici. În odăile încăpătoare ale conacului, niște „oameni mari” conversează neobosit despre politică, război, creștinism. Cartea lui Vladimir Soloviev pe care se bazează filmul lui Cristi Puiu conține și o povestire despre Antichrist³. *Malmkrog* se încheie înainte ca Prințul amfritrion să înceapă să le citească oaspeților povestirea despre Antihrist, la fel de înspăimântătoare prin fantasticul ei realist (sau prin realismul ei fantastic) ca „Apocalipsa” Evanghelistului Ioan.

Decorurile și atmosfera din filmul lui Puiu trimit (și) la ultimul opus tarkovskian, după cum – deloc întâmplător – Tarkovski a ținut o prelegere despre „Apocalipsa” lui Ioan în biserica rusă din Londra, în 1983, când a fost chemat să monteze „Boris Godunov” la Opera Regală. Desigur, nu întâlnim la Puiu niciun „derapaj” în zona onirică, ca la Tarkovski. Semnele însă le sunt comune: referințele plastice (icoane bizantine, tabloul „Adorația magilor”, de Leonardo da Vinci, Oratoriul „Patimile după Ioan”, de Johann Sebastian Bach) din *Sacrificiul* se întâlnesc cu referințele literare (patristice, evanghelice, literare) din *Malmkrog*. Toate indică spre același pol: adunarea gândurilor în vederea pregătirii pentru dreapta cinstire a „stăpânului viei” din pilda evanghelică amplu analizată în filmul lui Puiu. Găsim în *Malmkrog* trimiteri implicite la revoluțiile în numele „libertății, fraternității, egalității”. Într-un fel, tot aici întâlnim și un ecou, varianta *hardcore*, din *Ghepardul* lui Visconti. Adică măcelului (asupra aristocraților) i se spune pe nume. Așa cum tot pe nume i se spune credinței sau necredinței, prin repetate rapeluri la sus-pomenita pildă evanghelică.

Malmkrog este un film pe cât de lung, pe atât de greu spre imposibil de urmărit într-o sală de cinema. Motivul: densitatea neobișnuită de idei. Nu numai pentru că se vorbește mult (ca în filmele lui Eric Rohmer, Woody Allen sau John Cassavetes), cu mult sens și multe adâncimi de gând, ci – mai ales – pentru că



Luminița Gheorghiu și Ion Fiscuteanu în *Moartea domnului Lăzărescu*, r. Cristi Puiu



dialogurile, cu un lexic dificil de urmărit, au miez de apolog și rădăcini ce ajung până la existențialismul unui Dostoievski sau Tolstoi. Viziunea lui Cristi Puiu, dincolo de execuția și precizia tehnică a filmelor sale, este tributară unei gândiri ce nu se lasă păcălită cu una, cu două. Pentru cei ce nu se socotesc ireversibil de edificați, filmele sale pot fi prilejul unei reconsiderări majore, radicale, a poziției față de sirenele ademenitoare din lumea de azi – (încă) o „lume nouă” ce caută a se elibera (inclusiv prin violență fizică) de „racile” perpetuate de „evuri intunecate”. Din această perspectivă, filmele lui sunt mai degrabă incorecte din punct de vedere politic. Sunt provocatoare pentru că aduc în discuție chestiunea surzeniei omului recent, deprins a auzi și a vedea numai ceea ce vrea el (sau istoria oficială) să audă sau să vadă. Și, la fel ca tanti Evelina (Tatiana Iekel) din *Sieranevada*,

câteodată chiar își recunoaște limitele înțelegerii unei anecdote cu tâlc („N-am priceput nimic!”), pe care o povestește preotul (Valer Dellakeza), în linia legendei dostoevskiene a Marelui Inchizitor.

La 20 de ani de la premieră, *Moartea domnului Lăzărescu* oferă un prilej de reîntâlnire cu „îngerul bun” care e asistenta Mioara Avram (Luminița Gheorghiu), personaj ce amintește de robustețea blajină a Matronei (o „mireancă, dar cu suflet înduhovnicit”⁴) din nuvela lui Alexandr Soljenițin: „Trăisem toți alături de ea fără să înțelegem că era chiar omul bun din proverbul care spune că fără un astfel de om nu există sat care să dăinuie. Și nici oraș. Și nici întregul nostru pământ”⁵. Echipa de actori, în frunte cu domnul Lăzărescu (Ion Fiscuteanu), funcționează cu toate motoarele pornite în acest triumf cinic, sarcastic și carnavalesc al minimalismului

observațional de la începuturile Noului Cinema Românesc, a cărui miză, în esență, este cu totul alta decât „mizeria cea de toate zilele” dintr-o țară care nu e „ca afară”. **F**

Note

1. N. Steinhardt, „Convorbiri cu Zaharia Sângeorzan și Nicolae Băciut”, Ed. Polirom, Iași, 2015, p. 59.
2. Ibid., p. 59-60.
3. Vladimir Soloviov, „Trei dialoguri despre sfârșitul istoriei universale”, Ed. Humanitas, București, 1992.
4. N. Steinhardt, op. cit., p. 124.
5. Alexandr Soljenițin, „Casa Matronei. Incident la gara din Kocetovka”, Ed. Univers, București, 2010, p. 76.

Cannes-ul, un ghid pentru industrie

Luminița Comșa

Festivalul de la Cannes de anul acesta a fost, ca de fiecare dată, așa cum menționa, în angajantul și emoționantul ei discurs de deschidere, președinta juriului ediției, actrița Juliette Binoche, o cutie de „rezonanță politică”. Pentru că arta are putere, „arta rămâne”, consideră ea. Cannes 2025 a fost considerat, de altfel, o ediție „intensă”, ținând cont de mutațiile interne și internaționale pe care le-a suferit domeniul în aceste timpuri, din ce în ce mai crispate, pe care le trăim; ele s-au regăsit în structura, selecția și desfășurarea manifestării. În aceste vremuri, evenimentele din cele 15 zile, cât au durat Festivalul și Târgul, au devenit un ghid pentru industrie. Profesioniștii s-au regăsit acum pentru a discuta despre problemele cu care se confruntă lumea,

în general, și domeniul, în mod special: prezervarea modelului european, față de ofensiva filmelor americane, educația prin imagine, consolidarea distribuției și exploatarea filmelor, lupta împotriva sexismului, eco-responsabilizarea.

Gaëtan Bruel, noul președinte al CNC-ului din Franța, susține: „Filmul a fost întotdeauna o sursă de inspirație. Dacă vrem ca acest lucru să continue, trebuie ca noi toți să fim coerenți în susținerea ideii că un act de cultură este o promisiune de deschidere unul față de celălalt, de dialog, de respect, care se opune violenței; violențele sexiste și sexuale traversează întreaga societate. În bucla infinită a rețelelor sociale din zilele noastre, imaginea își pierde forța de a trezi curiozitatea, de a dezvolta spiritul critic; în schimb, devine adesea un instrument de manipulare și închisare. Imaginea în mișcare, care a constituit multă vreme sursa multor adevăruri

și a creat frumuseți, a devenit, în zilele noastre, agentul unei cruciade total opuse. Și a repara acest neajuns e o adevărată cruciadă! Scopul este de a forma o nouă generație de spectatori, care să preia controlul ecranelor și să creeze, prin film, un alt raport cu imaginile”.

De altfel, activitatea comisiei de anchetă din cadrul Assemblée Nationale acordă o mare atenție libertății cuvântului, fiind încurajată să facă sistematic analiza cazurilor de violență și să analizeze egalitatea de gen din domeniu, a declarat Bruel.

Gérard Depardieu, revenire imposibilă?

În acest context, cazul actorului Gérard Depardieu, care, în timpul Festivalului de la Cannes, a fost condamnat la 18 luni de închisoare, cu suspendare, pentru agresiune sexuală pe platourile de filmare de la *Les Volets verts* (2022), a redeschis

dezbatere pe această temă. Aceasta, cu atât mai mult cu cât Gérard Depardieu filmează în Azore, pe insula portugheză São Miguel, sub conducerea prietenei sale Fanny Ardant. Aici, Gérard Depardieu joacă rolul magicianului insulei, o figură misterioasă care leagă celelalte personaje. Actrița Charlotte Arnould, care îl acuză pe actor de viol, denunță ca „indecentă” această alegere.

Fanny Ardant a depus mărturie în numele lui Gérard Depardieu, în timpul procesului său. „Eu însămi sunt femeie, am trăit astfel de lucruri, am fost pălmuită, insultată. Știu că îi poți spune «nu» lui Gérard”, a declarat actrița, apărându-și „prietenu de-o viață”. „Tocmai a avut loc un proces; ce înseamnă asta pentru tine și cât de mult te simți mai presus de toate acestea?”, o întreabă Charlotte Arnould. „Înțeleg că nu vei renunța la el, e normal. E prietenul tău, arborele tău, stâlpul tău. Nu asta e problema (...). Pericolul pe platoul de filmare este real. Și la fel este și responsabilitatea ta față de echipa ta (...). Pentru a fi reabilitat în propriul său mediu, ar trebui ca el să-și recunoască crimele comise de-a lungul vieții...”, a adăugat ea.

„Vrem o programare ca-n Asia?”

Prioritatea, crede Gaëtan Bruel, trebuie să o reprezinte „salvarea cursurilor despre film din școli, cea mai reușită formă de educație artistică și culturală”, pentru a putea păstra o educație vizuală dinamică. De aceea, trebuie elaborată o strategie a difuzării, care să se raporteze, prin programe inovatoare, la nevoile noilor generații, și care să permită filmului să-și îndeplinească rolul său de revoluționar în educație. „Dacă privim jumătatea plină a paharului, cu cele 181,5 milioane de intrări în 2024, noi (francezii) suntem pe locul întâi în Europa și avem cea mai bună revenire post-pandemie. Dar mai lipsesc vreo 20 de milioane pentru a ajunge la rezultatele de dinainte de Covid. Nu vom ajunge la ele brusc și nici ușor, dar o putem face dacă punem la dispoziție mijloacele necesare. Ne ajută și faptul că avem un număr inegalabil de săli și că streamingul nu mai progresează în detrimentul sălilor de cinema. Conform studiilor, cele două domenii nu se mai exclud, iar cei care au mai multe abonamente la canalele



Juliette Binoche la Cannes 2025

de streaming sunt aceiași care vin și mai mult la cinema. De aceea, nu trebuie să opunem streamingul spectacolului cinematografic și creația cinematografică, creației audiovizuale”.

Dar, pentru a avea performanțe la numărul de intrări, care să ajute la formarea unei noi generații de spectatori, noile realități demonstrează că e nevoie să se renunțe la o practică apărută după pandemie, care produce neajunsuri multiple filmelor, sălilor, distribuitorilor, dar și exploatanților – așa-numita „deprogramare”. Ea nu face altceva decât să polarizeze excesiv intrările la cinema, despre care se vorbește cel mai mult. Gaëtan Bruel e convins că scoaterea aleatorie de pe ecrane a unor filme deja programate anterior și renunțarea la modelul „săptămânii cinematografice” (intervalul de timp care îi oferă unui film răgazul de a se face cunoscut) nu sunt deloc benefice. „Vrem oare o programare care schimbă filmele de la o zi la alta, ca-n Asia?”, întreabă retoric președintele CNC-ului francez.

Totul pentru public!

Alegerea pentru deschiderea celei de-a 78-a ediții a Festivalului de la Cannes, pentru prima dată în lunga istorie a evenimentului, a unui film de debut (*Partir un jour*, de Amélie Bonnin, cu Juliette Armanet și Bastien Bouillon în rolurile principale), a demonstrat că organizatorii

Festivalului doresc, în continuare, să păstreze ideea că filmul trebuie să rămână și să conțină un spectacol, atât prin formă, cât și prin conținut, actori, montare, realizare. Pentru prestigiul Festivalului, pentru menținerea, dar mai ales reîntoarcerea spectatorilor în săli, *totul* – și cu orice preț – trebuie să poată asigura un eveniment pe covorul roșu, chiar dacă titlul ales este în afara competiției. Plasarea filmului *Partir un jour* (care reunește un grandios, euforic karaoke de hituri retro franceze cu o comedie romantică) în cel mai expus mediatic slot de la Cannes a convins. Mai presus de toate, este un film seducător și de succes, celebrând farmecul celor mai populare genuri.

De altfel, la Cannes 2025, spectacolul a fost la înălțime, mai ales la prezentarea celei mai recente producții din franciza *Mission: Impossible*, ce are în spate 30 de ani de efecte pirotehnice uluitoare, care ne-au însoțit viața și au susținut idealul unui cinema spectaculos, cu un grad ridicat de inovație. În plus, prezența lui Tom Cruise a făcut imposibilă circulația normală a oamenilor prin oraș, realitate care, în timpul Festivalului, a devenit de mult o obișnuință.

Spre surpriza și nemulțumirea multora, înainte ca viitorii laureați să coboare, pentru ultima oară, din limuzine, pentru a păși pe covorul roșu, adevărata vedetă a zilei de închidere a Festivalului de la

FOTO: REUTERS PHOTO





Un simplu accident (It Was Just an Accident), r. Jafar Panahi

Cannes, ediția 78, a fost, pentru multă vreme, întreruperea de curent care a afectat mai multe orașe din regiunea Alpes-Maritimes, inclusiv Cannes-ul. Se pare că ar fi fost cauzată de un act de sabotaj, dar cine poate ști?! Întregul oraș a fost astfel privat atât de telefoane, cât și de electricitate. Având majoritatea magazinelor închise și cele rămase deschise funcționabile doar parțial (se acceptau doar plăți în numerar), având sălile de cinema fără spectacole, având și momente de panică, pe coridoarele hotelurilor de lux de pe Croisette, orașul cochet și primitiv i-a făcut pe cei veniți ocazional aici – turiști și festivalieri – să se simtă debusolați. Cu atât mai mult cu cât tot mai mulți distribuitori au preferat să își facă întâlnirile din timpul Marché-ului în apartamentele cochete și camerele de hotel primitive de pe Croisette, în loc de standurile tot mai scumpe, dar tot mai goale, din Palatul Festivalului – simbolul evenimentului. În compensație, din fericire, în Palat au funcționat generatoarele de curent în timpul întreruperii, doar că, pentru alimentarea telefoanelor, cozile erau interminabile.

Cineăștii tineri inovează, dar nu uită!

Dar adevărata unicitate așteptată la un festival este dată de posibilele descoperiri, în selecții, a filmelor care promovează cinematograful tânăr și pe nou-veniții la toate nivelurile, care aduc pe ecran autenticitatea trăirilor. La această ediție a Cannes-ului, două filme, fiecare întruchipând

două idei diferite de Palme d'Or, au fost favoritele multora. Pe de o parte, foarte seducătoarea peliculă *Sentimental Value*, a regizorului norvegian Joachim Trier, care bifează aproape fiecare ediție; e un film cu un subiect grandios, despre legăturile dintre cinema și viață, un trio uluitor de actori (Renate Reinsve, Stellan Skarsgård și Elle Fanning) și o regie perfect echilibrată. Pe de altă parte, puternicul *It Was Just an Accident* (*Un simple accident*), al regizorului iranian Jafar Panahi, o fabulă politică realizată de un cineast persecutat de o dictatură religioasă, care l-a întemnițat și l-a împiedicat să lucreze, a fost a doua alegere a juriului; acesta a acordat Marele Premiu lui Trier și Palme d'Or-ul lui Panahi. Privind în urmă, este clar că, de câțiva ani, cinematograful iranian se învârtă în jurul acestui Palme d'Or, fără a-l câștiga, ultimul (și, până acum, singurul) trofeu fiind obținut de *Taste of Cherry*, de Abbas Kiarostami, în 1997.

Foarte mulți specialiști au remarcat, în multe din filmele aduse în prim-plan de Festivalul de la Cannes din 2025, influența, dar și omagierea evidentă a unui cineast ale cărui filme-cult sunt lecții de cinema: Michelangelo Antonioni. Sophie Letourneur și-a intitulat literalmente noul film *L'Aventura* (aluzie transparentă la regizorul italian și filmul său *L'Aventura*, care a stârnit o dezbatere aprinsă la Cannes în 1960). Exploziile finale din filmul *Sirāt* evocă sfârșitul din *Zabriskie Point* (1970), un alt mare film derulat în deșert, care se încheie cu un balet extraordinar de

explozii (pentru Antonioni, un simbol al sfârșitului societății de consum). Julia Ducournau își închide filmul *Alpha* într-o ceață de praf roșu ce amintește de *Il Deserto rosso* (1964), în timp ce *Le Rire et le couteau* (*O Riso e a Faca*), al lui Pedro Pinho, pare că evocă *Professione: reporter* (1975), al aceluiași Antonioni.

Tot cu titlu de omagiu, se pregătește și un alt eveniment legat de cinema, în special pentru toți fanii filmului și serialului *Twin Peaks*. Potrivit cotidianului britanic „The Guardian”, casa de licitații americană Julien's va organiza o licitație specială dedicată genialului cineast David Lynch. Doritorii vor putea obține aici una dintre cămile de cafea din *Twin Peaks*, scenariul pentru *Mulholland Drive* sau chitara creată chiar de Lynch. Colecționar pasionat, dar și artist multidisciplinar, Lynch a adunat și creat, în jurul său, un univers atractiv, bizar și foarte original. Vor mai fi scoase la licitație: o pereche de capete de cerb împăiate, care au servit drept decor, stații de emisie-recepție, o jachetă de blugi brodată cu numele serialului *Twin Peaks*, meniuri de la restaurantul Winkie's de pe Mulholland Drive, telefonul personal al regizorului de la filmările peliculei *Dune*, lansată în 1984, chibrituri folosite la filmările de la *Inland Empire* sau un scaun de filmare brodat cu numele lui David Lynch, dar și scenariile pentru două dintre proiectele nefinlitate ale acestuia, *Ronnie Rocket* și *Dream of the Bovine*. Primul trebuia să urmeze filmului *Eraserhead* și să spună povestea unui detectiv care vrea să intre într-o misterioasă a doua dimensiune, dar proiectul nu s-a concretizat niciodată. Unul dintre prietenii săi apropiați declara despre artist, când acesta trăia: „Pictează, sculptează și inventează mobilă. De asemenea, îi place să construiască sau să picteze el însuși decorurile pentru filmele sale”. **F**

Surse:

Publicațiile: *Le Film français, Écran total, Screen International, Variety, Box Office*
Site-urile și newsletterele: *CNC România, CNC Franța, Unifrance, AlloCiné, France24, Télérama, Les Inrockuptibles, Hollywood Reporter, Los Angeles Times, The Independent, The National, The Guardian*

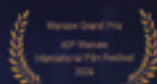
Premiul „Ion Cantacuzino” pentru publicistică cinematografică
acordat de Asociația Criticilor și Filmologilor
(Premiile UCIN pentru anul 2022)

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!



ANAMARIA VARTOLOMEI

ROBERT IOVAN

RAREȘ ANDRICI

IONUȚ NICULAE

JAFUL SECOLULUI

CU SUPTUL CENTRULUI NAȚIONAL AL CINEMATOGRAFIEI | THE FLANDERS AUDIOVISUAL FUND (VAF) | CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES | THE BELGIAN FEDERAL GOVERNMENT'S TAX SHELTER PROGRAMME | THE NETHERLANDS FILM FUND | THE NETHERLANDS FILM PRODUCTION INCENTIVE | WDO & BE TV CREATIVE EUROPE PROGRAMME MEDIA OF THE EUROPEAN UNION

SCRIS DE CRISTIAN MUNGIU | REGIZAT DE TEODORA ANA MIHAI

IMAGINE MARIUS PANDURU RSC | SCENOGRAFIE SIMONA PĂDUREȚU | MONTAJ KATHARINA WARTENA, ROBERT BITAY
COSTUME MARGRIET PROCEE | SUNET JEAN-STÉPHANE GARBE, MARIAN BALAN, BENOÎT DE CLERCK | PRODUCĂTORI TUDOR PREU, CRISTIAN MUNGIU, ANNIEMIE DEGRUYSE, JAN DE CLERCK, DELPHINE TOMSON, JEAN-PIERRE & LUC DARDENNE, JEROEN BEKER, LINDA VAN DER HERBERG, SEAN WHEELAN, KRISTINA BÖRJESON, VLAD RADULESCU

DISTRIBUIT DE FORUM FILM

VÂNZĂRI INTERNAȚIONALE SBS INTERNATIONAL

CU CONTRIBUȚIA CINEMA CITY | INITIATIVE MEDIA | OPTIMUM MEDIA DIRECTION PLAN & BUY | HOUSE OF MEDIA | MEDIA INVESTMENT OF COMMUNICATION
UNITED MEDIA SERVICES | MEDIACOM ROMANIA | MINDSHARE MEDIA

O PRODUCȚIE REALIZATĂ ÎN COLABORARE CU TELEZIUNEA ROMÂNĂ

2024 © WINDSET PRODUCTIONS - LUNARMO - LES FILMS DU FLORE - BASTIDE FILMS - FILM MATE FILMS - FILM FLORE - ANIMAPRO MEDIA - MEDIA FILMS, TOATE DREPTURILE REZERVATE.
© CO-PRODUCȚIE ROMÂNIA - BELGIA - OLANDA

