

FILM



Revistă trimestrială
de cinema a
Uniunii Cineaștilor
din România

Nr. 3 / 2025 • 9,5 lei

PRIM-PLAN

Teodora Ana Mihai

DOSAR

**Răzbunarea
în filme**

***Jaful secolului,
propunerea
României
la Oscar 2026***



FESTIVALURI: TIFF, BIFF, CRACOVIA, BUDAPESTA, VILA DO CONDE, ROMA FILM FESTIVAL

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!

REVISTA FILM ESTE ȘI ONLINE

revistafilm.ro





Revistă trimestrială
de cinema a Uniunii
Cineaștilor
din România

Număr realizat cu sprijinul
Ministerului Culturii

Redactor șef
Dana Duma

Secretar general de redacție
Anca Ioniță

Redactori
Mihai Fulger, Dinu-Ioan Nicula

Colaboratori
Fabien Baumann („Positif”),
Valeriu Căliman, Luminița Comșa,
Laurențiu Damian, Giulia Ghica Dobre,
Victor Ghilăș, Adrian Ionescu,
Irina Lazăr, Angelo Mitchievici,
Andreea Pătru, Marian Sorin Rădulescu,
Călin Stănculescu, Marian Țuțui,
Sanda Vișan, Titus Vișeu

Conceptie și realizare grafică
Alexandru Orieian

Corectură
Camelia Potop

Distribuție
Dan Mitroi

Surse foto
4 Proof Film, Alternative Film Studio,
Arhiva Națională de Filme,
Asociația Cinemascop,
Avanpost Media, Berlinale,
Bold Film Studio, Casa de Filme Nouă,
Culoar Films, deFilm, Domestic Film,
The East Company Productions,
Fantascope, FIPRESCI,
Forum Film România, HBO Max,
HiFilm Productions, Icon Production,
InterComFilm Distribution,
Kinotopia, Libra Films,
Mandragora, Mandragora Movies,
Manifest Film, Micro Film,
Micro Multilateral, Microscop Film,
Mindset Productions, Mobra
Films, Netflix, One World Romania,
RROMA Film Festival, Saga Film,
TIFF, Toamnă la Voroneț, Total TV,
Transilvania Film, T.R.I.B.E. Films,
Voodoo Films

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

Tipărit la:
Dinasty Print Art
ISSN: 2344-3960

Coperta 1
Anamaria Vartolomei la premiera de gală
a filmului *Jaful secolului*
(Teodora Ana Mihai, 2024)
Foto: Doria Drăgușin
Nr. 3 / 2025 (49)

Aceste fâșii risipite de viață

Vara aceasta mi s-a confirmat o observație mai veche: ne place să poetizăm realitatea, măcar prin limbaj. Așa se face că am văzut, în sezonul estival, multe programe de cinema în aer liber purtând titluri precum „Cinema sub clar de lună” sau „Cinema sub roi de stele”. Desigur, asta în timp ce majoritatea suntem îngrijorați de mersul celor două războaie care nu se mai termină, de creșterea prețurilor etc.

Frecventarea sălilor de cinema nu pare însă prea afectată și pofta de distracție – mai ales a publicului tânăr – a inclus și mersul la cinema, mai ales dacă era vorba despre filme incluse în francize, precum *Superman*, *The Naked Gun* sau *Cei patru fantastici*.

Noi ne-am concentrat însă atenția și asupra cinemaului național, observând cât de prudent s-a ocolit lansarea vreunui film important în lunile de vară și cât de multe sunt premierele începând cu luna septembrie. Ne-am bucurat de lansarea în săli a recent premiatului (pentru scenariu) la Berlin, *Kontinental '25*, de Radu Jude, mai ales că am văzut cronici ale sale în reviste repute, precum „Cahiers du Cinéma” ori „Positif”, ajunse și la chioșcurile noastre. Între timp, autorul este omagiat printr-o amplă retrospectivă la Paris, cuprinzând aproape toată bogata lui filmografie. Ne-am bucurat că au avut premiera și *Jaful secolului*, de Teodora Ana Mihai (regizoare cu un interviu amplu în acest număr), film, pe un scenariu de Cristian Mungiu, recent desemnat candidatul României la Premiile Oscar și care ne-a inspirat dosarul dedicat răzbunării, și *Dinți de lapte*, de Mihai Mincan, ambele selectate deja în mari festivaluri internaționale și analizate pe larg în cronici din acest număr. Amândouă filmele sunt inspirate din realități românești destul de recente, la fel cu marcantul *Moartea domnului Lăzărescu*, de Cristi Puiu, a cărui a 20-a aniversare e sărbătorită și prin relansarea lungmetrajului în cinematografe. Cei care l-au revăzut la avanpremieră au simțit probabil, ca și mine, că filmele românești cele mai importante aduc pe ecran „aceste fâșii risipite de viață”, parafrazându-l pe poetul Nichita Stănescu. Este ceea ce fac și documentarele programate în săli, precum *Tata* sau *Triton* (vezi cronicile din acest număr), de asemenea premiate ulterior în respectabile competiții cinematografice. Unii dintre noi susțin că și 2025 e un an al documentarului.

Mai avem câteva luni din acest an, vom avea ocazia să medităm dacă e așa, atât în numărul 4, cât și pe platforma noastră zilnică, revistafilm.ro. Am remarcat că perioada de vară a întrerupt un timp și festivalurile notabile, TIFF-ul clujean fiind programat în iunie. Dar în septembrie ele reîncep zgomotos, uneori suprapunându-se. Cu toate astea, relatările din acest număr încearcă să facă puțină ordine în ideile promovate, consacrandu-le multe pagini. Să sperăm că vom avea ocazia să ne bucurăm (mai) liniștiți de filme importante. **F**

DANA DUMA



06

PRIM-PLAN
TEODORA ANA MIHAI



18

DOSAR
RĂZBUNAREA
ÎN FILME



37

CRONICA FILMULUI



54

FESTIVALURI

JURNAL

- 04 De la Kammerspiel la camera-stilou (*Pădurea de molizi și Interior zero*)
de Laurențiu Damian

PRIM-PLAN

TEODORA ANA MIHAI

- 06 La granița dintre documentar și ficțiune
Interviu de Mihai Fulger

DOȘAR

RĂZBUNAREA ÎN FILME

- 20 Răzbumarea în primele filme românești
de Marian Țuțui
- 22 Răzbumări ale oamenilor, răzbumări ale Istoriei...
de Călin Stănculescu
- 23 Vedeta și vendeta
de Dinu-Ioan Nicula
- 26 Hora răzbumării
de Adrian Ionescu
- 28 Răzbumarea e arma sociopatului
de Angelo Mitchievici
- 30 Răzbumarea în filmele lui Bogdan George Apetri
de Mihai Fulger
- 32 *Closer to the Moon* și revanșa autoreferențială
de Dana Duma
- 34 „Arsură pentru arsură”
de Irina Lazăr

CRONICA FILMULUI

- 37 Anul Nou care n-a fost
de Fabien Baumann („Positif”)
Traducere: Mihai Fulger
- 39 Jaful secolului
de Dinu-Ioan Nicula
- 41 Dinți de lapte
de Dana Duma
- 42 Amintește-ți
de Dinu-Ioan Nicula
- 43 O familie aproape perfectă
de Dinu-Ioan Nicula
- 45 Tata
de Dana Duma
- 46 Triton
de Marian Țuțui

AGENDA MULTIMEDIA

- 48 Dominația demonilor asiatici în animația din vest
de Valeriu Căliman

FILMUL ȘI ȘCOALA

- 50 Cu Nicoleta Fotiade și Ionuț Mareș, despre Juriul Liceenilor de la OWR București
Interviu de Mihai Fulger

FESTIVALURI

- 54 Transilvania International Film Festival
TIFF 24. O ediție îngrijorătoare
de Dana Duma
- Documentarul la TIFF 2025
de Dinu-Ioan Nicula

- 58 Bucharest International Film Festival (BIFF)
Traumele lumii de azi
de Sanda Vișan
- Sulina, de la Europolis la Magicianul
de Marian Țuțui
- 61 Festivalul de Film de la Cracovia (KFF)
de Giulia Ghica Dobre
- 64 Budapest Classics Film Marathon
de Dana Duma
- 65 Curtas Vila do Conde
de Andreea Pătru
- 67 RROMA Film Festival
de Dana Duma
- 68 Ceau Cinema!
de Marian Sorin Rădulescu
- 69 Toamnă la Voroneț
de Marian Țuțui
- 70 American Independent Film Festival (AIFF)
de Sanda Vișan

IN MEMORIAM

- 74 Eugen Doga, un maestru al muzicii de film
de Victor Ghilaș

CINEMATECA VORBITĂ

- 76 Eliade vs. Bellow
de Titus Vișeu

SALA DE CINEMA

- 78 Locul unde nu doar filmele se reinventează
de Luminița Comșa

De la Kammerspiel la camera-stilou (*Pădurea de molizi* și *Interior zero*)

Laurențiu Damian

Filmul de artă stă liniștit în nișa lui, cu marile festivaluri care-l invită, fiind privit de spectatorii care împart ecranul doar cu ei înșiși, fără să fie nevoiți, ca alții, să aibă atenția distribuită între ecran, popcorn și cola. Să vezi astăzi, în plin consumerism, un film de artă și, mai ales, o propunere estetică este un regal.

Două noi filme românești, *Pădurea de molizi* și *Interior zero*, propun un apel clar la cultura cinematografică. Nu neapărat prin noutăți de limbaj, cât mai ales prin citatul cultural sau invocarea unui curent cinematografic. Citatul cultural îl regăsim

la Radu Jude, îndeosebi în *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*. La fel, în ultima secvență a *R.M.N.*-ului lui Cristian Mungiu, cu urșii atât de discutați și atât de neînțeleși, o trimitere la *Unchiul Boonmee*, al lui Apichatpong Weerasethakul.

De această dată, impactul cultural este mult mai pregnant. *Pădurea de molizi* pleacă de la genocidul petrecut la Fântâna Albă în 1941, când o comunitate românească a fost masacrată, în tentativa sa disperată de a-și găsi refugiul din fața ocupației sovietice. În gropi comune au fost aruncate cadavrele a două mii de români, apoi s-a plantat o pădure de molizi, ca să se ascundă o crimă îngrozitoare. Te-ai fi gândit, în special după desfășurarea de

forțe din filmul *Libertate*, că Tudor Giurgiu va realiza o *Pădurea Katyn* (filmul lui Andrzej Wajda) în miniatură. Cu zeci de soldați, cu cadavre înșirate pe câmp și cu sângele care va hrăni puietii de molid ce vor crește, astupând orice urmă. Orice nelegiuire.

Nimic din toate acestea, dar impactul este mult mai mare în acest film cameral (un kammerspiel cu infuzie de postmodernism), unde convenția teatrală și cea cinematografică, plus noile media, creează o emoție pe care nicio secvență de super-producție nu ar fi putut să o egaleze. Doar trei actori: Coca Bloos, Mircea Andreescu și Ionuț Caras. Confesiuni despre acel măcel în formula monologului teatrului



Coca Bloos în *Pădurea de molizi* (r. Tudor Giurgiu)

antic. Chipurile actorilor, apoi chipul unui supraviețuitor... și o chimie vizuală care te face să nu mai știi dacă actorul a luat locul supraviețuitorului sau nu.

Atuurile acestui film stau în forța priverii (prim-planuri ale actorilor), în forța confesiunii și, mai ales, în forța tăcerii. Un fel de tăceri și șoapte care, de fapt, invocă strigătul. Acela de durere! Imaginile de arhivă, jocurile cu oglinzi plasate în scenă (amintindu-mi de celebrul spectacol al lui David Esrig, „Nepotul lui Rameau”), transferul de personalitate dintre personajul autentic și actorul-personaj (Mircea Andreescu), scrisorile citite de Coca Bloos, adică puterea și suferința cuvintelor... totul devine un adevărat ritual, iar dramatismul nu este depășit decât în finalul filmului, când foșnetul pădurii de molizi pare să ne spună și altceva decât efectul vântului stărnit printre corole.

Tudor Giurgiu a găsit formula care te trimite cu gândul dincolo de cazul explicit, fiindcă supratema vorbește despre nefericire, oricare ar fi ea și în orice loc s-ar afla.

Și, dincolo de *Pădurea Katyn*, unde floarea armatei poloneze a fost masacrată și aruncată într-o groapă comună, mai există o trimitere, tot la o pădure a lui Wajda, unde eroul vine să moară și va fi îngropat lângă mesteceni.

Acest film și, mai ales, *Interior zero* sunt departe de propunerile inițiale ale noului cinema românesc, cel care a atras atenția criticii internaționale și a festivalurilor. Chiar dacă cele două filme au structură camerală, accentul pus pe componenta psihologică le separă de dezideratul „felinei de viață” și de aplecarea spre observațional (atât în ficțiune, cât și în documentar). Filmele care au definit noul cinema românesc au prezentat, fără nicio intenție de transfigurare (nu spunea oare Flaherty că documentarul înseamnă transfigurarea realității... dar dacă vorbim de ficțiune!), derizoriul cotidian, fie în cheie comică (*A fost sau n-a fost?* – Corneliu Porumboiu), fie în cheie tragică (*Moartea domnului Lăzărescu* – Cristi Puiu, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* – Cristian Mungiu). Au urmat și alte teme, mult mai analitice: alienarea în cotidian (*Kontinental '25* – Radu Jude), însingurarea (*Aurora* – Cristi Puiu) sau orice păcat în numele Domnului (*După dealuri* – Cristian Mungiu).



Interior zero (r. Eugen Jebeleanu)

Încă de la *Câmp de maci*, Eugen Jebeleanu pune accentul pe componenta psihologică în relația celor doi bărbați. Eliminând facilul, regizorul analizează sentimentul de vinovăție, alături de un altul, acela de ascundere a identității sexuale, urmând în final să înțelegem pe deplin și sentimentul prieteniei.

În *Interior zero*, Jebeleanu merge mult mai departe în analiza psihologică a personajului principal, Cristina, jucat de trei actrițe – o multiplicare a stărilor, odată cu maturizarea și, de ce nu, odată cu parcurgerea unor experiențe de viață esențiale.

Cartea Laviniei Braniște este descrierea reușită a unui destin în cotidian. O descriere realistă. Realitatea este redimensionată de Ioana Moraru (scenaristă și la *Câmp de maci*), la care Eugen Jebeleanu adaugă într-o formulă de cinema – camera-stilou – ieșirea din realism, intrarea în convenție, definirea unei zone performative (culisele din teatru, culisele din film).

De altfel, regizorul mărturisea: „Mă interesează să amestec realitatea cu ficțiunea, să plec de la vulnerabilitatea actorilor pentru a ajunge la personaj și a-l aduce cu sine!”.

În multe secvențe plutește un aer bergmanian, ce mă duce cu gândul la *Persona* sau *Tăcerea*, în special când destinul Cristinei este împărțit în trei. Și nu doar Cristina în alte etape de viață,

fiindcă fiecare „Cristină” preia ceva din cealaltă, încât nu mai știi dacă nu cumva sunt trei Cristine într-una singură. La fel ca în *Persona*, unde se produce un transfer de personalitate între actriță și asistenta medicală.

Când și în cât timp s-a produs transferul de personalitate în filmul lui Eugen Jebeleanu?

Aceste întrebări ni le vom pune mereu privind *Interior zero*, un film-instalație, de un postmodernism afișat plener, fiindcă, treptat, ajungi la concluzia că nu despre Cristina este vorba în această poveste, ci despre o generație întreagă. Și asta te determină să interacționezi, venind, dincolo de ecran, cu propriul tău destin.

Cristina Drăghici, Cendana Trifan, Valentina Zaharia, Katia Pascariu, Irina Movilă, Ada Galeș sunt ca niște surori cehoviene lipsite de dorința de a pleca din... cercul lor strămt.

Pădurea de molizi și *Interior zero* readuc în discuție filmul de autor. Iar autorul, în cinema, este mai mult decât un regizor-scenarist. Chiar dacă acesta împrumută un eveniment sau o pagină literară în elaborarea unui scenariu, el își aduce o lume a lui și ne-o prezintă cu atâta intensitate, încât evenimentul sau pagina literară devin pretexte. Unii definesc asta: *stilul unui autor*. Eu voi spune: *vocația unui autor!* **E**

PRIM-PLAN

Teodora Ana Mihai

La granița dintre documentar și ficțiune

INTERVIU DE MIHAI FULGER

Pe 23 septembrie 2025, a avut premiera românească *Jaful secolului*, în regia Teodorei Ana Mihai, film desemnat să reprezinte România la categoria Cel mai bun lungmetraj internațional a Premiilor Academiei Americane de Arte și Științe Cinematografice (Premiile Oscar) 2026. *Jaful secolului* este al treilea lungmetraj regizat de Teodora Ana Mihai (stabilită în Belgia), după documentarul *Waiting for August* (2014) și filmul de ficțiune *La Civil* (2021), ambele excelent primite în circuitul festivalier mondial. Noul său film are scenariul semnat de Cristian Mungiu, fiind inspirat de un caz real, intens mediatizat, din 2012. Am discutat cu Teodora Ana Mihai, între participările ei la două festivaluri românești (Serile Filmului Românesc Iași și Anonimul Sfântu Gheorghe), atât despre *Jaful secolului*, cât și despre cariera sa de până acum și proiectele viitoare.



FOTO: SABINA COSTINEL

Ai declarat într-un interviu că ai început să faci filme la 16 ani. Cum ai luat decizia de a deveni regizoare de film?

Da, atunci am spus că la 16 ani am început și așa a fost, dar era o decizie influențată într-un fel de un mentor. La 15-16 ani, cred că foarte puțină lume știe exact ce vrea să facă. Dar pe mine mă ardea, mă interesa foarte mult. Interesul ăsta a venit și mai devreme, pentru că fotografia era marea pasiune a tatălui meu, cu toate că în țară el n-a făcut niciodată carieră ca fotograf. Până la urmă, a fost economist, dar a păstrat fotografia ca hobby. Am numărați prieteni de familie și cunoștințe care au în albumele lor poze ale tatei de la evenimente speciale (nunți, botezuri, aniversări etc.). Din păcate, pentru el a rămas oarecum o frustrare. Cred că și de aia el, fără a mă împinge în direcția asta, m-a susținut întotdeauna, la fel ca și mama. Tata mi-a împărtășit dragostea asta pentru fotografie și film. Era ceva care îi stătea la inimă. Apoi, am avut oportunitatea să plec. Părinții mei au emigrat când eram micuță. A durat vreun an de zile până ce, la opt ani și jumătate, am putut să mă reunesc cu ei în Belgia. Ei au plecat, eu eram dovada că se vor întoarce, dar nu s-au mai întors. Nu puteau să mă scoată din țară și a fost o întreagă aventură să pot să ies și eu. Am ajuns în Belgia cu câteva luni înaintea Revoluției. Dar, pe la 15-16 ani, relația părinților mei nu mai era foarte zdravănă și ei au vrut să mă scutească de anumite probleme, așa că m-au trimis la mătușa și unchiul meu, care erau în San Francisco. De fapt, ei erau cei care au rămas cu mine în România după ce părinții mei au plecat. Și ei găsiseră o modalitate destul de riscantă să plece, dar știau că, dacă pleacă și mă lasă pe mine, bunicii nu se vor descurca. Deci, s-au sacrificat într-un fel, m-au așteptat până când s-a găsit o soluție și pentru mine. Apoi, ei au ajuns mai întâi în Italia, după aia în Miami și, până la urmă, s-au stabilit în San Francisco și m-au primit la ei. Acolo mi-am terminat liceul și am cunoscut un personaj, un artist, Ronald Chase, care acum are peste 90 de ani. Fusese de toate: și dansator, și regizor de operă, și regizor de film, dar în principal pictor și desenator. El avea un program fenomenal, un club pentru tineri, „Art & Film for Teenagers”. Strângea copiii – de multe ori și copii defavorizați, care nu aveau acces la artă – și mergea cu noi la galerii, muzee, balet etc. Ronald observase interesul meu pentru film și, împreună cu doi-trei „elevi”, să le spunem, a organizat niște workshopuri de *filmmaking*. Acolo am făcut eu primele încercări, primele mele filme scurte. Eram în faza de pregătire pentru universitate și toți colegii mei își trimiteau aplicațiile la școlile la care doreau să meargă. Planul meu inițial – și, mai ales, planul părinților mei – nu era să rămân acolo și pentru universitate, dar eu prinsesem

gustul. Profesorii de la liceu mi-au zis: „De ce nu încerci, ce ai de pierdut? Încearcă și poate primești bursă”. Așa am și făcut. Îi povestisem lui Ronald, iar el știa că fără un portofoliu nu am nicio șansă. Nimeni n-are nicio șansă să intre la o școală de film din State fără portofoliu. Așa a început el workshopul ăla și am făcut primele filmulețe, pe care tot el le-a trimis la festivaluri, unde au și fost premiate. Cam așa a fost, am fost foarte ajutată de Ronald Chase.

Și așa ai reușit să obții o bursă la Sarah Lawrence College din New York, unde ai început să primești educație formală într-ale filmului...

Visul meu era să mă duc la Tisch School of the Arts, din cadrul NYU, fiindcă auzisem că acolo e ceva extraordinar. Partea penibilă este că m-au acceptat, dar nu ofereau nicio bursă pentru studenți internaționali, deci mi-au dat în cap, pentru că ne era imposibil să plătim taxa. Fără bursă n-aveam nicio șansă, așa că a trebuit să abandonez ideea. Marea ironie a fost că Sarah Lawrence College, care întâmplător în acel an era școala cea mai scumpă de pe listă, a fost unica școală care mi-a acordat bursă de merit, o bursă totală. Deci, mi-au făcut, cum se zice, „*an offer I couldn't refuse*” („o ofertă pe care n-o puteam refuza”). Așa că am început acolo. Partea ciudată era că eram între foarte mulți copii de bani gata și mă simțeam cam ca musca în lapte, dar eram foarte motivată să profit de oportunitatea primită. De fapt, Sarah Lawrence nu e o școală de film, ci o universitate cu de toate. Eu am înțeles atunci că poate e mai bine să nu fac o școală strict de film, bazată pe practică și *skills*. Îmi dădeam seama că trebuie să am ceva de spus ca regizor, adică îmi trebuie ceva experiență de viață, ceva literatură, ceva psihologie etc. Așa că mi-am făcut un curriculum cât mai complet, dar axându-mă, totuși, pe istoria și teoria filmului; pe lângă cursurile mai teoretice, dar în planul secund, urmam și *filmmaking classes*, cursurile mai practice, care nu erau însă focusul educației mele. Deci, eu am ieșit din școală cu acest bagaj și, încet-încet, am furat meseria – sau partea ei tehnică – pe platouri.

În SUA sau în Belgia?

Asta a fost după întoarcerea în Belgia. În America, mulți tineri, după ce termină școala, ori încep să călătorească, ori fac un internship pe undeva. Dintre colegii mei, unii plecau în Los Angeles, alții rămâneau în New York. Ideea mea era să fac și eu un internship. În vara aceea, m-am întors acasă, în Belgia. Mă gândeam să fac niște bănuți pe timpul verii și să mă întorc apoi în State. Dar acea întoarcere în Belgia a fost foarte tristă, pentru că părinții mei se despărțiseră, ba chiar mama se întorsese în România, iar tatăl meu rămăsese cu frățiorul meu, care e cu aproape 11 ani



FOTO: SABINA COSTINEL

mai mic decât mine. Așa deciseră ei că e mai bine, fiindcă el era născut în Belgia. Atunci am aflat că tata e foarte bolnav și planurile mele s-au schimbat drastic, pentru că nu puteam, nu aveam inima să mai plec în State, așa că am ales să rămân cu ei. Tatăl meu s-a luptat cu boala mai bine de doi ani. Eu am rămas acolo, am început să lucrez într-un domeniu care nu era al meu, ba chiar îl uram. Lucram la compania Dow Chemical, la serviciul clienți, pentru că vorbeam foarte multe limbi. Era un job cu normă întreagă, *nine-to-five*, bine plătit. Era fix ce-mi trebuia ca să pot să mă duc și la tata la spital și să funcționez oarecum, fără să fiu o povară financiară. Din nefericire, nu am putut să ajut prea mult, pentru că tatăl meu a murit. Am decis să rămân cu fratele meu. Mama a vrut să se întoarcă, dar eu, puțin prea ambițioasă, i-am zis: „Nu, e OK, *I've got it*. Ne descurcăm, stai acolo, dacă ai făcut alegerea asta”. Am fost foarte crudă cu mama, care nu merita răspunsul ăsta. Cred că nici eu nu-mi dădeam seama ce înseamnă. Atunci, mai întâi am fost deprimată, dar după aia am ieșit din izolare și am început să-mi trimit CV-uri peste tot în Belgia. Dar nimeni nu voia să știe de mine, era o nepăsare totală. Nimeni nu era impresionat că studiasem în America,

că era puțin ieșit din comun. De fapt, pentru ei era prea ieșit din comun și nu se complicau, pentru că Belgia are școlile ei de film și, după cum știm, meseria noastră se bazează foarte mult pe networking – pe cine cunoști, ce prieteni ai care te pot lua la proiecte etc. Așa se creează o comunitate. Ei bine, eu eram total în afara acestei comunități locale. Cu chiu, cu vai, am reușit până la urmă să am o intrare. Proiectul acela se numea *Matrioshki* (*Matroesjka's* în flamandă) și era o serie despre traficul de carne vie, în care povestea ducea în multe în multe țări, printre care România, Ucraina, Bulgaria, Thailanda etc. Ei aveau nevoie de cineva care să fie *script/continuity supervisor* (secretară de platou) și să vorbească limbile locale sau cel puțin cât mai multe din ele. Eu avem și o ureche pentru rusă, pentru că o studiasem la universitate. Deci, asta mi-a dat posibilitatea să intru în industrie. Am supraviețuit aceluia proiect. Zic „supraviețuit” pentru că angajamentul era cam de un an de zile. Erau multe episoade, iar cronologia era varză, adică se filmau lucruri foarte diferite, se sărea de la episodul 1 la episodul 10 în aceeași zi ș.a.m.d. În teorie, eu știam ce este continuitate și ce este să fii *script*, dar încă nu făcusem asta, deci a fost ca un botez pentru mine. >>>



Mi-a ieșit destul de bine și am mai fost *script* ulterior, după aia am avut niște proiecte de asistent de regie. Am fost la un moment dat și asistenta personală a unui producător destul de important, cunoscut în Belgia. Dar era clar că, dacă rămâneam acolo, dacă stagnam, nu-mi mai făceam eu filmele în veci. Și asta mi-era dorința. OK, e bine să îi asisti pe ceilalți, dar, totuși, aveam ceva de spus. Până la urmă, mi s-a oferit o oportunitate. Când lumea nu te cunoaște, nimeni nu-ți dă așa, deodată, oportunitatea să faci un lungmetraj de ficțiune, cel mult un scurtmetraj sau un documentar. Și așa mi-am făcut eu intrarea în documentar, pentru că, la buget, este de zece ori mai ieftin ca ficțiunea. Sau cel puțin așa era în momentul ăla. A fost: „Hai să vedem ce poți”.

Așa ai ajuns să faci *Waiting for August*...

Ironia este că eu voiam inițial să scriu un scenariu de ficțiune despre acea tematică. Voiam să scriu un

scenariu și să impresionez așa de mult, ca totuși să mă lase să-l fac. Știam că e foarte puțin realist. Atunci a intervenit altceva. Eu fac de fiecare dată același lucru, indiferent dacă proiectul e documentar sau ficțiune. Îmi place să fac o investigație foarte aprofundată, aproape ca un jurnalist de investigație, fiindcă vreau să îmi înțeleg foarte bine tema și subiectul. Am început să vorbesc cu foarte multe familii și să culeg mărturii de la părinți și copii. Și, după vreo opt luni de zile, am cunoscut o familie care m-a impresionat în mod special, pentru că era vorba de șapte copii minori, care nu aveau o figură paternă prezentă și a căror mămică locuia și lucra în Italia. Iar copiii, între ei, erau atât de atât de scumpi, puteam să văd că au personalități foarte distincte și o chimie foarte frumoasă între ei. Și m-am gândit: „Păi, ce fac eu acum, reinventez roata, când de fapt, această poveste spune fix ce am eu în gând să spun?”. Mi-am dat seama că mi-aș dori să-i filmez. Provocarea era că, totuși, nu e simplu să obții încrederea omului, trebuie să explici că tu vrei să-i filmezi pe acești copii timp de nouă luni – un an, mai ales în absența părinților. Am vorbit cu mămică lor, i-am explicat și mi-a dat voie să filmez. Am fost foarte mult în contact cu ea tot pe parcursul proiectului. Așa s-a născut *Waiting for August*. De multe ori, lumea mă întreabă: „Nu mai faci documentare, nu-ți mai place?”. Mie documentarul mi se pare fantastic, dar extrem de subapreciat. Multă lume nu-și de seama cât de greu este să faci un documentar bun, poate chiar mai greu decât să faci o ficțiune bună. Greutatea este că, practic, nu mai ai viața ta, pentru că trăiești în funcție de ce se întâmplă cu oamenii pe care îi filmezi în acest context. Eram tot timpul cu un picior în avion. Locuiam încă în Belgia, dar voiam să fiu prezentă și, când intervenea ceva, voiam să am posibilitatea să mă întorc în România, să fiu cu ei și să-i filmez. Bineînțeles că tot timpul exista riscul să se întâmple ceva care chiar nu era anunțat și, în mod evident, pierdeam acel moment, puteam doar să filmez, cum ar veni, *aftermath*-ul. Dar a funcționat, nu s-au întâmplat tragedii, din fericire. De fapt, asta și îmi doream, pentru că, în timpul investigației, auzisem și povești mult mai tragice, mai grave. Tragedia copiilor pe care i-am ales în *Waiting for August* era doar situația lor. Altfel, nimeni nu și-a pierdut un ochi, nimeni nu și-a pierdut o mână... Doar contextul era total anormal. Și, de fapt, asta voiam. Voiam o familie cât mai normală, cât mai funcțională, într-un context social disfuncțional. Și nu era un caz unic, e vorba de un fenomen social. Chiar mă gândeam atunci: „S-au făcut deja multe reportaje despre asta, mai are rost să mai fac eu ceva?”. Mi-am pus problema, dar, de fiecare dată când mă uitam la un reportaj, îmi dădeam seama că era foarte senzațional, că erau alese poveștile cele mai grave, cele mai uluitoare. Eu voiam să fac ceva

care era foarte *plain*, foarte normal. Voiam altceva: să aleg niște copii care sunt foarte buni și o mamă care este într-adevăr bine intenționată și să prezint această temă dintr-un alt unghi. Dar intenția mea inițială era să fac un film de ficțiune.

Când vorbești de documentar, te referi la documentarul observațional, în care tu, ca regizor, lași evenimentele să se desfășoare și te mulțumești să le urmărești, fără a interveni. Aceasta a fost opțiunea ta de la bun început?

Da, nu voiam să intervin. Sau, cel puțin, voiam să pară că nu intervin mai deloc. Bineînțeles că, în practică, era aproape imposibil. Să faci un documentar, chiar și observațional, nu înseamnă doar să apeși pe butonul „Record”. De exemplu, observam o situație pe care nu puteam să o prind și, ulterior, încercam să recreez acea situație, cu copiii comportându-se într-un fel asemănător cu cel pe care îl văzusem, dar pe care nu avusesem ocazia să-l prind. În sensul acesta, mai intervineam, de foarte multe ori cu complicitatea Georgianeii, care era personajul principal. Îi explicam: „Uite, Georgiana, mi-a plăcut foarte mult când a venit Stelian la tine. Haide să încercăm să facem asta, ca să pot să și filmez”. Deci, aveam un complice în toată povestea asta, dar nu era nicio minciună, pentru că văzusem acea situație, numai că nu fusesem chiar la timp sau nu o filmasem bine. Dar, stilistic vorbind, eu având școala de ficțiune, cred că și la *Waiting for August* am avut acea mentalitate. Surprinzător – și m-am bucurat de lucru ăsta –, la Q&A-uri, unii spectatori credeau că au văzut o ficțiune improvizată. Nu înțeleseseră că, de fapt, acei copii nu erau actori, li se părea că sunt atât de firești, că filmul nu putea fi documentar, trebuia să fie o ficțiune. Asta m-a amuzat și tot timpul, în perioada *Waiting for August* și ulterior, am căutat acea graniță dintre documentar și ficțiune. Și la ficțiune am făcut de fapt același lucru, am căutat modul ăsta documentaristic, realistic, de a reda în imagini povestea.

Din câte știi, chiar lungmetrajul tău ulterior, *La Civil*, trebuia să fie inițial un documentar.

Exact. *Waiting for August*, o poveste atât de mică, în română, filmată fără buget mare, a avut un parcurs atât de frumos și a fost atât de bine primită, lucru la care nimeni nu se aștepta, iar eu cel mai puțin. Mi-am dat seama că, de fapt, povestea era universală și toată lumea putea să se identifice, nu conta din ce cultură sau context venea. A fost un proiect premiat peste tot, din Australia până în Chile, trecând prin Kosovo. Filmul a primit marele premiu la Hot Docs Toronto, al doilea cel mai mare festival de film documentar, și, deodată, eram *on the radar*, aveam toate porțile deschise pentru a continua în documentar. Deci, m-am gândit: „Hai să

continui cu asta”. Eu aveam o legătură cu Mexicul de mai mult timp și știam ce se întâmplă acolo. Chiar în timp ce mă pregăteam pentru *Waiting for August*, am făcut o călătorie în Mexic, unde am văzut realitatea și deja realizasem anumite legături. Mă gândeam: „Eu filmez copilăria din România, cu problemele sale, cu părinții care pleacă din motive economice ș.a.m.d.”. Dar observam și care era realitatea în Mexic, mai ales în nord, unde cartelurile de droguri și violența aveau un impact major asupra vieții de zi cu zi a cetățenilor. Adesea, oamenii plecau dimineața și nu se mai întorceau seara. Și mă întrebam: „Cum poți să crești în acel context? Și cum poți să fii părinte?”. Mi se părea halucinant și voiam să înțeleg mai bine. Așa că mi-am promis că, după ce termin primul meu film, mă voi întoarce, voi investiga și voi realiza un film în Mexic despre acel subiect. Inițial, ideea mea era să o fac tot din punctul de vedere al copiilor și mă gândeam să aleg doi-trei tineri pe care să îi urmez. Dar a intervenit o

Pe platou



FOTO: ANNE MARIE VANDEPUTTE



întâlnire cu o mamă care mi-a schimbat planurile. Și uite ce riscuri îmi asumam, pentru că se dusese vorba că o străină face un proiect despre subiectul ăsta, deci era un context foarte periculos pentru mine. Ea m-a găsit și, printr-o cunoștință, am aflat că vrea neapărat să-mi vorbească. Prima întâlnire a fost superciudată, pentru că a fost acasă la acea cunoștință, dar cu pistolul pe masă, ca să îmi transmită clar că ea nu se joacă și e foarte serioasă. Dorea să își împărtășească povestea cu mine, să îmi spună mărturia ei, având mai multă încredere în mine fiindcă nu eram mexicană și, deci, nu aveam alte interese sau legături cu cartelul ori politicienii. Ea înțelesese că interesul meu era doar să povestesc această realitate. Ceea ce ea a avut de spus m-a marcat mult, mai ales când a zis că, atunci când se trezește, ea are doar un gând. A zis-o în spaniolă: „*Matar o morir*”, deci să ucidă sau să moară. Ajunsese la concluzia asta. Eu voiam să înțeleg cum de o mamă, o persoană la care mă uitam și vedeam un profil total nonviolent, ajunsese la o concluzie foarte extremă. Voiam să știu de unde și de ce e. Am întrebat-o dacă pot să o să o filmez în viața ei, în lupta ei de zi cu zi. A fost de acord. Am început să filmăm și am filmat cu ea timp de două săptămâni. Dar aveam efectiv protecția armatei, ca să pot să filmez în acea regiune, unde nu se mai filmase de șase ani de zile, oamenii nu mai văzuseră cameră pe străzi. Am avut mare noroc că nu s-a întâmplat nimic în acele două săptămâni, dar toată lumea, și echipa mexicană, și eu, constatașerăm că nu este un *modus operandi* care poate funcționa la fel ca la *Waiting for August*, într-un cu totul alt context. În primul rând, eu nu puteam să fiu ca o muscă pe perete (*fly on the wall*), pentru că veneam cu armata după mine. Eram mai degrabă un elefant pe perete, toată lumea mă vedea de la kilometri. Era un circ, un teatru, puteam să filmez numai ce voiau soldații, politicienii etc. Nu puteam să prind realismul ăla pe care îl văzusem singură. Era o cenzură foarte ciudată, care mă frustra enorm, și, în plus, îmi dădeam seama că ne punem permanent în mare pericol. Și pentru ce? Că și așa nu prindem ce aveam nevoie să prind. Așa că am discutat cu ea, i-am explicat și a fost de acord să ne inspirăm din persoana și lupta ei, dar să scriem o ficțiune. Așa a fost luată decizia. Ficțiunea era inspirată din cazul ei, dar nu numai, pentru că, totuși, făcusem o investigație mai amplă și am integrat elemente din alte povești care mă marcaseră și îmi plăceau. Și, când încă lucrăm la scenariu și încercam să obținem finanțări, doamna Miriam Rodríguez (acesta este numele ei) a fost ucisă în fața casei sale de membrii unui cartel. Toată lumea știa că se va întâmpla, inclusiv ea, inclusiv noi, acesta fiind un alt motiv pentru care aleserăm să nu ne mai luăm aceste riscuri, fiindcă nu voiam să moară nimeni în fața camerei și nici nu voiam să fiu responsabilă sau coresponsabilă, să

pun presiune pe ea și familia ei. Din păcate, aproape era inevitabil, numai că nu știam unde, cum și când. Totuși, a fost un șoc. Adică, știi, dar nu știi sau sperii că, totuși, nu se va întâmpla. Ironia este că în ficțiune era deja scris acest sfârșit, dar vestea m-a șocat atât de tare, încât am decis să rescriu finalul. N-am putut să mai suport ca sfârșitul să fie ca adevărul și l-am lăsat oarecum mai poetic, mai deschis, mai interpretabil. Și a fost extrem de dificil să decid la montaj. A fost alegerea cea mai grea. Până la urmă, filmul *La Civil* a durat șapte ani de zile, de la începutul investigației până la prezentarea lui la Festivalul de la Cannes, unde a fost onorat cu un premiu foarte frumos, cu un titlu simbolic, „Premiul pentru îndrăzneală” (*Prix de l’Audace*). În secțiunea „Un Certain Regard”, există tradiția (de fapt, nu știam chestia asta, mi s-a explicat ulterior) ca membrii juriului să aibă oportunitatea să numească ei premiile în funcție de filmele pe care vor să le premieze. Pentru *La Civil*, ei au ales acest titlu pentru că efectiv au fost atâtea obstacole și este tema poate cea mai dureroasă și una dintre cele mai importante din Mexicul contemporan. Toată lumea și-a asumat anumite riscuri, a fost greu de făcut acel film. A mai intervenit și Covid-ul în timpul acesta. A durat șapte ani de zile, dar filmul a avut o viață lungă, a fost văzut, s-a vorbit despre el. Bine, poți să te întrebi: „În ce măsură contează ce facem?”. Pentru că realitatea de azi este tot realitatea pe care o descriam acolo. Dar nu putem să abandonăm, să nu încercăm să mai continuăm dezbaterile și să facem o diferență.

Pe lângă premiul „pentru îndrăzneală” de la Cannes, cu *La Civil* ai obținut și un trofeu al Uniunii Cineaștilor din România (UCIN), Premiul pentru regie „Lucian Pintilie”. Abilitatea ta de a de a te mișca între culturi și limbi este uimitoare, dar, totuși, te consideri și o cineastă româncă?

Absolut. Și din alegerea mea, și dinainte de a putea alege eu. Părinții m-au îndemnat să nu îmi pierd rădăcinile, să nu uit de unde am venit și să nu-mi pierd cultura. Totuși, acum am 44 de ani. Plecând de la opt ani și ceva, puteam să îmi pierd și limba, să am un accent ciudat, dar, totuși, nu s-a întâmplat așa. Încerc, îmi dau silința să păstrez nucleul ăsta intact. De multe ori, nu-mi mai găsesc cuvintele când vreau, caut o expresie și trebuie să mă gândesc mai mult decât s-ar gândi un român care locuiește în România și folosește limba zi de zi. Nu prea am foarte mulți interlocutori acolo unde sunt. Vorbesc în flamandă, vorbesc în franceză, vorbesc în engleză. Și româna câteodată este în background, dar încerc, totuși, să o mențin funcțională, pentru că face parte din identitatea mea. Și bineînțeles că mă consider cineastă română și sunt mândră de acest lucru. Sunt și cineastă belgiană, dacă vrem să spunem asta.

Dar te identifici cu ce se întâmplă acum în cinematografia românească? Simți că aici e locul tău (*you belong here*)?

Vreau ca aici să fie și locul meu (*I want to belong here*). Acum, marea întrebare e dacă și alții consideră că aici e locul meu. Cred că sunt două tabere – pentru unii da, pentru alții nu. Bineînțeles că îmi doresc și, de fiecare dată când primesc o platformă și există un interes, îmi face mare plăcere și mă simt recunoscătoare. Mereu când am o întâlnire cu publicul român, îmi dă multe emoții și, într-un fel, frica și dorința de a fi acceptat, de a fi îmbrățișat. Nu pot să spun că aș cunoaște personal foarte mulți cineaști români sau că aș avea legături foarte strânse cu foarte mulți din industria de aici, pentru că pur și simplu nu prea am ocazia. De multe ori, când ești regizor, funcționezi oarecum ca de pe o insulă, fiind atât de prins cu propriile proiecte. Bine, în cazul meu, sunt și mămică a unor copii – de altfel fantastici, dar foarte mici –, care au nevoile lor. Din păcate, timpul e limitat. Mi-ar plăcea să călătoresc și mai mult, să am și mai mult timp să intru în contact și în dialog cu oameni, cu cineaști. Probabil că și din cauza asta a durat foarte mult perioada de casting de la *Jaful secolului*, tocmai pentru că eu nu cunoșteam foarte mulți actori români sau îi cunoșteam, dar nu personal, nu lucrasem niciodată cu ei. A durat aproape zece luni de zile până când am luat deciziile finale asupra actorilor. Cred că asta e tocmai din cauza faptului că eu nu locuiesc în țară și, deci, e un proces puțin mai complex.

Apropo de *Jaful secolului*, cum ai ajuns să faci un film după scenariul lui Cristian Mungiu?

Da, cred că toată lumea se întreabă asta. Pe Cristian îl cunosc de ceva timp. El a fost unul dintre puținii cineaști români pe care i-am cunoscut personal. Am avut un contact cald și foarte deschis. Începutul are, de fapt, de-a face cu *Waiting for August*. Ne întoarcem acum opt ani și ceva, la Iași, unde el era invitatul special al festivalului Serile Filmului Românesc.

De unde vii și acum, când stăm de vorbă...

Exact, m-am întors după opt ani de zile. În 2017, el era, într-un fel, curatorul festivalului și putea să invite ce filme dorea. Am primit pe social media un mesaj de la Cristian, care îmi spunea că mi-a văzut filmul, că i-a plăcut foarte mult și că ar dori să mă invite la Iași, orașul lui natal. Bineînțeles că mi-a făcut mare plăcere să aflu asta. M-am dus la Iași și am luat-o cu mine și pe Georgiana, fetița din film. Acolo ne-am cunoscut personal și el m-a întrebat: „Ce faci acum?”. I-am povestit de filmul din Mexic, la care deja lucram, dar eram într-o fază incipientă. El mi-a zis atunci că, dacă poate cumva să mă ajute, să îi spun. Bineînțeles că n-a trebuit să-mi spună a



FOTO: ANNE MARIE VANDEPUTTE

doua oară: l-am tras de mânecă, i-am explicat că, de fapt, am nevoie de cât mai mult ajutor, pentru că e un proiect foarte greu, cu multe obstacole. Așa, Cristian a devenit coproducător la acel film. Atunci, implicarea sa artistică a fost minimă, în sensul că eu am făcut de capul meu, dar bineînțeles că am avut curiozitatea să-l întreb, să îi trimit scenariul destul de finalizat, ca să am un feedback de la el. Ulterior, coproducătorii n-au fost la filmări în Mexic, pentru că era în perioada Covid-ului. Am fost singură pe o insulă. Nici măcar producătorul belgian, care era de fapt producătorul majoritar, nu a putut să călătorească în momentul ăla. Deci, am fost eu cu echipa filmare, printre care directorul de imagine Marius Panduru, cu care, de când fac ficțiune, lucrez tot timpul, pentru că mi se pare că o persoană fenomenală și un profesionist fenomenal. Apoi, când am început postproducția și eram într-o fază foarte avansată a montajului, i l-am trimis lui Cristian, ca să am și feedbackul lui. Cred că a fost plăcut surprins de rezultat, pentru că, sincer vorbind, pe hârtie părea un proiect extrem de greu de dus la capăt într-un fel frumos. Cred că asta i-a dat și încrederea să continuăm colaborarea, chiar o colaborare artistică. El cunoștea foarte bine povestea mea și faptul că am crescut cu un picior aici și cu altul acolo. Și cunosc, cred, ambele culturi





destul de bine. Deci, el își dădea seama că am un cuvânt de spus și că era un subiect care chiar îmi stă la inimă, pentru că eu mi-am văzut părinții suferind pe tema asta, a imigranților care sunt văzuți de sus și nu primesc oportunitățile pe care poate le-ar merita. Deci, toate observațiile astea din film sunt oarecum trăite de mine și Cristian știa lucrul acesta. Cred că de acolo i-a venit ideea să mă lase pe mine să regizez. Pe Anamaria Vartolomei o aveam pe radar de mai mult timp, datorită muncii ei, și mi se părea o actriță foarte interesantă pentru o colaborare. Și mai ales la acest proiect, știind că noi avem cumva elemente paralele în viețile noastre, pentru că și ea e născută în România, de unde a plecat de mică cu părinții...

Ba chiar s-a născut la Bacău, unde ai făcut *Waiting for August*...

Exact. Da, e foarte ironic cum se unesc piesele de puzzle. Lucrul ăsta a fost o motivație în plus de a colabora, fiindcă era pur și simplu un proiect care avea sens să fie făcut de noi împreună și care își avea perfect locul în filmografia mea, pentru că, într-un fel, e într-o legătură foarte directă cu *Waiting for August*, unde dau platformă celor care rămân, în *Jaful secolului* fiind de fapt vorba despre cei care pleacă. Dar, mai ales dacă vorbim de ultima secvență, e aceeași temă, a copiilor care sunt lăsați, crescuți de bunici, de familie

***Waiting for August* (2014)**

sau chiar singuri, pentru că părinții trebuie să facă altceva, altundeva, pentru a supraviețui. În același timp, se potrivește perfect și în filmografia lui Cristian, după *R.M.N.*, pentru că e tot o abordare a subiectelor pe care el deja le tratase. Și asta ne-a apropiat foarte mult pe mine și Cristian. Cred că gândim cam pe aceeași lungime de undă.

Spuneai că, la *Jaful secolului*, castingul a durat zece luni, dar înțeleg că pe Anamaria Vartolomei ai vrut-o de la început în rolul principal, corect?

Da, ea a fost prima alegere. Când i-am prezentat ideea asta lui Cristian, i s-a părut o idee foarte bună. În 2021, el o invitase pe Anamaria la Les Films de Cannes à Bucarest, la niște workshopuri, deci o cunoștea personal. Toată lumea a fost oarecum de acord în privința ei. Și, din fericire, și ea.

Sunt convins că, după ce a câștigat César-ul ca revelația feminină a anului 2022, are o agendă foarte încărcată.

Exact. Eu cred că, pentru ea, motivația a fost în principal faptul că acest proiect fusese inițiat de Cristian. Cred că pentru foarte mulți actori români este un vis să lucreze, într-un fel sau altul, cu Cristian. Pe mine nu mă cunoștea încă, dar a fost deschisă la faptul că o să regizez acest proiect și a acceptat.

La Jaful secolului, Cristian Mungiu nu este doar coproducător, cu o implicare artistică minimă, cum fusese la *La Civil*. El este scenarist și mai apare pe generic ca „regizor artistic”. Practic, cum s-a implicat el în producție și, poate, postproducție?

Colaborarea a fost complexă. Ne-am consultat mereu, inclusiv la actori, pe care el mi-i prezenta sau venea cu sugestii. Totuși, tot timpul îmi acorda alegerea finală: „OK, îți place, nu-ți place, dar vezi măcar”. Nu i-am pus interdicție pe platou, dar câteodată a fost, câteodată n-a fost. L-am consultat, pentru că am avut și respectul ăsta pentru ce a făcut. Când ești scenarist și, mai ales, când ești, pe lângă asta, și regizor, e ca și cum ți-ai dai copilul spre adopție, dar simți nevoia de a fi *up to date* cu proiectul, de a ști ce se întâmplă, ce mișcă și cum. A fost o colaborare foarte strânsă, bazată pe feedback, pe dezbateri, câteodată foarte aprinse, pentru că așa se întâmplă când sunt doi creativi pe un proiect, dar, până la urmă, cred că totul a fost de bine pentru rezultatul final. Este un proces natural, normal și necesar chiar.

Filmele Noului Cinema Românesc mizează în general pe o narațiune cronologică. La *Jaful secolului*, e puțin neobișnuit că ai o narațiune discontinuă. A fost așa din scenariu sau ai ajuns la ea la montaj?

A fost așa din scenariu. Ambiția lui Cristian, cu acest scenariu, era să apropie cumva filmul artistic de public, să fie ca un pod. De multe ori, există ideea asta că filmul de artă, filmul de festival nu va plăcea publicului, la fel cum nici filmul de public nu va plăcea în festivaluri. Ei bine, cred că el, în momentul acesta al carierei sale, a vrut să încerce să apropie aceste două concepte și așa s-a născut scenariul.

Cum spuneai la *Waiting for August*, ceea ce cred că este valabil și pentru *La Civil*, filmele astea au anumite semnificații universale, care le fac accesibile pentru publicul de oriunde. Crezi că ai reușit să revelezi aceste semnificații universale și în *Jaful secolului*? A fost feedbackul publicului de până acum, din festivalurile la care ai participat, cel la care te așteptai?

Este o întrebare interesantă, pentru că, atunci când termini un proiect și îl împărtășești cu lumea, el începe deja să aibă o viață proprie, pe care nu mai poți să o controlezi, și trebuie să aștepti și să speri că va fi bine primit și îmbrățișat. Dar, de fapt, eu știam ce urmăream de la bun început, când Cristian lucra încă la scenariu. Pentru că scenariul pe care l-am citit prima dată nu era deloc cel pe care pe care l-am filmat, adică am vorbit împreună, iar scenariul s-a dezvoltat și datorită dialogului nostru. Mai ales când a ales să mi-l cedeze mie, el voia să știe și cum văd eu lucrurile, cu toate că este scenariul lui. De anumite lucruri pe

care eu le-aș fi făcut n-am reușit să-l conving, dar de faptul de a avea o femeie ca personaj principal – bine, hai să zicem că-i un cuplu, dar, totuși, rolul Anamariei are o importanță mai mare – i-am spus de la bun început lui Cristian. Îmi doream un astfel de personaj și știam că e în mâini bune, pentru că el a scris personaje feminine foarte frumoase. Deci, am căzut de acord. Ce i-am sugerat eu la un moment dat, dar lui i s-a părut că este prea de film de artă sau de autor și poate nu i-ar plăcea publicului mai larg, a fost un film de *heist* fără *heist*, fără să arătăm furtul propriu-zis, ci doar ce este în jurul acestui furt. Eu știam că, acceptând acest proiect, nu voi câștiga premiul popularității, pentru că este un proiect, totuși, foarte critic, care vorbește despre lucruri destul de profunde. Din fericire, o face cu umor și cred că asta este foarte important. A fost o alegere clar integrată în scenariu de Cristian, preluată și, cred, amplificată prin regie și actorie, deoarece umorul mi s-a părut decisiv în a transmite mesajele. Știam că și în Vest, unde eu am crescut, era riscul ca oamenii să se simtă oarecum vizați sau vexați. Și, într-adevăr, o parte din public nu a fost chiar atât de primitoare, mai ales în Vest. Ei bine, în Est, cred că oamenii s-au regăsit mult mai mult în film. E vorba de Varșovia, unde a primit Marele Premiu, sau de Sofia, unde a fost din nou premiat, deci e foarte apreciat în Estul Europei. Dar a fost selecționat și în Asia. Este un proiect care a fost extrem de bine primit și bine văzut acolo. La Festivalul Internațional de la Tokio, foarte important în Asia, Anamaria a primit premiul pentru cea mai bună actriță. Este un festival pe care chiar îl cunosc bine, pentru că *La Civil* primise acolo, în 2021, Premiul Special al Juriului. Deci, a fost o revenire și o regăsire a festivalului. După jumătate de an, filmul a fost selecționat la Festivalul de la Shanghai, unde, mare surpriză, am primit Premiul Publicului. Shanghai este un oraș de peste 25 de milioane de oameni, deci

Arcelia Ramírez
în *La Civil* (2021)





să primești Premiul Publicului acolo înseamnă ceva. Mi s-a părut ironic că la Shanghai filmul a fost atât de bine primit, iar la Bruxelles mai puțin. Păcat.

Jaful secolului mi se pare foarte actual în contextul politic de azi, deoarece reușește să explice psihologia acelor români plecați la muncă în Vest care, la cele mai recente alegeri, au votat cu partidele „suveraniste” antieuropene. Te-ai gândit la asta?

Da, bineînțeles că este o ironie. Noi nu puteam ști ce va fi cu alegerile în momentul în care am făcut filmul, asta a venit ulterior. Dar ni se părea interesant să expunem anumite mentalități și valori. Cred că filmul este foarte actual și relevant pe mai multe planuri. Din punctul meu de vedere, pot să spun că sunt uluită de toate valurile acestea de extremă dreaptă, care sunt în toată Europa și, din păcate, nu numai – este un fenomen destul de mondial. Pot să vorbesc despre marea mea problemă și, totodată, marea mea traumă din copilărie, fiindcă, după cum spuneam, am venit aici la opt-nouă ani. Părinții mei se stabiliseră în Anvers, oraș din nordul Belgiei, în partea flamandă. În momentul ăla, Anvers era un oraș foarte ciudat, pentru că o treime din locuitorii săi erau membri în Vlaams Blok, un partid de extremă dreaptă care,

Anamaria Vartolomei în Jaful secolului

după câțiva ani, chiar a fost interzis de stat, pentru că promova un rasism foarte clar. Deci, rasismul era foarte prezent atunci în oraș. Îmi amintesc că mă duceam să iau scrisorile din cutia poștală și găseam broșuri cu mesajul „Propriii cetățeni, primii! Gunoiul, afară!”. Iar „gunoiul” eram noi. Și eu conștientizam că se vorbește de noi, de cei care au venit din afară, și asta mă șoca, mă întrebam: „Dar de ce suntem noi gunoiul? Nici măcar nu ne cunosc”. Îi vedeam pe părinții mei că se împărțeau în patru ca să fie bine, ca să învețe limba, ca să se integreze, să primească șanse. Îmi amintesc foarte bine că mama mea, care are o fire foarte sensibilă, izbucnea în plâns de multe ori fiindcă îi spusese cineva ceva răutăcios. Eu m-am adaptat mult mai repede. Fiind copil, mi-am pierdut ușor accentul străin. Acum, în Belgia, în Flandra, vorbesc ca ei, nu e nicio diferență, cel mult puțin la fizionomie. Unii oameni reușesc să își dea seama că nu sunt de acolo, mai ales că sunt puțin mai scundă, dar, în fine, sunt destul de cameleonică și nu se prea vede. La nume, clar, nu pot să mă ascund, că nu sunt Van den Berghe sau Van den Broeck, cum glumesc românii din film. Mișcările astea de extremă dreaptă mă sperie destul de tare. Și văd că revin. Au trecut 35 de ani de zile și tot acolo suntem, tot acolo ne întoarcem.



FOTO: DORINA DRĂGĂȘIN

Ce așteptări ai privind lansarea filmului în România?

Ce așteptări să am, decât să vină cât mai mult public? Da, asta sper, cel puțin. Bineînțeles că mi-ar plăcea să le și placă spectatorilor, dar, în orice caz, sper să nu-i lase indiferenți. Măcar asta. Vă place, nu vă place, OK, dar măcar duceți-vă și formați-vă o opinie. Speranța mea este să pot să continui să spun povești care mi se par relevante și din punct de vedere existențial, social. Asta vrem toți, cred, toți cei care ne alegem această meserie frumoasă.

Apropo de această speranță a ta, știi că ai deja un proiect nou în lucru. Va fi diferit sau vei reveni la temele care te atrag în mod special?

Îmi dau seama că, într-un fel, ar putea părea că tot timpul aleg traumele naționale și fac proiecte despre ele. Noul meu proiect este mai belgian, dar nu numai. E vorba de *Heysel 85* – o tragedie care s-a întâmplat în 1985, înaintea finalei Cupei Campionilor Europeni, dintre Liverpool și Juventus. Atunci, din cauza conflictelor dintre suporteri, printre care mulți huligani, 39 de persoane au murit cam cu jumătate de oră înainte de a începe meciul. Filmul vorbește despre această decizie a autorităților, dacă să se mai

Rareș Andrici, Teodora Ana Mihai, Cristian Mungiu, Anamaria Vartolomei și Macrina Bârlădeanu la premiera de gală

joace meciul sau nu. Cum îți dai seama, nu este un proiect doar despre fotbal, cu toate că fotbalul mi se pare un fenomen și, de fapt, un microcosmos reprezentativ pentru întreaga societate. Nu este un film strict despre sportul fotbal, ci un film foarte existențial, despre ce decizii iei în viață, cum te raportezi la ceilalți etc.

Este o producție integral belgiană sau o coproducție Belgia-România?

Din păcate, România a fost aproape, dar nu a dat fonduri la concursul CNC. Este o producție belgiană francofonă, o nouă coproducție cu frații Dardenne. Am sperat să fie și o coproducție cu România, dar, din păcate, de data asta nu s-a reușit. Dar va mai fi și următorul...

Vei filma în curând acest nou proiect?

Am filmat deja, acum sunt în postproducție. Dar nu mă grăbesc, pentru că este un film destul de complex, la care contează foarte mult designul de sunet. Sunt, efectiv, două filme, unul pe imagine și altul pe sunet, iar ambele necesită mare grijă. De data asta, vreau să-mi acord timpul să lucrez și să nu fac totul în grabă, cum se întâmplă de multe ori. **F**

Răzbunarea *în* filme

Probabil că unul dintre cei care au scris cel mai nuanțat despre răzbunare, în viață și în artă, este Friedrich Nietzsche. De pildă, el afirma în 1878: „A avea gânduri de răzbunare și a le executa înseamnă să fii cuprins de o violență – dar temporară – febră. Însă a avea gânduri de răzbunare fără forța sau curajul de a le executa înseamnă să înduri o suferință cronică, o otrăvire a trupului și a sufletului. O moralitate care observă doar intențiile evaluează ambele cazuri la fel; de obicei, primul caz este considerat mai grav (pentru consecințele nefaste pe care actul răzbunării le poate produce). Ambele evaluări dovedesc miopie”. Nietzsche mai observa: „Oamenii cruzi care se simt insultați tind să plaseze gradul insultei cât mai sus posibil și vorbesc despre ofensă într-un limbaj foarte exagerat, doar pentru a se putea desfăta pe săturate în stârnitele sentimente de ură și răzbunare” (citate selectate din volumul „Aphorisms of Love and Hate”, Penguin Books, 1984).

Sunt câteva observații asupra genezei și materializării răzbunării pe care filmele le abordează deseori. O fac fie în termenii producțiilor de gen,

Rareș Andrici, Robert Iovan
și Ionuț Niculae în
Jaful secolului
(r. Teodora Ana Mihai)



deseori adaptări după basme, fie în intrigi cu filon polițist ori autoreflexiv. Uneori tema răzbunării capătă abordări mai profunde, psihologice și morale, așa cum numai în cinematograful de autor vedem. Am reunit în prezentul dosar exemple din diferite moduri cinematografice de abordare a temei răzbunării. Și observăm că titlurile analizate se numără printre peliculele românești cel mai frecvent citate.

Putem medita la răzbunare și la tratarea sa cinematografică privind filmul românesc ales de noi să ne reprezinte în competiția Oscarului, *Jaful secolului*. Regizat de Teodora Ana Mihai, protagonista amplului interviu al numărului, și scris de Cristian Mungiu, primul nostru laureat cu Palme d'Or pentru lungmetraj (cu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), filmul ne pune serios pe gânduri privind răzbunarea și mecanismele ei. În plus, elementele documentare aduc detalii realiste privind jaful din Țările de Jos, din 2012, când câțiva români au furat tablouri în valoare de peste 20 de milioane de euro, pentru a se răzbuna pe disprețul celor pentru care munceau în țara lor de adopție. De meditat, din nou, asupra motivației și metodelor de furt.

Răzbunarea în primele filme românești

Melodrama reprezintă deopotrivă un gen și un stadiu incipient al cinematografului, reflectând originea umilă a acestuia, de divertisment popular. În acest sens, melodrama presupune caritatea ca atitudine și polarizarea, chiar schematizarea personajelor, ca principiu compozițional; de aceea, a fost numită peiorativ un gen feminin sau un „*tear-jerker*”. Deznodământul ei presupune o revenire la starea inițială sau măcar o reparație morală, prin care cei răi sunt pedepsiți, iar cei buni sunt despăgubiți sau cel puțin reabilitați.

Evident, la noi, până la Al Doilea Război Mondial, melodrama a reprezentat un gen prezent abundant deopotrivă în producția locală și în filmele care erau importate, apărând chiar și regizori specializați, precum Jean Mihail (*Manasse*, 1925; *Lia*, 1927; *Povara*, 1928; chiar și una în 1957, *Râpa dracului*, deși realismul socialist a înlocuit convențiile melodramei cu altele) și Ion Șahighian (*Datorie și sacrificiu*, 1925; *Simfonia dragostei*, 1928; *Se aprind făcliile*, 1939).



Aristide Demetriade

Marian Țuțui

Răzbunarea, deși contrară moralei creștine, este aproape consubstanțială cu filmele de început, ca mijloc dramatic și motivație a acțiunii. Evident, folclorul și opere literare din mai multe curente au furnizat subiecte cu războaie spectaculoase: balada „Toma Alimoș”, nuvelele romantice precum „Colomba” (1840), de Prosper Mérimée, în care eroina omonimă corsicană recurge la vendetta împotriva celui despre care crede că-i ucisese tatăl, dar și „Alexandru Lăpușeanul” (1840), de Costache Negruzzi, sau povestiri și drame naturaliste și semănătoriste ca „O întâmplare veche” (1920), de I.C. Vissarion, respectiv „Năpasta” (1890), de I.L. Caragiale, și „Patima roșie” (1916), de Mihail Sorbul.

Răzbunarea (1913) a fost al doilea film al companiei lui Leon Popescu, probabil regizat de Haralamb Lecca, Marioara Voiculescu și Ion Manolescu, filmat de Franck Daniau și Alphonse Chagny, după scenariul lui Lecca, care era inspirat de „Năpasta”, ultima piesă de teatru a lui I.L. Caragiale. Filmul este pierdut, însă cunoaștem subiectul și se păstrează câteva păreri critice în presa vremii. El a reprezentat o colaborare a firmei „Filmul de Artă Leon Popescu” cu compania teatrală a lui Constantin Radovici și Marioarei Voiculescu, fiind filmat la Teatrul Liric. Țăranii Fira (Marioara Voiculescu) și Florea (Ion Manolescu) s-au căsătorit. Însă Sandu (Iancu Petrescu) încă o iubește cu disperare pe Fira și îi ucide soțul. Stan, care găsește tabacheră mortului în pădure și o duce la primărie, este considerat vinovat și închis. El evadează și se întoarce în sat. La vederea lui, Sandu își mărturisește crima. Stan este ucis apărând-o pe Fira, iar ea are în sfârșit curajul de a-l acuza pe Sandu. Sunt greu de distins, în ceea ce ni s-a păstrat, filonul naturalist și înrăurirea geniului lui Caragiale.

Oțelul răzbună (1913) este un film din care s-a păstrat doar un scurt fragment, regizat de Aristide Demetriade după un scenariu al scriitorului semănătorist Corneliu Moldovanu. În condițiile în care casa de producție a lui Leon Popescu dădea faliment, profesorul Gheorghe Iorgu Arion a contribuit cu o sumă mică de bani, iar operatorii Franck Daniau și Alphonse Chagny, ca și actorii au lucrat fără onorariu; totuși, ei au primit veniturile obținute din exploatarea filmului (precum mai târziu echipa care a lucrat la *Z*, al lui Costa-Gavras!). Doi ingineri, Radu Corbea (Aristide Demetriade) și Mihai Grozea (Mihail Țancovici-Cosmin) sunt îndrăgostiți de Marietta

Aristide Demetriade

Daiu (Marioara Cinschi), fiica patronului lor, magnat al oțelului (Romald Bulfinski). Corbea pune la cale un accident de tren în care rivalul său urma să-și piardă viața. Printr-o fericită coincidență, Marietta este plimbată cu avionul de către unul din prietenii casei și, de acolo de sus, îl vede pe Corbea în timp ce desface șina căii ferate. După o cursă senzațională cu automobilul, accidentul este evitat la timp. Surprins de apariția în atelierul uzinei a lui Grozea, pe care-l credea mort, Corbea face o mișcare necugetată și, prins de roata agregatului, este sfâșiat. Astfel, „oțelul răzbună”! Filmul a fost apreciat de comentatorii epocii. În „Rampa”, dramaturgul Mihail Sorbul conchide: „De rândul acesta, orgoliul meu n-a mai suferit nicio dezamăgire. (...) Am simțit marea mulțumire că se pot face filme bune românești și se pot face chiar cu puține eforturi. *Oțelul răzbună* e o dovadă frumoasă. Artiștii, cât se poate de expresivi, îndeplinesc cu succes cerințele acțiunii cinematografice. Filmul acesta, cel mai reușit film românesc, e un imbold serios și, mai ales, e reînvierea multor nădejdi aproape pierdute”.

Legenda celor două cruci (1925) este un film pierdut, regizat de Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu după nuvela „O întâmplare veche” (1920), de I.C. Vissarion. În 1815, într-un sat, Ileana (Țuchi Eremia) este iubită de Radu (Nicolae Manolescu) și Mihalache (Constantin Lungeanu), fiul vornicului Pană Costescu (Ghiță Popescu). Radu e gelos și e bătut cu biciul pentru comportamentul său, dar se răzbună omorând-o pe Ileana. Vornicul îl spânzură. Crucile celor doi amintesc de iubirea lor tragică. Trebuie menționat că scriitorul I.C. Vissarion nu este doar scenarist, ci și interpret, căci apare de câteva ori ca povestitor. De fapt, s-au păstrat doar câteva cuvinte în presă despre film, însă putem reconstitui scenariul după nuvelă.

În 1928, Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu au lansat o ecranizare după Caragiale numită chiar *Năpasta* – de asemenea, un film care nu s-a păstrat. Știm că în rolul Ancăi era Ecaterina Nițulescu-Șahighian, Ion era Ghiță Popescu, iar Dragomir, Nicolae Manolescu. Inițiativa firmei România Film, a lui Eftimie Vasilescu, a apărut în urma unui concurs care excludea comediile, la care s-au primit nu mai puțin de 28 de scenarii. Programul de sală ne oferă o idee despre film: „La un han din Corbeni, tinerii soți Anca și Dumitru Cireșaru se întâlnesc cu Dragomir, un flăcău care a fost ibovnicul Ancăi până a se mărita cu Dumitru, dar care și acum o iubește”. În revista „Rampa” apar opinii diferite asupra aceluiași interpret, Nicolae Manolescu (Dragomir). Pe 27 martie 1928, I. Semo scrie: „De d. Manolescu am mai avut prilejul să ne ocupăm. (...) O statură marțială, un fizic foarte agreabil și, în fine, un sânge rece în fața obiectivului care oricum este uimitor pentru un actor care n-a avut atât de des prilejul de a juca în film”. Însă, pe



Cristache Antoniu și Iva Dugan în *Haiducii* (r. Horia Igiroșanu)

8 februarie, B. Cehan are o altă părere: „Cu actorul Manolescu nu ne putem împăca. Nimic din zbuciumul sufletesc al lui Dragomir, nimic din remușcările de conștiință ale eroului lui Caragiale, nimic din ceea ce formează însăși esența acestui rol nu am putut citi pe fața domnului Manolescu”. Piesa lui Caragiale a mai fost ecranizată în 1982, în filmul cu același nume al lui Alexa Visarion, ca și în 2010, într-un film TV omonim, regizat de Adriana Varlam.

Evident, avem răzbunări și în filmele cu haiduci. Primele filme cu haiduci din România au fost *Iancu Jianu* (1929), *Haiducii* (1929) și *Ciocoii/Cântecul străinului* (1931), realizate de Horia Igiroșanu. *Iancu Jianu* pornește de la romanul „Haiducul” (1908), de Bucura Dumbravă, iar acțiunea este plasată în 1820, când Tudor Vladimirescu și eteriștii pregăteau revoluția. Iancu Jianu (interpretat de Dorin Sireteanu) devine, din ispravnic, haiduc și preia șefia cetei conduse de Mereanu (Cristache Antoniu). Își răzbună mama ucisă de serdarul Cârș (Aurelian Barbelian) și este trădat de fosta iubită, cărciumăreasa Anca (Stanca Alexandrescu), dar salvat de două ori de Sultana (Iva Dugan). Finalul este conform tradiției populare: 12 haiduci scapă de spânzurătoare, căci 12 fete consimt să-i ia de soți.

În epocă, părerile despre filmele cu haiduci ale lui Horia Igiroșanu sunt împărțite. Doar contribuția operatorului Iosif Bertok este unanim apreciată. În „Curentul”, scriitorul Romulus Dianu consideră *Ciocoii* „o pacoste de film românesc, (...) iahnia artistică pentru care ouăle clocite ar fi prea puțin”. În schimb, în „Excelsior”, Ménéalque (Barbu Florian) este îngăduitor și chiar recunoscător pentru inițiativa lui Igiroșanu: „În orice caz, oricare ar fi obiecțiunile noastre, dl. Horia Igiroșanu merită recunoștința tuturor aceluia care știu ce înseamnă efortul necesar realizării unui film. Perseverența d-sale ni se pare vrednică de a fi relevată. Și poate că vremea va veni s-o încoroneze și s-o răsplătească”. **F**

Răzbunări ale oamenilor, răzbunări ale Istoriei...

Cel de al doilea lungmetraj semnat de regizorul Radu Gabrea – *Dincolo de nisipuri* (1973), titlul romanului adaptat, „Îngerul a strigat”, neconvenind politrucilor vremii – a reprezentat o opțiune extrem de riscantă.

Era vorba de o ecranizare inspirată de un scriitor, Fănuș Neagu, ce evoca fabulosul, magia, pitorescul unei lumi aflate într-o fascinantă mobilitate, în pragul unei spectaculoase aneantizări. Personajele acesteia – ambigue și haotice – trăiesc apocalipsele Istoriei, supraviețuiesc sau nu propriilor răzbunări, traversează, conștiente sau nu, dramatice sfârșituri de lume.

Ion Mohreanu (interpretat magistral de Dan Nuțu) devine, în viziunea regizorală a lui Radu Gabrea, mai degrabă un picaro, un aventurier care parcurge, deloc senin, noduri temporale de referință pentru marea Istorie – destrămarea familiilor țărănești, dramele războiului, calamitățile secetei, apusul aristocrației condamnate, la fel ca și populația satelor, la binefacerile comunismului importat.

Cineastul surprinde relaționarea celor două planuri – pe de o parte, mica istorie de familie, răzbunarea reclamată de moartea tatălui (Neculai Mohreanu, jucat tot de Dan Nuțu), împușcat într-o tentativă de evadare, dar trădat de propria amantă, și, pe de altă parte, marea Istorie, cu consecințele sale profunde asupra vieții eroilor.

Ion Mohreanu, emblematicul personaj al prozei lui Fănuș Neagu (aici și semnatarul scenariului, în care decupează pertinent episoade semnificative,

**Călin
Stănculescu**

**Alexandru
Herescu (centru)
și Dan Nuțu
(primul rând
din dreapta)
în *Dincolo de
nisipuri* (r. Radu
Gabrea)**

renunțând la amănunte și pasaje ce descriu întâmplări redundante), rămâne acel justițiar cu convingeri nu pe deplin edificate, pentru care drama personală este mai puternică decât cele ale Istoriei pe care o trăiește. Țelul vindicativ al unei odisei imposibile se va sfârși tragic, ca o paranteză închisă în evocarea unui destin parcurs sub semnul violenței, minciunii și trădărilor de tot felul.

Dincolo de răzbunarea părintelui, Radu Gabrea ilustrează cu elocvență și firele narațiunii baroce evocatoare a unei răzbunări la o altă scară, aceea a Istoriei. Aceasta aduce clasele sociale până la o tristă nivelare, focul și disperarea domnind în evaporarea aurului vremii – grăul.

Secvențele remarcabile, precum nebunia Vetinei, momentele dramatice ale Bobotezei, cu asasinarea lui Neicu Jinga, sau trădarea Bișcăi, sunt animate de o echipă strălucită de actori, printre Gina Patrichi, Violeta Andrei, George Constantin, Mircea Albulescu, Emil Botta, Vasile Nițulescu și Gheorghe Dinică.

Imaginea semnată de operatorul Dinu Tănase, care avea să-l mai secondeze pe cineast și în alte creații de referință, concretizează inspirat lumea imaginată de scriitor în tonuri sumbre, cu puține pete de lumină, cu portrete nu o dată dotate cu farmec și strălucire, totul într-o cheie realistă, dar și cu accente pitorești și sugestii ale fabulosului conținut de proza lui Fănuș Neagu.

Exercițiul rafinat de lectură cinematografică, filmul lui Radu Gabrea, *Dincolo de nisipuri*, interzis vremelnic chiar de șeful statului, avea să fie selecționat în secțiunea paralelă „Quinzaine des Réalisateurs” a Festivalului de la Cannes. Aici, cineastul român avea să se confrunte cu opere semnate de Dușan Makavejev, Martin Scorsese, Otar Iosseliani, Jacques Rivette, Alexander Kluge sau Raúl Ruiz.

În versiunea finală de autor (1993), filmul inițial este redus cu nouă minute, comentariul din off rostit de Ernest Maftei fiind masiv eliminat. Intervențiile repetate ale cenzorilor vremii la prima versiune au avut, din păcate, și consecințe greu de eliminat, fapt ce a dus la anumite inadvertențe, dificil de explicat, cu tot montajul fluent semnat de Yolanda Măntulescu.

Mai trebuie amintit faptul că la reușita acestei opere au contribuit autorii decorurilor și costumelor, eminenții profesioniști Helmut Stürmer și Doina Levintza, precum și compozitorul Tiberiu Olah. **F**



Vedeta și vendeta

Produș de lux al primilor ani în care dosarele privind originea socială nesănătoasă nu au mai prevalat în afirmarea profesională, Alexa Visarion a găsit încă din studenție un partener de dialog sufletesc în I.L. Caragiale – analistul nocturnului uman, nu comediograful strălucitei satire mordante. Vulcanicul, dar și abisul tânăr regizor decela, astfel, o sursă ideală pentru a realiza montări în maniera „teatrului sărac”, cu dirijarea strictă a actorilor, alimentată de o cultură vizuală în care un maestru precum Ingmar Bergman era pe un loc primordial. Montarea din 1969 de la Studioul Casandra al IATC, cu „Năpasta”, va fi reiterată în 1970 la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și în 1974 la Teatrul Giulești, cu Dorina Lazăr, Corneliu Dumitreaș și Florin Zamfirescu în rolurile principale. După aproape un deceniu și păstrând cvasi-integral distribuția, Alexa Visarion va aduce pe marile ecrane *Năpasta*, într-un Kammerspiel românesc, unde muzica lui Aurel Stroe a făcut diferența față de epoca marelui mut.

La acea oră, dincolo de consacrarea în teatru, Alexa Visarion era deja o speranță confirmată a celei de-a șaptea arte, în care debutase în 1978 cu criptic-funebrul titlu *Înainte de tăcere*, ecranizare a nuvelei caragialiene „În vreme de război”. Imediat înaintea sa, un alt regizor provenit din lumea scenei, Alexandru Tătos, trecuse peste barierele puse celor din afara sistemului buftean și pătrunsese pe marile ecrane, fiind la înălțimea încrederii acordate, atât din punct de vedere artistic (*Mere roșii*, 1976), cât și ideologic (*Rătăcire*, 1978). Retor persuasiv și magnetic pentru orice interlocutori apti să intre în jocul intelectual propus cu dibăcie (iar Ion Bucheru – directorul Casei de Filme Unu – era unul dintre aceștia), Alexa Visarion se așează sub tutela lui Victor Iliu în această opera prima: un han stăpânit de un bărbat dispus la cedări față de sine și de soția sa, care se hrănește din ipostaza ei de ispită pentru un *outlaw* seducător. Nu mai e liricul Constantin Codrescu, ci Liviu Rozorea (deja cunoscut pe ecrane prin rolul cărciumarului Mârza, atribuit de Mircea Veroiu în *Duhul auruului*, 1974), și este aceeași Ana – laitmotiv onomastic pentru universul feminin al regizorului –, dar nu ingenua Ioana Bulcă, ci vinovata Valeria Seciu, în timp ce preotul-haiduc Iancu i-a luat locul lui Lică Sămădăul. Atmosfera oniric-halucinatorie caționa în fața lupilor moraliști ai eticii socialiste alura de *ménage à trois* a relației dintre personaje, cu Ion Caramitru mai interiorizat decât Geo Barton. Preotul care sărută femeia în altar anticipează straniu scandalul sexual în care, peste decenii, va fi implicat un tiz al regizorului (simplă omonimie) și, spre deosebire

**Dinu-loan
Nicula**

de *La Moara cu noroc*, acest personaj aduce suflul răzbnării, odată întors din războiul de la 1877 (deloc glorificat de Alexa Visarion, tocmai când se împlinesc centenarul independenței României, adiere venită dinspre antimilitaristul *Viața nu iartă*, 1959, regizat de Iulian Mihu și Manole Marcus).

Aversiunea împotriva îngustului spirit cazon – posibilă urmare a frecventării unor cercuri de elită – domină *Înghițitorul de săbii* (1982), unul dintre cele mai îndrăznețe filme din ultimul deceniu comunist. Șarja la adresa festivismelor patriotarde amintește de interzisul *De ce trag clopotele, Mitică?* și chiar destinul eroului titular, adulat la Paris, dar ostracizat în propria țară, pare să evoce fulgurant traseul de până atunci al lui Lucian Pintilie. Emulul său de la București și din mari centre teatrale de pe mapamond, Alexa Visarion, construiește o parabolă de un echivoc teribil: „Maestrul Michel” poate fi văzut ca artistul etern umilit de un regim bazat pe ierarhia comenzilor, după cum săbiile sale pot reprezenta compromisurile asumate, până când ultimul (cel băgat pe gât de autorități, sub sancțiunea publică a discreditării) se răzbnă și îi este fatal. Mircea Albulescu îi dă personajului noblețea mizeriei, în duel cu George Constantin, al cărui ofițer personifică dictatorul aparent blând, iubitor de romanțe și de împușcat animale. Un copil-bătrân (Mircea Cristache), inspirat din literatura socializantă a lui Alexandru Sahia (sursă literară a filmului, alături de prozele lui Gheorghe Brăescu), pune pecetea lipsei de speranțe asupra lumii *Înghițitorului de săbii* – cea din 1938, dar și cea din 1982.

Un an, totuși, fast pentru Alexa Visarion, fiindcă spre finele lui are premiera cinematografică cu

**Corneliu
Dumitreaș, Florin
Zamfirescu și
Dorina Lazăr în
Năpasta (r. Alexa
Visarion)**



Năpasta, o alegere *safety* – fără probleme politice și precedată de montarea giuleșteană (de la a cărei premieră trecuseră, totuși, destui ani), intens apreciată de critica teatrală. „Aparatul de filmat va arăta surda interioritate a personajelor”¹, motiva cineastul alegerea dramei caragialiene. Și, într-adevăr, „Năpasta” ecranizată este un conglomerat de tăceri, peste care planează fatumul (ipostaziat, ca și în alte filme ale lui Alexa Visarion, de aceeași artistă: Leopoldina Bălănuță). Noutatea adusă în hermeneutica piesei clasice este că victima în absolut nu mai e nici Dumitru (sub palida masculinitate a lui Vladimir Găitan), nici Ion (căruia Florin Zamfirescu îi dă culorile gri ale acceptării nebuniei) și nici măcar Anca (al cărei vitalism, prin prisma Dorinei Lazăr, a fost autoreprimat în toți anii de după uciderea primului soț), ci asasinul Dragomir. Corneliu Dumitraș domină cu reflexivitate rece această bogie răsfrântă asupra ei însăși, care, în paradoxala opinie a lui D.I. Suchianu, constituie „răzbunarea [autorului] contra lumii de moftangii care îl făcea așa de tare să sufere. «Năpasta» e lumea de oameni serioși pe care o stima Caragiale”². Luat pe sus la final de gloata care-l va duce spre judecată sau linșaj, Dragomir subsumează vina tragică, regizorul epurând piesa originală atât de neverosimilitatea reproșată de un critic literar precum Pompiliu Constantinescu, cât și de eroticul relației Anca-Gheorghe, care amprenta explicit textul dramatic. Ca *raisonneur* al filmului, personajul Rafiei (Valeria Sitaru), muta silită să cânte de chefluii gregari, îi dă o altă latură umană lui Dragomir, bărbatul care o salvează, poate sub pulsivitatea dragostei.

Ascensiunea lui Mihai Dulea în stratul de vârf al forurilor cu decizie asupra cinematografului românesc, precum și scandalul iscat de Mircea Daneliuc în jurul propriului *Glissando*, au făcut ca asemenea filme cu atmosferă paranoidă să devină indezirabile. Răsfățat de critică, Alexa Visarion nu se retrage tactic de pe câmpul celei de-a șaptea arte, ci preia de la Dinu Tănase (încă ocupat cu *Emisia continuă*, 1985), scenariul *Punct... și de la capăt*, scris de Radu F. Alexandru. În mod vădit, cineastul obișnuit cu ecranizările realizează *à contre-coeur* un „film de actualitate” și, din păcate, acest lucru se resimte și în jocul protagonistului Ovidiu Iuliu Moldovan – un inginer care pleacă din Centrală spre a lucra la Uzina Dacia Pitești, pentru dezvoltarea unui prototip vizat să câștige „Raliul Faraonilor”. Ursuzul vădov, rămas singurul părinte al unui băiat puber, respinge până la un moment dat avansurile insistente ale unei șterse tinere colege, Cristina (Camelia Maxim), spre a le da, totuși, curs. După ce admiratoarea și victoria în marea cursă îi trezesc simțurile care hibernau, el se deschide către viață și către provocări feminine mai tentante, îndepărtându-se de tema singurătății, privită de o exegetă ca fiind o emblemă pentru Alexa Visarion³.

Totul sub semnul liniarului, al eboșei caracterologice și uneori al anacolutului (despărțirea de Cristina nu este redată în vreun fel), de bună seamă rezultat al numeroaselor vizionări cenzoriale.

Meteorica trecere, în 22 Decembrie 1989, a lui Alexa Visarion prin sălile CC al PCR, unde se făceau cărțile (de la păcălici la poker) pentru instaurarea noii puteri, nu a adus cu sine un *restart* în cariera sa cinematografică, ci mai curând o sinteză de sumbru și contemporaneitate, bazată pe mai vechile lui puneri în scenă de către regizor (Arad, 1971, și Nottara, 1972): *Vinovatul*. Pornind de la piesa omonimă a lui Ion Băieșu, publicată în 1970, cineastul răstoarnă inevitabil ecuația în 1992: nu mai este vorba de un „contrarevoluționar” care-și ucide colegul comunist pe un șantier al tineretului din anii '50, ci de un dizident care-l omoară accidental pe prietenul ce urma să-l denunțe. Scriind „pe neve”, Tudor Caranfil mai face o tumbă subiectului, comițând o gafă memorabilă: „Cu 20 de ani în urmă, un bărbat și-a trădat Securității cel mai bun prieten. Exact în noaptea în care crima s-ar fi prescris, soția victimei declanșează procesul rememorării”⁴. În rolul „văduvei negre”, Maria, regizorul a distribuit-o pe Carmen Galin, o Anca *reloaded*, întrucât și răzbunarea ei a așteptat interminabil până să se împlinească. Poate fără noimă, pentru că încadrarea în scadența prescripției putea fi ratată, sau – sugestie fină dată de excelenta actriță – fiindcă nu voia ca pedeapsa să se împlinească, dar o undă de gelozie a determinat-o să treacă la acțiune în noaptea nunții criminalului. În replică, Ștefan (indescifrabilă intenția regizorului de a da personajului același prenume cu al interpretului său, Ștefan Iordache!) este un altfel de șovăielnic, ezitând între minciuna că nu o cunoaște pe Maria și mărturisirea totală, un om de știință cu nivelul intelectual diminuat de mediul vulgar în care a trebuit să se complacă. Aici, Alexa Visarion își deschide iarăși unghiul spre a ataca plebea cu pretenții, văzută în masa nuntașilor, unde excelează histrionicul Mircea Diaconu și mireasa în registru de mahala, conturată de Dana Dogaru.

Dat fiind că eroul este fiul unui deținut politic, putem vedea o similitudine cu Alexa Visarion și chiar o anticipare a rechizitoriului (privit de el ca vindicativ⁵) la adresa controversabilei sale vinovății predecembriste, pus pe tapet la... 20 de ani de la premiera filmului. Sinuciderea calmă a lui Ștefan, singurul mod de evadare dintr-o lume în care jocul aparențelor trebuie luat mereu de la capăt, coincide și cu un rămas bun pe care autorul și-l ia de la cinematograful. Nu un adio, căci a revenit în 2010 cu *Luna verde*, pe un scenariu scris împreună cu studenta sa Iris Spiridon, pornind de la o idee pe care profesorul n-a putut s-o concretizeze la mijlocul anilor '80. Sub influența tinerei discipole, Alexa Visarion a



duș narațiunea către o zonă queer, în care „raportul dintre relații «clare» și incest nu e niciodată demarcat foarte bine”⁶. Schița de personaj gay încredințată lui Marius Manole e neconcludentă, acest road movie rămânând prin primul rol principal de lungmetraj pentru Tudor Aaron Istodor, precum și printr-un cameo al lui Radu Afrim, posibilă sursă de inspirație pentru Ana Lungu spre a-l distribui, peste timp, în *Un prinț și jumătate* (2018).

Ecourile rezervate (sau chiar inexistente, lucru de neconceput odinioară) la *Luna verde* nu l-au înfrânat pe cineast să ducă la împlinire, în 2014, vechiul său proiect „Ziditorul” (datând din anii ’70), sub forma filmului *Ana*, în care criticul Călin Căliman a văzut „Răzbumarea lui Alexa Visarion”⁷. Titlul articolului sintetizează, de justete, esența producției: o diatribă la adresa celor care au obstrucționat, timp de decenii, acest proiect de valorizare a legendei Meșterului Manole. Teoretizarea făcută de Alexa Visarion în volumul „Ana, de la sens la imagine”⁸ este elevată, dar universul înfățișat pe ecran e unul al subumanului, mediocritatea decidenților culturali împingându-i pe artist și muză, Manole și Ana (de fapt, bătrânul și femeia pierdută, sau Răzvan Vasilescu și Cristina Drăghici) la un eșec fără nimic înălțător. Cu valoare autodeclarat testamentară, gestul regizoral din *Ana*

Carmen Galin și Ștefan Iordache în *Vinovatul* (r. Alexa Visarion)

închide – circular, dar și eliptic – o carieră cinematografică desfășurată în două epoci pe cât de potrivnice, pe atât de stimulative, într-un tandem al dualității rezumat retoric de către Alexa Visarion la catedra UNATC: „Vinovați sunt oamenii, judecători tot ei”. **F**

Note

1. „Importantă este polivalența”, interviu de Ioan Lazăr, în „Almanah Scânteia Tineretului”, 1982, p. 57.
2. D.I. Suchianu, în „România literară”, nr. 50/1982, p. 17.
3. Vasilica Bălăiță, „Univers filmic Alexa Visarion. Jurnal de spectator”, Ed. Artes, Iași, 2016.
4. Tudor Caranfil, „Dicționar de filme românești”, Ed. Litera, 2002, p. 223.
5. <https://regal-literar.ro/2024/07/14/alexa-visarion-de-ce/>.
6. „Dacă vrei să nu-ți placă filmul, n-o să-ți placă”, interviu de Florentina Ciuverca, în „Evenimentul zilei”, 12 aprilie 2010, p. 21.
7. „Contemporanul”, martie 2015.
8. Ed. Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2014.

Hora răzbunării

Romanul „Moromeții”, de Marin Preda, centrat pe teme precum violența, relațiile de putere, dinamica interumane și schimbarea inevitabilă a acestora, a stat la baza adaptării cinematografice regizate de Stere Gulea (1987). Dacă filmul reia aceste teme, romanul este cel care le plasează în contextul unei construcții narative circulare, prin care se stabilește legătura dintre timp, condiția umană și fragilitatea lucrurilor pe care omul le făurește imperfect – „timpul avea răbdare cu oamenii” vs. „timpul nu mai avea răbdare cu oamenii”.

Această „răbdare” despre care vorbește Preda trimite la faptul că, mai ales înainte de 1918, dar chiar și în perioada interbelică, ordinea social-politică din zona europeană era de la sine înțeleasă, bine structurată, cu legi fundamentale ce păreau de neînlocuit, atât pe plan macro – împărțirea puterii între marile state și imperii –, cât și pe plan micro, acolo unde se regăseau aceleași structuri piramidale predeterminate, care dictau organizarea și destinele satelor, ale familiilor și ale indivizilor lipsiți de aproape orice umbră de autonomie.

Tocmai acest fond, în care in justiția socială și inegalitățile structurale reprezintă fundamentul pe

Adrian Ionescu

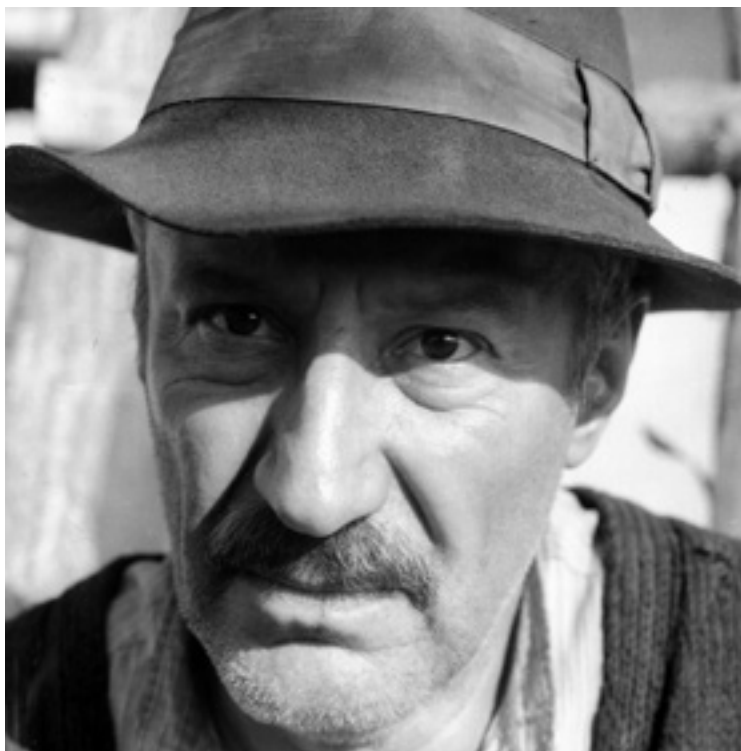
**Victor Rebengiuc
în *Moromeții*
(r. Stere Gulea)**

care se ridică întreaga construcție a narațiunii, ne ajută să înțelegem logica întregului univers reprezentat: condițiile materiale ale trecutului determină prezentul și, odată ce „prezentul” reprezentat pe ecran este analizat, vom putea înțelege mai bine de ce istoria s-a desfășurat astfel și, totodată, de ce se va desfășura în același fel.

Lumea reprezentată este una profund patriarhală, preindustrială, dezumanizată și violentă. Ni se prezintă un lanț al violenței care pleacă de la clasa politică și deciziile sale aberante, coboară către birocrăți care execută mecanic ordinele primite, continuă cu reprezentanții forțelor de represiune – care calcă, la propriu, oameni în picioare – și se oprește, inevitabil, într-o casă a unei familii oarecare – Moromete.

Familia și dinamica dintre membrii săi devin oglinda tuturor structurilor și instituțiilor din jur. Ilie Moromete (Victor Rebengiuc), ca tată și cap al familiei, își joacă rolul de patriarh. Pe întreg parcursul filmului, Ilie se chinuie să țină în picioare – nu mereu prin cele mai bune metode – o lume aflată în plin proces de destrămare. Ilie este țăranul român idealizat, dar trecut prin praful realismului social: nu este un om fără gânduri, fără empatie sau idealuri, dar nu este nici un om bun. Este un antierou deformat de traumele care l-au marcat și pe care le transmite mai departe celor din jur. Pragmatic, împins de griji materiale moștenite din generație în generație, Ilie știe că pământul trebuie să le rămână copiilor cu orice preț. Dar tacticile sale sunt datate. Învățat cu tăgădnărea, cu amânarea datoriilor, cu ocolirea taxelor, e luat prin surprindere de noile orânduiri politice care au mare impact și pe plan local, dar și familial. Moromete simte că rămâne în urmă și că îi fuge pământul de sub picioare, dar nu este pregătit și nu are unelte necesare pentru a lupta pentru convingerile sale împotriva unor „inamici” aflați mai în pas cu vremurile. Metodele prin care Ilie își impune valorile – și, prin analogie, metodele prin care statul își impune valorile asupra cetățenilor – nasc, mai devreme sau mai târziu, frustrări și sentimente de nedreptate, care duc la revoltă, la revoluție, la răzbunare.

Din punct de vedere antropologic și evoluționist, răzbunarea apare ca un mecanism vechi de reglare a echilibrului social. În societățile arhaice, unde nu exista un sistem juridic centralizat, răzbunarea funcționa ca justiție informală – o modalitate de a descuraja abuzurile și de a restabili prestigiul celui lezat. Ea avea, prin urmare, o funcție de supraviețuire, asigurând coeziunea grupului și menținerea unui echilibru relativ al puterii. Însă această reacție,





care în preistorie avea o logică adaptativă, devine în societățile moderne sursă de conflicte perpetue, de distrugere a comunităților și de suferință personală.

Mitologia și religia confirmă această ambivalență. Episodul biblic al lui Cain și Abel este poate cel mai arhaic exemplu al fratricidului născut din gelozie și resentiment. Răzbunarea lui Cain nu aduce echilibru, ci deschide o rană și mai adâncă – ruptura ireparabilă a familiei și începutul unei istorii marcate de violență. La fel, în *Moromeții*, răzbunarea nu este percepută ca o formă de justiție, ci grăbește destrămarea – între generații, între vecini, între individ și stat.

Pe întreg parcursul filmului, există o tensiune între fiii din prima căsătorie și fiicele Catrinei (Luminița Gheorghiu), care duce la microagresiuni și răzburări domestice, aparent nevinovate: caietele lui Niculae aruncate în bălegar, înțepăturile dintre Ilie și Catrina, vorbele amare ale Guicăi. Aceste manifestări sunt doar indicii, mici umbre ale adevăratelor și cumplitelor conflicte care mocnesc în sânul familiei.

Nilă, Achim și Paraschiv abandonează gospodăria, luând cu ei cele mai de preț animale, gest care

**Gina Patrichi,
Luminița
Gheorghiu și
Victor Rebengiuc
în *Moromeții* (r.
Stere Gulea)**

reprezintă ruptura dintre generații și o formă de răzburare sfâșietoare la nivel uman. Cei trei se consideră nedreptățiți de Ilie, pe care îl cred rupt de realitate și îl văd ca pe un obstacol în calea bunăstării lor.

La nivel comunitar, răzburarea se exprimă prin micile vendete țărănești, unde onoarea și dreptatea sunt reglate prin conflict. Figura centrală devine însă Țugurlan, exponent al reacției imediate și violente. Episodul în care acesta îl bate pe jandarm și este arestat concentrează simbolic revolta satului împotriva autorității statului, dar și inutilitatea răzburării individuale într-un sistem rigid al puterii. Spre deosebire de Moromete, care amână și se răzbură prin ironie, Țugurlan întruchipează izbucnirea necontrolată, instinctuală, a celui care nu mai suportă nedreptatea.

Răzburarea în *Moromeții* nu este o soluție, ci un simptom. Ea trădează tensiunile ascunse ale universului rural, dar și fragilitatea unei ordini sociale care se prăbușește. Este expresia unei lumi unde violența și dorința de justiție se împletesc cu neputința și cu un tragic cerc vicios, în care victima devine călău și călăul revine, inevitabil, în poziția de victimă. **F**

Răzbunarea e arma sociopatului

Una dintre cele mai sofisticate și „populare” răzbunări o întâlnim în romanul lui Alexandre Dumas, „Contele de Monte Cristo”. Ecranizările au fost mai toate modeste – ultima, a lui Matthieu Delaporte și Alexandre de la Patellière, din 2024, excesiv de melodramatică –, poate și pentru că este dificil să cuprinzi anii de detenție ai lui Edmond Dantès, format la școala abatelui Faria, disperarea sa adăugată cu fiecare zi, încărcarea cu ură pentru fiecare clipă furată din viața sa, sentimentul risipirii și al absurdului. Răzbunarea celui care devine misteriosul conte de Monte Cristo necesită un anumit talent regizoral, răbdare și precizie. Edmond Dantès are toate motivele să distrugă viețile celor care i-au distrus-o pe a lui, iar când o face, este implacabil – cu o singură excepție, fiul celei pe care a iubit-o și, probabil, o iubește încă, Mercedes. Dantès, cu inima împietrită, dispune de acest rest de umanitate, de noblețe poate, și pentru că are nevoie de afecțiunea celei care, fără să-l trădeze, a trecut de partea dușmanilor săi implacabili.

M-am referit la cazul generic, emblematic, al unui roman foarte cunoscut și intens ecranizat, tocmai pentru că voi trece cumva la antipodul lui cu filmul lui Cristi Puiu, *Aurora* (2010), poate cel mai îndrăzneț, mai experimental al regizorului.

Un inginer divorțat, cu doi copii (două fete și patru și șapte ani), își ucide socrii, pe notarul fostei soții, un anume Zoltan Istvan, și pe încă o persoană, o femeie care a avut ghinionul să îl însoțească pe acesta, socotindu-i pe toți (mai puțin femeia) direct responsabili de divorțul său; apoi, el se predă poliției, mărturisindu-și cu seninătate crimele și avertizându-i pe polițiștii total descumpăniți că nu au acces la nivelul de complexitate al relației pe care a avut-o el cu soția sa, Amalia, și pentru că divorțul nu e „ca și când te-ai separa de un om”.

În fapt, lista inițială a responsabililor pentru divorțul său pare să o includă și pe o anume Andreea Brătilă, pe care nu o găsește la locul de muncă. Comportamentul bărbatului, Viorel, este complet aberant, paranoid. Asistăm la pregătirile sale, din care face parte confecționarea unor componente pentru o pușcă, armă cu care-și va ucide o parte din victime. Motivația pe care o enunță la final – toți acești oameni se fac vinovați de despărțirea lui de Amalia – este inconsistentă, în primul rând din lipsa acută de informație. Ce rol au jucat ei în această dramă? Este Zoli amantul Amaliei sau care este natura relației dintre ei? Cum a decurs divorțul și de ce, totuși, Viorel are o relație cu o altă femeie? Sigur, un răspuns care

Angelo
Mitchievici

să suspende toate aceste interogații ar fi un posibil diagnostic privitor la o serioasă maladie psihică a inginerului. Numai că informația nu circulă nici în privința altor aspecte ale existenței lui Viorel. Nu știm cine sunt persoanele cu care interacționează (cel mai adesea brutal), care este istoria sa de familie, ce grad de rudenie există între el și alte personaje cu care este familiar. În mod deliberat, regizorul a lăsat toate acestea pe seama publicului, obligându-l oarecum să încerce să ordoneze povestea, să-i găsească – din câteva replici, din gesticulația și atitudinea unor personaje, dintr-un detaliu scăpat – o coerență. Într-un permanent du-te-vino, Viorel are un plan pe care-l urmărește cu strictete (acțiunile sale sunt precise, maniacal de meticuloase), numai că detaliile acestui plan nu ne sunt dezvăluite. Ce știm însă, de la bun început, când bărbatul își fabrică pușca, este că va ucide pe cineva cu ea. Scopul său e răzbunarea. Dar împotriva cui și, mai ales, de ce?

Ceea ce putem însă vedea sunt izolarea și comportamentul său asocial, acumularea de resentiment care, în faza sa expansivă, este un fel de ură amestecată cu mânie, ce se descarcă în violența posturală și a limbajului. Ambele au nevoie de o explicitare. Viorel nu comite niciun gest de violență cu excepția celei pe care o presupune crima, dar atitudinea sa transmite posibilitatea izbucnirii ei în orice moment, iminența unei erupții, în timp ce lava sub presiune clocotește în cazanele subterane ale psihicului său. În momentul în care chestionează niște angajate ale unui magazin de articole vestimentare, în căutarea unei persoane numită Brătilă Andreea, sesizând că angajatele îi ascund ceva, el se apropie amenințător de una dintre ele, obligând-o să dea înapoi. Mai intimidant decât această atitudine în care violența e pe cale de a se revărsa este ceea ce spune și cum articulează. Nicio clipă Viorel nu utilizează termeni peiorativi, discursul său vizează demascarea celui din fața sa ca mincinos, ca individ care-i ascunde ceva, un eventual complice dintr-o vastă rețea de complicități care-l împiedică să afle adevărul, să o găsească pe persoana pe care o caută. Felul în care articulează insinuant-tăios frazele, ca o lamă care-l străpunge pe cel din fața sa, creează un sentiment de anxietate celor cu care interacționează. Unul dintre ei, Doru, probabil concubinul Pușei, probabil sora sa, este confruntat în ciuda tonului prevenitor-politic-amiabil al acestuia. Reacția față de el este de o violență reținută, dar de o visceralitate care-l face să dea înapoi pe bărbat. Viorel îi spune literal că repulsa sa față de el – și ar trebui să-l credem pe cuvânt

– „este chimică și este epidermică”, „și ai un simț al umorului care pe mine personal mă deranjează” și „să stai departe de mine” etc. Felul de a pronunța cuvintele, aproape prețios, atent la acuratețea frazei, la logica discursului, regizând ca orice paranoic un raționament impecabil, o detectivistică fără cusur, distinge un anumit contur intelectual.

Există în această respingere a tuturor o dimensiune patologică; aproape fără excepție, bărbatul acesta ciudat, care reacționează bizar, creează gol în jurul lui, pentru că ura sa irumpe în gesticulație, în atitudine, în discurs. La un moment dat, duce două coroane de flori într-o întreprindere. Nu este clar nici de ce le-a luat, nici pentru cine; semnificația gestului ar putea fi recuperată poate la o mai atentă studiere cadru cu cadru a filmului, dar ambiguitatea este un efect intenționat al regizorului.

Viorel se duce să-și ia fiica de la școală și-i spune pe un ton tăios învățătoarei, care-i cere o explicație, că se află într-o stare terminală. Copilul este luat pur și simplu pentru a fi încredințat unei vecine – o scenă care emoționează prin această expunere a copilului de șapte ani la ceva ce nu poate înțelege. Derapajul este total, dar, încă o dată, chiar și acest gest absurd are o motivație, o semnificație pentru Viorel.

De unde această acumulare de ură? Ce se află în spatele ei? Care este povestea acestui om, la a cărui dizolvare psihoafectivă asistăm? Care este, în cele din urmă, semnificația acestei felii de viață, a acestei secvențe din trăitul personajului, în afara unei justificări la nivelul esteticii implicite, a modului de a filma, de a integra realul? Și care e semnificația răzbunării, din moment ce victimele nu sunt confruntate cu

„vinovăția” lor, nu li se explică pentru ce urmează să moară, cu ce i-au greșit lui Viorel?

Inginerul vrea doar să-și descarce ura, iar în momentul autodenunțării sale îl găsim cumva cumințit, împăcat cu ceea ce a făcut. Răzbunarea a avut loc, restul nu mai contează; satisfacția lucrului bine făcut, a unei ordini puse în viața sa, domnește în calmul cu care relatează amănunțit unde și când a ucis. Crimele sale au sens numai pentru el, nimeni nu-l poate înțelege; din exterior, ele sunt complet aberante și de o cruzime inacceptabilă. Răzbunarea profund interiorizată este actul absurd al unui individ care și-a pierdut busola; cazul este patologic, iar relevanța sa este greu de urmărit.

Cristi Puiu pare să fi urmărit un fel de grad zero al obiectivității, fără a implica, în mod programatic, pe nimeni, lăsându-și spectatorii să se descurce în fața a „ceea ce am vrut eu să spun”. Faptul că tot el îl interpretează pe personajul principal, pe Viorel, întărește viziunea regizorală prin acțiune dramatică. Dar, dincolo de o demonstrație cu privire la cât de mult real poate prelua un film, cât de obiectivă poate fi o „ficțiune” (Cristi Puiu n-a omorât pe nimeni!), cu ce mijloace poți construi realismul unei situații, în cele din urmă, rămâne problema mesajului pe care-l transmiți, ce ai vrut să spui în plan uman. Și aceasta cu atât mai mult cu cât filmul nu este un thriller, un policier, ci o dramă, o dramă tangentă la copilărie – cea necunoscută a lui Viorel, cea vizibilă pe ecran a fiicelor lui. Să nu uităm că filmul se deschide cu o interpretare a basmului „Scufița Roșie”. Răzbunarea este misterul acestei povești de viață și, totodată, nonsensul ei. **F**

**Cristi Puiu în
Aurora (r. Cristi
Puiu)**



Răzbunarea în filmele lui Bogdan George Apetri

Tema răzbunării străbate ca un fir roșu toate lungmetrajele regizate până acum de Bogdan George Apetri. Spontan, sub impulsul mâniei de moment, sau premeditat, planificat îndelung și în amănunțime, protagoniștii cineastului român, surprinși mereu într-o cursă contracronometru, se răzbună pe acele persoane care, consideră ei, i-au nedreptățit sau le-au distrus viața.

Debutul, *Periferic* (2010), o are în prim-plan pe Matilda Lazăr (Ana Ularu), o fostă prostituată care a stat în penitenciar doi ani, din cei cinci pe care îi are de ispășit fiindcă a mutilat un client abuziv. Atunci când primește o permisie de o zi, ca să ia parte la înmormântarea mamei sale, ea speră ca, alături de copilul ei, să renască într-o nouă viață; regizorul, totodată coscenarist (împreună cu Tudor Voican), a deprins de la Cristi Puiu lecția onomasticii semnificative (a se mai vedea șoferul Virgil, hotelul Aurora, fiul Toma etc.). Însă succesul planului protagonistei depinde de Paul (Mimi Brănescu), bărbatul care-i fusese nu doar proxenet, ci și partener (el este și tatăl

Mihai Fulger

**Damian Oancea
și Mimi Brănescu
în *Periferic* (r.
Bogdan George
Apetri)**

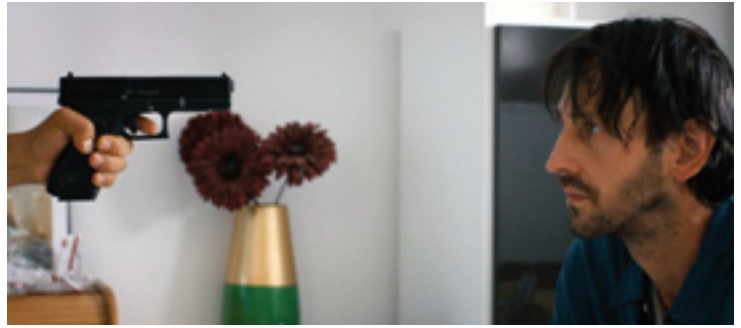
copilului tăinuit), dar din cauza căruia ajunsese la închisoare. Matilda o găsește lângă Paul pe Selena (Ingrid Bișu), care a înlocuit-o și riscă să îi calce pe urme – codoșul lipsit de scrupule pretinde că o iubește, dar o vinde, cu toată opoziția ei, terifiantului „domn Cezar” (Damian Oancea). Când Paul încearcă să o înșele cu banii promiși pentru momentul eliberării (făgăduială cu care îi cumpărase tăcerea), Matilda cade pradă unei furii iraționale, are o dispută violentă cu bărbatul aflat la volan și, finalmente, provoacă un accident – automobilul proxenetului lovește un cal (animalul psihopomp *par excellence*), părăsește drumul și sfârșește pe malul unui lac, cu șoferul grav rănit și inconștient. Protagonista îl abandonează pe Paul, după ce-i ia toți banii, lăsându-l practic să piară în pustietate. Răzbunarea Matildei față de bărbatul care o nenorocise (deși, după cum observase just Paul, ea nu intrase la pușcărie complet nevinovată, propriile decizii o duseseră acolo) nu se dovedește chiar dulce. Ajunsă la capătul călătoriei sale (care, grație imaginilor cu valențe simbolice la care recurge



subtil Apetri, poate fi citită și în termenii psihologiei jungiene – Spiritul trece prin Foc și Apă pentru a ajunge la Mare, *magna mater*), Matilda constată cu amărăciune că lupta i-a fost zadarnică.

Neidentificat (2020), thriller neo-noir care deschide o proiectată trilogie cu personaje comune, filmată în Piatra Neamț (orașul natal al cineastului) și împrejurimi, este integral un *revenge movie*. Numai că, la fel ca la *Aurora*, de Cristi Puiu, spectatorii nu-și dau seama de asta decât târziu în film. Florin Iespas (Bogdan Farcaș), protagonistul lui Apetri (care aici a adaptat un scenariu de Iulian Postelnicu), poate fi luat inițial drept un inspector de poliție atât de mistuit de patima de a-i pedepsi pe ucigași și a le răzbuna victimele, încât nu mai ține seama nici de reguli și proceduri profesionale, nici de relații și conveniențe sociale. Un *maverick cop*, am putea spune. Și, cum camera de filmat îl urmărește mai tot timpul (excepție fac câteva cadre aeriene filmate cu drona, motivate narativ), privitorii nu au acces la perspectiva celorlalte personaje asupra sa, la fel cum nu au acces nici la gândurile care-l macină. Treptat, devine limpede – mai ales din schimbările sale de comportament față de suspectul poreclit „Bănel” (Dragoș Dumitru) – că Florin nu e vreun „Dirty Harry” neaș și răzbunarea sa are o altă țintă decât incendiarii care au omorât două femei. Ca și Matilda, el are un *deadline* presant: banca vrea să-i ia cât mai curând mașina pentru care nu și-a mai plătit ratele, dar care îi e necesară ca să-și ducă la îndeplinire planul, greu de descifrat până la confruntarea finală. Tot ca protagonistă din *Periferic*, Florin vrea să renască, precum pasărea Phoenix, tăvălit prin jar (imagistica focului e și mai importantă acum), aspirațiile sale fiind potențate și de laitmotivul muzicii clasice. Deși proiectul răzbunării este pregătit până la ultimul detaliu, Florin nu poate lua în calcul și hazardul, responsabil de un *twist* memorabil. Din fericire pentru protagonist, la porțile Orientului, după cum remarca Raymond Poincaré, „*tout est pris à la légère*”. Până și crima, mai ales atunci când asasinul – cu premeditare – este mai apropiat decât persoana asasinată.

Miracol (2021), episodul secund al anunțatei trilogii și totodată cel mai recent film al regizorului (aici și unic scenarist), se încadrează în subgenul „*rape-revenge film*”, definit de Alexandra Heller-Nicholas ca „unul în care un viol, element central în narațiune, este pedepsit printr-un act de răzbunare, fie de victimele înseși, fie de un agent (un avocat, polițist sau, cel mai frecvent, o persoană iubită ori un membru al familiei)” („*Rape-Revenger Film: A Critical Study*”, McFarland & Company, 2011, p. 3). De fapt, în prima parte a filmului (fiindcă *Miracol* are două capitole, cu doi protagoniști diferiți, dar ale căror trasee succesive se închid în același punct, scena crimei), firul epic



**Bogdan Farcaș în
Neidentificat (r.
Bogdan George
Apetri)**

conduce către viol, iar a doua parte, mai dezvoltată, culminează cu virtuala răzbunare executată de cel iubit; punerea în practică a vendetei este pusă de cineast sub semnul întrebării, această interogare fiind cea care generează suspans (căci identitatea violatorului nu le este ascunsă spectatorilor). Novicea Cristina Tofan (Ioana Bugarin) părăsește mănăstirea pentru a ajunge la spitalul din oraș, unde este programată pentru un avort; la întoarcere, ea este violată și aproape ucisă de un taximetrist aparent binevoitor (Cezar Antal). Inspectorul de poliție Marius Preda (Emanuel Pârveu), coleg cu Florin Iespas, investighează acest caz, care – la fel ca în *Neidentificat* – nu îi este deloc indiferent, și trebuie să-l soluționeze, într-un fel sau altul, rapid. Dacă filmul precedent stătea sub semnul focului, în *Miracol* domină motivul apei (precum în a doua jumătate din *Periferic*), ca și – pe *soundtrack* – muzica așa-zis „ușoară” autohtonă, utilizată preponderent diegetic. Apa nu doar le reflectă siluetele oamenilor, clare sau distorsionate, ci le și influențează unele decizii cruciale, ca în antologicul plan-secvență final, în care tema răzbunării se împletește cu cea a sacrificiului. De un lucru putem fi siguri: în universul ficțional al lui Bogdan George Apetri, nimeni nu e fără vină. **F**

**Emanuel Pârveu
în *Miracol* (r.
Bogdan George
Apetri)**



Closer to the Moon și revanșa autoreferențială

Nae Caranfil are, încă din anii 1990, reputația unui autor de comedii inteligente și foarte bine scrise, uneori cu vedete internaționale (vezi Charlotte Rampling în *Asfalt tango* sau Giancarlo Giannini în *Dolce far niente*). În coproducția *Closer to the Moon* (2014), el lucrează cu o distribuție formată din actori străini de prim rang (Vera Farmiga, nominalizată la Oscar pentru *Up in the Air*, și Mark Strong, azi un nume deseori întâlnit în distribuțiile hollywoodiene, aflat atunci înainte de colaborarea cu Kathryn Bigelow de la *Zero Dark Thirty*).

Pe un scenariu semnat, evident, tot de regizor, filmul împrumută tropi ai producțiilor de acțiune pentru a povesti o întâmplare reală din România anului 1959, rămasă în istorie ca „marele jaf comunist” – un grup de tineri de origine evreiască au atacat o furgonetă a Băncii Naționale și au furat toți banii transportați, echivalentul a 250.000 de dolari. Cum se întâmplă adesea la Nae Caranfil, narațiunea se bazează pe plăcerea lui autoreferențială, dispozitivul „filmului în film” fiind folosit pentru a investiga misteriosul eveniment. *Heist*-ul intrat în legendă

Dana Duma

mai fusese descris în 2004, în documentarul *Marele jaf comunist*, de Alexandru Solomon, care a redeschis dosarul cazului, inspirându-se din lungmetrajul „educativ” *Reconstituirea* (1960), realizat, la comanda Ministerului de Interne, de Virgil Calotescu pentru Studioul Alexandru Sahia. *Closer to the Moon* preia sugestii din ambele surse, Nae Caranfil fiind fascinat de traiectoria „filmului în film”, imaginat chiar de inițiatorii jafului.

Filmul din 2014 se referă la începuturile comunismului în România și transformarea celor care l-au construit în cei mai aprigi critici ai săi. Este cazul celor cinci autori ai jafului (făcând parte din așa-numită „bandă Ioanid”), foști luptători în rezistența antifascistă („eroi”, după cum recunosc și anchetatorii), care după încheierea războiului au luat parte cu entuziasm la instaurarea noului regim, fiind numiți în funcții importante, dar ulterior au urmărit îngroziți evoluția evenimentelor, rusificarea și ruperea țării de lumea civilizată. Fiind destituiți în 1959, ei decid să organizeze furtul spectaculos, pe care-l gândesc dintru început ca pe o filmare, pentru ca eventualii privitori să nu intervină.

Vera Farmiga și Harry Lloyd în *Closer to the Moon* (r. Nae Caranfil)



În povestea despre evenimentul din 1959, membrii „bandei Ioanid” devin patru bărbați plus o femeie (aceasta a avut o legătură sentimentală cu unul dintre bărbați, reluată după întoarcerea ei de la Moscova), care par la început niște aventurieri riscând totul pentru un motiv ce se elucidează de-a lungul filmului. Se poate crede că jaful este forma lor de răzbunare contra unui regim care i-a folosit și apoi i-a marginalizat, fiindcă decidenții epocii erau conștienți de dezamăgirea lor privind mersul lucrurilor. Atacul gangsteresc urmărea probabil să arate că sistemul nu e infailibil. Sau poate e real motivul susținut de ei în anchetă, privind nevoia de a face rost de bani pentru a le cumpăra unor cetățeni de origine evreiască dreptul de a pleca în Israel.

Exersați în acțiuni periculoase în timpul războiului, inițiatorii *heist*-ului au idei hilar-periculoase, cum ar fi măștile de gaze de pe fețele atacatorilor, folosite sub pretextul că ar fi vorba de o filmare. Descoperiți mai degrabă grație hazardului decât destoiniciei anchetei miliției, protagoniștii acceptă propunerea anchetatorilor de a lua parte la reconstituirea jafului pentru un documentar „educativ”. O ultimă ocazie de se bucura de lumina unor zile însorite, de a lua masa în localuri elegante, de a glumi și de a le transmite (grație complicității operatorului) mesaje familiilor.

Filmul, care a luat o alură mai comercială după implicarea în proiect a producătorului american Michael Fitzgerald, încearcă să se adreseze unui public internațional, pentru ca „să existe mai mult decât o cheie de înțelegere a realității românești din perioada comunistă – astfel încât spectatorul neinformați să se poată bucura de film fără ca acesta să-i sune ca o lecție de istorie” (Nae Caranfil în interviul din „Film Menu”, nr. 9/2011). Ca întotdeauna, regizorul e șarmant în declarații publice, pare să își ghideze cu siguranță proiectul, dar ceva răzbate din raportul de putere cu producătorul obișnuit să aibă întotdeauna dreptate. Nae Caranfil explică aluziv-ironic și contextul politic („curățenia de primăvară” a partidului, care, la sfârșitul anilor 1950, îi exclude pe cei de origine evreiască, deși înainte îi numise cu prioritate în funcțiile noului regim). Oricum, cineastul privilegiază dimensiunea aventuroasă și umoristică a poveștii, neglijând deliberat detaliile psihologice relevante.

Narațiunea este însă solid calibrată, relatând și reunirea foștilor combatanți antifasciști cu ocazia unei petreceri de Anul Nou, decizia lor de a-și folosi abilitățile pentru a deveni un „grup infracțional”, atacul propriu-zis asupra mașinii băncii și, mai ales, reconstituirea faptelor în scenele realizării documentarului „educativ”. În declarațiile de după lansare, Nae Caranfil are puterea de a fi autoironic, numind *Closer to the Moon* „filmul meu americanoid”. Cineastul introduce trimiteri la alte filme (vezi sugestia că Alice



Closer to the Moon (r. Nae Caranfil)

– Vera Farmiga e un fel de eroină de film noir, purtând o perucă asemănătoare cu aceea a Barbarei Stanwyck din *Asigurare de moarte/Double Indemnity*, de Billy Wilder), care împinge bărbații spre delincvență. Descoperim și alte trimiteri cinefile, de la parodie-replica la referințe la Dzigă Vertov sau Gregg Toland, despre care junele operator Virgil află răsfoind revista „Cinema”.

Concesiile făcute filmului mainstream nu umbresc însă plăcerea lui Nae Caranfil de a spune „povestea facerii unui film”, cu momente de exuberanță, accidente și obstacole, amintind de precedentul său opus, *Restul e tăcere* (2008). Regizorul narațiunii periculoase pare a fi de elegant-ironic Max Rădoiu (Mark Strong), om de acțiune și când conduce cu siguranță activitatea echipei supravegheate de miliție. Rolurile Max și Alice au ceva mai multă substanță și au marcat, desigur, un pas înainte în cariera interpreților Mark Strong și Vera Farmiga. Și restul distribuției (Harry Lloyd, Christian McKay, Joe Armstrong, Tim Plester, Anton Lesser etc.) preia ideea farsei ludice, ferind astfel de emfază o scenă-cheie precum aceea a execuției.

Dialogurile sunt deseori amuzante, iar numeroasele răsturnări de situație dau satisfacție publicului care percepe *Closer to the Moon* ca pe o comedie de acțiune. Satisfacții descoperă și inițiații care caută constantele profilului de autor ale regizorului obsedat de reprezentarea raportului dintre ficțiune și realitate, abordat și în *Filantropica* (2002) sau *Restul e tăcere*.

Nae Caranfil construiește o poveste care amuză o parte a spectatorilor și intrigă o alta, care s-ar fi așteptat la o tratare pe un ton solemn a tragiciei reconstituiri cu grupul Ioanid. Filmul lui amintește, la fel *L'Armée du crime* (2009), al francezului Robert Guédiguian, despre lupta în Rezistență a unor tineri evrei idealști și sugerează decepția de după. Evident, evitând să propună „o lecție de istorie”. **F**

„Arsură pentru arsură”

Basmul arhicunoscut al lui Ion Creangă, „Capra cu trei iezi”, a fost adaptat cinematografic, într-un lungmetraj horror cu actori, de către regizorul Victor Canache. Filmul purtând același titlu a fost lansat în 2022. Dar proiectul a fost, așa cum afirmă chiar regizorul într-un making-of de pe site-ul său de prezentare, o misiune de lungă durată. Pornit de la un scurtmetraj, filmul *Capra cu trei iezi* a fost amânat de pandemie și, în sfârșit, înfăptuit cu buget redus, dar cu o echipă foarte implicată, în satul Malu cu Flori, cu un decor rustic – o casă construită special pentru film, izolată pe un deal, în mijlocul naturii.

Ațiunea are loc într-un timp vechi, nedefinit, cu mai mult de un secol în urmă. Scenariul filmului respectă destul de fidel traseul poveștii cu virtuți pedagogice, fiind redată inclusiv dialogurile dintre protagoniști. S-au adăugat unele artificii care transcend comportamentul și acțiunile personajelor animale din basm și duc conflictul spre zona umană și motivarea psihologică mai complexă a faptelor; în fond, e vorba de o intrigă pe care o știe toată lumea, dar care, paradoxal, nu scade efectul de suspans al filmului. De altfel, criticul de film Ioan-Pavel Azap spunea, la câteva luni după lansare: „Filmul (...) este minimalist în formă, prin numărul restrâns de interpreți și decorul în cea mai mare parte natural, dar nu sărac în conținut. Amestecul bine dozat de suspans și psihologic coagulează într-un horror care

Irina Lazăr

nu cade niciodată în facil. Este o propunere interesantă a unei altfel de lecturi a poveștii, o «cheie» de lectură pe care spectatorul are revelația, după vizionare, că a avut-o întotdeauna la îndemână dar dintr-un motiv sau altul nu a folosit-o”¹. În plus, coloana sonoră a filmului, compusă din piese din folclor, doine, bocete, sporește senzația de autentic.

Așadar, avem de a face cu capra care devine, în film, femeia văduvă (interpretată de Maia Morgenstern), cei trei iezi, copiii (Antonio Gavrilă, Răzvan Iliina și Silviu Corbu), și lupul sau Nănașul, bărbatul (Marius Bodochi). Dacă în povestea lui Creangă personajele animale sunt umanizate de acțiunile lor, în filmul lui Victor Canache, dimpotrivă, oamenii – și poate aici se află latura horror a poveștii, pe lângă atmosfera în sine – își desfășoară pe deplin latura primitivă a comportamentelor. Și unul din aceste mecanisme psihologice primare care sunt declanșate pe parcursul acțiunii din film, conform cu firul poveștii de bază, este acela al răzbunării, generat de doliu, furie, suferință și obținerea unei satisfacții, dar și ca o reacție de apărare.

Răzbunarea este un reglator social vechi de când lumea, atât în comunitățile umane, cât și în lumea animalelor. Răzbunarea are legătură și cu a-ți face dreptate, printr-un sistem juridic sau de unul singur. Suferința persoanei lezate se va transfera astfel asupra agresorului, care își va primi pedeapsa sau „plată” pentru ce a făcut. În cazul femeii văduve din film,

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



aceasta, evident, își va face dreptate singură, după ce doi copii i-au fost omorâți într-un mod barbar de un bărbat apropiat familiei ei, Nănașul sau Cumătrul (după cum se spune în Moldova).

Din punctul meu de vedere, nu avem de a face cu lupta clasică dintre bine și rău, așa cum suntem obișnuiți în basme, pentru că e vorba mai degrabă de confruntarea dintre două forțe ale naturii care în film sunt foarte bine întruchipate în oameni. Povestea lui Creangă este, de altfel, inspirată din folclorul european și are drept ascendent o altă poveste a Fraților Grimm. Personajele animale au semnificația lor mitică în credințele și simbolismul european. Astfel, capra este simbolul fertilității (nu degeaba vedem jocul Caprei și la sărbătorile de Anul Nou), o tradiție cu rădăcini păgâne (să nu uităm că perechea caprei este chiar țapul). Deci, putem plasa personajul caprei sau al văduvei sărmane cu trei copii mai degrabă în categoria vrăjitoarelor și a ființelor care trăiesc în păduri. Țapul nu este prezent în film, dar el se proiectează cumva asupra iezilor „cucuieți”, mai ales asupra celor doi mai mari, obraznici, care vor sfârși mâncați de lup pentru că nu și-au ascultat mama. Pe de altă parte, în imaginarul colectiv european, lupul este simbolul răului. În poveste, el omoară iezii pentru că îi este foame – explicația este simplă și ține de un firesc al lucrurilor, deși atârănarea capetelor lor la geam, „ca să-i facă în ciudă caprei”, duce spre o zonă de grotesc. În filmul cu personaje umane, lucrurile capătă însă o altă „justificare”, iar actele de cruzime iau proporții cu atât mai mult.

Filmul lui Victor Canache vine cu un artificiu față de poveste, acela al prezenței de la început a focului, ca metaforă a răzbnării și a „plății”. Avem de a face cu o simetrie – imaginea incendiului hambarului de la debutul filmului și imaginea focului de la final, în care va fi ars bărbatul criminal, care nu s-a ținut de cuvânt și nu a respectat alianța de rudenie. Pe parcurs, întâlnim focul ca urgie și nenorocire, focul ca purificare, focul ca pedeapsă, focul ca răzbnare.

După ce stinge focul din hambar, cauzat de joaca primilor doi frați, femeia le spune copiilor mustrător: „Asta mi-e răsplata”. Este replica de deschidere a filmului, pe lângă imaginea femeii proiectată pe fundalul hambarului în flăcări, peste care întunericul se lasă treptat. Sclipirea focului se mută apoi în casă, unde mama își ceartă copiii neascultători, în timp ce flăcările se zăresc proiectate pe chipul ei. Și Nănașul, care tot dă târcoale casei în mod amenințător, vede în văduvă tot foc, spunându-i, în vizita ce precedă crima ce-o va înfăptui, că e „focoasă”. Femeia încearcă să-i tempereze avansurile cu replica premonitoare: „Data viitoare, te-oi aștepta cu masa pusă, atunci mi-oi spăla păcatele”. Imaginile cu apa și focul alternează de-a lungul filmului. Apa pare să „stingă” unele scene. „Rău



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

cu rău, dar e mai rău fără rău”, spune mai departe Nănașul în dialogul tensionat pe care îl poartă cu femeia, cerându-i, în subsidiar, să fie acceptat. De altfel, este o expresie des utilizată pentru a-i consola pentru cei care vor să se elibereze dintr-un cuplu sau parteneriat, dar nu pot, pentru că le e frică de singurătate sau sunt șantațați.

Odată respins de femeie, Nănașul va începe să-i elimine pe cei care îi stau în cale – viitorii bărbați, băieții văduvei, percepți ca potențiali concurenți –, pentru a-și marca teritoriul. De altfel, acest comportament este iarăși întâlnit atât în lumea animală, cât și la oameni. Crima și scenele terifiante care vor urma sunt consecințele încălcării unor reguli de către copii, în special de cel mai mare, care nu ia seama la observațiile și protestele celui mic și nu e atent la faptul că nu mama e cea care spune descântecul de recunoaștere la ușă. La toate acestea se adaugă, ca elemente de decor, desenul de pe ușă (desemnând intrarea într-un spațiu sacru), legătura de usturoi de lângă vatră (usturoiul ferește de rău) sau crucea de pe perete, înconjurată de pete de sânge. Cel care scapă, mezinul, s-a refugiat în întuneric, în funingine, în hornul cuptorului în care focul a ars. După ce toată casa e spălată cu apă și lacrimile mamei, focul revine iar în prim-plan. La vederea flăcărilor, văduvei îi vine gândul răzbnării. Următoarea secvență este cea a puiului de găină jumulit, care apoi va fi pârlit în foc și gătit, el însuși oferit ca sacrificiu pentru pomenirea planificată. „Nicio faptă fără plată!”, afirmă văduva.

Mezinul, cel slab și care mereu fusese ținta ironiilor fraților mai mari, apare aici ca mesager al iertării spre neînduplecata lui mamă: „Mai bine lasă-l în plata lui Dumnezeu. Nu spui tu mereu: «Nici pe dracul să



nu-l vezi, dar nici cruce să-ți faci?»?. Mama sa, însă, este adepta dreptății făcute de oameni, iar nu a celei divine: „Ba nu, dragul mamii, că până la Dumnezeu, sfinții îți iau sufletul”.

„Iar de acum să înceapă fapta”, spune văduva și sapă groapa Nănașului, în sunetul rău prevestitor al unei cucuvele, iar luna se acoperă de nori.

Așezarea mesei are iar ceva ritualic: înainte, văduva își scufundă mâinile în apă, ca pentru a se purifica și pregăti, apoi, în timp ce ea face ultimele pregătiri, în centrul cadrului este fixată masa pregătită, cu tacâmuri și preșuri populare așternute pe jos, ca o viitoare scenă a unei tragedii. Obiectele înseși capătă conotații simbolice. Neliniștea copilului care asistă la pregătiri este și ea vizibilă. Se știe că, în tradiția populară, pomana pentru mort cuprinde de multe ori ideea unor excese. Amintirea celui mort se acoperă cu mâncare și băutură, ca pentru a-l hrăni pe cel dus, iar veselia comesenilor pare să ducă la eliberarea de spaima morții și la ideea că și decedatul ar trebui să aibă parte de un pic de distracție. Mai apoi, în trecerea ei prin pădure, silueta neagră a văduvei, întruchiparea doliului și a durerii, este filmată în fundal, în timp ce în planul apropiat ne este arătat un corb, pasărea rău prevestitoare. Cele două siluete, femeia în negru și corbul, aproape că se confundă într-o imagine în care pare că se înnegrește tot orizontul. Apoi, această relație înfiripată brusc între femeie și pasăre creează un moment de respiro, în care văduva jeleşte ce va

urma, pe un fundal muzical sugestiv.

Negrul corbului accentuează și tușele groase. Oamenii coboară spre zona primitivă a instinctelor animalice. Sugestiile erotice nu lipsesc din invitația femeii în a-l ademeni pe bărbat în capcană – „Am zis să te poftesc și pe dumneata, ca să mă mai mângâi”. Scenele finale, înainte de prăbușirea în foc a bărbatului așezat pe scăunelul lipit cu ceară, duc cu totul spre zona poftelor scăpate de sub control; lăcomia alimentară se combină cu ațâțarea sexuală, de care femeia încearcă să se ferească. „Focul și pucioasa să fie de sufletul celui care i-a luat de lângă mama lor!”, strigă ea. Prezența copilului, care apare ca martor la scena condamnării, are în ea ceva traumatic, el fiind nevoit să-și înfrunte agresorul, totodată ucigașul fraților săi, ajutându-și apoi mama să-l omoare cu pietre. Remarcabilă este și secvența când femeia își fixează privirea pe bățul aprins, înainte de a-l arunca asupra bărbatului prăvălit în groapă.

Răzbunarea este pe cale să se ducă la capăt, satisfacția a fost obținută, dreptatea s-a înfăptuit: „Moarte pentru moarte, arsură pentru arsură”. **F**

Note

Capra cu trei iezi (r. Victor Canache)

1. Ioan-Pavel Azap, „Un horror surprinzător: *Capra cu trei iezi*”, „Viața Românească”, nr. 4/2023.





Nicoleta Hâncu

Anul Nou care n-a fost

Revoluție cuantică

Fabien Baumann („Positif”)

Traducere: Mihai Fulger

In decembrie 1989, la București, șase bărbați și femei se confruntă cu alegeri intime, fără să realizeze că regimul Ceaușescu își trăiește ultimele ore. O frescă mai degrabă ironică decât eroică, acest prim lungmetraj al unui regizor cvincvagenar venit din publicitate își antrenează personajele într-o tragicomedie pe cât de subtilă, pe atât de emoționantă.

O lumină incertă. E albă, albastră, undeva între cele două. Zori sau amurg? Nu știm imediat dacă primul cadru din *Anul Nou care n-a fost* descrie sfârșitul unei lumi sau nașterea alteia. Într-o mașină, un radio își revarsă propaganda zilnică, spre gloria regimului Ceaușescu. O mână schimbă postul și umple aerul rece din Dacie cu un energic blues românesc. Dar

e o pistă falsă: departe de a săvârși vreun act de rezistență, șoferul oprit, un agent al Securității, se pregătește să-și interogheze unul dintre informatori. E dimineață. Totuși, lumina e palidă, la fel ca viața – lăncezind din cauza plictiselii, interdicțiilor și privațiunilor – din București, pe 20 decembrie 1989.

Esența revoluției române

Ca prim lungmetraj al său, Bogdan Mureșanu, care nu este un tinerel (s-a născut în 1974), a realizat filmul care lipsea despre revoluția română. Și este fascinant. Deoarece cinematografia națională, din pudoare sau din gustul ironiei, s-a învărtit mult timp în jurul evenimentului, fără a se încumeta să-i reprezinte însăși esența într-o formă ficțională. Nelansat în cinematografele franceze, magnificul *Hârția va fi albastră* (2006), de Radu Muntean, viza o patrulă a armatei pierdută în

noaptea bucureșteană. Nu tabăra eliberatorilor... Formidabilul *Libertate*, al lui Tudor Giurgiu, descrie momentul precis al răsturnării regimului, dar în orașul provincial Sibiu, în Transilvania... De fapt, este o comedie feroce și distanțată, care a explorat cel mai bine relația complexă a țării cu zilele din decembrie 1989. În *A fost sau n-a fost?*, în 2006, Corneliu Porumboiu a filmat o emisiune de televiziune locală care a virat către catastrofă atunci când un prezentator pompos, flancat de doi martori îndoielnici, un alcoolic taciturn și un moșuleț distrat, a încercat să afle dacă târgușorul periferic Vaslui a participat, da sau nu, la revoluție. Titlul filmului este o expresie preluată deliberat de Bogdan Mureșanu în propriul său titlu.

De ce această anxietate ontologică? Pentru că revoluția s-a născut la Timișoara, departe spre vest, într-o Românie lipsită în acea vreme de jurnaliști





Mihai Călin

și de comunicații. Dacă regimul a fost răsturnat, dacă Ceaușescu a fost într-adevăr judecat și împușcat, populația nu a știut niciodată cu exactitate, în pofida anilor care au trecut, ce scânteie a aprins totul, cine a stat ascuns, cine a participat și de ce. *Anul Nou care n-a fost* sugerează o mie de răspunsuri printr-o piezișă circulație corală scilicet. O actriță de teatru, un simplu muncitor, o regizoare de televiziune, fiul ei student, un polițist, o bătrână care tocmai a fost relocată se confruntă cu dileme intime și politice. Fiindcă ascultă aceleași melodii la radio, fiindcă dau peste aceeași farmacistă care, finalmente, nu este chiar atât de morocănoasă, fiindcă aceiași taxi îi duce pe unul și apoi pe celălalt, destinele lor sunt legate, fără ca ei să știe.

Povestea cotește, regresează, progresează, lăsându-se totodată bântuită de joviala bijuterie aporetică a lui Porumboiu. Pentru admiratorii lui *A fost sau n-a fost?*, printre care mă număr, Mureșanu strecoară câteva semne din ochi cu subînțeles. În acest 20 decembrie 1989, la București, o altă emisiune TV, perfect răsufletă, trebuie să cânte gloria Conducătorului. Producătorul ei este mișcat de urătenia barocă a unui brad de Crăciun strâmb, afurisenie care îl frapase deja pe martorul

alcoholizat al lui Porumboiu, interpretat de același Ion Sapdaru. Moșneguțul distrat al platoului de televiziune (Mircea Andreescu) revine și el ca *guest star*, pentru a oferi un fruct unui copil... la fel ca în *A fost sau n-a fost?*.

Dar, mai presus de toate, *Anul Nou care n-a fost* împrumută din filmul matricial al lui Porumboiu concepția sa cuantică despre istorie. Aceleași evenimente infime pot „avea loc” și „nu avea loc” în același timp – o ipoteză care îi deschide gândirii prezentului posibilități concomitente infinite. Figuranta șefă a emisiunii TV poate fi înlocuită de o altă actriță, care va fi ea... dar și alta în același timp. „Mi-e teamă să nu sfârșesc în închisoare”, se înfricoșează un student care se pregătește să fugă din țară. „Suntem deja la închisoare”, obiectează cel mai bun prieten al său. Aceleași imagini televizuale sunt văzute color de unii protagoniști, alb-negru de alții. „Cum vrei tu să fii în două locuri în același timp?”, se văicărește o scenografa de televiziune. „Arta cere sacrificii”, enunță o actriță de teatru, înainte ca alta să o corecteze, ținând cont de sistemul de promovare din acest mediu: „Arta cere orificii”. O fotografie a unei păduri, înfățișată pe tapetul unui apartament la modă, se transformă într-o pădure reală pentru

alte personaje, cu câteva role mai încolo. „Prima cutie poștală” poate fi și „a doua”, depinde din ce parte te apropii de ele... Un Nicolae C. poate ascunde un altul. Iar petardele, într-o mulțime furioasă, pot fi luate drept focuri de armă.

Mureșanu diseminează la nesfârșit aceste îndoieli comice și cuantice, cum o cere o poveste amuzantă și totodată emoționantă. În rolul Florinei, actrița recrutată împotriva voinței sale pentru a-și proclama la televizor dragostea pentru Ceaușescu, Nicoleta Hâncu, prin fixitatea privirii sale, radiază o angoasă de o puritate rară. În rol de băbuță dulce, dar neclintită în hotărârea suicidară, Emilia Dobrin trage filmul spre tragic. Însă comedia nu se ascunde niciodată prea departe: nimeni din jurul ei nu pare a vrea să înțeleagă că ea se va sinucide inhalând gaz, iar asta este amuzant. Și, atunci când Florina încearcă să se desfigureze cu un... plici de muște, montajul îi răspunde aruncând patul unei puști direct în moaca unuia dintre studenții fugari, iar asta este hilar. Rădem uneori de ei, dar credem în acești oameni, în ezitățile lor, în transformările lor. Un taximetrist nocturn care își respectă promisiunea politică făcută sieși, un tată colaborator care refuză să scrie o scrisoare de denunț, atunci când fiul său rebel, chiar el, se supune primului posesor de autoritate în uniformă, ne spun că acest frumos popor român a știut să fie laș și curajos în același timp.

De-a lungul filmului, o cameră purtată pe umăr filmează personajele care parlamentează într-un îngust format pătrat. Atunci când, la sfârșitul crescendoului său în spirală (orchestrat de un prea ostentativ „Boléro” de Ravel), Mureșanu pune în scenă demonstrația din 21 decembrie 1989, care a adus insurecția în capitală, el optează brusc pentru un ecran lat și planuri filmate de pe trepied. O apoteoză? Oh, nu! Trebuie să ajungi până la finalul genericului pentru a înțelege ironia deznodământului. Cadrele fixe cu muncitorul care l-a răsturnat pe Ceaușescu, cu Florina, care și-a proclamat atât de elocvent libertatea, au înghețat într-un hieratism glorios, dar care nu exprimă decât o posibilitate a realității. Am vrut un film despre revoluție? Îl avem. Dar lumina și strălucirea sa sunt magnific de incerte. **F**

Jaful secolului

Flacăra stinsă a picturii

Dinu-Ioan Nicula

A fost odată o vreme când arta era sacră: atât cunoscătorii, cât și ignoranții o considerau aproape un tabu, o valoare absolută. Apoi, lumea s-a schimbat vertiginos, evoluția și involuția fiind fețe ale aceleiași monede, pe care un zeu laic o aruncă încontinuu, spre deliciul ori întristarea celor care mizează pe una sau alta dintre cele două interpretări ale istoriei contemporane. Se poate, totuși, juca și la *win-win*?

Jaful secolului are din start două atuuri în trendul contemporan, regizorul fiind în același timp și femeie, și emigrantă. Stabilită în Belgia la finele anilor '80 împreună cu părinții, Teodora Ana Mihai a realizat până acum două lungmetraje care reflectă laturile sus-amintite. *Waiting for August* (2014) este un documentar despre șapte frați din Bacău, orfani de tată, care așteaptă ca miezul verii să le înapoieze

mama, aflată la muncă în Italia, iar *La Civil* (2021) e un film cu actori, care i-a adus autoarei Premiul pentru curaj, în cadrul secțiunii „Un Certain Regard” a Festivalului de la Cannes, în centru aflându-se o activistă mexicană care a căzut în lupta contra „morții albe”.

Coproducător pentru *La Civil*, Cristian Mungiu i-a oferit Teodorei Ana Mihai mai vechiul său scenariu *Reostat*, suport pentru ceea ce va deveni *Jaful secolului* (*Traffic*, ca titlu de distribuție internațională). Rezonanța comercială, ca și afișul românesc cu cei trei răufăcători (care au mai curând alură comică, decât de *mastermind*), conduce spre ideea unui film de acțiune, mai ales că subiectul „bazat pe fapte reale” (dar cu transfigurarea liberă a lor) este de notorietate: spargerea comisă de un grup de hoți din județul Tulcea în anul 2012, la muzeul Kunsthall din Rotterdam, de unde au furat șapte tablouri, care (cu o excepție) nu au mai fost recuperate, ancheta poliției conchizând că cel puțin o parte dintre ele

au fost arse în satul de unde proveneau făptașii. Aceasta este marca Teodorei Ana Mihai, care, în *La Civil*, deși debutantă în domeniul ficțiunii, a ținut strâns suspansul legat de implicarea eroinei și desfășurarea spectaculoasă a evenimentelor sângeroase, specifice fiefului comercianților mexicani de droguri. Regizoarea construiește verosimil, cu o predilecție pentru imagistica picturală, contextul în care românii organizează jaful.

În canavaua socială pe care se dezvoltă eșafodajul acestui furt este ușor recunoscutibilă tușa lui Cristian Mungiu. În primul rând, la nivel actoricesc apar în roluri de prim-plan două descoperiri, mai vechi sau nu, ale cineastului: Rareș Andrici (prietenui indezirabil al fiicei eroului din *Bacalaureat*) și Macrina Bărlădeanu (în *R.M.N.*, femeia suspectată de adulter de către soțul ei). În *Jaful secolului*, Iță (jucat de Andrici) este inițiatorul spargerii, un hoț mărunț și lipsit de scrupule, care-și găsește motivația morală de a fura de la



Anamaria Vartolomei și Ionuț Niculae



cei bogați (fiind incult, n-avea cum să afle de la Proudhon că „proprietatea e furt”). Sub oblăduirea lui, partenera sa de viață, Andreea, se prostituează, Macrina Bârlădeanu izbutind un *emploi* diferit de cel din *R.M.N.*, dar aproape la fel de convingător. Prin propria lor alegere, cei doi se situează la marginea societății și n-ar exista motive obiective pentru a se răzbuna pe „orânduirea cea crudă și nedreaptă”. La fel și Adrian, care trăiește din expediente și din puținii bani câștigați la o spălătorie auto; interpretul lui, Robert Iovan (actor la Teatrul pentru Copii și Tineret Colibri din Craiova), promite o carieră interesantă, fie și dacă va fi racolat de către influenceri pentru producțiile lor cinematografice.

Condiția emigrantului, pe care Cristian Mungiu o ipostazia la modul colectiv în


propriul *R.M.N.* (2022) și o individualiza prin personajul Mălinei Manovici în *Lemonade* (Ioana Uricaru, 2018, la care cineastul a fost coscenarist sub pseudonimul Tatiana Ionașcu, numele bunicii lui, despre care a scris o carte în 2023), reverberează în *Jaful secolului* prin cuplul Natalia-Ginel. Ei sunt prototipurile personajelor pozitive: și-au lăsat fetița în mizerul sat natal, sub îngrijirea bunicii paterne, și au plecat în Țările de Jos, unde se întrețin din muncă cinstită: el ca sortator la o rampă de deșeuri, iar ea lucrând în sere, ocazional ca ospătară și badantă. Racilele cu care se confruntă – joburi prost plătite, nesiguranța viitorului, tratamentul uneori inuman – sunt de când veacul, dar e puțin probabil ca ei să fi auzit de reificarea marxistă.

În rolul Nataliei (care i-a adus Premiul de interpretare la Tokyo), o vedem pentru prima oară într-un film românesc pe Anamaria Vartolomei, vedeta a ecranului francez, prezentată la noi în 2021 de către Cristian Mungiu într-un workshop exclusiv pentru actori, sub egida Les Films de Cannes à Bucarest. Portretizată cu meșteșug de către directorul de imagine Marius Panduru, eroina este *raisonneurul* nelozincard al *Jafului secolului*, ochii săi mari recepționând viața în plin, atât cu mirarea că oamenii pretins rafinați sunt meschini, cât și cu suferința că Ginel, tatăl fiicei ei, devine victima unui anturaj nefast. Ionuț Niculae este un excelent actor provenit din comunitatea romă bucureșteană, pentru care, de altfel, organizează numeroase acțiuni teatrale.

Rolul său, al băiatului cu suflet bun ce cade victimă creditorului Iță și trebuie să răspundă la comenzile acestuia, deține o încărcătură psihologică bogată, poate cea mai autentică din poveste. Chiar dacă Natalia nu are o natură vindicativă, trista epopee a tablourilor este determinată de ea, da capo al fine. Mergând cu confidența Iță în expoziție ca să-l identifice pe cel care a agresat-o, îi prilejuiește hoțului revelația că ar putea devaliza simeza; în cele din urmă, tot Natalia ia tablourile din ascunzătoare spre a le duce mamei lui Ginel, ca aceasta să ardă corpurile delicate care-i incriminau fiul.

A doua jumătate a filmului, desfășurată în mediul nostru rural (tablourile fiind

trecute peste granițe fără tam-tam cinematografic), are o alură de policier în care predomină sentimentul zădărnicii: hoții se prevalează de dreptul la tăcere, poliștii și procurorii tulceni se poartă cu ei ca și cu oițele negre ale familiei mioritice naționale, iar reprezentanții părții olandeze (cu sau fără grade) pare că și-au luat gândul de la tablouri, din moment ce ele au ajuns pe mâna românilor. În mod vădit, găsirea operelor de artă furate încetează să mai fie o miză regizorală, prevalând demonstrarea vieții la limita subzistenței, pe care o duce satul de unde tinerii au luat drumul bejeniei, mod de a sugera nedisimulat injustiția socială, chiar dacă lamentațiile bunicii (Mirela Nicolau, care amintește de personajul său din *Miami Bici*, 2019, regia Jesús del Cerro) ne sunt cunoscute ca eternă autovictimizare. Se rețin cu precădere, din această parte, personajele interpretate de Alexandru Potocean (anchetatorul pentru care frigul în care trăiesc sătenii nu este mai puțin important decât cel în care ar sta tablourile, dacă ar fi fost îngropate) și Thomas Ryckewaert, dezabuzatul custode al expoziției olandeze, care făcuse o pasiune pentru tahitiana pictată de Gauguin, pe care o regăsea sub chipul Nataliei.

Puțin popularizată, coproducția olandezo-română *The Art of Stealing! Kunstroof* (Jories van Nes, 2024, cu contribuția Tangaj Production, firmă condusă de Anamaria Antoci) a precedat cu puțin *Jaful secolului* și a făcut-o în chip modest, dar onorabil. Creația Teodorei Ana Mihai și a lui Cristian Mungiu evoluează la o altă clasă competitivă, unde așteptările sunt mai diverse. Progresiștii pot savura farsa dramatică avându-i în centru pe cei care, deși interpretează comedia anticolonialismului, nu s-au dezbărat de mentalitățile sclavagiste. Naționaliștii s-ar putea regăsi în românii cei isteți, care mai fac o nefăcută occidentalilor înfumurați. Criticii vor glosa pe marginea valențelor filmului popular, iar spectatorii din multiplexuri se vor regala cu sensurile pe care le descoperă în spatele acțiunii fruste. Sub soare e loc pentru toți și pentru toate, fără răzbu-nare. La lumina lunii, însă, la început de an, coiful de la Cucuteni a fost furat din expoziția de la Muzeul Drents. Revanșă istorică într-un meci România – Țările de Jos care va intra în prelungiri? 

JAFUL SECOLULUI

România-Belgia-Țările de Jos, 2024

Regia: Teodora Ana Mihai

Scenariul: Cristian Mungiu

Imaginea: Marius Panduru

Montajul: Robert Bitay, Katharina Wartena

Sunetul: Jean-Stephane Garbe, Marian Bălan, Benoit De Clerck

Decorurile: Simona Pădurețu, Bianca Micu

Costumele: Margriet Procee

Cu: Anamaria Vartolomei, Ionuț Niculae, Rareș Andrici, Macrina Bârlădeanu, Robert Iovan, Thomas Ryckewaert, Lucian Ifrim, Alexandru Potocean, Mirela Nicolau, Ana Ciontea, Geo Dobre, Mihai Verbițchi, Mike Libanon, Tim Haars, Charlotte Vandermeersch, Janir Izdrăilă, Răzvan Bănică

Producție: Mindset Productions, Lunanime, Bastide Films, Les Films du Fleuve, Film i Väst, Filmgate Films, Avanpost Media, Mobra Films

Producători: Cristian Mungiu, Tudor Reu, Vlad Rădulescu, Jean-Pierre și Luc Dardenne, Vlad Rădulescu ș.a.

Distribuitor: Forum Film

Durata: 126 de minute

Premiera: 23 septembrie 2025

Dinți de lapte

Suspans și critică socială

Dana Duma

Multe speranțe ale cinefililor noștri s-au îndreptat înspre noul film al lui Mihai Mincan lansat în august, la Festivalul de la Veneția, în cadrul secțiunii „Orizzonti”. Sigur că era greu de crezut că filmul va reveni cu trofee câștigate anul trecut aici de *Anul Nou care n-a fost* (patru la număr), dar hai să admitem că și selecția e un semn de recunoaștere a calității. Mai ales pentru că regizorul și scenaristul Mihai Mincan se află la a doua selecție în secțiunea „Orizzonti”, unde a fost prezent în 2022 cu debutul său în ficțiune, *Spre Nord*, lungmetrajul care a câștigat premiul „Bisato d’Oro” acordat de asociația criticilor independenți, și apoi Marele Premiu UCIN.

Producătorii Radu Stancu și Ioana Lascăr au declarat, în comunicatul de presă: „Suntem încântați să ne întoarcem la Veneția cu o alegorie despre tranziția României de la comunism la speranța unei societăți noi, după 1989, ilustrând cinematografic incertitudinea și frica din acea vreme. Căutarea adevărului de către personajul Maria reflectă dorința pentru justiție și schimbare, simbolizând generația ce a căutat, cu speranță, un viitor liber”.

Dinți de lapte evocă ultimul an al comunismului în România, împrumutând, pe parcursul narațiunii, tropii ai filmului de suspans. El urmărește povestea Mariei, o fetiță de zece ani dintr-un oraș de provincie, a cărei soră cu un an mai mare, Alina, dispăre subit. În timp ce ancheta este în desfășurare și părinții o caută disperati pe fiica lor cea mare, discutând deseori cu reprezentanții autorității publice (din temuta Miliție), Maria apelează la ajutorul prietenilor. Ea și unii dintre amici își iau inima-n dinți și se aventurează într-o imensă hală dezafectată, cu un înspăimântător subsol, unde revine singură eroina Maria și descoperă o cameră plină de fotografii de copii, probabil aparținând

răpitorului. Acesta este arestat ca suspect, înainte de Revoluție, dar eliberat după (din cauza haosului, ni se spune) și rămânem cu această curiozitate stârnită (prin excelențe mijloace cinematografice), dar neelucidată.

Adevărul este că filmul a provocat controverse tocmai pentru oscilarea sa între filmul de suspans și unul al criticii sociale, în care ni se demonstrează că speranțele imense trăite în zilele sfârșitului dictaturii lui Ceaușescu au fost spulberate apoi, prin proasta gestionare sau prin compromisul politic al celor care au preluat frâiele (și frânele). Și descrierea ritualurilor cotidiene – mai ales din viața copiilor – conține elemente horror, prin felul cum se filmează, din dronă, marele spațiu vid din fața blocurilor, unde cei mici se joacă cu pneuri, dar și scenele în care Mariei îi apar năluciri cu figuri monstruoase. Ca să nu mai vorbim despre descrierea apartamentelor condamnate la întuneric, din rațiuni de economie, se zice, și despre primele investigații nocturne ale familiei care își caută fiica dispărută.

Pasajele care descriu atmosfera ultimului an ceaușist sunt foarte senzoriale, și grație unei strategii de filmare bine alese (de operatorul George Chiper-Lillemark), bazată mai ales pe filmarea din mână, încadrături și surse neașteptate de iluminat; simțim, ca și eroii, apăsarea unui mod de viață care interzice bucuria. Există și pasaje care satirizează și mai precis regimul de dinainte de 1990, în ceremonia acordării titlului de pionier ori în discuțiile cu reprezentantul Miliției (excellent și aproape de nerecunoscut István Teglás). Milițianul-șef pune întrebări menite să-i facă pe părinții disperati să se simtă vinovați („Ceva probleme cu bani, băutură, jocuri de noroc?”). Acuzația că instituția și-a păstrat vechile metehne și azi sunt formulate patetic de mama copilei dispărute (foarte bună și Marina Palii, cunoscută cinefililor din *Malmkrog*, de Cristi Puiu). Din păcate, ea caută, în schimb, soluții la vrăjitoare, un alt personaj devenit mediatizat și

important azi. Aici, investigatorul îi răspunde – corect – că nu poate formula acuzații folosind viziunile ei. Altfel, imposibil de răspuns, pentru el, de ce a fost eliberat suspectul, când pericolul pe care-l reprezintă e atât de mare.

Dar adevărata revelație a filmului este, desigur, juna Emma Ioana Mogoș, ale

DINȚI DE LAPTE

România-Franța-Danemarca-Grecia-Bulgaria, 2025

Scenariul și regia: Mihai Mincan

Imaginea: George Chiper-Lillemark

Montajul: Dragoș Apetri

Sunetul: Cyril Holtz

Muzica: Marius Leftărache, Nicolas Becker

Decorurile: Anamaria Țecu

Costumele: Dana Păpăruș

Machiajul: Dimitra Fafaliou, Sotiris Pateraki

Cu: Emma Ioana Mogoș, Marina Palii, Igor Babiac, István Teglás, Victor-Ioan Rogobete, Maia-Victoria Boboc, Albert Ciută, Karina-Ziana Gherasim, Tudor Morar, Mihaela Rădescu, Ada Lupu, Cătălin Filip, Luca-David Căvănan, Ingrid-Maria Tirintică

Producția: deFilm, Remora Films, Ström Pictures, StudioBauhaus, Screening Emotions

Producători: Radu Stancu, Ioana Lascăr

Coproducători: Cyriac Auriol, Monica Hellström, Konstantinos Vassilaros, Poli Angelova, Nikolay Todorov

Producători asociați: Carmen Rizac, Vlad Rădulescu, Orfeas Peretzis, Remi Burah, Olivier Pere, Mikulas Novotny

Distribuitor: T.R.I.B.E. Films

Durata: 104 minute

Premiera: 14 octombrie 2025





Emma Maria Mogoș

cărei reacții, filmate foarte de aproape, sunt foarte sincere și intensifică suspanul filmului. Așa cum bine observau unii comentatori după prezentarea filmului la Veneția, *Dinți de lapte* reprezintă o nouă cale a noului cinema românesc, în care realismul este important, dar unde pătrund și influențe ale cinemaului de gen bine stăpânite, mai ales din repertoriul horror.

Se confirmă și calitățile de scenarist și de regizor ale lui Mihai Mincan, autorul entuziasmantului *Spre Nord*, foarte bine receptat și primit în context internațional. Mă întreb dacă rezervele legate de noul film nu țin de încadrarea prea precisă și aluzivă la problematica românească, care ar limita înțelegerea universală. Dar mai avem încă timp să găsim răspunsuri, pentru că parcursul festivalier al filmului abia a început. Ne dorim să fie cât mai de succes! **F**

Amintește-ți

Drumul lung al vindecării

Dinu-Ioan Nicula

In seria filmelor care denunță abuzurile Securității, regizorul Mihai Mihăescu se înscrie cu un titlu de la sine grăitor: *Amintește-ți*. Chemarea este cu ecou, căci acest remember vizează trei perioade din istoria României, clar marcate temporal în film: 1982, cu internarea în spitale psihiatrice a dizidenților; mineriada din 1990 (prin fotografii, dar și prin secvențe din filmul *Piața Universității – România*, realizat de Stere Gulea și Vivi Drăgan Vasile); 2002, cu revenirea la putere a politicianilor proveniți din vechea nomenclatură, „*les communistes qui maintenant ils se disent proeuropéens*” (adjectiv apărut abia anul trecut în discursul politic, anacronismul putând fi deliberat ironic din partea autorului).

Distanța (inclusiv scenografică) dintre cele două decenii care separă palierele poveștii din *Amintește-ți* nu se prea simte și ar fi fost mult mai veridic ca timpul secund să fie 1992 (nu 2002), cu intrarea în emisie

a SOTI, dat fiind că unul dintre nucleele filmului este activitatea într-o televiziune independentă (dar supusă presiunilor politice) a jurnalistului Laurențiu Armașu. Acesta este nepotul de soră al unui scriitor expatriat în Franța (Octavian Anghel), care revine în patrie pentru înmormântarea fratelui său (Constantin Anghel), opozant fățiș al regimului comunist, atitudine de pe urma căreia a suferit rele tratamente, cu sechele care l-au scos din societate și i-au adus sfârșitul prematur. Pentru segmentul temporal 1982, care domină filmul, diferența dintre cei doi conturează apăsător două atitudini față de regim. Octavian (interpretat de Silviu Vâlcu, actorul de la Teatrul Odeon fiind la al doilea rol principal pe ecran, după *Planșa*, 2013, de Andrei Gheorghe), student la Litere, este nemulțumit răbdător și politic, care încearcă fără impetuozitate să puncteze vulnerabilitățile sistemului. Constantin (rol în care îl vedem pe Ciprian Nicula, actor la Teatrul Național din București), student la Arte Plastice, nu ezită să-i

înfrunte pe zbirii Securității (jucați de Marian Ghenea și Cătălin Grigoraș, ofițeri *old school* și, respectiv, *new wave*), care par să temporizeze destructurarea grupului juvenil subversiv, până în momentul în care îi trimit în spitale de psihiatrie pe doi dintre rebeli.

Înfățișarea represiunii medicale ar fi cerut un efort (inclusiv ca buget) suplimentar, dincolo de camera de primire a vizitatorilor (unde se putea intra neașteptat de ușor) și de biroul directorului spitalului (interpretat de actorul bărlădean Marcel Anghel), căruia Octavian îi face un *reminder* in extenso al jurământului lui Hipocrat, cu privirea îndreptată spre aparatul de filmat. De altfel, așa sunt multe din cadrele din *Amintește-ți*, aparaturi pentru spectatorii care trebuie sensibilizați în a recepta momentele dramatice ale istoriei noastre recente. O epocă în care erau chemați pentru „discuții” la Securitate chiar și cetățenii străini veniți în calitate oficială, precum tânăra franțuzoaică Michelle Nezhinska, cu care



Silvian Vâlcu

Octavian se căsătorește și au împreună o fetiță. Eforturile de reîntregire la Paris a familiei reușesc abia în 1990; pe ecran îi vedem pe cei trei în 2002, când scriitorului îi apare volumul „Souviens-toi”, care dă titlul filmului, ale cărui pre- și postgeneric sugerează un caz real.

Cineast de origine basarabeană, Mihai Mihăescu a realizat recenta creație într-un moment în care situațiile

politice conflictuale, de dincolo și dincoace de Prut, l-au determinat la implicări publice tranșante. Fără umbre și fără tonuri de alb și negru, cu o muzică însoțind neconținut filmul ca un suport al istorisirii, *Amintește-ți* îl reprezintă fidel pe autorul ajuns la vârsta înțelepciunii, așa cum *Păcatul* (1991) și *Fata cu ochii verzi* (2014) au fost efigii ale tinereții și, apoi, maturității. **F**

AMINTEȘTE-ȚI

România-Moldova, 2025

Regia: Mihai Mihăescu

Scenariul: Mihai Mihăescu, Eugen Cojocaru

Imaginea și sunetul: Nicu Mihali

Montajul și decorurile: Mihai Mihăescu

Muzica: Oscar Ungvári, Mihaela Panainte, Silvian Vâlcu

Costumele: Daniela Diaconescu

Cu: Silvian Vâlcu, Ciprian Nicula, Kristina Dogolich, Cătălin Grigoraș, Marcel Anghel, Blanca Doba, Eduard Trifa, Dan Melnic, Valeria Taban, Viorica Vatamanu, Dimitrii Bogomaz, Marian Ghenea, Vali V. Popescu, Tatiana Grigore, Olga Guțu-Cucu, Relu Poalelungi

Producție: Alternative Film Studio, Deleu Delev Films, Casini Art, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei din Republica Moldova și al UPFAR-ARGO

Producători: Mihai Mihăescu, Alecu Deleu, Nicu Mihali

Distribuitor: Alternative Film Studio

Durată: 106 minute

Premiera: 15 octombrie 2025

O familie aproape perfectă

Îmbrățișări la rece

Dinu-Ioan Nicula

Autoironic, titlul filmului lui Tudor Platon trimite spectatorul pe posibila pistă falsă a șarjei cordiale, care a asigurat succesul precedentei sale realizări (*Casa cu păpuși*, 2020), pentru a-l aduce însă, în mod aparent firesc, spre o zonă elegiacă a unui fatum depresiv, inexorabil precum ereditatea. Tonicul personaj al bunicii materne, din filmul lansat în pandemie, s-a retras acum în plan secund, fiind chiar pusă la index de către propria fiică pentru că,

până la împlinirea vârstei de 50 de ani, nu a auzit un „Te iubesc” din partea acesteia.

Contaminarea generației de vârstă a doua cu sine qua non-uri de dată recentă ale educației, dar și cu marotele dezvoltării personale, este supratema valoroasă din *O familie aproape perfectă*. Raluca și Victor Platon, intelectuali din clasa medie a societății orașului Piatra Neamț, se despart după trei decenii de căsnicie fără vreun motiv care să transpară din film, ci mai curând atinși de spleenul momentului când creșterea copiilor (Tudor, regizorul-director de imagine, și Ștefan, fratele mai mic) nu mai

e un țel nestrămutat, întrucât ei sunt deja mari. Fostul cuplu intră în documentar cu premisa tristeții, pe care cineastul o accentuează simplu, prin antiteză cu un *home movie* realizat în urmă cu zece ani, când cei doi aveau încă disponibilitate pentru o brumă de tandrețe și un gram de picanterie. Mizând pe cartea la îndemână a discreției, Tudor Platon pătrunde în sufletul părinților fără a intra și în viața lor – admirabil gest filial, dar care, din unghi artistic, poate lăsa senzația că neîmplinirea celor doi e mai ales un stindard pentru tema curentă „ce facem ca istoria să nu se repete?”.





Raluca și Victor oscilează între mistica ortodoxă și yoga, între Acatistul Sfântului Nicolae și copacii pe care, îmbrățișându-i, crezi că vei lua din energia lor, deși la fel de bine ar putea să-ți fure ei seva vitală. Rătăcirile li se consumă în sotto-voce, gena molcomă fiind transmisă fiului lor Tudor, care-și găsește și el perechea printr-un ritual al liniștii, aseasonat cu drăgălășeniile specifice unei relații în care gheața abia s-a spart. Aleasa lui, producătoarea Carla Fotea, vine tot din lumea cinematografiei și aduce o nonconflictualitate pe care autorul o contrapune iscusit stării de spirit dintre părinții lui, tensiunii mocnite de acolo. Într-un fel, Carla este pandantul matern complementar Ralucăi, iar între ele se construiește – subtilă sugestie regizorală – o simbioză în a-l proteja pe Tudor, cel predispus tăcerilor aproape maladive. Femeile devin factorul activ din *O familie aproape perfectă*, devitalizarea Ralucăi și retractilitatea Carlei fiind doar iluzorii. Prin ele, decelăm deloc tezist două generații ale terapiei: cea *old school*, care caută o comuniune sufletească cu natura, mergând pe soluții probate deja (confirmate sau infirmate, asta-i altceva) și un curent nou, pentru care însuși studiul propriului caz este calea spre surmontare (secvența depresiei post-partum a tinerei mame oferă o inedită cheie hermeneutică).

Raluca, cel mai bogat personaj din *O familie aproape perfectă*, duce mai departe

cercetarea pe care, în *Casa cu păpuși*, a întreprins-o Tudor Platon asupra celor care au fost odinioară „*les jeunes filles en fleurs*”. Propensiunea bovarică se conjugă cu iubirea pe care, declarativ, n-are cui s-o ofere, ființa părelnic ștearsă devenind *bigger than life*, inclusiv prin faptul că scapă teafără dintr-un cumplit accident de mașină, la al cărei volan se afla. Nelipsită la Q&A-uri, Raluca Platon este eroina de documentar al cărei drum de viitor, greu de anticipat, constituie prin sine însuși un *challenge* pentru spectator.

Exegeții au punctat un anumit construct în elaborarea situațională a filmului, care l-ar îndepărta, întrucâtva, de încadrarea ca documentar. Dilema este mai larg valabilă în acest câmp, însă formula adoptată de Tudor Platon nu trebuie neapărat suspectată de artificiu, ci poate fi privită ca un substitut, prin *reenactement* psihologic, al segmentului analitic aflat în minus. La fel de tăcută precum eroii pe care-i urmărește, camera se transformă într-un partener al conversației mute: uneori voyeurist, alteori învăluitor, dar de cele mai multe ori implicat – postură pe care o sesizează perfect micuțul lui Tudor și al Carlei, care apasă pe butonul de off în ultimul cadru al filmului, ca pentru a pune capăt unei hipnoze care a bântuit cele două familii.

Faptul că filmul lui Tudor Platon este vehiculul optim pentru o caravană care să prilejuiască prin țară întâlniri cu psihologi

sofistați, dovezi de empatie din partea spectatorilor sau cooptări în diverse acțiuni ONG-iste *up-to-date* va entuziasma pe mulți, însă va determina și o anumită mefiență. Instinctul estetic al directorului de imagine, afirmat prin Premiul Gopo 2016 (scurtmetrajul *Toate drumurile duc spre mare*, regia Alexandra Badea) și consacrat prin *Cadoul de Crăciun* (Bogdan Mureșanu, 2018), va trebui să-l călăuzească just în lumea eticii, ca și când în butoiul unde l-am văzut în *Casa cu păpuși* s-ar afla însuși Diogene. **F**

O FAMILIE APROAPE PERFECTĂ

România, 2024

Regia, scenariul și imaginea: Tudor Platon

Montajul: Delia Oniga, Maria Salomia

Sunetul: Ioan Filip, Dan-Ștefan Rucăreanu

Producție: Micro Film, Miricordo și Diplomatic TVR Press, cu sprijinul UPFAR-ARGOA

Producători: Carla Fotea, Ada Solomon, Tudor Platon

Distribuitor: Micro Multilateral

Durata: 88 de minute

Premiera: 29 august 2025

Tata

Un documentar-model

Dana Duma

Probabil că se știe deja că sunt o admiratoare a cuplului de documentariști Lina Vdovii – Radu Ciorniciuc. Am scris în mai multe locuri despre precedentul lor lungmetraj (cu regia semnată doar de el), *Acasă* (câștigător a multe premii internaționale, printre care Premiul pentru Drepturile Omului, acordat de Regatul Țărilor de Jos), portretul unei familii rome din Delta Bucureștilor, și am afirmat că cei doi urmează calea documentarului clasic teoretizat de John Grierson în studiul său „Principiile fundamentale ale documentarului”. Ideea de bază este documentarea îndelungată, familiarizarea de lungă durată cu oamenii filmați în mediul care-i definește.

Cred că documentarul *Tata*, lansat în fine pe marile noastre ecrane, duce mai departe această metodă de lucru a lor. În plus, mi se pare că, în plină modă a *found footage cinema* (adică filme bazate pe materiale filmate de alții și în alte contexte, legate deseori de propriile familii), ei introduc foarte puțin metraj filmat într-o altă epocă. Anume, bucăți de film turnate când realizatoarea era copilă, pentru a marca o etapă a relației sale cu personajul principal, propriul ei tată.

A doua colaborare de succes cu Manifest Film și producătoarea Monica Lăzurean-Gorgan, *Tata* îl propune drept personaj principal pe tatăl autoarei, după cum sugerează și titlul. În ciuda relațiilor anterioare destul de conflictuale, din pricina ieșirilor lui machiste, acesta îi cere fiicei sale (ajunsă cunoscută) să-l ajute. El

lucrează în Italia, iar angajatorul său îl tratează abuziv, jignindu-l, ca pe un migrant lipsit de apărare și de mijloace financiare care să-i permită un avocat bun, și – nu de puține ori – bătându-l. Imaginile filmate cu telefonul mobil cu vânățile rămase pe corpul său, trimise de tată, o fac pe Lina Vdovii să uite trecutul și să vină, alături de iubitul și coregizorul său, Radu Ciorniciuc, să-l ajute. Ei aduc instrumente moderne de înregistrat imaginea și sunetul și-l învață pe tată cum să le disimuleze sub haine, așa încât să obțină dovezi care vor conta în justiție, unde abuzatorul va fi reclamat. Acesta este pus în cele din urmă să-i plătească despăgubiri victimei sale, dar tatăl, odată repus în drepturi, reîncepe să se poarte disprețuitor și abuziv cu femeile din propria familie, ca în trecut. Demonstrația privind una dintre cele mai supărătoare



TATA

România-Germania-Țările de Jos, 2024

Scenariul, regia și imaginea: Lina Vdovii, Radu Ciorniciuc

Montajul: Radu Ciorniciuc, Ciprian Cimpoi, Andrei Gorgan

Sunetul: Hugo Dijkstra, Marcel Huibera

Producție: Manifest Film, Corso Film, HBO Max, 100%

Producătoare: Monica Lăzurean-Gorgan

Distribuitor: Culoar Films

Durata: 82 de minute

Premiera: 12 septembrie 2025

tare ale comportamentului masculin față de femei, în plină Europă, nu e didactică și impresionează atât prin sinceritate, cât și prin accentele satirice care însoțesc portretele masculine.

Lina Vdovii spune despre film: „Am decis să spunem această poveste pentru a rupe ciclul rănilor din copilărie și pentru

a aduce în discuție violențele pe care unii le consideră normale, lucrurile pe care le tolerează sau le ascund de sine și de alții pentru supraviețuire, dar și pentru a învăța cum să ne protejăm mai bine copiii de durerea pe care o putem cauza dacă nu ne vindecăm propriile traume”.

Dacă majoritatea documentarelor bazate pe filmări de familie au cu prioritate aerul unor mărturii autobiografice, acesta plasează faptele descrise în centrul unei discuții de interes general și care ne lasă deseori un gust amar. Filmul conține un mesaj adresat tuturor privitorilor, cerând intoleranță zero față de asemenea porniri violente și abuzive cu femeile din propria familie și nu numai.

Dar filmul conține și alte trimiteri la deriva românilor când vine vorba, de exemplu, despre alegeri. Pentru că am văzut *Tata* cu puțin timp înaintea alegerilor de anul trecut, am înțeles mult mai bine ceea ce analiștii au numit impulsul răzbu-nător din spatele votanților „din diaspora” – asemănători personajului principal –, dornici să ne pună și pe noi, cei de acasă, în fața confruntării cu angajatori abuzivi.

Tata a avut premiera mondială în cadrul Festivalului Internațional de Film

de la Toronto, în 2024, și a fost apoi selectat în 15 festivaluri internaționale. El are deja în palmares șapte premii internaționale: Silver Horn pentru regizorii unui film pe teme sociale la Festivalul Internațional de Film de la Cracovia, Premiul „Human Rights in Motion” la FIPADOC – Festivalul Internațional de Film Documentar, Biarritz, Franța, 2025; Premiul Alpe Adria Cinema pentru cel mai bun documentar și Premiul Publicului la Festivalul de Film de la Trieste, Italia, 2025; Premiul pentru Cel mai bun documentar din competiția internațională în cadrul Verzio – Festivalul Internațional de Film Documentar pentru Drepturile Omului, Ungaria, 2024; Premiul pentru cea mai bună regie din competiția central și est-europeană la Astra Film Festival, 2024; Premiul Publicului la Les Films de Cannes à Bucarest, 2024.

Am putea adăuga că filmul, în stadiu de proiect, a fost selectat la Chicken & Egg (Egg)celerator Lab, 2022; American Film Showcase, 2020; UnionDocs Early Production Lab, 2021; ESoDoc, 2020; Circle Women Doc Accelerator, 2020 etc. Sperăm să fie văzut acum de cât mai mulți spectatori. **F**

Triton

Deopotrivă o descoperire arheologică și un thriller

Marian Țuțui

In filmele sale anterioare, regizoarea Ana Lungu a utilizat autobiografia ca punct de plecare al scenariilor, iar prietenii și părinții ca interpreți neprofesioniști, pentru a surmonta dificultățile unor filme de ficțiune cu buget minim. Aceste soluții nu sunt numai inconveniente care afectează întrucâtva calitatea producțiilor, căci oferă și o notă de autenticitate, estompând linia dintre realitate și ficțiune. Nuri Bilge Ceylan procedează în mod constant astfel, deși nu mai

are o motivație economică. În 2002, acesta a obținut consacrarea internațională primind Marele Premiu al Juriului la Cannes cu *Distant (Uzak)*, iar cei doi prieteni ai săi distribuți în rolurile principale au obținut premiul de interpretare ex aequo.

Cel mai recent film al Anei Lungu (având drept coscenarist și autor al montajului pe bosniacul Dane Komljen), deși rodul unei cercetări a 20.000 de pagini de documente care a durat trei ani (după cum mărturisește realizatoarea în film), impresionează deopotrivă prin documentare și prin autenticitate. Este vorba de un

documentar care valorifică *found footage* – filmele a trei amatori realizate între 1942 și 1993: imaginile video de amator ale unchiului ei, filmate între 1966 și începutul anilor 1990, ca testament familial lăsat fiicei sale, rolele de 8 mm din anii 1940, deținute de descendenții unei familii aristocratice, și, mai ales, filmele și fotografiile unui profesor universitar de teoria muzicii, menționat sub pseudonimul Alexandru Popovici (în realitate, Alexandru Pașcanu). Elementul de legătură, dacă vrem să găsim unul, constă în faptul că sunt producții de amatori ale unor bărbați care filmează mai

ales femei (iubite, soții, respectiv fiică) sau faptul că imaginile sunt comentate din off de o voce feminină (chiar a regizoarei), ba chiar se simte uneori o perspectivă feminină a comentariului.

Imaginile rămase de la unchi și cele din anii '40 nu sunt spectaculoase, fiind total eclipsate de cele rămase de la profesor, remarcabile fiindcă sunt filmate adesea în străinătate, dar mai ales pentru scenele lubrice și detaliile din viața autorului pe care Ana Lungu le utilizează pentru a comenta imaginile. Detaliile din viața profesorului provin mai ales din dosarul său de Securitate, care devine astfel un vademecum fără de care filmele și fotografiile ar fi rămas neexplicate sau cel mult misterioase. Mărturiile unor colegi universitari sunt deopotrivă competente și bărfitoare, ba chiar reconstituie discuții din timpul unor excursii în străinătate care completează în mod oportun imaginile fără sunet păstrate. De pildă, discuția despre viitorul omenirii în care se conchide că va fi comunism în SUA, dar acesta va fi altfel, sau scrisoarea unei prietene plecate în America, care este uimită de independența și libertatea femeilor de acolo în epoca post-*flower power*, în comparație cu societatea încă tradiționalistă de la noi. Avem mărturii autentice despre anii '60 și '70 ale unor români, care au meritul incontestabil că nuanțează percepția noastră despre epocă, bazată pe prea multe ficțiuni cenzurate, romanțate ori politizate sau amintiri personale.

Este interesant că autorul filmelor și fotografiilor care conțin multe nuduri și scene lubrice (cu iubite, studente și chiar soții ale unor prieteni), compozitorul și profesorul universitar de la conservator Alexandru Pașcanu (București, 1920-1989), deși necăsătorit și cu relații destul de dubioase pentru autorități, a călătorit în Occident, ceea ce indică faptul că se bucura de încrederea Securității. Ironia este că securitatea nu a știut însă despre cutiile sale cu filme și fotografii din care reiese că profesorul era un tip destul de depravat chiar și după standardele de azi. „Triton” este numele de cod al lui Pașcanu, care dă și titlul filmului, provenit de la intervalul melodic sau armonic de trei tonuri, destul de rar. Nu putem să nu ne gândim și la amfibianul alunecos numit triton căci, în definitiv, asemeni acestuia,



muzicianul nu a putut fi cunoscut îndeajuns până la explorarea cutiilor sale cu filme și fotografii. Realizând că deja știe mai multe despre eroii săi decât știau ei unul despre celălalt, naratoarea s-a simțit brusc dezgustată de aceasta privire omniscientă și a declarat că a decis să oprească cercetarea.

Aceste scrupule auctoriale, care aminnesc de scriitori adepți ai autenticității înainte de toate, precum Daniel Defoe (căci „Robinson Crusoe” și „Jurnal din anul ciumei” sunt pretinse jurnale), Giovanni Papini și Camil Petrescu, ne atrag atenția asupra meritelor de regizor ale Anei Lungu. Astfel, pe lângă meritele de arheolog care a studiat asiduu și fructuos cariera și viața unor oameni ce au trăit cu multe decenii înainte, ea a găsit rețeta prin care vechile povești să devină un documentar cu calități de thriller, care să ne pasioneze mai mult decât un film de ficțiune! Aici trebuie menționat și rolul montajului lui Dane Komljen. Meritele incontestabile ale Anei Lungu au fost confirmate de Premiul FIPRESCI obținut la TIFF. De aceea, nu este exagerat să o comparăm cu un regizor prestigios care a excelat în realizarea unor astfel de

filme. Este vorba despre Péter Forgács, cu *Private Hungary*, seria sa de materiale *found footage* remontate și comentate, mai ales *Exodul de pe Dunăre* (1998) și *Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter. A Queen in Wien* (2006), despre refugiarea evreilor și germanilor din Basarabia, respectiv despre destinul unei familii evreiești *upper class* atunci atunci când, în perioada interbelică, în Ungaria au început persecuțiile antisemite. **F**

TRITON

România, 2024

Regia: Ana Lungu

Scenariul: Ana Lungu, Dane Komljen

Montajul: Dane Komljen

Sunetul: Vlad Voinescu, Filip Mureșan

Producție: 4 Proof Film, Microscop Film

Producători: Adrian Sitaru, Ana Lungu

Distribuitor: Domestic Film

Durata: 85 de minute

Premiera: 11 septembrie 2025

Dominația demonilor asiatici în animația din vest

Valeriu Căliman

Până acum, animația asiatică a fost asociată de publicul din vest, înainte de toate, cu producțiile studiului Ghibli. În vara aceasta, am avut parte de trei filme, cu inspirații din diverse zone ale continentului și cu diverse modele de distribuție, care au depășit succesul creațiilor lui Miyazaki, toate având ca temă demonii, în reprezentări variate.

Începem cu producția originală Netflix *KPop Demon Hunters*, în regia lui Maggie Kang și Chris Appelhans. Filmul targetat către publicul adolescent feminin le are ca protagoniste pe Rumi, Mira și Zoey, membrele celebrei formații de K-pop Huntrix, care folosesc în secret muzica pentru a combate demonii ce vor să fure sufletele oamenilor. Pentru a le contracara, demonii

decid să le joace jocul și își formează propriul *boyband*, inspirat de celebra formație reală BTS. Urmează un duel muzical punctat pe ici și colo cu secvențe de acțiune dinamice, romane venite direct din celebrele drame coreene și momente comice, totul având în centru tema descoperirii de sine a personajului principal, Rumi. Cu toate că mesajul de *girl power* nu este unul forțat, interacțiunile dintre membrele trioului fiind credibile și amuzante, povestea se concentrează pe dezvoltarea lui Rumi, în defavoarea personajelor secundare și a antagoniștilor, care ajung note de subsol în conflictul final.

Succesul filmului (33 de milioane de spectatori în două săptămâni de streaming, filmul rulând doar câteva zile în sălile de cinema) se datorează în mare parte exploatarea *hallyu*-ului, termen ce se referă la influența culturii sud-coreene

în vest. După cum recunoaște și Maggie Kang, s-au folosit numeroase elemente specifice patrimoniului cultural coreean, de la diferitele locații din Seul sau parodierea dramelor coreene, la influențele mitologice, eroinele fiind inspirate după șamani, iar demonii după imaginea *joseung saja*. Elementul central care a asigurat popularitatea filmului este însă curentul K-pop, filmul fiind un musical cu particularitatea că melodiile originale sunt gândite să funcționeze și independent de coloana sonoră, multe dintre ele – cum ar fi piesa „Takedown” – dominând topurile de muzică. Interesant este și că, în ciuda acestor specificități, filmul vrea să creeze o atmosferă internațională prin faptul că personajele vorbesc și cântă în limba engleză, replicile integrând din când în când fraze sau mici expresii în coreeană.

Din punct de vedere grafic, observăm o continuare a tendințelor din seria *Spider-Verse* (animația este produsă tot de Sony Pictures), de data asta la un nivel mai puțin ambițios. Avem același tip de animație 3D CG limitată, cu focus pe capete de mișcare puternice, expresii exagerate și inserturi grafice caracteristice benzilor desenate. Apărut în același an în care Disney a ratat masiv cu remake-ul live-action după *Albă ca Zăpada*, *KPop Demon Hunters* reprezintă evoluția musicalului animat prin exploatarea trendurilor multiculturale.

Al doilea film despre care vom vorbi, care a intrat și în sălile noastre de cinema, este producția japoneză *Demon Slayer Infinity Castle* (regizată de Haruo Sotozaki și Hikaru Kondō), făcând parte dintr-o serie cu succes enorm în țara de baștină, dar care a surprins și la box-office-ul internațional, realizând încasări de 470 milioane de dolari. Bazat pe o *manga* lansată în 2016 într-o revistă pentru adolescenți cu public majoritar masculin, „Shonen Jump”, filmul este primul episod al ultimului arc narativ al poveștii care a fost inițial



KPop Demon Hunters (r. Maggie Kang și Chris Appelhans)

ecranizată în format de serial, astfel încât este de-a dreptul inabordabilă pentru un spectator neinițiat. Pe scurt, storyul, care se desfășoară în Japonia anilor 1920, îl are ca erou pe Tanjiro, un băiat obișnuit, care, după ce părinții îi sunt uciși de demoni, jură să se răzbune, ajungând până la urmă membru al unei echipe de elită de ucigași de demoni. Filmul prezintă aventurile echipei în „Castelul Infinit” titular, respectând în manieră religioasă convențiile stilului *shounen*: personaje care își regăsesc forța internă în situații extreme, puterea prieteniei, antagoniști care devin aliați etc.

Filmul excelează însă vizual, studioul de animație Ufotable combinând animația de mână cu fundalurile 3D ale castelului, care sunt mereu în transformare, rezultatul fiind scene de luptă spectaculoase, dar puține la număr, și intercalata cu flash-backuri la o frecvență ce amintește de titlu. Cu toate că nu mă regăsesc în publicul-țintă, sper că succesul seriei *Demon Slayer* va însemna în viitor o distribuție mai mare în săli și pentru alte filme de animație japoneze, nu doar ale studioului Ghibli.

Ultima producție (de-a dreptul super-producție), venită din China, este *Ne Zha 2*, în regia lui Yu Yang. Protagonistul eponim, partea demonică a unui duo yin-yang, trebuie să împartă același corp cu partea divină, antagonistul-devenit-aliat din prima parte, Ao Bing. Începutul acestui film, îndreptat tot către un public tânăr, este punctat de obișnuitele glume cu flautență și rinoree, care cedează însă locul, în a doua parte, unui conflict cu rădăcini filozofice despre bine și rău. Regăsim și aici temele din *Demon Slayer*, dar accentul pe melodramă nu este atât de puternic. Inspirația mitologică bogată și numărul foarte mare de personaje pot pune uneori în dificultate un spectator nevizat, însă temele universale sunt relativ ușor de înțeles.

Dintre cele trei filme, *Ne Zha 2* este de departe cel mai impresionant la capitolul vizual, animația 3D rivalizând cu cele mai costisitoare producții Pixar și chiar cu cele live-action de la Marvel, care au bugete mai mari decât filmele de animație. Secvența confruntării din final, cu milioane de personaje ce se luptă în cer și se transformă în frunzele unui copac uriaș, va rămâne una



Demon Slayer Infinity Castle (r. Haruo Sotozaki și Hikaru Kondō)



Ne Zha 2 (r. Yu Yang)

dintre cele mai spectaculoase din orice tip de film. Cu o distribuție relativ modestă în vest, *Ne Zha 2* a avut încasări internaționale de peste două miliarde de dolari, creând astfel premisele pentru dezvoltarea distribuției producțiilor chinezești de animație.

Până la ora actuală, nu a fost un an excelent pentru producțiile de animație

ale marilor studiouri. Filme de la care se aștepta să devină blockbustere, cum ar fi *Elio*, au fost depășite de adaptări live-action precum *Lilo și Stitch*. Situația se va schimba probabil la finalul anului, odată cu premiera *Zootopia 2*, dar, până atunci, remarcăm succesul – ce-i drept, încă modest în comparație – al producțiilor de animație asiatice la nivel internațional. **F**



Nicoleta Fotiade și Ionuț Mareș coordonând Juriul Liceenilor la Centrul Ceh, OWR București 2023

Cu Nicoleta Fotiade și Ionuț Mareș, despre Juriul Liceenilor de la OWR București

Interviu de Mihai Fulger

Pentru rubrica „Filmul și școala”, care a devenit o prezență necesară în fiecare număr al revistei noastre, am discutat de data aceasta cu Nicoleta Fotiade (expertă în comunicare și formatoare în domeniul educației media și digitale) și Ionuț Mareș (jurnalist și curator de film) despre Juriul

Liceenilor, de care ei se îngrijesc în cadrul festivalului One World Romania (OWR) de la București.

Ați coordonat Juriul Liceenilor la ultimele trei ediții OWR de la București. Cum ați ajuns să vă implicați în acest program de educație cinematografică?

Nicoleta Fotiade: Este rezultatul unei istorii de aproape 20 de ani, așa spune. Să văd

dacă reușesc să sintetizez într-un singur paragraf. Cred că am crescut cu festivalul One World Romania de la prima ediție. Pe atunci lucram și ca activist pentru drepturile omului la Activewatch și, practic, participarea la festival era trecută în fișa postului. Pe parcurs, i-am cunoscut mai bine pe Alecu și pe ceilalți din echipa OWR, m-am implicat în dezbateri și, ușor-ușor, colaborarea noastră s-a concretizat într-un parteneriat instituțional. În 2010, pe când încă mai coordonam departamentul de Cercetare și Educație media al Activewatch, le-am propus lui Alecu Solomon/One World România un format de atelier de educație cinematografică pentru profesori, care a dat startul programului de educație cinematografică pe care One World l-a dezvoltat în toți acești ani. Atunci am avut plăcerea să o cunosc și să lucrez și cu Adina Brădeanu, împreună cu care am produs un foarte util ghid de analiză cinematografică pentru filmul documentar. Acum patru ani, am demarat împreună (în formatul One World Romania – Mediawise Society, de data aceasta) proiectul „Educație media prin film documentar la bibliotecă”. Eu eram foarte interesată să găsesc o formă flexibilă și atrăgătoare de intervenție de educație media prin bibliotecă, Alecu voia să ducă filmul documentar de drepturile omului în cât mai multe contexte de învățare non-formale. Și, uite așa, parteneriatul nostru s-a tot consolidat și l-am cunoscut și pe Ionuț Mareș. Împreună facem o echipă de invidiat de patru ani încoace. Practic, ideea de a coordona Juriul Liceenilor a venit de la sine, pe fondul acestui parteneriat între asociațiile noastre, la care țin foarte mult, mă bucur că se întâmplă și sper să țină cât mai mulți ani.

Ionuț Mareș: Eu m-am întâlnit, cred că prin 2022, cu regizorul Alexandru Solomon, președintele Asociației One World Romania, care m-a invitat să mă implic într-un proiect numit „Educație media prin film documentar la bibliotecă”, pus la cale împreună cu Mediawise Society. Așa am cunoscut-o pe Nicoleta, creatoarea și responsabilă Mediawise Society. După o primă ediție a acestui proiect (care a mers până în 2024), colaborarea noastră a continuat în 2023, tot la invitația lui Alexandru Solomon, și sub forma

coordonării Juriului Liceenilor la festivalul One World Romania, unde am aplicat o parte din ceea ce făceam în cadrul proiectului cu filmul documentar în bibliotecă.

Cum este promovat Juriul Liceenilor în instituțiile de educație preuniversitară din Capitală?

NF: Prin canalele de promovare ale celor două asociații. Mediawise comunică permanent cu profesori și bibliotecari, așa că apelul la înscriere ajunge și la aceștia, care îl dau mai departe elevilor.

Câte aplicații primiți de la liceenii bucureșteni în fiecare an? Cum îi selectați pe cei care fac parte din juriu?

IM: Primim în medie cam 80 de aplicații pe an, din care selectăm 15. Selecția o facem pe baza răspunsurilor la câteva cerințe scurte, pentru a vedea interesul lor real față de program și cum își argumentează ideile, dar și dacă sunt pasionați de cinema și/sau de concepte din sfera drepturilor omului. Eu și Nicoleta ne uităm cu atenție pe toate aplicațiile, le discutăm și, în cele din urmă, stabilim lista finală. E și pentru noi un proces fascinant, pentru că marea majoritate a răspunsurilor sunt foarte bune și surprinzătoare.

Cum alegeți filmele din programul festivalului care urmează să fie evaluate și dezbătute de membrii Juriului Liceenilor?

IM: Nu noi stabilim filmele pe care le juriizează liceenii, ci echipa curatorială a festivalului, condusă de Andrei Tănăsescu și Anca Păunescu. Anul acesta, elevii au avut de văzut și evaluat nouă lungmetraje. La baza selecției filmelor care intră la jurizare stă însă un criteriu important: diversitatea de subiecte și de stiluri de a face documentar, tocmai pentru a-i expune pe elevi la bogăția fantastică a acestui mediu.

Pe lângă vizionarea și discutarea filmelor, ce mai cuprinde procesul de învățare din cadrul acestui program?

IM: După ce ne cunoaștem, atelierul începe cu un atelier de circa patru ore, în care Nicoleta le vorbește liceenilor, prin exerciții interactive, despre noțiuni care țin de educație media, drepturile omului, democrație și implicare civică, iar eu încerc

să le prezint câteva idei elementare despre filmul documentar: de la ce este un astfel de film și care sunt rolurile documentaristului, la ce tipuri principale de documentar există și care sunt trăsăturile fiecăruia. Facem toate acestea pentru a stabili cadrul general în care ei vor dezbate filmele propuse spre jurizare pe parcursul festivalului. Apoi, pe lângă vizionarea și discutarea în detaliu a filmelor, elevii mai au întâlniri cu cineasți, participă la Q&A-urile de după proiecții, unde sunt îndemnați să pună întrebări, învață să își argumenteze ideile pro sau contra filmelor, să scrie motivația pentru premii, dar și cum să introducă un film.

NF: De punctat faptul că în fiecare an, suportul de curs este adaptat în funcție de tematica festivalului („Alege”, „M-auzi?” etc.), dar și în funcție de instrumentele și metodele noi de educație media, pe care Mediawise le dezvoltă în fiecare an. Anul acesta, de pildă, Mediawise și partenerii săi europeni au lansat platforma changingdemocracies.eu, un instrument de învățare și dezbateri despre democrație și din perspectiva mărturiilor a 30 de oameni din Europa, inclusiv din România, care au trăit în regimuri totalitare și au făcut apoi tranziția la democrație. Este o modalitate foarte instructivă și atrăgătoare pentru tineri de a discuta într-un mod critic despre democrație și atracția către forme de conducere autoritare, tot mai prezentă azi printre cei de

vârsta lor. Am folosit această metodă de dezbateri și resursele dezvoltate pe platforma changingdemocracies.eu și la Juriul Liceenilor, iar discuțiile au fost incredibil de profunde și surprinzătoare pentru noi doi, dar și pentru liceeni. Le recomand profesorilor să încerce această metodă și la clasă. Platforma oferă și un ghid pedagogic în acest sens.

Cum decurge jurizarea propriu-zisă?

IM: Elevii văd împreună, neapărat în sala de cinema, toate filmele pe care trebuie să le juriizeze. Sub coordonarea noastră, le dezbate în trei sesiuni eșalonate pe parcursul celor zece zile de festival (câte trei filme pe întâlnire, circa o oră pentru fiecare film). La final, se face o primă rundă de vot, în urma căreia ies în evidență câteva titluri, care trec apoi printr-un nou proces intens de dezbateri (fiecare membru al juriului pledează pentru favoritul său), urmat de o nouă rundă de vot, pentru a vedea ce film se distinge drept câștigător. De menționat că, de obicei, elevii aleg să acorde și o mențiune pentru un al doilea film.

NF: Toate aceste dezbateri, structurate și facilitate de doi moderatori cu experiență, creează un bun context pentru schimb de păreri argumentate, ascultare activă și exersare a gândirii critice și a deschiderii și la perspectiva celorlalți. În fiecare an, am fost foarte impresionată de evoluția membrilor Juriului în timpul acestor dezbateri.



FOTO: CRISTIAN CODRESCU

Juriul Liceenilor la Cinemateca Eforie, Gala de închidere OWR București 2024



Ședință de jurizare la Sala Media (Muzeul Țăranului Român), OWR București 2025

Mi-ar plăcea să putem da mai departe acest tip de format care ține cont de interesele și motivațiile cursanților.

Deci, la Juriul Liceenilor, tinerii sunt deopotrivă cursanți și jurați. Și asta este valoarea adăugată a programului la care ținem foarte mult, deși efortul și energia depuse pe tot parcursul festivalului sunt destul de mari atât pentru liceeni, cât și pentru formatori. De obicei, eu îmi iau apoi liber o zi sau două, ca să revin în parametri.

După trei ediții de festival cu Juriul Liceenilor, cum vedeți acest program? Există potențial de dezvoltare?

IM: Trebuie spus că Juriul Liceenilor există de mai mulți ani la One World Romania. În ultimii trei ani, el a luat doar o altă formă, una care se axează mai mult pe analiza de documentar și dezbaterile filmelor propuse de echipa curatorială a festivalului pentru a fi jurizate de elevi, dar și pe discutarea unor concepte care țin de educația media, drepturile omului,

democrație și implicare civică. Cred că este un program necesar, pentru că le dă șansa unor tineri nu doar să ia contact cu filme la care altfel ar ajunge probabil mai greu sau deloc, dar și să-și pună în aplicare, într-un cadru organizat și în atmosfera intensă a unui festival de film, pasiunea pe care o au pentru cinema, dezbateri, activism. Le dă o voce, îi pune în contact cu oameni din lumea filmului și îi ajută să-și exerseze capacitatea de analiză, gândirea critică, cinefilia. În privința dezvoltării programului, asta s-a întâmplat deja, pentru că în ultimii doi ani ideea a fost testată cu succes și la ediția din Timișoara a OWR. **NF:** Ionuț a descris foarte bine natura programului, așa cum l-am dezvoltat în ultimii trei ani. Este o formulă care atrage tinerii și, judecând după implicarea și feedbackul lor, aș zice că programul are mult potențial de creștere din perspectiva cererii. Formatul este unul flexibil și atrăgător, încurajează dialogul și gândirea critică și cred că ar putea fi împrumutat și în alte contexte de învățare.

Considerați că programul Juriul Liceenilor are deja un impact asupra învățământului liceal din București?

NF: Greu de spus, în lipsa unei evaluări structurate. Mă bucură să văd că, în fiecare an, tot mai mulți profesori se interesează de program și își încurajează elevii să aplice. Anul acesta, aplicațiile au venit de la un număr mai mare de licee, inclusiv licee tehnologice. Asta poate da o măsură a impactului. Cu siguranță, o implicare instituțională mai activă, nu numai în ideea de a încuraja elevii să aplice, dar și în ideea celor spuse mai sus la potențialul de creștere, ar avea un impact și mai mare. **IM:** E greu de evaluat impactul. Însă vedem că în fiecare an primim un număr satisfăcător de aplicații. Apoi, știm că mulți elevi vor să participe pentru că au văzut că unii colegi au făcut parte din juriu în anii precedenți și știu de la ei că e o experiență care îi îmbogățește. Mulți vor să intre în lumea filmului și văd într-o astfel de experiență un bun început, măcar pentru a cunoaște niște oameni din breaslă



Juriul Liceenilor la Gala de închidere de la Cinema Muzeul Țăranului, OWR București 2025

și pentru a-și exersa discursul despre filme. Speranța mea e ca o astfel de experiență să contribuie la conștientizarea importanței educației cinematografice.

Din septembrie 2025, Educația Teatrală se predă – ca parte a noii discipline obligatorii „Arte”, alături de Educația Muzicală și Educația Vizuală – în clasa a XI-a, indiferent de profilul liceului. Ce credeți că ar putea fi făcut ca și Educația Cinematografică să beneficieze de același tratament în viitorul apropiat?

NF: Înainte de a-ți răspunde la întrebare, țin să fac niște precizări legate de disciplinele pe care le-ai dat drept exemplu și care mi se par relevante pentru discuția noastră. Educația cinematografică (în engleză, *film literacy education*) este educație media (*media literacy education*). În educație media și, deopotrivă, în educația cinematografică, așa cum o știm noi, dezvoltarea competențelor de analiză și evaluare critică a reprezentărilor media prin limbaj vizual, de apreciere valorică

etc. sunt obiective de învățare de bază. Iar materialul didactic nu se limitează doar la filme de artă. Orice tip de material vizual – mai ales din cele preferate de elevi – este relevant pentru învățare. Discuția cu elevii se desfășoară de pe poziții cât mai egale, dar este structurată de pedagog/formator. Totul este o negociere de semnificații și cunoștințe, un exercițiu de reflecție cu respect pentru opinia tuturor. Aprecierea valorică rămâne apoi la decizia elevilor. În fine, cam asta ar fi o descriere sumară a unui exemplu de metodă de lucru.

Acum, nu-mi dau seama în ce măsură predarea Educației Vizuale la clasa a XI-a urmărește aceste obiective de învățare și în ce măsură profesorii folosesc metode de analiză și evaluare critică. Răsfoind programa școlară, care, apropo, este în trunchiul comun, dar se predă doar la profilul umanist și vocațional (teologic), pare că scopul acestei discipline este de a contribui la sensibilizarea tinerei generații față de valorile culturale „înalte” și de a o ajuta să descopere, să promoveze și să

conserve aceste valori. Practic, urmărește formarea unei identități culturale solide, conștiente și asumate. Sunt obiective de învățare importante, dar cum li se predă elevilor toate lucrurile astea este la fel de important.

Revenind la întrebare, eu cred cu tărie – și militez de 20 de ani pentru asta – că educația media (care include educația cinematografică) ar trebui să fie predată în trunchiul comun, de la școala primară până la liceu. Poate lua forma unor conținuturi integrate transdisciplinar sau a unor discipline separate, care să aprofundeze diverse aspecte ale educației media, cum ar fi educația cinematografică, de exemplu. Însă avem nevoie de politici dedicate educației media și de o structură interguvernamentală, de pildă, care să-și asume leadershipul și responsabilitatea ca acest lucru să se întâmple. Altfel, rămânem la inițiativele de la firul ierbii ale câtorva organizații neguvernamentale, care fac lucruri foarte bune, dar insuficiente pentru o întreagă generație de copii și tineri. **F**



To a Land Unknown (r. Mahdi Fleifel)

Transilvania International Film Festival

TIFF 24. O ediție îngrijorătoare

Dana Duma

Ajuns la ediția cu numărul 24, festivalul internațional cel mai celebru din România, Transilvania International Film Festival de la Cluj, numit mai precis cu inițialele TIFF, a încercat să rămână el însuși în timp ce se referea insistent la contextul internațional nefericit, cu două războaie majore în desfășurare și amenințarea robotizării, despre care ne-a amintit grupajul având tema „Tomorrow is Fear”. De fapt, înfricoșător e chiar prezentul, cu distopiile remarcate zilnic, anunțate de pelicule mai vechi sau mai noi.

În interviul directorului artistic Mihai Chirilov din primul număr al revistei „AperiTIFF”, el explică de ce realitatea a inspirat, pe bună dreptate, principala

tendență a selecției, amintindu-ne cât de înfricoșați suntem și de contextul mondial cu două războaie majore în desfășurare, dar și de ascensiunea inteligenței artificiale. Deviza sub care s-a construit cam întregul program a permis includerea în cuprinsul său a unor filme semnate de clasici care au creat deja în această idee, dar și a altora regizate de cinești mai moderni, mult mai informați despre evoluțiile tehnologice.

A fost, desigur, o plăcere să revedem (sau, pentru cei mai tineri, să vadă pentru prima dată) lungmetrajele celebre din grupajul distopic, precum *2001: O odisee spațială*, de Stanley Kubrick, cel cu faimoasa scenă a decuplării calculatorului după ce a ucis o parte din echipajul navei spațiale, ori revelarea secretului murdar al hranei artificiale (bazată pe cadavre) din

2022, singura ce mai poate hrăni populația prea numeroasă a Terrei, din *Hrană verde* (*Soylent Green*). Vom ține minte mereu duoul Charlton Heston – Edward G. Robinson, dar și numele regizorului Richard Fleischer, fiul genialului animator Max Fleischer, care a inventat rotoscopia (animația după filmare reală) și personaje faimoase, ca Betty Boop și Popeye. Lumea viitorului care seamănă cu contextul pesimist de azi a mai fost reprezentată în filme celebre, precum *Blade Runner*, de Ridley Scott, cu meditația sa îngrijorată despre replicanți, mai noul *Her*, de Spike Jonze, unde eroul se înamorează de o voce, sau *1984*, de Michael Radford, ecranizarea conturând o lume totalitară inspirată de romanul lui Orwell.

Efectele oribile ale războaielor au apărut neliniștitor descrise în filmele competiției,

ca de pildă lungmetrajul câștigător al trofeului ediției, *To a Land Unknown* (regia Mahdi Fleifel, coproducție Marea Britanie-Franța-Germania-Grecia-Țările de Jos-Qatar), despre câțiva refugiați palestinieni în Grecia, unde „se poartă precum animalele”, pentru că sunt tratați ca atare.

Seleționer al filmelor din program, Mihai Chirilov s-a plâns de calitatea indoielnică a titlurilor din secțiunea românească, unde „nivelul general e unul mai scăzut”. El afirmă: „Cu puține excepții, curajul cineștilor a fost înlocuit de pragmatism, oportunism și conformism, mediocritatea pare că a devenit garanția reușitei, iar cinemaul, animat de cele mai bune intenții, practică un fel de rezistență decalibrată în climatul tensionat actual care riscă să facă mai mult rău decât bine, sacrificând arta, complexitatea morală, spiritul analitic și zonele de gri în favoarea unui discurs în alb/negru mono-țintit, teribil de transparent și alimentat facil de vuvuzele hashtagiste”.

Adevărul e că există și părți bune în această accelerare tehnologică, care schimbă ritmurile vieții noastre și grăbește fenomene ce luau până acum mai mult timp. O formă a beneficiilor acestei accelerări am văzut chiar în numărul mai mare al debuturilor care merită atenție și în timpul mai scurt până la momentul lansării. Am observat asta urmărind secțiunea dedicată scurtmetrajelor, unde erau programate și unele reușite semnate de autori consacrați, precum Claudiu Mitcu

(*Vali*) sau Igor Cobileanski (*Nebunul*), dar și producțiile unor recent absolvenți. Aș exemplifica mai întâi cu cele două scurtmetraje care au fost selecționate anul acesta și la Cannes – *Fursecuri și lapte*, de Andrei-Tache Codreanu, și *Alișveriș*, de Vasile Todinca –, pentru a aminti imediat și de recent distinsul cu un Premiu Gopo, *@TikTok_Cowboy*, de Anastaseu Ștefan, de *Dansează, regină*, de Maria Mitulescu, ori de *So Refreshing*, de Irina Alexiu. Dovezi dătătoare de speranță au venit și din domeniul animației, în plin proces de renaștere și revizuire a mijloacelor cu *Magicianul*, de Bogdan Mureșanu, selectat recent la marele Festival de la Annecy, sau cu *Bunicul doarme*, de Matei Branea (Premiul Signis pentru animație). Putem da și exemple din filmul de ficțiune, începând cu *Kontinental '25*, premiat pentru scenariu la Berlin, lungmetraj unde cineastul Radu Jude a recurs la filmarea cu telefonul mobil, ori noul film al lui Eugen Jebeleanu, *Interior zero*, ori „noul Tudor Giurgiu”, *Pădurea de molizi*, încercare de modernizare a filmului de război.

Urmărită cu interes, secțiunea competitivă românească a acordat principalul său premiu lungmetrajului *Anul Nou care n-a fost*, de Bogdan Mureșanu, revenit, anul trecut, cu patru premii de la Festivalul de la Veneția, cărora li s-au adăugat între timp multe altele, pe bună dreptate – este unicul nou film care a reușit să cucerească juriile de specialiști,

criticii internaționali și publicul nostru. La „Zilele Filmului Românesc”, a mai fost recompensat, cu Premiul pentru debut, *Viitor luminos*, de Andra MacMasters. Iar Premiul FIPRESCI a fost acordat unui alt documentar, *Tritonic*, de Ana Lungu.

Ar mai trebui să menționăm alte titluri premiate: *Xoftex* (Germania), pentru regia lui Noaz Deshe, *Debut, or Objects of the Field of Debris as Currently Catalogued* (regia Julian Castronovo, SUA) – Premiul Special al Juriului, și *Regatul* (*The Kingdom*, Franța), de Julien Colonna, premiat pentru interpretarea Ghjuvannei Benedetti. Ar mai trebui amintiți și câștigătorii Premiului pentru documentar (*Saturn*, de Daniel Tornero) și al Premiului Publicului (*Deaf*, de Eva Libertad García López, Spania). Reușind să scoată din casă o bună parte a locuitorilor Clujului la proiecțiile din cinematografe, dar mai ales la cele de sub cerul liber, festivalul a mai avut un argument de atracție fascinant: masterclassurile oferite de unii dintre premiații pentru întreaga activitate – regizorul Béla Tarr, imaginea însăși a *slow cinema*, actrița Maria de Medeiros, interpretă în miticul *Pulp Fiction*, ori Andrei Ujică, textierul faimoasei formații Phoenix (alături de Șerban Foarță) și autorul atractivului documentar despre un concert al grupului Beatles, *TWST/Things We Said Today*.

Să sperăm că vom ieși de sub zodia fricii și vom privi lumea de azi nu ca pe o distopie, ci ca pe o normalitate. **F**

Documentarul la TIFF 2025

Dinu-Ioan Nicula

Generos reprezentat în secțiunea „Zilele Filmului Românesc”, unde a avut o proporție de peste 50% (cinci din cele opt titluri aflate în competiție), documentarul a adus o cotă de interes și prin noutatea organizatorică din cadrul secțiunii „What’s Up, Doc?”, fiind investită ca selecționeră Crăița Nanu. Atât pe o latură, cât și pe cealaltă, ceea ce rămâne în urma TIFF 2025 este mai mult reverberația

neliniștitoare a câtorva filme, decât, de pildă, solaritatea care a dominat festivalul în ediția de anul trecut prin documentarul *Nasty* (Tudor Giurgiu, Cristian Pascariu și Tudor D. Popescu).

Cap de afiș a fost *Triton*, filmul Anei Lungu reprezentând o premieră pentru cei mai mulți dintre spectatori, unii dintre ei mai dependenți de TIFF în special, decât de a șaptea artă în general. Un tip de adicție o ilustrează chiar această creație, cineasta introspectivă din *Autoportretul unei fete cuminiți* (2014) mutând acum

focul asupra unor filmări de amator, care nu au fost create pentru a fi puse în circulație, lucru care le dă sinceritatea lucrului gratuit, fără a le putea feri de artificiali conștientizării de către „personaje” a camerei de luat vederi, fie că e pe 8 mm sau pe bandă video. Elaborata compoziție tripartită este acronologică: începe cu un home movie realizat de Marius Lungu (unchiul regizoarei) cu fiica sa ca personaj, între 1965 și 1996 (an în care ea a primit caseta, ca dar de nuntă), continuă cu filmările inavuabile făcute de compozitorul



Alexandru Pașcanu (rebotezat în film Popovici... secretul lui Polichinelle!) în mini-studioul amenajat în propria locuință și se încheie cu mai puțin elocventele imagini surprinse de un Gabriel Teohari (deducție făcută pe baza genericului final) în 1942, fundal pentru o scrisoare erotică (posibil apocrifă) destinată unui combatant pe frontul de Est. Ipostazierea femininului este multiplă: inocența fetei („A fost odată... ca niciodată!”), obiect al plăcerii („Frumuseți, frumuseți, tot felul de frumuseți”) și dominatrix („Prolog”), cele trei vleurii amintite fiind coagulate de o voce din off, naratoarea contemporană. Ea joacă discret rolul apărătoarei unor cauze pierdute în lupta cu clișeistica actuală: de-banalizarea filmărilor inginerului Lungu (vs. colecție de imagini à la Google Photo), dez-incriminarea pasiunii pentru nuduri a muzicianului (vs. obiectualizarea corpului feminin), re-aducerea în prim-plan a campaniei din Est (vs. alianța criminală cu Germania nazistă). Mizând pe balansul dintre distanțarea auctorială și subjugarea trăită de eroina fără chip (doar cu glas), dar și făcând abstracție de cutume deontologice, constructul Anei Lungu și al coscenaristului ei, bosniacul Dane Komljen, va reprezenta mult timp de acum încolo un excelent material analitic, ratificat și de Premiul FIPRESCI pe care i l-a decernat la Cluj (nu în cadrul Galei, ca până acum, ci la Cinema Florin Piersic) juriul alcătuit din Ladislav Volko (Slovacia), Mihai Fulger (România) și Pierre Charpillot (Franța).

Tot materialele de arhivă i-au adus o importantă distincție – Premiul „Zilelor Filmului Românesc” pentru debut – cineastei Andra MacMasters (ex-Popescu), cu *Viitor luminos*. De peste un deceniu pasionată de filmările realizate la cinecluburi, autoarea a utilizat imaginile pe care un corifeu al mișcării de amatori, Emilian Urse, le-a înregistrat în vara anului 1989, cu ocazia deplasării delegației UTC la Phenian, spre a participa la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților. Dincolo de ineditul cadrelor în care apar vârfuri ulterioare ale politicii (Adrian Năstase), teatrului de revistă (Vasile Muraru) sau muzicii ușoare (Loredana Groza), filmul Andrei MacMasters captează prin tensiunea existentă între

delegațiile care condamnau recenta reprimare din Piața Tienanmen și cele care continuau, prin sprijinul moral dat Chinei, să susțină socialismul fără „față umană”. Echilibrată ca natură, dar mergând și în siajul unor orientări de stânga, autoarea nu premiază o orânduire revoluționară, dar nici nu înfierează trecutul, ci, mai curând, vestește ideea de „viitor luminos”, un etern opiu pentru popoare, mai narcotic decât religia cum o vedea Marx.

O anumită privire socializantă o are Andre Dávid, fondatorul Asociației de Film Maghiar din Ardeal, cel care a realizat documentarul *Beyond the River/A vizen túl*, centrat pe viața, la limita subzistenței, dusă de o comunitate de romi, așezată la marginea unui sat de pe cursul Târnavei. Impudic, autorul oferă un caleidoscop de imagini pitorești – o parte dintre ele fiind legate de precocitatea sexuală – care nu reușesc, totuși să treacă de la stadiul ilustrativului la cel al ideaticului și să pună dilema libertății: stare funciară ori lipsa griii zilei de mâine? Pe un alt palier evoluează *Caliu: nicidecum altceva, ce să fac altceva?* (Simona Constantin), povestea de succes a unei familii de lăutari din Clejani, devenită celebră prin cooptarea ei de către Johnny Depp, acum un sfert de veac, în filmul *The Man Who Cried*, regizat de Sally Potter. Gloria lui pater familias Gheorghe Anghel, zis Caliu, a cam apus (ca și în cazul starului american), dar el continuă să pună înțelept problema propriei arte și să crească noi generații de muzicieni. Simpatia pe care le-o arată Simona Constantin, precum și magnetismul lor în raport cu aparatul de filmat, dau eroilor acestui documentar o aură de învingători și nu eticheta curentă de „victime ale rasismului sistemic”, pe care le-a atribuit-o directoarea unei festival primăvăratice.

Reversul negativ al capului de familie îl constituie Pavel Vdovii, protagonistul documentarului *Tata* (realizat de Lina Vdovii și Radu Ciorniciuc). Spirit primitiv, i se poate aplica simplista zicală „Ce ție nu-ți place, altuia nu-i face”: în tinerețe și-a terorizat soția și cele două fiice, dar, ajuns la vârsta a treia, este brutalizat continuu de angajatorul său din Italia, ultimul loc de muncă al imigrantului din Republica Moldova. Deloc revanșardă, fiica pleacă

pe urmele lui și reușește nu doar să-l scape din semisclavie, cu o despăgubire pentru rele tratamente deloc neglijabilă, ci și să construiască, alături de partenerul ei de viață, Radu Ciorniciuc, un film care ocolește elegant targetul contemporan al violenței în familie. Prim-planul este rezervat patologicului, care se manifestă ciclic: revenit acasă, bătrânul redevine morocânosul mereu nemulțumit, pe care în van încercau să-l îmbuneze odinioară micuțele sale fiice, cu poezii recitate pe casete video și trimise în Spania, acolo unde se dusesese spre a-și întreține familia.

Destinul expatriatului este abordat într-o altă cheie în filmul *Un mal rebel*, realizat de Bogdan Pușlenghea, care în 2021 ne ținea treji la TIFF cu proiecția outdoor nocturnă a documentarului *Swamp City* (coregizor Ovidiu Zimcea), dedicat mișcării rock underground timișorene din anii '80-'90. Din aceeași zonă geografic-culturală provine Doru Chirodea, stabilit la New York în ultimul deceniu al comunismului. Acolo a încercat să-și dezvolte o carieră poetică, rămânând totuși un marginal, apoi venind definitiv în Timișoara, unde continuă să facă figură de boem, slobod la gură, filozofând nihilist. Pușlenghea nu este departe de a contura un bovarism balcanic, dar, dominat de tema ratării, cade el însuși într-un contingent lipsit de o perspectivă mai înaltă.

Un calibru cu adevărat remarcabil, ca om de cultură, îl are timișoreanul Andrei Ujică, întors în urmă cu câțiva ani dintr-un lung autoexil în Germania. La a 24-a ediție a TIFF-ului, i s-a acordat Premiul de excelență, ocazie cu care s-a proiectat documentarul său *TWST*, acronimul unui hit al formației Beatles, „Things We Said Today”, dar și aluzie la ritmul de twist, un sine-qua-non al ringului de dans din anii '60. Pasiunea pentru trupa lui Lennon și McCartney a rămas o marcă a acelei epoci rebele, dar și a copilului teribil al Banatului, textier (alături de Șerban Foarță) al formației Phoenix, căreia i-a purtat torța și după misterioasa fugă în RFG a băieților regretatului Nicu Covaci. Publicată în deceniul al optulea în revista timișoreană „Orizont”, cu un cuvânt elogios pentru Andrei Ujică din partea redactorului-șef Ion Arieșanu, povestirea „Isabela, prietena fluturilor” tutelează acest documentar ficționalizat,

care utilizează desenul animat spre a da o corporalitate iluzorie celor doi naratori adolescentini. Ei sunt apropiați atât printr-o dragoste naivă, cât și prin interesul pentru concertul susținut de Beatles pe Shea Stadium din New York, la mijlocul lunii august 1965. În fapt, regizorul caută regăsirea propriei tinereți în sutele de ore de materiale cercetate (filme de arhivă, reportaje TV, home movies), având-o alături pe monteuză Dana Bunescu, care pune ordine în efuziunile juvenile ale autorului, contribuind astfel la reușita unui proiect paradoxal: (spirit) Beatles fără (muzică) Beatles.

Din secțiunea „What’s Up, Doc?”, am reținut emoționanta pledoarie întru atașamentul pentru film din *Întoarcerea proiectantului/Le Retour du projectionniste* (2024), coproducție franco-germană realizată de azerul Orkhan Aghazadeh. În ecoul nostalgiei după sălile de cinema dispărute, temple ale unei trăiri comune, tânărul autor urmărește un fost proiectant la un cămin cultural din Azerbaidjan, din al cărui program lipsește de trei decenii filmul. Acesta își dorește să le facă o surpriză consătenilor și comandă o lampă de proiecție pentru vechiul aparat, apelând, pentru o melodramă indiană, la un prieten cinefil. Lampa vine cu întârziere, iar pelicula nu este subtitrată, dar elanul pensionarului îl molipsește și pe tânărul său colaborator, dibaci tehnician. De efect este „sfatul bătrânilor”, în care aceștia pun la cale cenzurarea filmului, deși sunt conștienți că spectatorii, de la mic la mare, văd la televizoarele de acasă lucruri mult mai îndrăznețe.

Juriul de la „What’s Up, Doc?” (Christine Camdessus, Hanka Kastelicová și Ivan Bakrač) a direcționat premiul secțiunii către *Saturn/Saturno* (Daniel Tornero, 2024). În centru se află bunicul regizorului iberic, un agresor sexual condamnat pentru pedofilie și a cărui depoziție în fața aparatului de filmat nu este menită să clarifice prea mult circumstanțele abuzării a două minore, ci mai curând să-i provoace fiului acestuia (tatăl autorului) un lanț de întrebări asupra unui amoralism care ar putea fi transmis ereditar, minus latura de obsesie sexuală. Rezerva în care rămâne cineastul în raport cu subiectul e o piedică în drumul filmului spre o concluzie

general-umană, dar acest grad zero pare a fi un atu pentru ralierea la o tematică intens reiterată azi.

Am regretat dispariția secțiunii „Larger than Life”, în care puteau fi văzute îndeobște documentare biografice și unde ar fi avut loc *Riefenstahl* (Andres Veiel, 2025), inclus acum în grupajul „Fără limită”. Autoarea celebrelor filme din perioada hitleristă *Triumful voinței/Triumph des Willens* (1935) și *Olympia* (1938) a devenit iarăși ținta favorită a demascărilor de fasciști și, prin ricoșeu, un portdrapel al creatorilor care caută alibiuri pentru cedările din viață, pledând pentru separarea om – operă. Foarte bine informat, uzând de materiale inedite din arhiva Leni Riefenstahl, ca și de numeroase filmări pe bandă magnetică din interviurile acordate în anii ’60-’90 de către longeviva cineastă germană, documentarul lui

Andres Veiel oferă un portret complex al actriței devenită peste noapte regizoare, a cărei fascinație față de idealul masculin (indiferent de rasă!) a condus-o la o stilistică estetizantă sui-generis. Echilibrat pe cât se putea în contextul contemporan (suntem la ani-lumină distanță față de 1993, când la Institutul Goethe urmăream fără presiune ideologică *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, de Ray Müller), demersul lui Veiel se finalizează tendențios, prin inserarea unor înregistrări telefonice cu elogii primite de cineastă din partea unor admiratori fanatizați, la ale căror convingeri regizorul pare că o face să subscrie. Poate că acesta este tributul care trebuie plătit într-o lume care mimează deschiderea, dar promovează intoleranța, dublu standard asupra căruia a încercat să ne avertizeze mottoul TIFF 2025, „Tomorrow is Fear”. **F**



Viitor luminos (r. Andra MacMasters)

Traumele lumii de azi

Sanda Vișan

După o lungă vară fierbinte, a venit un septembrie auriu, de care au vrut să profite mulți organizatori de (mari) evenimente culturale. Și-au asumat riscul de a-și suprapune ofertele artistice, punând astfel în dificultate publicul, care a trebuit să aleagă între muzică, film, teatru sau arte vizuale. Frumoasă, dar dificilă alegere! Pe care măcar finanțatorul principal al acestor evenimente, Ministerul Culturii, ar trebui să se gândească să o ușureze, printr-o optimizare a programării manifestărilor, care să evite suprapunerile.

La belșugul cultural al începutului de toamnă a contribuit Bucharest International Film Festival, desfășurat între 19 și 28 septembrie. Ajuns la cea de a 21-a ediție, Festivalul Internațional de Film București a adus și în acest an filme premiate la diverse festivaluri din Europa, filme de debut și producții românești, organizate în cele cinci secțiuni ale sale: Competiție și Retrospectivă (de care ne vom ocupa aici), „Panorama”, „Autori români” și „Istorie și cinema”. Pentru prima oară, în Competiție nu au intrat doar lungmetrajele de ficțiune, ci și noua selecție de scurtmetraje românești și internaționale. La Gala de deschidere a festivalului, de la Cinema Muzeul Țăranului, a fost prezentat filmul românesc *Dinți de lapte*, scris și regizat de Mihai Mincan și finanțat de România, Franța, Danemarca, Grecia și Bulgaria. Povestea fetei de zece ani, care crește în perioada tulbură a căderii dictaturii lui Ceaușescu și trebuie să poarte în minte misterul dispariției surorii ei, a fost selecționat la Festivalul de la Veneția, în secțiunea „Orizzonti”.

Fiindcă vremurile sunt grele și sursele de finanțare sunt dificile și pentru cinema, și majoritatea celorlalte filme din Competiția BIFF 2025 sunt tot coproducții, fie din țările nordice ale Europei, precum *A Light That Never Goes Out (O lumină*

veșnic vie), scrisă și regizată de Lauri-Matti Pärpei și finanțată de Finlanda și Norvegia, sau *The Visitor (Vizitatorul)*, coproducție lituaniano-norvegiano-suedeză. Povestea de o lentoare asumată, coscrisă și regizată de Vytutas Katkus, punând în evidență singurătatea cu care se confruntă un tânăr bărbat ce revine pentru scurt timp în orașul natal, i-a adus autorului Premiul de regie la Festivalul de la Karlovy Vary 2025.

Colaborări la filmele din Competiția BIFF 2025 au venit și de pe tot continentul european, cum a fost cazul pentru *God Will Not Help (Nu te ajută Dumnezeu)*, o coproducție Croația-Italia-România-Grecia-Franța-Slovenia. Este istoria, scrisă și regizată de Hana Jušić, a unei femei chilene care tulbură obiceiurile patriarhale ale unei mici comunități de păstori, la început de secol XX, aducând cu ea și libertatea necunoscută de femeile croate din acest vârf de munte.

Același tip de cooperare o regăsim și la *Ink Wash (Laviul, 2024)*, coscris și regizat de Sarra Tsorakidis și produs de România, Grecia și Danemarca. Uneori aceste colaborări se nasc din relații personale, așa cum povestea actrița și coscenarista peliculei, Ilinca Hărnuț, la Q&A-ul ce a urmat proiecției de la CREART: s-a cunoscut cu regizoarea la un scurtmetraj, apoi au decis să scrie în comun scenariul acestui film, pentru a spune povestea unei artiste vizuale aflate la un punct de cotitură, la jumătatea vieții ei, când trebuie să decidă, ca artistă și ca om, ce este important și ce o poate duce mai departe, și ca artistă, și ca om. Este de admirat curajul acestor tinere creatoare de a pătrunde cu forță într-un domeniu care nu înseamnă numai idei artistice, ci și o finanțare importantă, și de a reuși, așa cum o dovedesc premiile câștigate, precum FIPRESCI la Festivalul de la Varșovia 2024 sau „Golden Gate” la secțiunea „Noi regi-zori” a Festivalului de la San Francisco 2025.

Mai există și cinești norocoși, care nu trebuie să umble ani întregi, prin diverse

locuri, pentru a-și putea finanța proiectele. Așa cum pare a fi tânărul regizor Diego Céspedes, care a găsit finanțare în țara sa, Chile, pentru *La Misteriosa mirada del flamenco*. Scenaristul și regizorul milenial (are 30 de ani) a construit cinematograficele căile pe care o fată de 12 ani le străbate, pentru a demantela minciuna care îi ține prizonieri, ca vinovați, pe frații ei, într-un orașel minier din deșertul chilian. Cu *Misterioasa privire a flamencoului*, cineastul a câștigat Premiul Un Certain Regard la Cannes 2025.

La București, Juriul internațional BIFF 2025, alcătuit din regizorul Stere Gulea (președinte), regizorul argentinian Pablo César, actrițele Ana Ciontea și Olimpia Melinte și jurnalistul BBC Vincent Dowd, a acordat Marele Premiu lungmetrajului *The President's Cake*, scris și regizat de Hasan Hadi. Și în această coproducție Irak-SUA-Qatar, puștimea este la putere, căci o fetiță de nouă ani, alături de prietenul și colegul ei de clasă stărnesc tot felul de conflicte mari și mici, într-o aventură cu o miză majoră – ori reușesc, ori mor. În Irakul anilor '90, cultul personalității lui Saddam Hussein a atins paroxismul: la școală și pe stradă, toți ridică osanale (muzicale) dictatorului și îi jură credință până la moarte. În condițiile în care lipsurile sunt majore, iar oamenii abia au din ce supraviețui, la o școală din inima mlaștinii mesopotamiene (care este și cea a copilăriei regizorului), fetița Lamia (talentata Baneen Ahmad Nayyef) trebuie să ducă la școală, de ziua dictatorului, *Tortul președintelui*. Cum bunica ei (statuara Waheed Thabet Khreibat), care a crescut-o, nu mai are cu ce o hrăni, drept care, spre binele ei, vrea să o dea unei familii de negustori, fetița cea deșteaptă scapă și pornește, împreună cu cocoșul de care nu se desparte și cu colegul ei (dinamicul Sajad Mohamad Qasem), în căutarea ingredientelor pentru tort. O adevărată odisee pe străzile și prin dughenele orașului îi poartă pe cei doi puști prin coridoare pline de capcane, din



The President's Cake (r. Hasan Hadi)

care, având inteligența celor care trebuie să se descurce în viață, scapă până la urmă. Dar filmul nu urmărește doar aventura acestor copii, plină de tensiune dramatică și de umor, ci folosește această fabulă modernă pentru a reflecta la ipocrizia din diversele straturi ale societății irakiene sub Saddam Hussein. La sesiunea de Q&A ce a urmat proiecției, editorul peliculei, Andu Radu, a povestit cum regizorul irakian a dorit să filmeze cu directorul de imagine Tudor Vladimir Panduru după ce a văzut *Malmkrog*, filmul lui Cristi Puiu. Și nu a greșit, căci imaginea contribuie major la poezia când veselă, când tristă a peliculei. Apoi, cum nu a găsit specialiștii doriți în Irak, alți români s-au adăugat echipei de cineaști (decor, costume, machiaj, efecte speciale etc). Cu această echipă internațională, regizorul Hasan Hadi a câștigat, cu filmul său, Premiul Publicului la „Quinzaine des Cinéastes” și *Caméra d'Or* pentru cel mai bun debut regizoral de la Festivalul de la Cannes.

La BIFF 2025, juriul a acordat Premiul pentru Cel mai bun scenariu filmului *Le Città di pianura* (*Orașele de câmpie*).

Adriano Candiago și Francesco Sossai, care este și regizorul peliculei, au compus această piesă cinematografică, precum o temă (muzicală) cu variațiuni. Tema este: ultimul pahar pentru drum (de aici și buna traducere în engleză a titlului: *The Last One for the Road*). Variațiunile sunt diferitele situații în care doi prieteni cam trecuți și cam falși, dar simpatici (Sergio Romano și Pierpaolo Capovilla), intră fără alt scop decât paharul, care nu ajunge să fie niciodată ultimul. Mi-i pot ușor închipui ca pe doi „vitelloni” fellinieni ajunși la bătrânețe, după ce și-au trăit viețile lor lipsite de scop, în orașele de câmpie venețiană. Deambulând astfel pe străzi și șosele, pentru a-și satisface viciul, ei își asociază și un posibil prieten, un tânăr student la arhitectură, dezamăgit în dragoste (Filippo Scotti), căruia îi dau lecții de viață, pe care el, din fericire, nu pare dispus a le accepta altfel decât ca pe o bizareie nostimă, a unor bărbați ofiliți, nostalgici după trecutul lor glorios. Și, dacă învață ceva de la ei, este să se lase antrenat într-o mică escrocherie, care le procură banii de băutură. Scenariul îmbină

în chip plăcut povestioarele trăite de cei trei cu cele povestite ca fiind reale, chiar dacă pot fi inventate, căci celor doi mucaliți le place să discute cu paharul, nu doar să-l bea. Pelicula a fost selectată în *Un Certain Regard* la Cannes 2025.

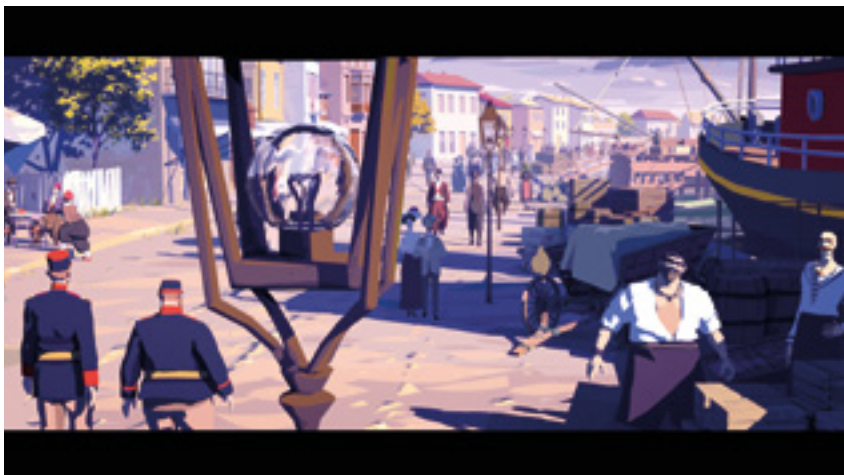
Secțiunea Retrospectivă a fost una consistentă, propunând publicului să (re)vadă filmele a doi importanți cineaști, care au fost și invitații festivalului: ucraineanul (sau cetățeanul lumii, cum îi place să-și spună) Serghei Loznița și israelianul Nadav Lapid.

Autor de documentare și de filme de ficțiune, Loznița este un artist prezent în spațiul public nu doar prin filmele sale, ci exprimându-se în chestiunile pe care le crede importante, fără a se lăsa înregimentat de o parte sau alta a disputelor. BIFF i-a prezentat câteva documentare ce valorifică materiale de arhivă, legate de anumite perioade critice din istoria Ucrainei și a Uniunii Sovietice. În 2019, regizorul a făcut *State Funeral*, bazat pe materiale de arhivă inedite. Loznița dă acces privitorului la ce a însemnat marele șoc resimțit de oamenii din URSS în



1953, la vestea morții lui Stalin. Privită cu ochii de astăzi, ceremonia faraonică a *Funeraliilor de stat*, la care au participat zeci de mii de oameni, naște întrebarea: câți oameni au crezut cu adevărat în cultul personalității dictatorului, câți plâneau cu adevărat moartea „tătucului”? Pentru noi, cei care am trăit sub comunism, aceasta nu e o chestiune de interes politic, ci o dramatică întrebare existențială. În 2021, susținut de Centrul memorial al Holocaustului Babi Yar, Loznița realiza documentarul *Babi Yar. Context*, tot pe baza materialelor de arhivă. Aici, el cercetează unul dintre masacrele abominabile ale celui de-al Doilea Război Mondial: uciderea a aproape 34.000 de evrei, lângă Kiev, la Babi Yar, în 1941. Regizorul examinează în detaliu mecanismul prin care naziștii, împreună cu colaboratori ucraineni, au pregătit și înfăptuit execuția în masă de la râpa Babi Yar. În 2022, Academia Ucraineană de Film l-a expulzat pe Loznița (care trăiește în Germania din 2001) din rândul membrilor săi, susținând că pretenția sa de a se considera cosmopolit este dăunătoare ideii de identitate națională, atât de necesară în timp de război. Regizorul și-a declarat atunci bănuiala că a fost expulzat și pentru felul în care nu a evitat să descrie colaborarea ucrainenilor la masacru, în documentarul *Babi Yar. Context*. Un al treilea documentar important al regizorului a fost tot unul bazat pe materiale de arhivă: *The Natural History of Destruction*. Loznița a alcătuit un discurs vizual, susținut de cel muzical, scris special pentru film (Christiaan Verbeek), alcătuind o meditație (contând poate prea mult pe efectul repetitiv) asupra devastărilor produse de campaniile de bombardare a orașelor și a civililor, de orice parte ar fi ei, în a doua conflagrație mondială. O temă, vai!, atât de actuală!

Al doilea cineast inclus în Retrospectivă și invitat la BIFF 2025 a fost scenaristul și regizorul Nadav Lapid, care trăiește de mulți ani la Paris, dar nu încetează a privi (critic) spre țara în care a crescut și s-a format ca regizor, la Școala de Film și Televiziune Sam Spiegel din Ierusalim. Asupra filmelor sale prezentate în festival vom reveni în numărul viitor al revistei, alături de un interviu cu nonconformistul cineast. **F**



Sulina în *Magicianul* (r. Bogdan Mureșanu)

Sulina, de la *Europolis* la *Magicianul*

Marian Țuțu

Sulina, orașelul din extremitatea estică a României, care dă numele canalului cel mai utilizat al Dunării, a avut perioada sa de glorie între 1870-1931, când a fost port liber, administrat de Comisia Dunării. A avut un destin asemănător cu al Brăilei, și ea port liber și cu o populație amestecată, pe care scriitorul Panait Istrati a făcut-o cunoscută în lume. Romanele acestuia au fost ecranizate, „Kira Kiralina” încă din 1928, de Boris Glagolin, la Odesa, în URSS, apoi în 1993 de Gyula Maár (*Codin și Chira Chiralina*), iar în 2014 de Dan Pița (*Kyra Kyralina*); doar „Codin”, în filmul româno-francez omonim din 1963, al lui Henri Colpi.

Sulina l-a cucerit mai întâi pe comandorul Eugeniu P. Botez (1874-1933), care a fost căpitan al portului înainte de Primul Război Mondial, dar a rămas cunoscut ca scriitor sub pseudonimul Jean Bart, după numele unui corsar faimos din timpul lui

Ludovic al XIV-lea. Jean Bart a scris romanul „Europolis” (1933), în care imaginează o cafenea în jurul căreia reconstituie gloria și decăderea orașului. Paul Călinescu a ecranizat romanul în 1961, sub titlul *Porto-Franco*. Cafeneaua din fața debarcaderului, a lui Stamate Marulis, reprezintă elementul coagulant al personajelor. Fratele patronului, Nicola, emigrat în America, se întoarce împreună cu fiica lui, Evantia, o creolă. Până la urmă, se dovedește că Nicola nu e miliardar, cum s-a crezut, ci a fost deținut la Cayenne. Pentru a supraviețui, devine contrabandist, dar e împușcat de concurenți. La rândul ei, Evantia e sedusă de ofițerul Angelo Deliu și ajunge stea de cabaret. Nostalgia peisajului tropical și tuberculoza o răpun, lăsându-l nemângâiat pe ofițerul Neagu, care o iubea. Povestea lor tristă anticipează soarta orașului, care e distrus de criza economică: Marulis dă faliment, iar Angelo dispăre. Neagu, însă, se întoarce și își amintește cu regret viața de altădată. Romanul tindea spre melodramă, iar filmul îi adaugă un caracter teatral excesiv.

Urmează două documentare: *Porto Franco 2000* (2001), al Ancăi Damian, și *Europolis, orașul din Deltă* (*Evropolis, gradăt ot Deltata*, regia Kostadin Bonev, Bulgaria, 2010). Urbea de la vărsarea Dunării în Marea Neagră îi prilejuiește Ancăi Damian o rememorare nostalgică a gloriei de odinioară a actualului orașel pierdut în Deltă, utilizând și viziunea a trei locuitori: un fotograf, o pictoriță și un elev pictor. Reconstituirea, cu ajutorul fotografiilor de epocă și picturilor, este alternată cu imagini aeriene, mai ales de pe canalele care constituie aici străzi. Epavele și casele păărăginite, ca și cimitirele cu morminte aparținând mai multor etnii și religii, redau întrucâtva farmecul oriental de altădată, dar mai degrabă transmit tristețea unei pierderi irecuperabile.

Cu ocazia unei excursii în Delta Dunării, regizorul bulgar Kostadin Bonev a fost fermecat deopotrivă de orașul decăzut și de poveștile despre gloria sa de altădată. El a preferat ca interlocutorii săi să fie oameni obișnuiți și să alterneze fotografiile vechi cu imagini emoționante, dar triste, ale orașului, unde hotelurile și chiar clădirea Comisiei Dunării se află azi în ruină. Kostadin Bonev și-a prezentat filmul la Divan Film Festival, la Cetate, încă în 2010, însă el a revenit recent în România pentru a-și prezenta din nou filmul publicului român, alături de *Magicianul* (2025), animația lui Bogdan Mureșanu.

Regizorul român mărturisea că a scris o povestire despre un magician, iar acțiunea acesteia se petrecea la începutul secolului al XX-a în Sulina, un loc potrivit pentru aventură și exotism. Bogdan Mureșanu a vrut să facă un film de ficțiune, dar a înțeles că ar fi fost practic imposibil să redea atmosfera epocii fără un buget uriaș, așa că a ales să facă o animație – un demers de asemenea dificil, pentru care a lucrat aproape opt ani (!). Filmul este fermecător, o reușită confirmată de selecția la prestigiosul festival de la Annecy.

Până la animația lui Bogdan Mureșanu, a mai fost road movie-ul *Europolis* (Cornel Gheorghiuță, 2010), inspirat mai degrabă de Mircea Eliade decât de Jean Bart, în care Sulina este punctul de plecare a unei localnice și a fiului ei, precum și cel de sosire din Franța, împreună cu un șaman și rămășițele fratelui femeii. 

Festivalul de Film de la Cracovia (KFF)

Planeta urcată pe ecran

Giulia Ghica Dobre

Dacă ai crezut că documentarele sunt doar filme lungi și lente, cu *voice-over*-uri despre ceramică antică sau păsări migratoare în 4K, mai gândește-te. Festivalul de film documentar de la Cracovia a adus mai multă dramă, mai mult adevăr și mai multe momente emoționale brute decât un mesaj de despărțire la 2 dimineața.

M-am dus la Cracovia pentru documentare, dar am rămas pentru neliniștea existențială și întâlnirile înduioșătoare. A vedea 13 documentare în cinci zile este un pic ca un *dating* rapid cu inspirație. Undeva între o expunere politică cutremurătoare și un film sensibil despre o bunică făcând supă, am realizat: Cracovia nu este doar despre *pirogi*. Este despre sentimente. Mari, nescenarizate, din viața reală. Și am luat notițe.

La Festivalul de la Cracovia, planeta se urcă pe ecran și nu mai vrea să coboare


În competiția internațională, cele 13 documentare ne-au pus mintea pe bigudiuri: de la ecologia triburilor Yurok din California (spoiler: oamenii vor salva planeta înainte să-și încarce telefonul), la poveștile din minele boliviene (adică unde chiar nu vrei să-ți petreci vacanța), mafia pădurilor din România, până la traumele adânci lăsate de războaie – că tot nu era viața destul de complicată. Polonia nu s-a lăsat mai prejos – 41 de filme locale, care trec de la drama de familie la artă pură, cu puțin conflict între generații (adică bunica versus TikTok). Filme intime, dar fără să te faci să o suni pe mama după vizionare... sau poate ca da! Iar coproducțiile internaționale sunt ca glumele bune: vin de peste tot și te iau prin surprindere. Globalizarea bate la ușă cu popcorn în mână.

Polonia e în plină efervescență creativă, conectându-se cu tot mapamondul. De la Varșovia la Hanoi, trecând prin Stockholm, Praga și chiar... Qatar (!), filme precum *Child of Dust* sunt dovada clară că *storytelling*-ul n-are pașaport.

KFF Industry a fost centrul de comandă pentru toți documentariștii serioși (și *funky*). Programele „Docs to Go”, „Docs to Start” și „CEDOC” au adunat anul acesta peste 1.000 de creiere creative – un cocktail profesional cu aproape 400 de participanți internaționali. Dacă vrei să faci film, aici e locul unde ți se aprind ideile ca artificiele.

Dar Cracovia ține pasul și cu noile dimensiuni și realități alternative. VR-ul are deja locul rezervat la festival: secțiune specială, panouri despre ce înseamnă să spui povești într-o lume în care publicul e practic *în* film.

La Cracovia, documentarul se uită în oglindă și zice: „Hai să fim realiști!”

„Mai puțină politică la microfon și mai multă inimă pe ecran!”. Directorul KFF Industry ne-a șoptit că anul ăsta documentarele lasă discursurile la tribună și se scufundă în povești personale, artistice, de viață reală, care te ating fără să țițe. De la modă și muzică, la pictură și momente existențiale de tip „ce fac eu cu viața mea?”, filmele de la Cracovia au compus un playlist emoțional care ne-a ținut conectați fără cabluri. Totuși, marile teme nu au lipsit – mediu, societate și drepturile omului sunt în trend la festivaluri și și-au făcut simțită prezența în forță și la cea de a 62-a ediție a KFF. Concurența? Superstrânsă. Documentare excelente peste tot! Asta înseamnă un singur lucru: calitatea a urcat vertiginos, ca drona la filmare. Forme *wow*, povești care țin lipit ecranul de tine. Scurtmetrajele nu mai sunt chiar așa scurte. Au crescut puțin, s-au 

maturizat și au învățat să spună mai mult în mai puțin timp. Gen: scurt și cu impact. KFF 2025 a confirmat că documentarul contemporan strălucește prin capacitatea sa de a împleti localul cu globalul, personalul cu universalul, explorând în același timp forme noi, precum realitatea virtuală. Toate acestea în cadrul unui ecosistem care combină creativitatea, coproducția și ambiția internațională.

Regizat de Weronika Mliczewska, *Child of Dust* nu doar a stors emoțional, dar a plecat acasă cu două trofee de aur în buzunar: „Cornul internațional” și „Calul polonez”. Dublă victorie, dublu respect! Ce face filmul așa atât de special? Ia o misiune personală – un fiu în căutarea tatălui dispărut – și o transformă într-o parabolă care ne atinge pe toți. O parabolă despre război, despre memorie, despre identitate și toate lucrurile care ne fac oameni, indiferent de coordonatele GPS. Toate învăluite într-un praf poetic care te lasă pe gânduri. *Child of Dust* e ca un vis care începe cu întrebări eterne: „Cine sunt eu... și de unde vin?”. Dintr-o simplă căutare personală, regizoarea Weronika Mliczewska face magie – transformă o poveste intimă într-o metaforă universală despre abandon, despre rădăcini și memoria care refuză să tacă. Abordarea ei e ca un jurnal scris la lumina lunii – introspectivă, dar nu pretențioasă. Emoțională, dar fără violoncele tragice pe fundal. Lasă spațiu pentru lacrimi și zâmbete. O poezie în 24 de cadre pe secundă: Vietnamul rural care îți taie respirația, orașe care vibrează în tăcere, interioare care vorbesc fără cuvinte. O călătorie vizuală care nu-ți cere pașaport. Tema filmului este una rară, dar puternică. Amerasiienii – copiii născuți din relațiile cu soldații străini în timpul războaielor asiatice – nu prea apar pe afișe europene. Dar aici există și ne privesc direct în inimă, cerându-ne să nu uităm. *Child of Dust* ne duce departe – în tropicele memoriei și ale traumelor uitate –, dar o face cu ochii unei regizoare poloneze care, deși fină observatoare, vine totuși „din afară”. Așadar, unii critici au ridicat o sprânceană și au întrebat: este asta o rană orientală privită printr-un obiectiv occidental? Dar filmul are harul de a nu vorbi tare, ci profund. Se apropie de subiect cu tăceri, metafore și o poezie care îți alunecă în suflet. Cei care

ar fi vrut o lecție de istorie cu pancarte și megafon au rămas cu agenda goală și cu simțurile pline. Așa că rămâne întrebarea: ce greutate are poezia când vine vorba de durere istorică? Și, când emoția nu e locală, dar intenția e sinceră, ce iese? Uneori, o capodoperă. Alteori, o discuție la o cafea după proiecție. *Child of Dust* plutește înapoi spre trecut, ca o frunză pe un râu liniștit.

Iar *Tata*, filmul-pereche din Moldova, vine ca o furtună – direct, brutal, documentar, cu noroi sub unghii și adevăruri imposibil de spălat. Unul e vis. Celălalt, trezirea. Amândouă, însă, merită privite cu ochii larg deschiși și sufletul pe recepție.

Child of Dust este o fericită coproducție, un adevărat festival de pașapoarte: Polonia, Vietnam, Suedia, Cehia, Qatar – o echipă de cinci stele, care construiește o poveste cu suflet global, dar coerentă de bijuterie narativă. E dovada că uneori, cu puțină poezie, câteva continente și multă sinceritate, un documentar poate deveni o punte între lumi.

Două filme. Două lumi. O singură planetă a documentarului

Pe de-o parte, avem *Child of Dust* – o poezie în mișcare, un vis de celuloid, în care emoțiile plutesc ca aburul peste orezăriile memoriei. Este senzorial, stilizat, de parcă Tarkovski s-ar fi dus în Vietnam cu un carnețel și-un nor de nostalgie. Nu țipă. Nu acuză. Doar șoptește: „Uite, ți-ai uitat trecutul aici, vrei să-l iei acasă?”.

Pe de cealaltă parte, vine *Tata* – un baltag de realitate, un ciné-vérité cu nervi, jenă și adevăr pe față. Filmul nu vrea să te mângâie. Vrea să te trezească. Ca un duș rece la 6 dimineața, când conștiința încă doarme.

Child of Dust îți atinge inima cu o pană de păun. *Tata* îți zguduie sufletul cu un strigăt mut dintr-un colț postsovietic. Unul e vis. Celălalt e document. Unul te face să te pierzi în metafore. Celălalt te obligă să privești în oglindă. Cele două filme premiate la KFF 2025 sunt Yin și Yang-ul documentarului contemporan: grația poetică a ceea ce a fost vs. forța brutală a ceea ce este. Dacă vrei un haiku filmic cu parfum de memorie, alege *Child of Dust*. Dar, dacă vrei să simți realitatea sub piele, *Tata* te așteaptă. Două filme,

două drumuri, același adevăr: documentarul de azi dansează între metaforă și mărturie. Și e un dans pe muchie de cuțit.

Filme ca *Tata* și *Silver* vin ca niște poezii cu nerv – nu urlă, dar te zguduie serios pe dinăuntru. Ne arată că, uneori, cele mai grele probleme ale societății pot fi digerate mai ușor... dacă sunt servite cu empatie și un strop de suflet.

Silver (Polonia-Bolivia), de Natalia Koniarz, nu doar strălucește, mai și mușcă. Rezultatul a fost că și-a umplut buzunarele cu premii: Premiul FIPRESCI, al criticilor care nu prea zâmbesc, dar care aici au făcut-o; Premiul Maciej Szumowski – pentru *awareness* cu impact. Și Premiul pentru Cea mai bună imagine – adică filmul arată ca o pictură care respiră. Un film ca o bijuterie de argint – nu e țipătoare, dar luminează. Cu stil, cu emoție și cu o cameră care știe exact unde să plângă și unde să rădă. Regizoarea poloneză Koniarz permite ca ritmurile zilnice ale comunității miniere să vorbească de la sine: ei se trezesc înainte de zorii zilei, intră în tunelurile întunecate și contorsionate, au grijă de copii și oferă frunze de coca lui „El Tío”, spiritul minei. Aceștia sunt indivizi ale căror vise nu sunt de obicei alese, ci moștenite. Mineritul nu este o meserie, ci un destin, o angajare care le este impusă de împrejurări și care seamănă cu un ritual. *Silver* nu urlă, nu trage de mânecă, nu te învață lecții dându-ți cu tableta în cap. În schimb, te ia ușor de mână, te duce într-o lume tăcută și-ți spune: „Uită-te bine. Simte. Aici e adevărul”. Nu e manipulare, nu sunt lacrimi forțate. Doar o liniște melancolică, ca o rugăciune șoptită muntelui care dă și ia, binecuvântează și mușcă din același colț de viață. Un film care respiră în pauze. Și, tocmai acolo, în spațiile dintre cuvinte, se ascunde forța lui. Un băiat râde pe vârful dealului, uitând – măcar pentru o clipă – că viața n-are final Disney. Un miner bătrân intră în întuneric ca într-o biserică. Femei care gâtesc și așteaptă în tăcere; pentru ele, răbdarea e o formă de rugăciune. Natalia Koniarz filmează totul cu un ochi care știe că sacru nu înseamnă spectaculos. Ea găsește poezie în fiecare gest obișnuit și face din *Silver* o baladă a existenței simple, dar nemărginite. Aici, sufletul iese din piatră, iar visele sunt atât de fragile, încât, dacă le rostești, s-ar sparge.



Child of Dust (r. Weronika Mliczewska)

Silver nu este despre glorie sau dramă. E despre a fi. Despre oameni reali, care trăiesc sub greutatea frumuseții și a durerii, cu o demnitate care nu cere aplauze.

Cu *Tata* (Premiul Cornul de Argint/Silver Horn pentru cel mai bun film cu tematică socială, la cea de-a 65-a ediție a Festivalului Internațional de Film de la Cracovia), Lina Vdovii intră-n scenă nu cu aplomb, ci cu o voce care băjbăie frumos. Regizoare, naratoare și detectiv al propriei copilării, ea nu face ordine în dulapul cu tați, ci, mai degrabă, îl deschide... și lasă amintirile să cadă în toate direcțiile. Că e despre tată, *Tata*, sau doar despre un bărbat cu mustață dintr-o poză de pe raft, Lina sapă adânc în memoria postsovietică, unde masculinitatea vine la pachet cu multe „hmm”-uri, „oare”-uri și pauze lungi de gândire. Un soi de terapie cu microfonul pornit. Narațiunea e un puzzle emoțional cu piese lipsă și colțuri rotunjite. Este ezitantă, uneori stângace, dar tocmai acolo e farmecul: nu vrea să ne dea răspunsuri, ci să ne pună întrebări. Din acelea grele, dar blânde. În *Tata*, ambiguitatea e regină, tăcerile sunt coloana sonoră,

iar publicul e invitat să intre în capul Linei și să se uite prin ochii ei la trecut. *Spoiler alert*: o să râzi, o să oftezi și, poate, o să-ți suni și tu tata după film.

Bun venit la... *Sanatorium*! Nu este un serial Netflix, e un documentar cu mult umor, cu suflet, nămol și un pic de vintage postsovietic. Regizat de Gar O'Rourke, o combinație fină între Irlanda și Ucraina, filmul ne dă un bilet de 90 de minute către... Odesa. Dar nu Odesa cea cu dramă de război, ci Odesa cu nămol pe față și fizioterapie în șlapi. Pe malul lacului Kuialnik, în mijlocul unei lumi care se clatină, există un sanatoriu unde viața pulsează în ritm de aparate de masaj și ceai fierbinte. Aici, oamenii vin să-și vindece oasele, inimile și, poate, un pic din trecut. Căci nămolul vindecă, dar și povestește, dacă știi să ascuți. *Sanatorium* (câștigătorul unui Premiu Special acordat de juriu) nu plânge și nu urlă, doar privește. Cu tandrețe, cu ironie, cu un pic de absurd dulce. E un fel de balet cu halate albe, în care pensionarii fac stretching lângă afișe comuniste, iar viața curge cu nostalgie și umor.

La Krakow Film Festival 2025, praful memoriei s-a întâlnit cu strălucirea formelor îndrăznețe. A fost personal. A fost istoric. A fost... cu sufletul pe ecran și camera pe inimă. Povești despre tați absenți, traume care se încăpățânează să tacă și identități care dansează pe granița dintre „cine sunt” și „cine aș fi fost”. Într-un cuvânt? Umanitate. Umanitate stilizată. Ce a cucerit publicul și juriul? Filme care nu doar arată bine, dar și spun ceva important. Imagini care-ți dau pe spate retina, dar și mesaje care-ți dau de gândit în drum spre casă. *Child of Dust* și *Silver* sunt eroii globali ai ediției, dovada că, atunci când Polonia se ține de mână cu Vietnamul, Bolivia sau Qatarul, rezultatul e o poezie vizuală cu impact mondial. Concluzia? Când documentarul e sincer, poetic și cu nerv social, se face auzit. Când forma îndrăznește, dar nu uită de fond, critica aplaudă. Iar când poveștile sunt spuse în mai multe limbi, cu mai multe suflete, toată lumea le simte. KFF 2025 ne-a arătat că documentarul nu e doar oglindă. E lupă, e lanternă, e... poezie cu pașaport. Ne vedem la anul, cu inima și mintea mai larg deschise! **F**

Un festival-model

Dana Duma

A fost pentru a 25-a oară când asociațiile naționale ale criticilor de film s-au reunit pentru a discuta problemele arzătoare ale profesiei, în cadrul Adunării Anuale a FIPRESCI, federația care oferă, sub egida multor festivaluri, un premiu prestigios. Adunarea a fost însoțită de alegeri, încheiată cu următoarele rezultate: Ahmed Shawky (Egipt) – președinte, Paola Casella (Italia), Elena Rubashevskaya (Ucraina) și Marina Kostova (Macedonia de Nord) – vicepreședinți. A fost pentru a doua oară când evenimentul a fost găzduit de festivalul Budapest Classics Film Marathon, eveniment desfășurat în principal în elegantul cinema budapestan Urania, menit să amplifice cultura cinematografică a pasionaților de film. Conducătorii sunt György Ráduly, director al Institutului Național de Film – Divizia Prezervării și Tehnologiei Filmului (Arhiva Națională de Filme a Ungariei), festivalul a ales anul acesta să celebreze cei 130 de ani de viață ai cinematografului, demonstrând cât de importante sunt salvarea și reevaluarea operelor care au marcat istoria aceste arte. Evenimentul a început chiar în ziua

în care știrea mondială principală privind lumea filmului se referea la dispariția lui Robert Redford (1936-2025), actorul și cineastul care a marcat istoria Hollywoodului, atât prin rolurile sale (mai ales din *Butch Cassidy și Sundance Kid*, *Toți oamenii președintelui* sau *Marele Gatsby*) și lungmetrajele regizate (*Ordinary People*, *A River Runs Through It* sau *The Horse Whisperer*), cât și pentru susținerea cinematografului independent, prin crearea și promovarea Festivalului Sundance. Multă cerneală a curs zilele acestea pentru a evoca figura marelui dispărut, dar la festivalul budapestan programul a continuat conform planului, evocând mai ales filme semnate de cineaști intrați în eternitate.

Este mai ales cazul documentarului de lungmetraj dedicat cinemaului Lumière și în special figurii lui Louis Lumière, film pentru care a venit să vorbească cel care l-a realizat, Thierry Frémaux, președinte al Festivalului Lumière de la Lyon și director artistic al Festivalului de la Cannes. *Lumière. Aventura continuă* reunește scurtmetraje realizate de primul mare cineast înainte de proiecția-reper din 28 decembrie 1895, începând cu *Ieșirea muncitorilor din Uzinele Lumière*, prezentat în luna martie a aceluiași an. Dacă unii dintre noi cunoșteam o bună

parte din scurtmetrajele care au validat principalele tehnici cinematografice (travellingul înainte și înapoi, cadrul lung cu mizanscena în profunzime, filmarea inversă etc.) și au consacrat canoanele genurilor cinematografice (comedie, film de familie etc.), trebuie să recunoaștem că unele au fost cu totul noi pentru percepția publică. Recuperarea lor s-a datorat unei minuțioase munci de cercetare și restaurare, iar comentariile, în același timp calificate și pasionate, ale lui Thierry Frémaux au pus accentele potrivite privind achizițiile noului limbaj de acum 130 de ani.

Ca un festival care a mizat în primul rând pe valorile consacrate, dorind în același timp să atragă publicul, Budapest Classics Film Marathon a invitat și a provocat la dialog mari figuri ale cinematografului, precum István Szabó, câștigător al unui Oscar în 1982 cu *Mephisto*, maestrul genului horror David Cronenberg și armeano-canadianul Atom Egoyan, care au colaborat cu producătorul de origine maghiară Robert Lantos, adus de asemenea în fața publicului de la Cinematecă. Dialogul lor a relevat informații prețioase privind producțiile proprii, dovedind totodată că toți au simțul umorului, iar succesul nu le-a afectat judecata și nici nu le-a diminuat apetitul de a experimenta.

Foarte minuțios elaborat, programul a reunit în grupaje interesante peliculele propuse publicului, printre care unul dedicat genului noir, altul filmelor cu iz experimental; iar unul, dedicat atragerii publicului general, a proiectat, în aer liber, pelicule atractive precum *Samuraiul*, de Jean-Pierre Melville, cu Alain Delon, *Metro*, de Luc Besson, cu Isabelle Adjani și Christopher Lambert, ori comedia *Liliomfi*, primul mare succes al regizorului maghiar Károly Makk. Deși nu am fost de față, sper că și singurul lungmetraj românesc inclus în program, *Un om în loden*, de Nicolae Mărgineanu, un thriller realizat înainte de 1990, s-a bucurat de același succes. **F**





Daria's Night Flowers (r. Maryam Tafakory)

Curtas Vila do Conde

Flacăra care nu se stinge

Andreea Pătru

Cea de-a 33-a ediție a festivalului Curtas Vila do Conde, o referință de bune practici pentru promovarea scurtmetrajului, a reflectat preocupările actuale ale cinematografului contemporan printr-o selecție diversă formal, cuprinzând ficțiune, documentar și animație, cât și tematic, abordând rolul artei în timpuri vremelnice, cât și filmul ca act de rezistență sau, dimpotrivă, de evadare din realitatea sumbră care ne înconjoară. Însă, alături de selecția atent curatoriată a festivalului de pe malul Atlanticului, ediția a fost încununată cu evenimente conexe care pun în valoare programul și spațiile alternative.

Pe lângă retrospectiva dedicată lui Whit Stillman, unul dintre cei mai importanți regizori americani independenți, autor al unor titluri ce descriau schimbările societale prin intermediul claselor privilegiate ale anilor '90, precum *Metropolitan*

(1989), *Barcelona* (1994) sau *The Last Days of Disco* (1998), Galeria de artă cinematografică Solar a prezentat, în parteneriat cu festivalul, o expoziție semnată de artista și regizoarea de origine iraniană Maryam Tafakory. Unul dintre numele promițătoare ale ultimilor ani, selecționată la festivalurile mari precum Locarno, Rotterdam, New York și „Quinzaine des Réalisateurs”, Tafakory a prezentat, sub titlul „What Pain Does Film Cure?”, o expoziție în dialog cu evenimentele actuale, chestionând rolul artei în fața tragediilor precum cea din Gaza. Filmografia sa, care abundă în filme-eseu compuse din imagini de arhivă și filme iranienne predominant anterioare Revoluției Islamice, se concentrează pe protest, pe lupta împotriva propagandei și a rescrierii istoriei de către puterea hegemonică, cât și pe emanciparea societală și libertatea vocilor feminine. Alături de expoziție și o retrospectivă parțială, cineasta iraniană a mai primit „Carte Blanche”, selecționând

scurtmetraje recente care se referă la cauza palestiniană, precum *Paradiso, XXXI, 108*, regizat de Kamal Aljafari, multipremiatul *I Signed the Petition*, de Mahdi Fleifel, sau *The Flowers Stand Silently, Witnessing*, de Theo Panagopoulos, alături de lucrările unor regizoare consacrate precum Jocelyne Saab și Basma Alsharif, dar și de unicul film regizat de poeta iraniană Forough Farrokhzad, *The House Is Black*, al cărui simbolism capătă valențe contemporane sfâșietoare în contextul crizei umanitare din Gaza.

Premiul pentru cel mai bun film experimental i-a revenit aceleiași Maryam Tafakory, pentru *Daria's Night Flowers*, un scurtmetraj care abordează sexualitatea queer, subiect tabu în dictatura teocratică a Iranului. O face cu propriile sale mijloace, prin intermediul tăcerii și al absenței, folosind puterea sugestiei prin intermediul filmelor de dinainte și de după Revoluția Culturală, relevând tensiunile dintre libertate și opresiune, progres și





Alișveriș (r. Vasile Todinca)

tradiție. Premisa se dezvoltă prin intermediul unei narațiuni fragmentate, din care rezultă că Daria, o tânără scriitoare care și-a terminat primul manuscris, s-a îndrăgostit de o femeie, fapt ce îl infurie la culme pe soțul conservator, determinat să distrugă scrierile blasfematoare ale soției sale. Dacă în scurtmetrajele anterioare Tafakory explora dorința lesbiană voalat și subtil, în *Daria's Night Flowers* sunt denunțate toate mijloacele de opresiune a corpului feminin, inclusiv prin superstițiile menite să le controleze, iar regizoarea recurge la o critică sociopolitică mai explicită, bazată pe ceea ce lăsau nespuse filmele predecesorilor.

Câștigătorul Premiului pentru cel mai bun documentar a fost, deloc surprinzător, *Being John Smith*, regizat de John Smith, fără îndoială unul dintre cele mai titrate scurtmetraje ale anului. Posesor al unui nume generic în spațiul anglofon, echivalent al unui „Escu” autohton, John Smith compune un eseu filmic autobiografic pornind de la consecințele nefaste ale creșterii cu această etichetă. Regizorul face o trecere în revistă ludică a poreclelor primite în copilărie, pentru ca mai apoi să integreze în discursul ironic observații despre forma scurtmetrajului în sine, anticipând critica monotoniei și a redundanței imaginii; un montaj de imagini din copilărie, alături de imagini de pe internet. Prin vocea din off, John Smith își exprimă preocuparea că însoțirea de imagini ilustrative poate fi percepută ca fiind prea convențională pentru un cineast care admite deschis că

a fost în căutarea faimei și a recunoașterii. Apoi adaugă o nouă dimensiune eseului printr-un dialog spiritual și inteligent cu textul de pe ecran, dezvoltând idei precum condiția artistului și demitizarea statusului, arătându-se ca un individ cu frustrări și griji mundane ca oricare altul. Nimeni nu vrea să fie un John Smith, un substitut, un individ deposedat de personalitate. Iar apropierea de moarte, îmbătrânirea, îi conferă artistului distanța necesară pentru o meditație profundă despre viață, în ciuda frustrării că numele său generează milioane de rezultate similare la o simplă căutare pe Google.

Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj de animație a ajuns la *World at Stake*, regizat de Susanna Flock, Adrian Jonas Haim și Jona Kleinlein, membri ai colectivului artistic Total Refusal, autodefinit ca o „gherilă media pseudomarxistă”. Utilizând jocurile video pentru a dezvălui aparatul politic se ascunde dincolo de imaginile perfecte și căutând acele erori în matrice, *World at Stake* reunește trei evenimente sportive (un jucător de golf care nu reușește să lovească cu crosa, o echipă de fotbal care joacă contra ei înseși și un copilot de raliu care are o criză de identitate) pentru a chestiona principiile victoriei și ale înfrângerii și a negocia rolurile sociale stabilite de performativitatea jocului. Cu același *modus operandi* adoptat în lucrările anterioare și niște personaje extrase și manipulate din jocuri video existente (în acest caz, din „FIFA 2023”, „PGA Tour 2K21” și „Dirt Rally 2.0”), cineăștii

construiesc o reflecție asupra pasivității spectatorului ca pion într-un sistem global. Printr-un umor absurd, regulile de funcționare ale jocului (în acest caz, sporturilor) sunt complet date peste cap de cei care ar trebui să ghideze acțiunile personajelor conform regulilor, provocând consecințe neașteptate. Încă o dată, Total Refusal inserează publicul într-un univers virtual și îi ghidează interpretarea, prin intermediul vocii din off, pentru a releva aspecte neașteptate despre lumea în care trăim. Colectivul propune – prin cinema-ul său inovator, bazat pe intervenția artistică și apropierea imaginilor video mainstream – un activism postmodern, care chestionează statu-quo-ul.

Nu în cele din urmă, Marele Premiu al competiției internaționale i-a revenit lui *Alișveriș*, în regia lui Vasile Todinca. După premiera mondială de la Cannes, din „Semaine de la Critique”, recunoașterea de la Vila do Conde este prima din multe selecții și distincții ce se întrezăresc în circuitul festivalier pentru Todinca. Filmul urmărește o zi din viața Tatiane (Florentina Năstase), o tânără șomeră aflată într-o cursă contracronometru pentru a face rost de bani pentru plata chiriei. Din disperare, protagonistei îi vine ingenioasă și năstrușnică idee să își vândă o cosiță de păr ca să iasă din impas, demers ce se va dovedi mai complicat decât teoria ponturilor găsite pe internet. Cu un stil tributar lui Jude (cu tranziția spre capitalismul vorace reflectată prin intermediul reclamelor în România în *Opt ilustrate din lumea ideală*, coregizat de Christian Ferencz-Flatz, și nebunia haosului și a precarității dintr-un București ostil, în *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*), Vasile Todinca prezintă „alișverișul”, adică târguirea, negocierea protagonistei cu societatea vampirizantă a Bucureștiului ultracapitalist, umplut de reclame la pariuri sportive și amaneturi deschise non-stop, pentru încă o zi la limita supraviețuirii. Cu un montaj alert și un ton lejer, aducând a dramediă socială filmată de către Marius Panduru în cadre largi, iluminate de neane, *Alișveriș*, care anunță o tânără promisiune a cinemaului românesc, este deopotrivă o simfonie a orașului și o odă a descurcărelii românești, kitul nostru de supraviețuire de toate zilele. **F**

RROMA Film Festival

O ediție mai ambițioasă

Dana Duma

Ajuns la ediția a treia (5-7 septembrie 2025), RROMA Film Festival le-a propus următorilor săi din Brașov și din comuna Augustin un program mai ambițios decât anul trecut, mizând mai ales pe atractivitatea deschiderii și galei de închidere. Cei doi inițiatori, cineastul Cristian Radu Nema și Bianca Beatrice Michi, au reușit și anul acesta să implice Consiliul Județean Brașov, principalul sprijinitor al invitării unui distins personaj, Michael J. Chaplin, fiul lui Charlie Chaplin, sosit împreună cu soția sa, pictorița Patricia Chaplin, fiica Kathleen și nepotul Jayden, pentru a susține prezentarea filmului din gala inaugurală, *Chaplin: Spirit of the Tramp*, de Carmen Chaplin. Lansat anul trecut, lungmetrajul include declarații ale celor opt copii născuți din căsnicia lui Chaplin cu Oona O'Neill, dar și ale unor mari personalități culturale, precum regizorul Emir Kusturica și actorul Johnny Depp. Prin aceste mărturii, combinate cu fragmente din filme și documente filmate în diferite etape din viața celebrului cineast, *Chaplin: Spirit of the Tramp* oferă multe informații privind originea lui rromă, despre care cei mai cinefili dintre noi știm deja câte ceva. Proiectat la cinematograful Astra din Brașov, filmul a avut un public deosebit de interesat, cu o prezență mult peste capacitatea sălii.

La Gala de închidere a fost prezentat, sub cerul liber, în Piața Sf. Ioan din centrul orașului, filmul *Șatra* (1975), de Emil Loteanu, cu muzica lui Eugen Doga, compozitorul plecat dintre noi acum câteva luni și omagiat printr-o conferință a fiicei sale, Viorica Doga. Tudor Caranfil avea dreptate să semnaleze exagerata aură romantică a poveștii de amor nefericit, petrecută în Imperiul Austro-Ungar în secolul trecut, dintre hoțul de cai Zabar (George Grigoriu) și frumoasa cu vocație de vrăjitoare Rada (Svetlana Toma). *Șatra*

a impresionat însă prin decoruri, costume și filmări spectaculoase, dar mai ales prin refrenele electrizante scrise pentru film de Doga, pe care unii spectatori le cunoșteau de mult. Compozitorul, apreciat și pentru colaborările sale cu Hollywoodul, a mai compus celebrele valsuri „Gramofon” și „Gingașa și tandra mea fiară” (din filmul cu același titlu, cunoscut în România și ca *O dramă la vânătoare*), care au fost incluse de UNESCO pe lista capodoperelor muzicale ale secolului al XX-lea și au răsunat pe marile scene ale lumii. Prefațată de un spectacol de dansuri tradiționale susținut de ansamblul Sundari Dance School, proiecția filmului *Șatra* a fost urmărită cu sufletul la gură de membrii familiei Chaplin. Prezența lor prelungită a fost răsplătită cu un moment coregrafic special pregătit de Opera din Brașov, care a evocat personalitatea artistică a marelui Charlie Chaplin.

Ziua a doua a aparținut prezentării de scurtmetraje din opt țări la Centrul Cultural al Comunei Augustin, în Parcul Primăriei, și evaluării acestora de un juriu internațional, condus de profesoara și maestra în arta montajului, creatoarea festivalului Film 4 Fun, Laura Baron. Jurații au decis un palmares amplu, merit să reliefeze originalitatea evenimentului. Trofeul Festivalului „Rona Hartner” a fost acordat producției bulgare *Chocolate* (r. Orlin Milchev, 2024), din care a fost ales și premiantul pentru interpretare masculină,

Borislav Paunov. La feminin, premiul a ajuns în România, fiindu-i acordat Anei Pasti, pentru rolul din filmul *În noapte*, la care actrița a semnat și regia. Cel mai bun scenariu a fost considerat cel scris de Pablo Vega pentru filmul *Proud Roma* (Spania), în timp ce tot în această țară a ajuns și premiul pentru Cel mai bun film – Lluís Quilez, pentru *Yanindara*. Trofeul pentru Cea mai bună regie i-a revenit absolventului UNATC Anastaseu Ștefan, pentru *@TikTok_Cowboy* (2024). Palmaresul a inclus și o Mențiune specială, acordată ex aequo mexicanului Hector Maya Requena, pentru *Gipsy Videodance*, și scurtmetrajului realizat de CNCR, *Voci rome din perioada sclaviei* (România, 2025). O a doua Mențiune specială i-a revenit scurtmetrajului *Happy Birthday Romania!* (2025), de Vali Nechifor. S-a mai acordat și un Premiu al comunității Augustin, pentru *Schimbarea imaginii publice a comunităților defavorizate* (2024), de Gheorghe Șfaițer.

Foarte aplaudat de participanți, Michael J. Chaplin a primit un premiu pentru întreaga carieră din partea organizatorilor RROMA Film Festival, pe scena din Piața Sf. Ioan, în prezența spectatorilor și a autorităților. Sperăm să regăsim același entuziasm la ediția de anul viitor a festivalului organizat de Asociația CRN, finanțat de Consiliul Județean Brașov și desfășurat cu sprijinul Primăriei Municipiului Brașov și al Primăriei Comunei Augustin. **F**



Organizatori, invitați și oficialități

Selecția „Filme bănațene”

Marian Sorin Rădulescu

Despre imposibilitatea unui omagiu (regia Xandra Popescu, 2024), primul scurtmetraj din selecția „Filme bănațene” a festivalului „Ceau Cinema!” (ediția a 12-a), pare un OZN în măsura în care alegerea unui subiect-model precum dansatorul și maestrul de balet Ion Tugearu este un exercițiu rar de căutare nu a frumuseții exterioare, ci a ideii de frumusețe, așa cum o întrupează, prin mișcare, cunoscutul artist. Pentru o clipă, mi-am amintit de scena din *Andrei Rubliov* în care Teofan Grecul îi cere lui Kiril să ia aminte la icoana cu Mântuitorul pe care tocmai o pictase, nu să-i admire chipul. „Maestrul de balet e un inventator care pune în funcțiune mașinăria dansatorului”, spune balerinul căruia filmul caută să-i aducă un omagiu. Dar cât din truda sa de o viață se poate cuprinde într-un

scurtmetraj (ori chiar și într-un lungmetraj)? Ne vorbește despre turneele renunțate în America și la Teatrul Bașoi din Moscova, despre cele șapte examene date pentru a intra la Operă, după activitatea de dansator la Constanța și despre suspiciunea ce constituise adevăratul motiv al înșesitei respingeri. Prea puțin interesat de cancan, Ion Tugearu și-ar dori ca filmul-omagiu care îi este dedicat să ofere un posibil răspuns la întrebarea: „Am meritat de la Dumnezeu picătura asta, ce am făcut cu talentul meu?”. Puținele fotografii puse sub lupă, precum și câteva înregistrări audio-video din Arhiva TVR (între care un moment muzical-coregrafic din 1972, având în fundal melodia Mariei Tănase „Rău mă doare inima”), ne îndreptăesc să credem că a meritat. Ion Tugearu are dreptate: în filmul care îi e dedicat nu e loc pentru doi creatori pe același generic. Decât atunci, am putea adăuga, când regizorul ar fi totodată și coregraful filmului,

ca în cazul lui Bob Fosse (la *Cabaret* și *All That Jazz*).

Export Only (Cristina Iliescu, 2023), în care se remarcă trei prezențe actricești (Claudia Ieremia, Mara Bugarin și Iulian Postelnicu), este un (aparent) fapt divers, de fapt o fabulă pe tema relației dintre bandele de infractori și poliție, a întrajutorării blocate în proiect, a inutilității spiritului de onoare și sacrificiu, pentru că zeul dreptății e mult prea departe și, asemenea camerei de filmat din drona secvenței finale, nepuțințios. Puțința, ni se dă de înțeles, e doar la bandele de mafioți ce lucrează mână-n mână cu forțele polițienești de ordine.

Happy (Mara Cohn, 2024) este, ar spune autorul schiței „Bubico”, un moft: jelirea unui animal de companie, care moare și e incinerat, de către cea care îi fusese stăpână (Mara Bugarin) și nu pare să-și mai găsească rostul pe lume (dacă a avut vreunul) după decesul animalului mult iubit.

Când e frig mă gândesc la ea (Lucas Neagu, 2025) este tot o jelire, a unei fete „frumoase și deștepte”, de către prietena ei intimă din copilărie, care, de ochii lumii, o respinge la o petrecere unde toți erau euforici. Cu inima rănită, fata respinsă pleacă și este accidentată mortal de o mașină. Jelitoarea se plimbă noaptea prin piața centrală a orașului, intens luminată de miile de beculețe ale decorațiunilor din timpul sărbătorilor de iarnă, și aude glasuri de copii care cântă „Moș Crăciun cu plete dalbe”. Când ea ajunge acasă, o vedem mutilându-se în vană cu o lamă. Asta fără să aflăm prea multe despre trup și suflet, cum se întâmplă în filmul lui Ildikó Enyedi din 2017.


Apele în care ne scăldăm (Răzvan Dima, 2025) este un comentariu satiric la starea de ruină extremă în care a ajuns una din stațiunile balneoclimaterice din Banat, Băile Herculane, unde s-au filmat două din filmele românești de referință din anii '80: elitistul *Glissando* și popularul *Trandafirul galben*. În ceea ce a mai rămas neprefăcut



Despre imposibilitatea unui omagiu (r. Xandra Popescu)

în moloz, câțiva turiști de vârstă a treia îmbină tratamentul balnear cu „rugăciunea-aspirină” (hormonul numit endorfină, cu efecte liniștitoare, este secretat în timpul rugăciunii, au afirmat – ni se spune – niște cercetători americani), sub privirea unui tapet cu Iisus în mărimă naturală. Clădiri ce vestesc o civilizație veche de peste două mii de ani stau să se prăvale, dar unii înalță ode lui Hercules și Terrei Mater, în vreme ce-și sfătuiesc pacienții septuagenari de la ora de masaj să se relaxeze, în numele stării de wellness, atunci când aud „Tatăl nostru”.

Publicul care, în urmă cu doar câteva minute, se distra de apele religiozității „în care ne scăldăm”, avea să privească înmărmurit *Școala mea Socrates* (Al Mouallem Sami, 2024), filmul de prezentare a activității educative din prima școală musulmană românească din Timișoara.

În încheierea calupului „Filme bănățene” au fost proiectate patru scurtmetraje inspirate din atmosfera filmelor lui David Lynch, realizate de studenți ai Facultății de Arte și Design din cadrul Universității de Vest din Timișoara. Fantasticul, atunci când nu e îngemănat cu realul, exercită o seducție aparte asupra spectatorilor (și realizatorilor de filme, nu mai puțin) dornici să „evadeze” din ceea ce consideră a fi inamicul public numărul unu: realul cotidian. Din *Day In, Day Out* (Laurențiu Pistol, 2025) am reținut contrastul dintre un tânăr muncit la greu de o legiune invizibilă de demoni și cuminența unui furnicar. Poate că semnele ieșirii din fire a „omului recent” sunt consecința uitării de către om a rostului său pe pământ, acel „De ce nu?” prin care se revoltă împotriva condiției sale firești. Printre altele, dinamitând însuși conceptul de fresc. Spre deosebire de „omul revoltat” care „se află în treabă” și se războiește cu vrăjmași nevăzuți, furnicile chiar își văd de treabă. În *Signal* (Daniela Radu, 2025), o femeie naște un rotocol de forma unei nuci de cocos, care suferă – cu ajutorul tehnicii computerizate – felurite metamorfoze. *Spin* (regia Adina Codoban și Cosmin Neață, 2025) explorează interiorul unui local cu farmec vintage, familiar timișorenilor: Scârț. Iar *Stay Tuned* (Adrian Marius Achirei, 2025) explorează relația dintre privitor și „tembelizor”. 

Toamnă la Voroneț

Filmele refugiului

Marian Țuțui

Intre 25-27 septembrie 2025 a avut loc a 45-a ediție a Festivalului Internațional de Film, Diaporamă și Fotografie „Toamnă la Voroneț”, cel mai longeviv festival de film de la noi. A fost o ediție marcată de austeritate, însă cu filme mai bune ca altădată (îi mulțumim lui Mihai Fulger pentru selecție). Festivalul a fost marcat de prezența regizorului de animație Radu Igazsag, care a prezentat o selecție din filmele sale, dar a și susținut ateliere de inițiere în animație, care s-au bucurat de mare succes în rândul elevilor locali din clasele primare.


S-a putut observa chiar și o temă recurentă (din păcate, și foarte actuală) în filmele din festival: refugiul. Ea apare în lungmetraje prezentate în afara competiției – *Maia – Portret cu mâini* (Alexandra Gulea, 2024) și *Pădurea de molizi* (Tudor Giurgiu, 2025) –, dar și în scurtmetrajele *Sewing Machine* (Ülo Pikkov, Estonia, 2024) și *Cetățenia* (Corneliu Cîrdeiu, 2025), care au obținut ex aequo premiul pentru cea mai bună regie a unui film documentar. Filmele lui Tudor Giurgiu și Corneliu Cîrdeiu au avut o semnificație specială la festival, căci evocă refugiul românilor din Bucovina de Nord – o realitate tragică prezentă încă în memoria unora dintre spectatorii de la Casa de Cultură din Gura Humorului. Filmele experimentale realizate de Ülo Pikkov și Alexandra Gulea (despre cel din urmă sper să scriu mai mult cu un alt prilej) au recreat ingenios, prin diverse mijloace, călătoria din timpul celui de-al Doilea Război Mondial a străbunicii din Ucraina în Estonia, alături de bebelușul ascuns în cutia mașinii de cusut, respectiv dublul refugiul al bunicii aromânce a regizoarei, din Grecia în Cadrilaterul dobrogean și, de acolo, din nou la nord de Dunăre.

Premiul pentru cea mai bună imagine a unui film documentar a fost obținut de Jan Fabi, pentru *Ship of Fools* (Alia Haju,

Germania-Liban, 2024). Cel mai bun film documentar a fost ales *Lift Lady* (Marcin Modzelewski, Polonia, 2024), o poveste emoționantă despre o liftieră cu simț civic din Tbilisi.

Premiul pentru cea mai bună digiporamă i-a fost decernat lui Cristian Păsat, pentru *În afara focalizării: Basarabia* (Moldova, 2025), iar pentru film turistic juriul a avut de ales dintre mai multe producții filmate spectaculos cu drona și a optat pentru *Amazonioaca* (Antonio Aleixo, Portugalia, 2025).

La secțiunea de filme studențești, juriul – format din regizorii Alexandra Gulea și Ovidiu Lazăr, alături de subsemnatul – a avut surpriza de a viziona multe producții meritorii, încât alegerea laureatilor a fost o sarcină dificilă. Cel mai bun film studențesc a fost desemnat *Prima ultimă lună* (Elena Vatamanu-Mărgineanu, Polonia-Moldova, 2024), o poveste tulburătoare despre maturizare în lipsa mamei, filmată și interpretată cu măiestrie. Premiul pentru cea mai bună regie a unui film studențesc a fost obținut de un inventiv scurtmetraj animat experimental, *O pată galbenă* (Csaba Molnár, România, 2025). La această categorie, premiul pentru cea mai bună imagine a fost obținut de Csaba Dénes, pentru *Momentul nostru tandru* (Zsófia Polacsek, România-Ungaria, 2024). Juriul a avut posibilitatea să răsplătească încă un student merituos, pe Matei Elesei, pentru o reconstituire emoționantă a unui episod din Al Doilea Război Mondial – *Schokolade* (2025), cu Premiul special „Ioan-Pavel Azap”, oferit de prietenii lui Ioan-Pavel Azap.

Anul acesta, alături de școli reputeate de cinema, precum cele de la Łódź și Varșovia (ultima reprezentată de moldoveanca Elena Vatamanu-Mărgineanu), am putut aprecia și realizările unor studenți de la Universitatea „Sapientia” din Cluj-Napoca, Universitatea de Arte din Târgu Mureș și Universitatea „Hyperion” din București. 



Bill Murray și Scarlett Johansson în *Pierduți printre cuvinte* (*Lost in Translation*, r. Sofia Coppola)

American Independent Film Festival (AIFF)

Ediția clanului Coppola

Sanda Vișan

Cresc repede copiii, nici nu știi când ajung la adolescență. Cum se întâmplă cu AIFF, ajuns la cea de a noua ediție, de când s-a născut în mintea remarcabilului cineast Cristian Mungiu, care, după ce ne-a adus filmele premiate pe Croazetă, la festivalul Les Films de Cannes à Bucarest, i-a adus și pe independenții americani, la AIFF, cu cele mai noi pelicule prezentate la mari festivaluri nord-americane sau europene.

În iunie, la București și în alte șase orașe din țară, cinefilii au văzut premiere apreciate de critica de specialitate, dar și pelicule deja clasice, reunite în patru secțiuni – omagiile dedicate lui David Lynch, nonconformistul cineast care ne-a părăsit la începutul acestui an, la vârsta de 79 de ani, și puternicului actor Gene Hackman, decedat și el în 2025, la 95 de ani, dar și actorilor – cu cariere prodigioase – Kathleen Turner și Bill Murray. Această îngemănare a foarte noului și a consacratului ne-a oferit prilejul de a privi peliculele din perspectiva urmei pe care

o lasă în memoria și în sufletul nostru.

Maestrul necontestat al suspansului suprarrealist, David Lynch, a fost omagiat prin două opere: episodul pilot din sezonul 2 al serialului TV *Twin Peaks*, lansat la începutul anilor '90 și difuzat și în România, și lungmetrajul *Inland Empire*, prezentat în premieră la Festivalul de la Veneția în 2006. Ambele sunt caracteristice pentru stilul acestui unic artist vizionar, *Imperiul minții* dovedindu-se mai experimental și mai halucinatoriu decât alte producții ale sale, prin povestea unei actrițe care ajunge să nu mai facă diferența



The Phoenix Scheme (r. Wes Anderson)

dintre real și imaginarul amenințător al filmului în care joacă și al istoriei sale blestemate.

Dintre producțiile noi din festival, în topul amintirilor de cinefil va rămâne noul film al lui Wes Anderson, *The Phoenixian Scheme*, tocmai pentru că testează auto-ironic stilul andersonian, împingându-l la limita imposibilului. Printr-o *Schemă feniciană*, un om de afaceri corupt (Benicio del Toro) vrea să pună mâna pe economia unei țări din Orientul Apropiat, manipulând piața și cumpărând afaceri, cu ajutorul banilor rudelor și ai asociaților. În același timp, el vrea să o instruiască în afacere pe fiica sa, călugăriță (Mia Threapleton), pentru a-i lăsa moștenirea, în ciuda voinței ei. Guvernul american este însă pe urmele lui, ceea ce aduce peliculei un vag aer de thriller, iar personajului principal, alte prilejuri de excentricitate. Ceea ce contează în această comedie cu accentuate tente

de absurd, construită vizual în detaliu, ca toate filmele regizorului american, nu este firul narativ, ci felul în care intră în schemă diversele personaje desenate cu tușele groase ale caricaturii, care necesită, din partea publicului, o altă grilă de lectură decât cea folosită pentru un film construit convențional. *The Phoenixian Scheme* pare întruparea cinematografică a celebrei definiții a comicului, dată de Henri Bergson, care spunea că râdem atunci când vedem că automatismul, rigiditatea și repetiția mecanică au luat locul fluidității vieții. Cu un înalt grad de artificialitate asumată, filmul este o satiră a sistemului capitalist, dar și a rigurilor universului monahal. Cu un stil regizoral ce riscă aici să cadă în manierism, Wes Anderson le oferă interpretări actoricești notabile unor supervedete ca Tom Hanks, Willem Dafoe sau F. Murray Abraham, cu performantul Benicio del Toro și, mai ales,

cu Mia Threapleton, care ne amintește, prin siguranța interpretării unei inocente bine mascate, de mama sa, Kate Winslet, în perioada de început a carierei sale.

AIFF 2025 a pus în valoare și familia de creatori, cum este relația menționată mai sus, dar și situația coscenaristului filmului *The Phoenixian Scheme*, cineastul Roman Coppola, colaborator constant al regizorului Wes Anderson, cu care a scris, printre altele, *Isle of Dogs* și *The French Dispatch*. El este fiul marelui Francis Ford Coppola, al cărui film din 1974, *The Conversation*, avându-l în rolul principal pe Gene Hackman, a fost inclus în secțiunea de omagii a festivalului. Câștigător al râvnitului Palme d'Or la Festivalul de Cannes, *Conversația* este un thriller care plasează în centrul conflictului misterul generat de mijloacele tehnice moderne de ascultare, ce îl obsedează pe specialistul în înregistrări ilicite. Este o capodoperă, s-a spus, e



un film care rămâne în memoria cinefilului, pentru acuratețea cu care este construit conflictul în mijlocul căruia este plasat expertul care nu știe dacă este martorul pregătirii unei crime sau nu. Puternica interpretare a lui Hackman, alături de cea a asistentului său din film, John Cazale, au dat pregnanță acestei povestiri cu iz polițist, care întreabă, fără a da un răspuns, ce mai înseamnă siguranța, identitatea și spațiul personal, unde începe și unde sfârșește culpa morală. *Conversația* ne lasă în amintire paranoia specialistului care, neștiind cine și dacă îl supraveghează și pe el, își distruge apartamentul, căutând posibilele microfoane ascunse. Produs în era scandalului Watergate, filmul își păstrează relevanța până în ziua de azi, prin problematica sa și prin realizarea cinematografică.

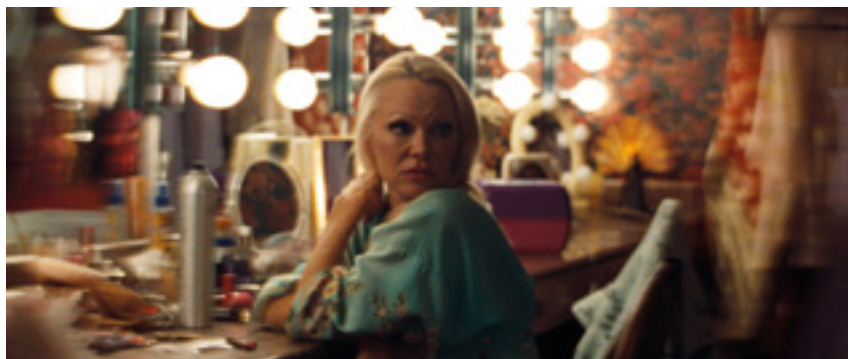
Din aceeași numeroasă familie de americani de origine italiană face parte și Gia Coppola, regizoarea și coproducătoarea peliculei *The Last Showgirl*, prezentată la Festivalul de la Toronto în 2024. Autorul *Nașului* este bunicul cineastei în vârstă de 38 de ani, care a ales o temă feminină pentru acest al treilea lungmetraj al său. O dansatoare ajunsă la vârsta de 50 de ani nu mai poate dansa acolo unde a făcut-o mulți ani, fiindcă este deja considerată prea bătrână. Și, deși merge la audiții, și altora li se pare că timpul ei a trecut și că profesia, care cere sânge tânăr, nu o mai poate accepta pe scenă. Ea se confruntă cu incertitudinea viitorului, după ce a dat totul spectacolului, sacrificându-și chiar și familia. Acum, ea încearcă fără succes să repare relația cu fiica sa, dată în îngrijirea altora. Momentul adevărului este dur, iar Pamela Anderson, interpreta rolului

principal, face tot ce poate pentru a da viață disperării și furiei ce au cuprins-o pe fosta vedetă. Cândva ea însăși un sex-simbol al Hollywoodului, ea pare a vedea în acest rol șansa de a dovedi că, dincolo de formele sculpturale care au plasat-o de mai multe ori pe coperta „Playboy”, are și talent actoresc. Poate a și convins, din moment ce la Globurile de Aur a fost nominalizată la categoria Cea mai bună actriță într-o dramă. Desigur că, sub bagheta Giei Coppola, ea a parcurs un drum lung, de la personajele-tip pe care le juca, la cel frământat de aici, reușind să redea, cu un anumit relief, drama acestei femei ajunse la capătul drumului ei profesional.

AIFF 2025 ne-a mai adus un membru al familiei Coppola, pe Nicolas Cage, care, pe filieră paternă, este nepotul lui Francis Ford și, deci, văr cu Roman și Sofia Coppola și unchi al Giei. El este surferul din coproducția australiano-irlandeză *The Surfer* (2024) și aproape întregul film regizat de Lorcan Finnegan stă pe umerii lui, ceea ce trebuie să fi constituit o provocare pentru vedeta americană, care a fost și unul dintre producători. Întors pe țărmul oceanului, unde și-a petrecut copilăria idilică, surferul vrea să-și răscumpere vechea casă, pentru a-și repara astfel căsnicia și a-și învăța băiatul să plutească pe valuri aici. Numai că o bandă de localnici agresivi îi incurcă planurile și îl aduc aproape de o stare de paranoia, când se vede deposedat de tot și umilit. Finalul, ca și câteva din întâmplările acestui thriller psihologic cu tentă de absurd, aduce o schimbare de situație, ce este o rezolvare improbabilă. Cu o astfel de dezvoltare inegală a narațiunii, nu e de mirare

că și prestația actricească are momente de slăbiciune, care umbresc întregul film, nutrit în principal din prezența și stările contradictorii ale acestui actor. Pe care l-am putut vedea la festival și în junețea sa, în filmul unchiului său, Francis Ford Coppola, *Peggy Sue Got Married*, prezentat la București ca omagiu adus actriței principale, Kathleen Turner, care a fost nominalizată la Oscar, în 1987, pentru acest rol. Tot în acest film am putut-o vedea pe altă membră a familiei, fiica regizorului, care a apărut în filmele tatălui ei încă de când era bebeluș, în *Nașul I*, dar a rămas memorabilă ca tânără îndrăgostită în *Nașul III*. Ca regizoare, producătoare și scenaristă, Sofia Coppola realiza în 2003 filmul *Lost in Translation*, ce i-a adus, printre zeci de premii, Oscarul și Globul de Aur pentru scenariu original, Globul de Aur pentru Cel mai bun film – comedie sau musical și César-ul pentru film străin. Inclusiv în secțiunea de festival dedicată lui Bill Murray și prezentată la Sibiu, în prezența actorului, *Pierduți printre cuvinte* este tot o peliculă bazată în special pe prestația vedetelor Bill Murray și Scarlett Johansson, care au câștigat fiecare câte un Premiu BAFTA pentru întruparea acestor personaje însingurate, ce se descoperă pe fundalul futurist al orașului Tokyo nocturn, reflex rece al singurătății lor. El, un actor aflat la apus, filmând o reclamă pentru whiskey, ea, soția neglijată a unui fotograf la modă. Lucruri spuse, dar mai ales nespuse alcătuiesc materia reciprocei explorări prin mărturisire a celor doi singuratici, într-o bine echilibrată ambianță afectivă, pe care, la vârsta de 32 de ani, Sofia Coppola a știut s-o construiască și s-o filmeze cu stil, astfel încât văzut azi, la 22 de ani distanță, filmul rămâne la fel de viu și de modern în expresia sa cinematografică.

Așa cum este și *Broken Flowers*, inclus și el la AIFF, filmul coscris și regizat de încăpățânat-independentul Jim Jarmusch. În compania unor vedete (Jessica Lange, Sharon Stone), Bill Murray joacă tot un rol de însingurat, care află printr-o scrisoare misterioasă că are un fiu mare, de la una din fostele lui iubite. Jarmusch, maestrul road movie-ului, îl trimite astfel pe proaspătul pensionar într-o căutare prin toată America, pentru a afla cine este misterioasa mamă. Această poveste construită



Pamela Anderson în *The Last Showgirl* (r. Gia Coppola)



Bill Murray în *Broken Flowers* (r. Jim Jarmusch)


într-un stil minimalist devine treptat o comedie reținută, cu substrat filozofic, în care personajul își confruntă propriul trecut și propriul eu.

Dintre titlurile noi prezentate la AIFF, cred că merită trecute la categoria „de reținut” două filme. Primul este debutul individual al tânărului autor Sean Wang, *Didi*, câștigător a 21 de premii în 2024, printre care Premiul Publicului la Sundance și München sau Independent Spirit Award. Didi se numește puștiul american (premiatul Izaak Wang), de origine taiwaneză, care într-o vară, înainte de a merge la liceu, învață să-și cunoască prietenii, să iubească, să filmeze rollerii și să-și înțeleagă mama (excelenta Joan Chen) și bunica (puternica Zhang Li Hua). Prin povestea bine ritmată a descoperirilor unui adolescent de azi, dependent și el de social media, regizorul-scenarist Sean Wang aduce în film, poate din propria experiență, lumea etnicilor chinezi din America. Un adolescent își descoperă propria tradiție culturală, mai ales prin bunica ce nu vorbește decât chineza și ține la vechile obiceiuri, dar și prin mama lui, care l-a crescut singură. Un tânăr integrat în *melting pot*-ul american, dar care își păstrează și identitatea chineză, prin transferul intergenerațional

din cadrul familiei. Iar adesea, din astfel de confruntări rezultă situații comice. Sean Wang este un nume de reținut pentru viitorul cinematografului american, căci și-a început bine cariera, cu o nominalizare la Oscar pentru documentar de scurtmetraj, în 2023, și o continuă cu o comedie bine încheată, ce tratează, fără a o face ostentativ, probleme ale societății americane de azi, precum relațiile interrasiale sau cele dintre generații.

Cel de la doilea film notabil este debutul, ca regizoare și scenaristă, al actriței Eva Victor, care reușește să construiască o solidă poveste cu accente comice în filmul *Sorry, Baby*. Două bune prietene se reîntâlnesc după ce a trecut ceva timp de la viața provincială petrecută împreună. Agnes (Eva Victor) a devenit profesoară la colegiul unde a învățat, locuiește în aceeași casă, în timp ce prietena ei (Naomi Ackie) și-a dus mai departe viața, trăiește la New York și așteaptă un copil. Din povestirile celor două aflăm că Agnes a trecut printr-o perioadă de șoc, ca urmare a faptului că a fost violată de profesorul lor de literatură. Este meritul Evei Victor de a nu se încrâncena pe oribilul act, care nici nu apare decât prin consecințele lui. Autoarea se concentrează pe faptul că viața merge

înainte. Jocul între flashbackuri și prezent este bine structurat, astfel încât conflictul să fie clar conturat. Concluzia filmului ar putea fi cuvintele finale pe care Agnes i le spune bebelușei prietenei sale, prezentându-i condoleanțe că a fost adusă într-o lume în care se pot întâmpla lucruri rele; totuși, ei îi urează să aibă o viață bună. Ar fi putut fi încă unul din filmele născute din energica indignare a mișcării #MeToo, dar autoarea reușește să încarce cu discreție povestea traumei generate de violența sexuală.

Deși filmele noi au fost mai numeroase decât „clasicele” la AIFF 2025, nu ele ne-au acaparat mintea, ci, din nou, celelalte, fiindcă cele mai vechi s-au dovedit a fi abordat teme mai profunde, a fi cercetat cu mai mare pricepere sufletul omenesc, a fi fost purtătoarele unor estetici cinematografice bine articulate, care nici n-ar mai avea nevoie de semnătura autorului pentru a fi recunoscute. Să poarte oare și cinematograful semnele mării schimbări paradigmatică pe care o trăiește omenirea, sub presiunea tehnologiei și prin care valorile tari, tradiționale, le lasă locul altora ușor adaptabile la noul ambient global, poate prea puțin stimulator pentru inteligentă? 



Ion Popescu Gopo, Eugen Doga și Grigore Vieru la Chișinău

Eugen Doga, un *maestro* al muzicii de film

Victor Ghilaș

Comunitatea academică din Republica Moldova este îndoliată. Dar compozitorul Eugen Doga, căci el este marele dispărut, este și unul dintre cineaștii noștri, după cum arată ampla sa filmografie. La data de 3 iunie 2025 a încetat din viață compozitorul (academician) Eugen Doga, personalitate notorie, cu recunoaștere națională și internațională. Născut la 1 martie 1937, la Mocra, în Transnistria, Eugen Doga a beneficiat de o pregătire muzicală aleasă, urmare a contactului său cu maestrul artei și pedagogiei muzicale de la Școala de Muzică din Chișinău (clasa de violoncel a profesorului Pablo Baccini) și Conservatorul de Stat din Chișinău (clasa de violoncel a profesorului Grigore Hohlov). Consacrarea în domeniul scrisului muzical o va cunoaște după absolvirea

în 1965 a clasei de compoziție a profesorului Solomon Lobel, la Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu” din Chișinău.

În perioada de studenție, Eugen Doga își face debutul componistic cu piesa „Romanța” pentru violoncel, pian și orchestră, după care au urmat alte câteva creații. Trecerea de la arcușul de violoncel la condeiul componisticii îl va consacra în perimetrul culturii muzicale, remarcându-se prin polivalența creației sale, ca un maestru al melodicității generoase, al cantabilității emotive, al expresivității ritmice. A excelat, deopotrivă, în muzica de film și în cea de teatru.

Creația simfonică a lui Eugen Doga include „Uvertura pentru orchestră simfonică mică” (1958), remarcabilă prin originalitate și realizare artistică (modus imagistic, stil artistic, concepție). De asemenea, se disting poemul simfonic „Mama” (1965), după motivul

linogravurii omonime a lui Aurel David; „Uvertura pentru orchestră simfonică” (1984); „Simfonia” (1989); „32 de numere pentru orchestra simfonică” (2003) ș.a.

Și-a menținut prezența și frecvența, în repertoriul componistic al autorului, creația muzicală de cameră, evidențiind amplitudinea registrului stilistic al compozitorului și lărgirea axei repertoriale a creațiilor de acest gen. Orizontul muzicii camerale se extinde prin preludiile pentru pian și pentru violoncel și pian, create în perioada 1958-1965. Creația din anii 1970 reprezintă o sinteză originală a mijloacelor de expresie specifice muzicii etnice. Creația vocală este reprezentată prin poemul pentru cor și orchestră „Inima veacului” (1969), suita corală „Coruri fără acompaniament” (1977), „Șase lieduri pentru voce, cor și orchestră”, pe versuri de Mihai Eminescu (1981), cantatele „Trăiască soarele”, pe versuri de Grigore Vieru (1985)

etc. Un deosebit interes l-a avut compozitorul pentru genul romanței, considerația pentru acest tip de demers artistic oferind posibilitatea de a contura mai pregnant profilul autorului și mesajul intimist al muzicii sale. Printre particularitățile romanțelor lui Eugen Doga se remarcă registrul imagistic desfășurat, varietatea stilistică și gama melodică bogată.

Cu baletele „Lucaefărul” și „Venancia”, compozitorul marchează una dintre realizările de vârf ale operei sale, demonstrând capacitatea de cunoaștere și de armonizare a formei artistice cu mijloacele de expresie. Pe un libret scris de regizorul și poetul Emil Loteanu, în baletul „Lucaefărul” (1983), concretizarea imaginilor muzical-coregrafice se reflectă dramaturgic printr-o suită de elemente care marchează ascensiunea conflictului și imprimă acțiunii ponderea cea mai însemnată în arhitectura întregii lucrări. Profilul tematic al următorului balet, „Venancia” (1989), cu libretul de Lev Novikov, dezvăluie coloritul altei epoci. Acțiunea se realizează pe două planuri, pulsând mai întâi în jurul ideilor revoluționare din America Latină. Maestrul propune un periplu muzical și coregrafic latino-american, ce cuprinde transpuneri ale muzicii tradiționale prin prelucrare sau sublimare, însoțite de ritmuri bogate, texte și compoziții pline de sensibilitate, precum și teme variate – de la cele tragice până la cele sociale. Predilecția lui Doga pentru asemenea gen de artă scenică și prospecțiunile constante pe acest segment de creație sunt argumentate și de baletul „Regina Margot” (2003), scris după romanul istoric al lui Alexandre Dumas tatăl, care deocamdată nu a fost montat scenic, fiind înregistrată doar partea lui muzicală.

Doga a creat muzică pentru numeroase filme (lungmetraje și scurtmetraje, de ficțiune, documentare și de animație), realizate la studiourile din țară și de peste hotare (Europa, Asia, America), în care compozitorul a știut să îmbogățească imaginea cinematografică cu mesaje sonore inedite. Timp de cinci decenii, el a practicat muzica de film, semnând zeci de *soundtrack*-uri diferite ca inspirație tematică, orchestrație și atmosferă.


Subliniem că muzica de film scrisă de Eugen Doga este valabilă nu doar în în spațiul public și la televiziune sau radio. Nu este nici doar un element auxiliar,

complementar al produsului cinematografic, ci reprezintă un adevărat personaj dramatic, o dimensiune a compoziției cadrului și secvenței. Pentru compozitorul Doga, muzica de film este un element la fel de important ca și celelalte componente ale demersului artistic, este un personaj care însoțește și completează perfect construcția dramaturgică a peliculei cinematografice. Așa s-a născut muzica pentru filmele realizate mai întâi la studioul Moldova-Film: *Se caută un paznic* (Gheorghe Vodă, după povestea „Ivan Turbină”, de Ion Creangă, 1967), *Nuntă la palat* (Vlad Ioviță, 1969), *Singur în fața dragostei* (Gheorghe Vodă, după romanul omonim al lui Aureliu Busuioc, 1969), *Viforul roșu/Krasnaya metel* (Vasile Pascaru, 1971), *Lăutarii* (Emil Loteanu, 1972), *Casă pentru Serafim* (Iacob Burghiu, 1973), *Șatra* (Emil Loteanu, 1976) etc. A colaborat și cu alte studiouri: *O dramă la vânătoare/Gingașa și tandra mea fiară* (Emil Loteanu, Mosfilm, 1978), *Olimpiada primăverii/Vesennyaya Olimpiada, ili Nachal'nik khora* (Iuri Ciuliukin și Isaak Maghiton, Studioul Maxim Gorki, 1979), *Mercedesul fuge de urmărire/Mersedes uhodit pogoni* (Iuri Liașenko, Studioul Aleksandr Dovjenko, Kiev, 1980), *Coliziunea* (Isak Fridberg, Casa de Film din Lituania, 1984), *Sălbaticul* (Kamara Kamalova, Uzbekfilm, 1988), *Frânghie pentru un vampir* (Nicolae Ghibu, coproducție între Moldova-Film și Nord, SUA, 1992), *Jamila* (Monica Teuber, Triangle Film, Germania, 1994), *Abraham* (animație, Natalia Dabija, Christmas Films, Marea Britanie, 1995), *Patul lui Procust* (Viorica Meșină și Sergiu Prodan, coproducție Flux Film Studio cu România, 2001) ș.a. un semn al recunoașterii sale în muzica de film este și colaborarea cu cineaști de renume ai cinematografiei precum Emil Loteanu, Ion Popescu Gopo, Vlad Ioviță, Valeriu Jereghi sau Vadim Derbeniov.

Consacrarea internațională a venit, în 1972, cu Premiul Special al Juriului la Festivalul Internațional de Film de la San Sebastián (Spania), pentru muzica filmului *Lăutarii* (regia Emil Loteanu), care a fost distins și cu Premiul Scoica de Argint. Doga a semnat și muzica lungmetrajului *Șatra*, al aceuiași Loteanu, distins în 1976, tot la San Sebastián, cu Marele Premiu, Scoica de Aur.

Muzica lui Eugen Doga demonstrează rolul și importanța compozitorului în afirmarea și amplificarea ideilor discursului filmic, convingând că ea poate să contribuie la nuanțarea caracterului personajelor implicate în acțiune. În cele mai reușite cazuri, notorietatea unei lucrări muzicale poate chiar să depășească celebritatea filmului din care face parte. Este, de pildă, cazul celebrului vals al lui Eugen Doga compus pentru filmul artistic *O dramă la vânătoare* (regia Emil Loteanu, după nuvela omonimă de Anton Cehov).

Filmul de animație, acest univers fantastic mai ales al lumii copiilor, i-a prilejuit autorului noi viziuni în procesul de creație. A scris la început muzică pentru filmele de animație create pe baza poveștilor lui Ion Creangă, *Capra cu trei iezi* (Anton Mater, 1968) și *Punguța cu doi bani* (Anton Mater, 1969), prin care transpune spectatorul în atmosfera feerică de poveștii. Au urmat filmele create pe baza prozei pentru copii a lui Spiridon Vangheli – *Banca lui Guguță* (Constantin Bălan, 1975) și *Guguță poștaş* (Constantin Bălan, 1976) –, dar și alte filme, precum *Mărțișor* (Victoria Barbă, 1980). În filmul de animație *Andrieș* (Liubov Apraksina, 1981), muzica are rol de personaj, devine parte organică a dramaturgiei. În filmul cu actori și animație, colaborarea cu regizorul Ion Popescu Gopo la *Maria Mirabela* (1981) a fost un succes și, într-un alt plan, o deschidere spre cele două maluri ale Prutului: la crearea filmului, alături de regizorii Ion Popescu Gopo și Natalia Bodiul, au participat compozitorul Eugen Doga și poetul Grigore Vieru. Filmul a fost o coproducție între Casa de filme 5 București și Soiuzmultfilm.

Acest discurs artistic și muzical este o recitare a poveștii lui Ion Creangă „Fata babei și fata moșneagului”, cu Gilda Manolescu (Maria) și Medeea Marinescu (Mirabela) în rolurile principale, dar și Ion Popescu Gopo în rolul lui Moș Timp. Variantele românești ale cântecelor scrise pe textele lui Grigore Vieru au fost interpretate de Aurelian Andreescu, Anda Călugăreanu și Mihai Constantinescu. Pentru acest film, lui Eugen Doga i s-a acordat, în 1982, Premiul pentru muzică al Asociației Cineaștilor din România (actuala Uniune a Cineaștilor din România). 

Eliade vs. Bellow

Titus Vijeu

Pentru cititorul român, cel puțin două dintre cărțile prozatorului american Saul Bellow prezintă un interes deosebit. Prima este „Iarna decanului” („The Dean’s December”), în care personajul Corde descrie călătoria făcută în România în funestul an 1977, marcat de devastatorul cutremur din 4 martie, pentru a-și asista soția, româncă de origine, în îndeplinirea formalităților de incinerare a mamei sale, un reputat medic ce-și aflase sfârșitul într-o lume fără speranță.

Soții Corde din roman sunt, evident, soții Bellow din viață, cea de-a patra soție a romancierului fiind nimeni alta decât Alexandra, născută Bagdasar, fiică a renumitului doctor Dumitru Bagdasar (al cărui nume îl poartă astăzi principalul spital de neurochirurgie al țării) și a Floricăi Bagdasar (fost ministru al sănătății în guvernul „de largă concentrație democratică” de după război). Cele aproape două săptămâni petrecute în capitala României i-au prilejuit lui Bellow scrierea unor pagini aproape documentare despre o țară „în care se vorbește o limbă foarte melodioasă și care este ultimul loc din lume în care mai există toaleta cu lanț”. Este probabil cea mai succintă descriere a calității culturale a României („o limbă foarte melodioasă”) și a handicapului de civilizație (părdalnică de toaletă cu lanț nu numai că nu a dispărut din peisajul civilizator, dar încă poate constitui o aspirație pentru miile de gospodării rurale).

Impresiile bucureștene sunt contrapunctate celor de la Chicago (marele oraș în care Corde exercită funcția de decan la Universitate), la fel de apăsătoare și de importante totodată pentru clarificarea raporturilor dintre Albert și Minna Corde. „Minna mergea mai repede ca de obicei. Acasă în America, n-ai fi putut-o determina să iuțească pasul. Avea propria ei noțiune despre ținuta feminină sau despre demnitatea caracteristică familiei Rareș. Dar azi se mișca repezit. Îl ținea

pe Corde de braț și când se apropiau tre-cătorii, îl strângea, dându-i a înțelege să tacă. Așa încât el tăcea, iar ea părea distrată. Niciodată Minna nu venea la masă sau nu ieșea în stradă fără să-și dea pe buze un strat proaspăt de ruj. Dar acum



buzele ei arătau supte și subțiri, iar rujul era șters. Devenise uscată, palidă, părea foarte bolnavă”. („Iarna decanului”, trad. Antoaneta Ralian, Ed. Elit Comentator, București, 1992, p. 116).

Aceeași Antoaneta Ralian a semnat traducerea în română a celeilalte cărți a lui Bellow ce prezintă amintitul interes particular al cititorului nostru. E vorba de „Ravelstein”, carte de senectute a scriitorului (avea 85 de ani în 2000, anul apariției americane a volumului), în care sub numele Grielescu se află date din biografia lui Mircea Eliade, strălucit scriitor și istoric al religiilor ce și-a desfășurat ultima parte a activității sale universitare la Chicago, orașul pomenit al „decanului Albert Corde”. În context mai sunt amintiți Nae Ionescu, considerat eronat drept fondator al Gărzii de Fier, și Emil Cioran. În general, trimiterile la biografia savantului sunt corecte, nu mai departe relația acestuia cu marele psihanalist Carl Gustav Jung. În „Fragments d’un journal”, Eliade descrie pe larg întâlnirile lor de la Ascona, fără a da de înțeles că legătura era reală, în pofida faptului că – după cum va socoti Ravelstein, eroul lui Bellow – Jung „se vedea pe sine ca un soi de Crist arian”, iar Grielescu (recte Eliade) „nu era un arian – era un dac”. Evident, naționalismul savantului român nu poate fi suprapus unor asumări fasciste, chiar dacă simpatia pentru mișcarea legionară a existat și a fost pedepsită de autorități cu detenția de la Miercurea Ciuc a magistrului ideolog (Nae Ionescu) și a discipolului său înflăcărat (Mircea Eliade). Iar dacă Bellow nu s-a dezis de confratele său român (dovadă stă mesajul citit la înmormântarea acestuia), trebuie să înțelegem sensibilitatea „decanului” la o problemă atât de dureroasă pentru evrei.

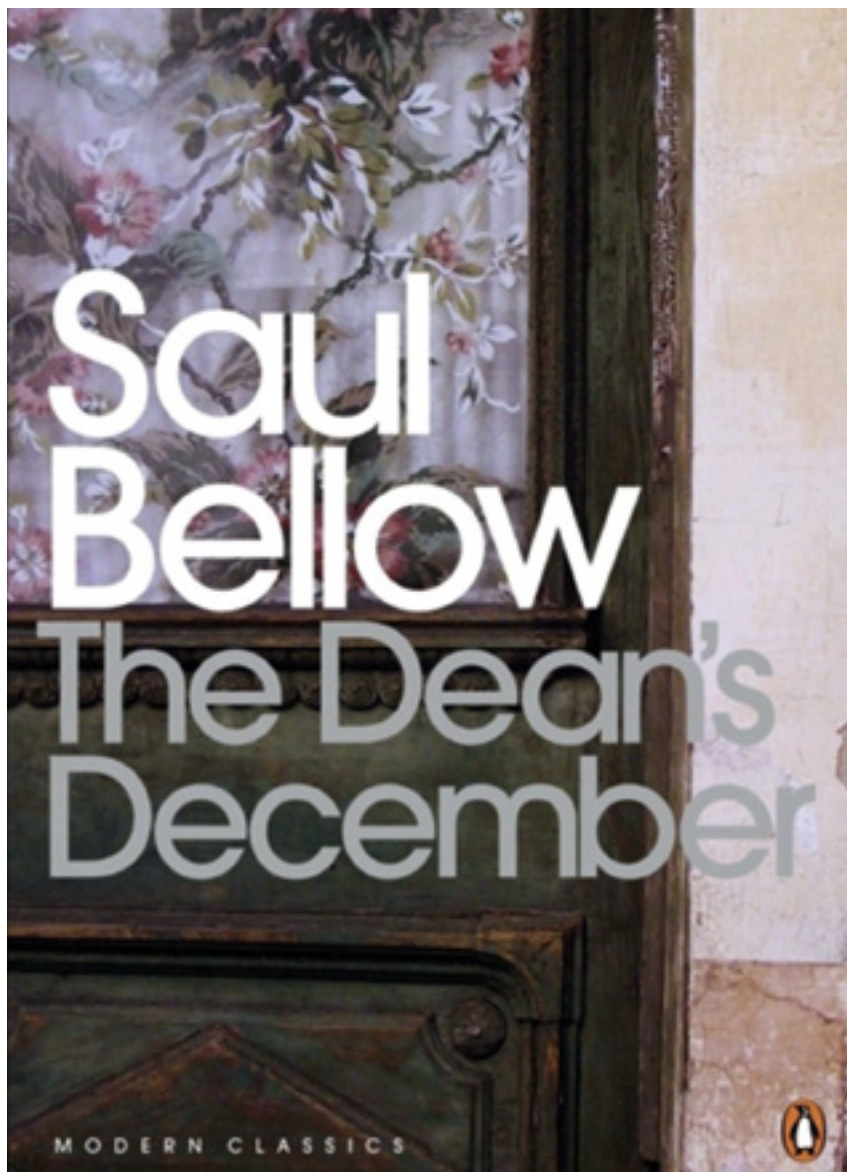
Credem că textul intitulat „Rasism și cinematograful”, publicat de Mircea Eliade în „Cuvântul” din 7 septembrie 1933, are menirea de a clarifica dosarul amplelor acuzații îndreptate în timp împotriva cunoscutului scriitor și om de știință român, care, în pofida aderenței la mișcarea legionară, pentru care a ispășit în timpul dictaturii carliste prin detenție la închisoarea din Miercurea Ciuc, nutrea puternice convingeri umaniste, intens opozabile ideilor propagandei fasciste europene. „Mi-a fost dat să văd în aceeași

săptămână două filme rasiste: *Nibelungii* (partea a doua) și *Casa misterelor* (*Misterul doctorului Fu Man Chu*). (...) Ceea ce le aseamănă – spre rușinea *Nibelungilor* – este culoarea lor accentuat rasistă”. Astfel își începe demonstrația de pe prima pagină a jurnalului condus de părintele „trăirismului”, profesorul Nae Ionescu – și el acuzat în timp de sprijinirea unei „gândiri totalitare”. Precizând că nu face cronică cinematografică și că doar semnaleză potențialul rasist al celor două pelicule (*Nibelungii. Războiul Kriemhildei* – 1924 și *The Mysterious Dr. Fu Manchu* – 1929), Eliade polemizează activ cu una din cele mai primejdioase atitudini politice ale primei jumătăți a secolului XX. Dacă în privința filmului semnat de cuplul Fritz Lang – Thea von Harbou nu valențele artistice ale unui „film de epocă” par să-l intereseze, ci faptul că „se exaltă (...) toate virtuțile ariene, dar apologia aceasta este atât de prost trucată încât ajunge aproape o pedagogie războinică. În *Casa misterelor*, lucrurile se petrec cam în același fel. Europeanii apar din film ca niște adevărați stăpâni, înzestrați cu toate virtuțile, (...) sunt niște adevărați eroi. Ceilalți, asiaticii, sunt totdeauna fricoși, lași, vicioși (...), sunt cruzi, sălbatici etc.”.

Filmul lui Rowland V. Lee (1891-1975) e plasat în vremea răscoalei „boxerilor” chinezi împotriva prezenței coloniale. Actor în filmele mute ale anilor '20, Lee trece la regia de film la propunerea inspirată a lui Thomas H. Ince, realizând pelicule de succes pentru Fox (*Shirley of the Circus*), Metro (*Desire*) sau Paramount (*Barbed Wire*, *Loves of an Actress*, *The First Kiss*). Filmul său din 1929, *The Wolf of Wall Street*, va constitui o bună referință pentru Martin Scorsese în omonimul său din 2013.

Misteriosul Dr. Fu Man Chu avea să-și asigure o postumitate prosperă prin peliculele care l-au preluat pe acest enigmatic personaj asiatic, căruia europeanii îi omoară familia în timpul amintitei răscoale, ce a reprezentat o încercare de emancipare a populației autohtone în fața prezenței înrobitoare a puterilor occidentale.

Peste decenii, preluarea unui episod sângeros prin mijlocirea cinematografului putea produce noi alterări ale relației dintre Răsărit și Apus. „Dar gândiți-vă




că *Misterul lui Fu Man Chu* se rulează în sute de orașe asiatice, gândiți-vă că s-au cheltuit milioane pentru a se monta un film de ură contra rasei galbene” – avertiza Eliade, care, ca un adevărat european, nu putea să nu denunțe efectele dezastruoase ale colonialismului: „S-ar crede că toate acestea nu ne privesc. Și totuși, datorită propagandei acesteia stupide, populațiile asiatice asimilează spiritul și cultura europeană cu politica anglo-saxonă. Cred că așa sunt europenii, că așa suntem toți. Și ne urăsc.



Oare nu supără pe nimeni ura aceasta, de care noi nu suntem vinovați, dar pe care o încurajăm cu tăcerea noastră?”.

Cred că multe filme aveau să-i dea dreptate marelui cărturar român. Unul dintre ele mi se pare a fi *Imperiul Soarelui*, pe care n-a apucat să-l vadă, premiera peliculei lui Spielberg

având loc la sfârșitul lui 1987, la un an și mai bine de la stingerea la Chicago a celui ce atrăsese atenția asupra responsabilității cinematografului în diseminarea nefastelor idei ale veacului... 

Locul unde nu doar filmele se reinventează

Luminița Comșa

De ce nu mor unele filme?

Din ce motiv își doresc spectatorii din zilele noastre să vadă filme clasice în sălile de cinema? Posibilitatea de a urmări în condiții tehnice de excepție ceea ce, cu ani în urmă, i-a atras la cinema sau decepția produsă de cinematografia de azi, care nu a îmbătrânit frumos și nu le mai oferă ceea ce ei își doresc?

Denigrate sau ignorate la lansare, unele filme sunt reconsiderate în timp. În această situație se află și *Excalibur* (1981), de John Boorman. Adaptare a legendei Cavalerilor Mesei Rotunde, filmul are și azi un succes considerabil. Pentru unii film-cult al genului, cu o imagine inimitabilă, o întâlnire între o poveste legendară și o estetică discutabilă (cea a anilor '80), *Excalibur* și-a lăsat amprenta asupra istoriei filmului. Deși această coproducție anglo-americană

nu a fost un succes uriaș de box-office în Statele Unite, ea a vândut peste două milioane de bilete în Franța. *Excalibur* este un film care-și reflectă perfect epoca. Chiar dacă l-a conceput ca pe un blockbuster menit să distreze masele și a beneficiat de un buget confortabil, John Boorman a ținut să ofere o operă barocă și sălbatică. Sângeros, dar și populat de corpuri goale, *Excalibur* le-ar provoca, azi, sudori reci producătorilor de la Hollywood. Dovada? *King Arthur*, filmul lui Antoine Fuqua din 2004, a fost interzis, în SUA, copiilor sub 13 ani. Deși acest tip de conținut nu mai pune probleme pe micile ecrane (așa cum o demonstrează serialul *Game of Thrones*), o astfel de peliculă ar fi imposibil de produs astăzi. Și asta face ca *Excalibur* să fie cu atât mai valoros. Impregnat cu o magie întunecată, animalică, perfect surprinsă în interpretarea Grand Guignol a strălucitoarei Helen Mirren, care se bucură vizibil de rolul său de vrăjitoare, *Excalibur* este, fără

îndoială, una dintre cele mai bune adaptări cinematografice ale legendei Mesei Rotunde, o operă incredibil de stilizată și puternică. De fapt, un film al excesului, dar și o abordare potrivită pentru o legendă de o asemenea amploare.

Valoarea unor astfel de filme este validată după decenii și mulți critici au fost nevoiți să-și reconsidere opiniile. Pentru filmele care nu țin piept timpului, entuziasmul se estompează odată cu trecerea vremii. Cert este însă că, din ce în ce mai des, nu doar în sălile cinematecilor se difuzează filme clasice de referință, ci și în sălile obișnuite. Un astfel de eveniment îl constituie relansarea lui *Hard Boiled* (1992), semnat de John Woo. Este ultimul film realizat de maestrul producțiilor de acțiune în Hong Kong, înainte de a pleca la Hollywood. Scenele de acțiune sunt omniprezente și se trage nonstop cu precizie. Totuși, imaginea poartă astăzi amprenta timpului său. Adesea imitat, rareori egalat,



High and Low (r. Akira Kurosawa)

Hard Boiled revine în cinematografele din Franța, în numeroase copii, grație restaurării sale în 4K. Alte filme clasice din epoca de aur a cinematografelei din Hong Kong (mai ales cele din anii 1980, până la retrocedarea fostei colonii britanice către China, din 1997) sunt așteptate să iasă pe ecranele din Europa până în primăvara anului 2026. Inițiativa îi aparține distribuitorului Metropolitan Filmexport. În selecție sunt incluse și alte filme ale lui John Woo, precum *The Killer* (1989), *Bullet in the Head* (1990) și trilogia *A Better Tomorrow* (1986-1989), finalizată de Tsui Hark.

Un alt film asiatic restaurat în 4K urmează să reapară pe ecranele din Europa. Realizat în 1963, în alb-negru, cu marele Toshiro Mifune (actorul-fetiș al lui Kurosawa) în rolul principal, *High and Low/Tengoku to jigoku* e inspirat, parțial, dintr-un roman al scriitorului Ed McBain (autor de proze polițiste), *King's Ransom*. Directorul unei fabrici de încălțăminte, intrat în conflict cu colaboratorii săi, este pe cale să preia controlul companiei răscumpărând mai mult de jumătate din acțiuni, cu prețul ipotecării averii sale. În aceeași zi, află însă că un copil, fiu al șoferului său și tovarăș de joacă al fiului său, a fost răpit și răpitorul cere o răscumpărare de 30 de milioane de yen. Structura eterogenă a filmului este surprinzătoare pentru Akira Kurosawa, un mare cineașt clasic. În timp ce prima parte e o dramă tensionată, desfășurată cu ușile închise, ilustrând dilema unui om șantajat, care trebuie să aleagă între averea sa, dobândită printr-o viață de muncă asiduă, și siguranța copilului răpit, a doua parte descrie cu detalii documentare ancheta inspectorului de poliție și a agenților săi, mobilizați pentru a demasca și prinde răpitorul. În scenele de la secția de poliție, Kurosawa înfățișează grupuri de oameni cu un remarcabil simț al volumului. Aceste imagini, demne de pictorii renascentiști, alternează cu cele ce conțin adevărate scufundări în roiri urbane, ale metropolelelor și suburbiilor. Regizorul nu și-a propus să preia doar teme ale cinematografului occidental, așa cum s-a spus adesea; când a decis să se ocupe de răpitori, a făcut-o pentru că, în ansamblul lor, ele erau o practică răspândită în Japonia de atunci. Kurosawa transcende intriga



Regizoarea Mona Fastvold (*The Testament of Ann Lee*) și actrița Amanda Seyfried

detectivistică sau tenta satirică (lumea afacerilor este înfățișată cu cruzime), pentru a evoca realist probleme morale și filozofice. Devenită celebră, aproape onirică, o secvență de supraveghere în vecinătatea dependenților și prostituatelor amintește, spun criticii, de viziunile infernale ale lui Dante și prefigurează profunzimile celui mai bun film al lui Kurosawa, *Dodes'Ka den* (1970). *High and Low* amintește și de alte pelicule ale regizorului prin brutalitatea și cruzimea imaginilor, ce devin o adevărată concluzie, relevantă pentru radicalul pesimism al cineaștului. În secvența finală, criminalul și victima sa se confruntă, separați de poarta unei camere de vizită a închisorii, și între ei începe un dialog imposibil, în care noțiunile de iertare, ură și frică de moarte se ciocnesc. Pentru pesimismul și profunzimea sa psihologică, Akira Kurosawa a fost adesea comparat cu Shakespeare și Dostoievski.

Sala de cinema, un posibil ring de dans

La cea de-a 82-a ediție, de anul acesta, Festivalul de la Veneția a găzduit o premieră mondială mai specială – cea a filmului *The Testament of Ann Lee*, regizat de Mona Fastvold după un scenariu pe care l-a scris împreună cu soțul ei, Brady Corbet (alături de care a semnat și scenariul pentru *The Brutalist*, regizat însă de el). Evenimentul a semănat cu o experiență religioasă. După premieră, actrița Amanda Seyfried, în lacrimi, a dansat „Shaker” cu entuziasm. Publicul festivalului a aplaudat, tot cu entuziasm, și a ovaționat în picioare, timp de 15 minute, musicalul de epocă în care Seyfried joacă rolul principal, cel al fondatoarei mișcării religioase cunoscute sub numele de *Shakers*. Este vorba de o ramură a quakerismului apărută la Manchester în 1747. Discipolii și-au primit numele de la





The Wizard of the Kremlin (r. Olivier Assayas)

practicile de închinare care includ tremurul, dansul și o vorbire ciudată. Membrii grupării practicau celibatul strict, iar fondatoarea Lee a susținut egalitatea de gen și socială. Cu timpul, ea a început să se creadă întruchiparea feminină a lui Hristos. *Shaker*-ii au ajuns să fugă peste Ocean pentru a scăpa de persecuții, stabilindu-se în Albany, New York.

Ecranizările, din nou la modă?

Toamna aceasta sunt așteptate lansările unor filme având ca punct de plecare surse literare dintre cele mai diverse și surprinzătoare. Tot la Veneția, regizorul François Ozon a avut premiera mondială a adaptării sale după romanul „L'Étranger” („Străinul”), de Albert Camus, considerat un reper al existențialismului în literatură și ecranizat în 1967 de Luchino Visconti, cu Marcello Mastroianni în rolul principal. Versiunea 2025 îl are pe tânărul Benjamin Voisin – deja colaborator al lui Ozon la *Eté 85* (2020) – în rolul lui Meursault, dar pare mai veche decât versiunea lui Visconti.

Un alt eveniment cinematografic așteptat îl reprezintă premiera filmului *The Wizard of the Kremlin*. Regizată de Olivier Assayas, pelicula este inspirată de romanul omonim al scriitorului Giuliano da Empoli și îl are pe Jude Law în rolul lui Putin. Lungmetrajul urmărește ascensiunea unui artist rus, care devine consilierul de comunicare al unui tânăr agent KGB, Vladimir Putin; acesta vrea să construiască, cu orice preț, o nouă Rusie din cenușa fostului URSS.


Dar cel mai provocator film inspirat dintr-o sursă literară care a fost prezentat în acest an la Veneția (în afara competiției) pare a fi *In the Hands of Dante*. Oscar Isaac, Gal Gadot și Gerard Butler joacă în această adaptare inegală a lui Julian Schnabel. Filmul – bazat pe romanul lui Nick Tosches din 2002, cu referiri la *Divina Comedie*, a lui Dante – îi mai are în distribuție pe Jason Momoa, Al Pacino și Martin Scorsese. Schnabel s-a transformat într-un cineast, cu atât mai mult cu cât operele sale au o atracție narativă foarte puternică. Dar, după filme precum *The Diving Bell and the Butterfly* sau încântătoarea biografie a lui Van Gogh, *At Eternity's Gate*, Julian Schnabel pare egal cu sine. De aceea, este mai puțin surprinzător faptul că extravaganța sa ambițioasă, captivantă și, uneori, ratată din *In the Hands of Dante* funcționează mult mai bine în părțile simple, plasate în secolul al XXI-lea, decât în secțiunile fragmentate și filozofice, plasate în secolul al XIV-lea.

Strategii pentru viitor

Pentru a putea vedea tot ce ne dorim în sălile de cinema, e nevoie ca cei care le conduc să gândească și să realizeze strategii viabile. În acest sens, reprezentanții Canal+ au anunțat recent că intenționează să dezvolte tot mai mult prezența trustului în peisajul celei de-a șaptea arte și, de aceea, au demarat negocieri exclusive cu marea rețea de săli de cinema UGC, pe care speră să o preia în 2028. Grupul Canal+, controlat de miliardarul conservator Vincent Bolloré, va începe cu o

participație minoritară (34% din capitalul UGC), având în vedere, pentru viitor, „o eventuală preluare a controlului” asupra exploatantului cinematografic UGC.

Acest anunț important în peisajul cinematografiei europene intervine la mai puțin de patru luni de la decizia familiei miliardarului Rodolphe Saadé (CMA CGM) de a-și investi o parte din capital în acțiuni la societatea rivală Pathé, în scopul accelerării internaționale a producției de filme și seriale. Este prima oară când Pathé, companie deținută de familia Seydoux, permite adăugarea de capital din exterior. Pathé, creat în 1896, are 130 de cinematografe cu un total de 1.316 de ecrane și este un operator major de săli în Europa și Africa.

UGC este, la rândul său, un important grup istoric francez în cinematografie și producție audiovizuală și, de asemenea, unul dintre cei mai mari operatori, cu 48 de cinematografe în Franța și șapte în Belgia. Compania este condusă din 2021 de Brigitte Maccioni, prima femeie din fruntea UGC, unde lucrează de peste 30 de ani. Catalogul UGC cuprinde în special filme populare ca, de exemplu, *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* și *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. „Dezvoltarea companiei StudioCanal în domeniul exploatarei, coordonată de Anna Marsh, este un deziderat major al grupului Canal+, iar o combinație cu UGC, un partener strategic de lungă durată, ne va permite accelerarea procesului de dezvoltare”, a remarcat Maxime Saada, director general al grupului Canal+. Pe rețeaua X, ministrul Culturii, Rachida Dati, a apreciat că „anunțul discuțiilor dintre Canal+ și UGC Cinémas demonstrează angajamentul Canal+ de a se ancora în cinematografie și de a continua să sprijine creativitatea și diversitatea. Este, totodată, un semn de încredere în viitorul sălilor de cinema, de care francezii sunt atașați”. 

Surse:

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

ASTRA FILM FESTIVAL

17-26 OCT
2025 SIBIU



Filmele
documentare
pe care le vezi
te privesc

NE VEDEM LA SIBIU!

