FILM

Revistă trimestrială de cinema a Uniunii Cineaștilor din România

Nr. 1 / 2026 • **9,5 lei**



Festivalul de la Berlin

DOSAR

Remember 2025

PRIM-PLAN

Juan Carlos Lemus Polanía

5 948492 120019 26001

FESTIVALURI: BERLINALE 2026, BENGALURU, TAIPEI GOLDEN HORSE, CINEMAIUBIT

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!



FILM

Revistă trimestrială
de cinema a Uniunii
Cineaștilor
din România

Număr realizat cu sprijinul Ministerului Culturii

Redactor șef
Dana Duma

Secretar general de redacție
Anca Ioniță

Redactori
Mihai Fulger, Dinu-Ioan Nicula

Colaboratori
Laurențiu Brătan, Valeriu Căliman, Luminița Comșa, Laurențiu Damian, Adrian Ionescu, Irina Lazăr, Angelo Mitchievici, Andreea Pătru, Constantin Pârvulescu, Marian Sorin Rădulescu, Marian Țuțui, Sanda Vișan, Titus Vîjeu

Concepție și realizare grafică
Alexandru Oriean

Foto
Cristian Radu Nema, Adrian Pava

Distribuție
Dan Mitroi

Surse foto
Arhiva Națională de Filme, Asociația Oricum, Asociația Untold Stories, Bad Unicorn, Berlinale, Bravo Films, deFilm, Forum Film România, Good Time Films, Hi-Fi Production, Iadasarecasa, Independența Film, Kinotopia, Libra Films, Malusa Media Consulting, Mandragora, Micro Film, Micro Multilateral, Mobra Films, Netflix, Oblique Media, Papa Pictures, Point Film, Saga Film, SC Gheorghiță SRL, Scharf Film Production, Transilvania Film, T.R.I.B.E. Films, UNATC, Vertical Entertainment, 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
Juliette Binoche la
Festivalul de la Berlin 2026
Foto: Antonio Castello, Berlinale 2026

Nr. 1 / 2026 (51)

Legea compensației

Cu siguranță, legea compensației funcționează. Exact când suntem mai îngrijorați și depresivi din pricina războiului extins, ni se oferă un subiect care să ne umple de mândrie. Am aflat, foarte recent, că un scurtmetraj semnat de o cineastă de origine română, Natalie Musteata, a obținut Premiul Oscar al categoriei, pentru *Two People Exchanging Saliva*. Făcând parte dintr-o familie de români plecați din țară în epoca ceaușistă, ea este doctor în Istoria artei și are un masterat în cinema. Filmul acesta, semnat împreună cu soțul ei, Alexandre Singh, este o dramă distopică organizată pe capitole, ironizând valorile unei societăți care interzice intimitatea și slăvește valorile materiale. Scurtmetrajul spune povestea unei femei bogate, Angine, care face cumpărături compulsive, pentru care plătește cu palme aplicate pe obraz, și dezvoltă o pasiune pentru vânzătoarea din magazinul unde revine mereu, Malaise. Sărutul pe care-l schimbă cu ea spre final o costă pe iubita ei viața, pentru că e total interzis și stârnește gelozia colegei de muncă a acesteia, ce informează autoritățile.

Atrase de conținutul critic și metaforic al poveștii, două mari actrițe, Isabelle Huppert și Julianne Moore, au ținut să-și pună semnătura ca producătoare executive. Deși pelicula se poate vedea deja gratuit online, cred că publicul va folosi ocazia de a-l viziona pe un ecran mare în deschiderea American Independent Film Festival, evenimentul inițiat de Cristian Mungiu revenind la București la începutul lunii iunie.

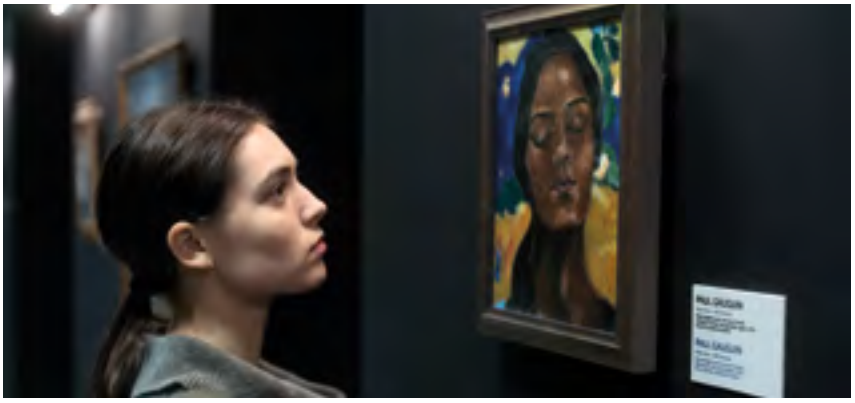
Numărul 1 al revistei noastre vă propune un dosar ce evaluează cinemaul anului trecut, „Remember 2025”. Nu lipsesc rubricile obișnuite: „Jurnal”, „Cronica filmului”, „Pe ecrane”, „Micul ecran”, „Agenda multimedia”, „Filmul și școala”, „Festivaluri”, „Cartea de cinema”, „Cinemateca vorbită” și „Sala de cinema”.

Vă recomandăm să citiți interesanta rubrică „Prim-plan”, în care l-am intervievat pe faimosul critic latinoamerican Juan Carlos Lemus Polanía. Convorbirea trasează palpitant evoluția cinemaului de acum încolo, descrie relația criticului cu filmul românesc și oferă detalii necunoscute despre cinemaul venit din lumea sa.

Să sperăm că veți găsi pasionant conținutul acestui număr și că noi, cinefilii, vom avea parte de o reașezare a lumii care să convină pasiunii noastre pentru cinema.

DANA DUMA

SUMAR



04

DOSAR
REMEMBER 2025



34

PRIM-PLAN
JUAN CARLOS LEMUS POLANÍA



40

CRONICA FILMULUI



64

FESTIVALURI

DOSAR
REMEMBER 2025. UN ALT AN DIFICIL, DAR PURTĂTOR DE SPERANȚE

06 **Anul marilor pierderi și al afirmărilor neașteptate**
de Dana Duma

08 **Performeri, relansări și trenduri**
de Mihai Fulger

10 **Prea multe alte bătălii**
de Adrian Ionescu

13 **Porția mea de glamour. O retrospectivă cinematografică personală**
de Irina Lazăr

15 **Între clișee și iconuri culturale**
de Angelo Mitchievici

18 **Reveniri imperiale**
de Dinu-Ioan Nicula

21 **Ascensiunea streamerilor – spre comprehensiv și live**
de Constantin Pârvulescu

24 **Șapte nume dintr-un an: Tykwer, Anderson, Laxe, Chaplin, Drygas, Trier, Mincan**
de Marian Sorin Rădulescu

27 **Șase manele cinematografice**
de Marian Țuțui

29 **Despre patimi, vicii și vinovății**
de Sanda Vișan

JURNAL

32 **„Librăria” din Alexandria**
de Laurențiu Damian

PRIM-PLAN
JUAN CARLOS LEMUS POLANÍA

34 **Cinema și lumi în schimbare**
Interviu de Dana Duma

CRONICA FILMULUI

40 **Sorella di Clausura**
de Dana Duma

41 **Kîzîm**
de Mihai Fulger

43 **Codobelcul**
de Dinu-Ioan Nicula

44 **Un loc sigur**
de Dana Duma

46 **Hotarul**
de Dinu-Ioan Nicula

47 **Cazul Samca**
de Dinu-Ioan Nicula

48 **Still Nia**
de Dinu-Ioan Nicula

PE ECRANE

50 **Gipsy Queen**
de Irina Lazăr

51 **Agentul secret**
de Dana Duma

52 **Vocea lui Hind Rajab**
de Dinu-Ioan Nicula

53 **Pillion**
de Sanda Vișan

53 **Insula**
de Marian Țuțui

54 **Mireasă de ocazie**
de Dana Duma

MICUL ECRAN

55 **Umbrele moldovenești ale lui Igor Cobileanski**
de Angelo Mitchievici

AGENDA MULTIMEDIA

58 **Trendul ecranizărilor *indie***
de Valeriu Căliman

FILMUL ȘI ȘCOALA

60 **Cu Sabina Baciu și Raluca Alexandra Bugnar, despre CULMEA**
Interviu de Mihai Fulger

FESTIVALURI

64 **Festivalul Internațional de Film de la Berlin**
de Dana Duma

66 **Festivalul Internațional de Film de la Bengaluru**
de Laurențiu Brătan

68 **Taipei Golden Horse Film Festival**
de Andreea Pătru

70 **CineMAiubit**
O ediție feminină
de Dana Duma

Filmele documentare
de Dinu-Ioan Nicula

CARTEA DE CINEMA

73 **Cinepub 1.0**
Editor: Lucian Georgescu
Recenzie de Irina Lazăr

CINEMATECA VORBITĂ

74 **Peisaj etic**
de Titus Vîjeu

SALA DE CINEMA

77 **Ce ne facem cu inteligența artificială? E bună sau nu?**
de Luminița Comșa



Anamaria Vartolomei în
Jaful secolului
(r. Teodora Ana Mihai)

DOSAR

Remember 2025

Un alt an dificil, dar purtător de speranțe

Nu spunem ceva nou, amintind cât de greu a fost și anul trecut, marcat de războaie și de crize economice. Am văzut însă mai mult cinema decât altădată, și nu numai pe platforme. Se pare că o bună parte din public (mai ales cel cinefil) s-a întors în fața marelui ecran pentru a vedea filme noi sau clasice. Desigur, printre ei se află în primul rând criticii de cinema, cărora le-am cerut părerea despre anul trecut, conform tradiției noastre. De data aceasta, zece dintre ei răspund la întrebarea noastră: „Cum a fost anul cinematografic trecut, la nivel național și internațional?”. Răspunsurile arată o ușoară preferință pentru cinemaul internațional și nu e de mirare, dat fiind că am putut vedea, foarte repede, filmele premiate la Cannes, la Oscar sau la Globurile de Aur, mai ales grație festivalurilor românești organizate de Cristian Mungiu ori promptitudinii distribuitorilor. Unele dintre succesele anului trecut au fost lansate anul acesta și încă mai asigură premiere. Să sperăm că prelungitele crize nu vor afecta prea mult cinemaul nostru și pe cel internațional. Și, desigur, că ne vom reîntâlni la anul pentru a evalua 2026.

Anul marilor pierderi și al afirmărilor neașteptate

Dana Duma



Chiar dacă voi fi acuzată de „paseism” și de apărarea „valorilor trecute”, nu pot să nu încep evocarea anului cinematografic trecut fără să amintesc marile pierderi, timpurii uneori, simbolice alteori. Poate de aceea a trecut aproape neobservată aniversarea de 130 de ani de cinema. Dacă ne-am uitat la marile gale de la începutul acestui an (Premiile Academiei Europene de Film sau Golden Globes), am remarcat că momentul evocării persoanelor cu o contribuție majoră la progresul artei filmului și plecate dintre noi a fost mai plin de mari nume ca altădată. A fost anul pierderii lui Robert Redford, vedetă și creator al Festivalului filmului independent Sundance, a lui Diane Keaton, muza lui Woody Allen și protagonista unor lungmetraje de neuitat, printre care *Nașul*, de Francis Ford Coppola, a uriașului Gene Hackman, protagonistul din *Conversația* aceluiași Coppola, a unor staruri europene precum Brigitte Bardot (Franța), Claudia Cardinale (Italia), Terence Stamp și Joan Plowright (Marea Britanie) sau a regizorilor Carlos Diegues (Brazilia), Judit Elek (Ungaria), Robert Benton și Rob Reiner (SUA), lista incluzând și profesioniști marcanți pe care nu-i mai putem aminti. A fost un an dramatic, numai dacă ne gândim la victimele celor două războaie devenite deseori personaje în filme de ficțiune sau documentare, ale căror titluri s-au regăsit deseori în palmaresurile festivalurilor. Ca să nu mai vorbim de spaima că roboții ne vor lua locul.

„Contextul, mai important decât arta?”

Chiar înainte de a mă apuca să scriu aceste rânduri, am citit pe „Medium Daily Digest” un articol de Leo Cookman, din 7 februarie 2026, care ridica această întrebarea. Probabil că o asemenea observație caracterizează foarte bine și o tendință a cinemaului de azi, care ia deseori poziție împotriva nedreptăților lumii contemporane (marginalizarea imigranților, a femeilor, a celor săraci) și se grăbește să arate pe ecran atrocitățile atât de cotidiene, asemenea jurnalelor de știri din lumea întreagă, încercând să provoace reacții și decizii politice care să pună capăt băilor de sânge.

Pentru că am fost invitată, la fel ca anul trecut, să livrez revistei australiene „Senses of Cinema” *top ten*-ul celor mai bune (importante) filme văzute anul trecut, îl reiau aici, împreună cu cele două-trei rânduri prin care-mi justificam opțiunea. Îl reproduc, fără a pretinde că am trecut titlurile în ordine valorică.

1. *Affeksjonsverdi* (*Sentimental Value,* Joachim Trier)

Vorbind despre sacrificiile pe care cei dedicați artei trebuie să le facă, filmul reunește două interpretări de excepție, datorate lui Renate Reinsve și Stellan Skarsgård.

2. *Yes* (Nadav Lapid)

Acest film original include o satiră a tratamentului agresiv aplicat de Israel celor din Palestina, fiind în același timp o meditație asupra compromisului social.

3. *O agente secreto* (*The Secret Agent*, Kleber Mendonça Filho)

E de înțeles de ce acest film, arătând confruntarea unui destin individual cu absurditatea dictaturii din anii ’70 din Brazilia, a fost favoritul criticilor la Cannes.

4. *Sirāt* (Oliver Laxe)

Un film plin de aventuri întunecate devine un amestec de horror și o poveste despre revelarea sinelui.

5. *The Phoenician Scheme* (Wes Anderson)

O nouă demonstrație a capacității lui Wes Anderson de a construi lumi și de a le umple cu povești pline de sens.

6. *Nouvelle Vague* (Richard Linklater)

Plin de citate cinefile, filmul repovestește nașterea celei mai influente mișcări din istoria cinemaului. Fanii lui Godard pot vedea cum a fost făcut *À bout de souffle*.

7. *Lumière, l’aventure continue* (Thierry Frémaux)

Creat special pentru cea de-a 130-a aniversare a cinemaului, filmul este o scrisoare de dragoste adresată mai ales lui Louis Lumière, recunoscut drept creator al limbajului filmic.

8. *Father Mother Sister Brother* (Jim Jarmusch)

Câștigător al Leului de Aur la Veneția în 2025, filmul confirmă capacitatea autorului de a descrie surprinzător „secrete și minciuni” de familie.

9. *One Battle after Another* (Paul Thomas Anderson)

Inspirat de mișcările revoluționare antiregim din anii ’70, filmul sugerează că acestea sunt similare actelor violente generate de politica oficială privind cetățenii de alte rase din Statele Unite.

10. *Kontinental ’25* (Radu Jude)



***Sirāt* (r. Oliver Laxe)**

Filmul, care i-a adus autorului Ursul de Argint pentru scenariu la Festivalul de la Berlin din 2025, este plin de aluzii cinefile și propune o reflecție asupra cruzimii unor legi.

Am menționat filme pe care am avut plăcerea să le văd în România, fie în programarea obișnuită, asigurată de companiile de distribuție de la noi, fie în festivaluri, mai ales cele fondate de Cristian Mungiu – Les Films de Cannes à Bucarest și American Independent Film Festival. Am văzut și *Un simplu accident*, filmul semnat de iranianul Jafar Panahi și premiat cu Palme d'Or la Cannes, deși primirea lui a generat păreri contrare, amintind premisa celor scrise până aici: e oare mai important contextul decât arta? Probabil că și această accesibilitate a titlurilor de referință este o trăsătură marcantă a anului cinematografic trecut.

Despre noi

Dacă ne uităm pe lista producțiilor românești din 2025, nu găsim niciun film de calibrul *Morții domnului Lăzărescu*, de Cristi Puiu, care a declanșat un interes internațional nemaivăzut pentru cinemaul nostru și a făcut să se scrie despre apariția unei noi mișcări. Numai premiul de la Berlin al lui Radu Jude se află oarecum la înălțimea așteptărilor noastre, deoarece suntem obișnuiți cu succesele în competiții de categoria A și mai ales cu cele de la Cannes (vezi reușitele lui Puiu, Mungiu sau Porumboiu). Jude filmează acum o producție majoritar franceză, *Jurnalul unei cameriste*, după un scenariu propriu, ce aliază din nou observația socială recentă și citatul cultural (nu devoalăm subiectul). Și Cristian Mungiu filmează acum o coproducție internațională (*Fjord*), cu actori foarte premiați, Renate Reinsve (Oscarul european pentru rolul din *Valoare sentimentală*) și nominalizatul la Oscar, Sebastian Stan, făcându-ne să visăm la revenirea cinemaului nostru în centrul atenției internaționale.

Dacă în urmă cu puțin timp tot ceea ce era legat de Noul Cinema Românesc genera mult respect internațional, acum lucrurile s-au mai schimbat. Să fie oare consecința goanei după noutate? Știam, orice mișcare nouă are o perioadă de mare vizibilitate și alta de efasare. Sau să fie vorba de observația „contextul e mai important decât arta"? Oricum, anul nu a fost lipsit de alte succese, precum selectarea unui mare număr de producții și coproducții autohtone la Locarno – precum *Dracula*, de Radu Jude, *Nu mă lăsa să mor*, de Andrei Epure, și *Sorella di Clausura*, de Ivana Mladenović, premiat pentru interpretarea Katiei Pascariu – ori la Veneția – *Dinți de lapte*, de Mihai Mincan. Ca notă generală, am observat, în dosarul numărului precedent, tentația autoreferențialității, ilustrată și de alte producții ale anului, precum *Interior zero*, de Eugen Jebeleanu, *Cravata galbenă*, de Serge Ioan Celebidachi, ori *Nu mă lăsa să mor*, de Andrei Epure.

Dar a fost și anul internaționalizării, mai mult ca altădată, a producției de ficțiune, unul dintre titlurile semnificative fiind *Jaful secolului*, de Teodora Ana Mihai, după un scenariu de Cristian Mungiu, coproducția România-Belgia-Țările de Jos și propunerea României la Oscar pentru 2026, inspirată de incredibila spargere de la un muzeu de artă olandez, de unde s-au furat pânze de multe milioane, și de



***Magicianul* (r. Bogdan Mureșanu)**

pretențiile hoților că „fură de la bogați”. Și ar mai trebui să observăm o importantă luptă a recuceririi publicului românesc prin renașterea filmului de gen, unele producții fiind evident reușite, precum *Cursa*, de Anghel Damian și Millo Simulov.

Anul trecut a fost și anul reafirmării animației. Selectarea scurtmetrajului *Magicianul*, de Bogdan Mureșanu, la Annecy, cel mai prestigios festival în domeniu, și victoria lui Emy Mirel Ivașcă la Animest, cu *În seara de Moș Nicolae*, sunt poate unele dintre cele mai bune dovezi. Apariția și reapariția altor nume cu filme valoroase, precum Alexia-Ioana Badea (*Zgomot alb* câștigând Premiul UCIN anul trecut), Laura Pop (*Kobza*), Matei Branea (*Bunicu doarme*), Kristóf Szántai (*Ferenc Kenéz: Close Up the House*) și alții, aduc alte dovezi.

Deși mulți s-au grăbit să decreteze 2025 „anul documentarului”, rezultatele prezenței filmelor noastre categorisite drept documentare nu au fost nici ele la înălțimea așteptărilor. Poate pentru că multe dintre titluri, foarte apreciate de cronicari, folosesc metode *found footage* (vezi mai ales *Triton*, de Ana Lungu, *TWST*, de Andrei Ujică, și *Viitor luminos*, de Andra MacMasters, bazate pe mult material de arhivă), dar nu se regăsesc pe lista propusă de FIPRESCI pentru alegerea celui mai bun documentar al anului. Preferatul meu rămâne *Tata*, de Lina Vdovîi și Radu Ciorniciuc, un film bazat pe multe investigații în România și Italia despre soarta românilor care lucrează în străinătate. Lipsa vizibilității meritate se poate pune din nou pe seama afirmației cu „contextul mai important decât arta”, contextul belicos și sângeros fiind extrem de îngrijorător și pentru organizatorii de festivaluri, dar și pentru noi toți, cinefilii care mai găsim momente de bucurie în fața marelui ecran. F

Performeri, relansări și trenduri

Mihai Fulger



Pentru cinematografia românească, 2025 a fost un an mediu. Altfel spus, un an firesc pentru o cinematografie care a atins o anumită stabilitate. Pe de altă parte, în 2025 nu s-a desfășurat nicio sesiune a concursului de proiecte organizat de Centrul Național al Cinematografiei. Și, la ora când scriu aceste rânduri, concursul pentru 2026 este încă o enigmă. Asta în condițiile în care amintita instituție de stat este obligată prin lege să organizeze două sesiuni pe an. Iar marea majoritate a proiectelor românești necomerciale nu pot fi produse fără finanțările acordate de CNC. Așadar, mecanismul cinematografiei autohtone mai are și disfuncționalități. Și vom resimți probabil efectele acestui hiatus în 2027. Deocamdată, previziunile pentru 2026 sunt optimiste. Așteptăm filme noi de la Marian Crișan, Radu Jude, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu sau Cristi Puiu. Iar Tudor Cristian Jurgiu (*De capul nostru*) și Paul Negoescu (*Atlasul universului*) au intrat în selecția Berlinalei (în secțiunea „Forum”, respectiv „Generation Kplus”).

În 2025, nicio producție românească nu a mai reușit să fie admisă în Competiția canneză, ca în 2024 (*Trei kilometri până la capătul lumii*, de Emanuel Pârvu). În schimb, am avut filme la Berlin (*Kontinental ’25*, de Radu Jude, premiat cu Ursul de Argint pentru Cel mai bun scenariu) și Veneția (*Dinți de lapte*, de Mihai Mincan, în „Orizzonti”), ba chiar patru, în diferite secțiuni, la Locarno (lungmetrajele *Dracula*, al aceluiași Radu Jude, *Sorella di Clausura*, de Ivana Mladenović, și *Nu mă lăsa să mor*, de Andrei Epure, plus mediumetrajul *Index*, de Radu Muntean), pe lângă alte trei festivaluri de categoria A (Goa, Tallinn și Varșovia). Printre performerii cu filme lansate și în România în 2025 se mai numără Teodora Ana Mihai (*Jaful secolului*, cu premiera mondială în 2024, dar reprezentând România în cursa pentru Oscarurile 2026) și Eugen Jebeleanu (*Interior zero*). Și la capitolul nonficțiune am stat bine. Dintre lungmetrajele cu premiera națională în 2025, trebuie menționate *Maia – Portret cu mâini*, de Alexandra Gulea, *Tata*, de Lina Vdovîi și Radu Ciorniciuc, *Triton*, de Ana Lungu, și *TWST/Things We Said Today*, de Andrei Ujică.

Însă cel mai valoros film românesc distribuit în sălile noastre în 2025 nu a fost unul recent. În Franța, țara cinefiliei, o producție cinematografică cu cel puțin 20 de ani vechime devine automat film de patrimoniu. Iar multe filme de patrimoniu importante sunt relansate în săli. La noi, practica aproape nu există. În 2025, însă, Mandragora și Forum Film au profitat de aniversarea a două decenii de la premiera *Morții domnului Lăzărescu*, de Cristi Puiu, pentru a difuza din nou în cinematografe această capodoperă a filmului românesc. Începând cu premiera mondială – și premiul – de la Festivalul de la Cannes, *Lăzărescu* a făcut să se vorbească despre cinematografia românească, în toată lumea, mai mult decât oricând înainte. Și, prin acest film, Cristi Puiu a impus un mod de a face cinema ce avea să fie apropriat, cu variațiuni mai mici sau mai mari, de mulți alți regizori români, ducând la dezvoltarea Noului Cinema Românesc, apreciat pe întreg mapamondul. Grație acestui precedent din 2025, de acum înainte se pot relansa multe titluri esențiale ale patrimoniului cinematografic național. De pildă, limitându-ne la acest mileniu, în 2026 se împlinesc 25 de ani de la *Marfa și banii*, tot de Cristi Puiu, sau 20 de ani de la *A fost sau n-a fost?*, de Corneliu Porumboiu, și *Hârtia va fi albastră*, de Radu Muntean. Șansa de a (re)vedea asemenea filme pe marile ecrane ar fi inestimabilă.

La box-office, campion autohton a fost, destul de surprinzător, *Cravata galbenă*, biopic-ul lui Serge Ioan Celebidachi despre tatăl său, cu peste jumătate de milion de intrări în săli. Dar, la un buget anunțat de 20 de milioane de euro, (super)producția este departe de a putea fi considerată profitabilă. Merită salutat faptul că se fac tot mai multe filme independente, majoritar comedii, fără finanțare de la CNC. Iar încasările aduse de producțiile comerciale sunt indispensabile pentru o cinematografie națională sănătoasă. Recordul lui *Teambuilding* (2022), de peste un milion de bilete vândute, nu va mai fi atins prea curând. Însă, în 2025, intrările adunate de doar patru dintre titlurile de succes (*Vecina*, de Cristian Ilișuan și Eugene Buică, *Cursa*, de Anghel Damian și Millo Simulov, *Buzz House: The Movie 2*, de Florin Babei, sau *Mentorii*, de Adrian Tapciuc) au depășit cu mult milionul.

Industria filmului se bazează mult și pe sequel-uri. Pe lângă „Selly *vehicle*"-ul *Buzz House: The Movie 2*, alte două continuări au reușit să depășească suta de mii de spectatori: *Tati full-time*, de Letiția Roșculeț, și *Crăciun cu Ramon*, de Jesús del Cerro. Un fenomen menționabil, unic în cinematografia românească post-socialistă, îl reprezintă lansarea unei trilogii produse independent, *Sirenele*, în regia lui Răzvan Gogan și cu Andra Gogan în rolul principal. În trei luni consecutive (mai-iulie 2025), au avut premiera în cinematografe cele trei episoade ale seriei: *Secretul medalionului*, *Insula misterioasă* și *Legenda coroanei*. Încasările, previzibil, au scăzut de la un film la altul. Dar intrările cumulate s-au apropiat de 130.000. Cum au reușit producătorii să lanseze trei filme într-un interval atât de scurt? Echipa se sudase lucrând la un serial pentru YouTube, intitulat tot *Sirenele* și difuzat în 2020. Iar trilogia pentru cinema a apărut, în urma unor eforturi de profesionalizare, ca un stadiu superior al francizei.

De remarcat încercarea industriei naționale de a se ralia trendului global ce favorizează producțiile adresate publicului tânăr, ținând cont de scăderea mediei de vârstă a spectatorilor din săli. Aici intră și două lungmetraje de debut notabile, unul cu liceeni (*Hoții de subiecte*, de Tudor Petremarin) și celălalt cu studenți (*Gașca de la Drept*, de Mihaela Aniței), dar și noile filme ale lui Tudor Cristian Jurgiu și Paul Negoescu, selecționate la Berlinală.

Despre producțiile străine prezentate în circuitul cinematografic autohton, numai de bine. Distribuitorii de film sunt tot mai mulți și au repertorii tot mai variate. Foarte multe producții străine remarcabile, atât mainstream (în special blockbustere hollywoodiene, dar și titluri de succes europene), cât și *arthouse*, satisfac deopotrivă nevoia de entertainment a publicului larg și exigențele cinefililor. Deloc întâmplător, firma românească Bad Unicorn, înființată în 2017 de Ștefan Bradea și Monica Felea, a fost recent desemnată distribuitorul european al anului, de către Piața Europeană de Film a Festivalului de la Berlin.

În ceea ce privește ecranele de acasă, anul 2025 a început și s-a terminat bine, cu *Subteran*, primul serial original marca Netflix, și, respectiv, *Cei trimiși*, serie mystery thriller (gen insuficient exploatat la noi) produsă de Voyo. Sper ca asemenea proiecte ale streamerilor să se înmulțească și să se diversifice, spre binele industriei cinematografice românești și ai profesioniștilor ei. F



Mihai Brătilă, Monica Bîrlădeanu, Ion Fiscuteanu și Luminița Gheorghiu în *Moartea domnului Lăzărescu* (r. Cristi Puiu)

Prea multe alte bătălii

Adrian Ionescu



2025 a fost un an relativ „cuminte” din punct de vedere cinematografic: lipsit, în general, de controverse majore, dar și de filme suficient de puternice încât să zdruncine convenții sau să forțeze o recunoaștere critică ce depășește cercurile restrânse ale cinefililor și ale dezbaterilor specializate. A fost, mai degrabă, un an al producțiilor corecte și bine calibrate, care au circulat decent în festivaluri și spații de difuzare consacrate, fără însă a genera tensiuni reale, poziționări ferme sau discuții capabile să iasă din zona de confort a receptării obișnuite.

Pentru mine, social media rămâne o zonă atractivă, un spațiu în care schimbul de idei, deși adesea violent și lipsit de filtre, oferă totuși o imagine de ansamblu relevantă asupra diverselor fenomene – fie că vorbim despre politică, evenimente sportive sau culturale ori, pur și simplu, despre un clip de câteva secunde de pe TikTok. Recunosc, stau cu un ochi pe rețelele de socializare după fiecare film lansat cu cântec. Dacă în anii trecuți au existat producții cinematografice – atât internaționale, cât și naționale – care au încins tastele tuturor, 2025 a fost un an liniștit din acest punct de vedere, energia oferită „luptelor” online fiind probabil consumată mai ales în zona politicii, acolo unde, din nefericire, avem parte de tot felul de aberații care ne conduc tot mai des spre clișeul „viața bate filmul”.

Având în vedere dinamica spațiului virtual amintit mai sus, *Cravata galbenă* este singurul film care a reușit, fie și marginal, să activeze un public nostalgic după blockbusterele cu personaje istorice, în descendența directă a filmelor semnate de Sergiu Nicolaescu. Filmul a generat astfel o polarizare relativ vizibilă, structurată în două tabere vocale, motivate însă de criterii diferite. Pe de o parte, susținătorii au invocat argumente extrinseci filmului propriu-zis – distribuția, bugetul, amploarea producției și valoarea simbolică a demersului. Pe de altă parte, vocile critice au refuzat această grilă și au evaluat filmul exclusiv în termenii calității sale cinematografice, separând produsul de ambalajul și de discursul care îl însoțește. Cred că este destul de evident pe ce parte a baricadei mă poziționez și nu aș vrea să insist asupra unui subiect deja întors pe toate fețele. Cu toate acestea, *Cravata galbenă* a primit, în opinia mea, atenția cuvenită. Și, mai important, consider că astfel de dialoguri – chiar și purtate de peste gard – trebuie să aibă loc tot mai des. Succesul unui astfel de film ar trebui să răspundă și unor întrebări, nu doar să ridice sprâncene.

Flăcările acestor dezbateri nu au atins însă nici pe departe intensitatea și energia stârnite, în anii precedenți, de filme precum *Teambuilding* sau *Barbie*, care au rupt efectiv internetul în două timp de săptămâni întregi. Ecourile acelor controverse rămân încă vii în mentalul colectiv. Standardul este înalt. Greu de atins.

Un alt film care a mișcat, timid, apele a fost *Sentimental Value*. Deși a convins jurii prestigioase, precum cel de la Cannes, *Sentimental…* pare genul de film care nu este chiar atât de bun pe cât sugerează palmaresul său. Impresia vine și din faptul că își propune, concomitent, să funcționeze ca dramă de familie cu accente jucăușe de comedie, ca autobiografie ficționalizată și ca film despre film – un soi de metacinema modernist, care, în cele din urmă, nici nu se ia foarte în serios, dar nici nu este suficient de jucăuș încât să primească nota de trecere pe toate palierele asumate. Pare că bifează din fiecare, dar fără să „spargă” cu adevărat vreun perete.

Pentru mine, *Sentimental…* rămâne totuși un film de referință, nu neapărat pentru subiect sau temele abordate (voi reveni puțin mai jos asupra acestora), ci mai ales pentru finalul său – un fake happy-end pe care multă lume nu l-a asimilat ca atare.

Finalul filmului funcționează perfect în logica unei dramolete nordice de familie: o casă plină de amintiri, copaci uscați, surori radical diferite, o mamă bolnavă și un tată absent, artist, dar care se dovedește, iată, capabil de iubire și compasiune. El este iertat de fiicele sale, înțelege sensul vieții și își face, în cele din urmă, filmul pentru care revenise, de fapt, în viețile fetelor. Aici se află întorsătura, surpriza pe care *Sentimental* o păstrează pentru spectatori. Bărbatul risipitor obține tot ceea ce și-a propus încă de la bun început: fiica cea mare joacă rolul principal, nepotul interpretează copilul, iar filmul se face exact așa cum și-a dorit el și cum, la un moment dat, părea că nu are nicio șansă să se întâmple.

Gustav – egoistul suprem, imaturul, artistul – a manipulat pe toată lumea într-un mod magistral. A manipulat inclusiv publicul, care iese din sala de spectacol cu o lacrimă pe obraz și un zâmbet timid pe buze, fericit că totul se termină cu bine atunci când suntem alături de cei dragi. *Sentimental Value* nu neagă această lectură, ci încearcă doar să ne facă atenți: să nu vedem ceea ce vrem să vedem acolo unde nu este cazul.

Înapoi la controverse: al nostru Jude își dorește să fie controversat, iar acest lucru se vede. Uneori

funcționează, alteori devine prea evident că urmărește să provoace, să fie *edgy*, iar efectul este unul de bumerang – publicul știe deja la ce să se aștepte, iar gestul pare consumat înainte de a lua naștere. Într-un fel, e la îndemână să te lauzi cu experimente filmate doar cu telefonul, în condițiile în care ai deja echipa – de la un alt proiect – pe poziții. Din acest motiv, am refuzat să merg să văd *Dracula*. Nu am vrut să-l văd la momentul apariției și, deocamdată, nu îmi doresc să o fac. Probabil îl voi vedea, la un moment dat. Îmi asum prejudecata.

Kontinental '25 este un film cuminte din acest punct de vedere. O tânără procuroare are o criză existențială după ce un om fără adăpost, pe care l-a evacuat din clădirea în care locuia, se sinucide. Rămasă singură să gestioneze birocrația acestui eveniment – convenabil, familia este plecată în Grecia, în vacanță –, Orsolya (Eszter Tompa) are parte de câteva întâlniri cu diverse personaje: o prietenă, un fost student, un preot. Din aceste interacțiuni, femeia încearcă, fără succes, să înțeleagă ce poate face cu vina pe care o resimte și cum își poate alina conștiința.

Niciunul dintre interlocutorii ei nu pare să înțeleagă până la capăt ce se petrece în interiorul său. Ciocnirea dintre rațional și spiritual rămâne fără un deznodământ clar. Orsolya pare pierdută, pentru totdeauna, într-un labirint al remușcărilor. Este vorba despre o reevaluare dureroasă a sinelui: o femeie tânără, profesionistă, cu vilă la marginea Clujului, corectă și răsplătită în consecință, descoperă că nu este deținătoarea adevărului. Poate greși. Poate fi nedreaptă. Și nu doar ea, ci și cei din jurul său.

Este vorba, în fond, despre conștientizarea responsabilității – mai ales în rândul unei pături sociale care, deși redusă numeric, este extrem de vocală și influentă. O parte a societății convinsă că se află de partea bună a istoriei, că votează mereu corect, cu principii sănătoase, stabile și de nemanipulat. O parte a societății profund toxică. Poate la fel de toxică precum tabăra pe care o judecă, adesea, cu dispreț și superficialitate.

Pentru mine, surpriza cea mai plăcută a anului 2025 a fost *Triton*. Ana Lungu, alături de scenaristul bosniac Dane Komljen – care semnează și montajul filmului –, propune o biografie fabuloasă (semificționalizată) a unui personaj cu totul aparte, paradoxal și boem, reconstituită din arhive de Securitate, scrisori, fotografii și filmări. Aceste filmări sunt, așa cum au notat și Andrei Gorzo și Bogdan Theodor Olteanu, un spectacol cinematografic în sine: pelicula de 8 mm emană ceva aproape magic la fiecare fotogramă proiectată. Florile, valurile, zâmbetele par simultan familiare și venite dintr-o lume misterioasă, geamănă cu a noastră, dar nu identică.

Protagonistul, pe care autorii l-au numit Alexandru Popovici, este un bărbat despre care aflăm, la fiecare pas, lucruri tot mai apetisante și, uneori, de-a dreptul surprinzătoare. Profesor la Conservator, a scris manuale de muzică pentru liceu, a călătorit în afara țării (în spațiul URSS), a fost îndrăgit de studente și studenți. Scrisorile și însemnările sale deschid o ușă către un univers intern sofisticat, intelectual și rafinat, atent la cuvinte și exprimare, asumat în convingeri politice progresiste, mereu la limita dintre liric și mundan.



Ben Schnetzer în *Cravata galbenă* (r. Serge Ioan Celebidachi)

Apoi, pe nepusă masă, filmul ne dezvăluie secretul acestui protagonist fascinant: într-o cutie în care își păstra colecția de fotografii florale, exista și un dosar ascuns, pe care scrie „Frumuseți, frumuseți, tot soiul de frumuseți” – o colecție de fotografii și filmări erotice realizate în propriul apartament. Femei tinere, sumar – sau deloc – îmbrăcate, pozate pe patul vechi sau pe scaunul decrepit din apartamentul pe care Popovici îl împărțea, după cum ne anunță vocea naratoarei – aceeași Ana Lungu – cu mătușa sa, pe care nu avem niciodată plăcerea să o „întâlnim”.

Tinere femei, despre care nu știm mai nimic, dezvăluindu-și organele genitale, sânii, posteriorul în fața aparatului, unele ușor timorate, altele foarte relaxate, niciunele vulgare. De fapt, deși multe dintre imagini sunt foarte explicite, impresia pe care colecția – ilegală pentru acele vremuri – o lasă este una destul de nevinovată, freudiană, de căutare a unui lucru pe care nu îl poți afla altfel.

Acele imagini vorbeau poate despre o mamă absentă, poate despre o „problemă” de ordin sexual pe care autorul ar fi resimțit-o. Am discutat despre asta cu Ana Lungu și Dane Komljen și, într-adevăr, și ei, la rândul lor, aveau anumite intuiții legate de sexualitatea lui Popovici și despre ce reprezentau cu adevărat acele imagini. Nimeni nu știe. Ce știm cu adevărat este că imaginile respective, povestea, vocea naratoarei fascinează și reușesc, concomitent, să construiască o biografie aproape palpabilă, aproape credibilă, aproape cunoscută.

Filmul nu se oprește aici cu dezvăluirile interesante: aflăm că, la un moment dat, a fost abordat de Securitate, dar fără succes. A avut relații amoroase, dintre care una foarte importantă, cu final nefericit. Filmul plusează: în ultima parte a vieții, Popovici a avut o relație de prietenie cu un cuplu format dintr-un fost student și o chimistă alături de care petrece, aș spune eu, cam prea mult timp. E ceva și în acele scrisori, în acele fotografii și filmări din concedii, dar nu putem decât specula. De fapt, filmul, cu cât înaintează și se scufundă în biografia acestui om, cu atât devine mai misterios, cu atât reușește să ni-l blureze pe acest profesor de Conservator căruia îi plăceau florile, femeile, marea și ideile progresiste. Acest final deloc închis te pune cu adevărat pe gânduri, dincolo de misterul vieții acestui personaj: oare ce fel de biografie ar putea fi scrisă despre fiecare om, oare cum ar arăta un film despre fiecare în parte, dacă ar fi montat din puținele lucruri pe care le lăsăm, cu adevărat, în urmă?



Cosmina Stratan în *Nu mă lăsa să mor* (r. Andrei Epure)

Aș face și o foarte scurtă remarcă la *One Battle after Another* (r. Paul Thomas Anderson), un film care, asemenea iconicei secvențe de urmărire cu mașini pe șoseaua ondulată de la final, șerpuiește pe verticală între momente foarte bune și altele fade, poante reușite și umorul prea căutat și nesărat. Oricât de bine ar da pe ecran, nici DiCaprio, nici Del Toro sau Teyana Taylor nu pot ridica un scenariu care nu se ridică la nivelul măiestriei regizorale.

Nu pot încheia acest text fără să amintesc de, spun eu, surpriza plăcută a anului cinematografic românesc: *Nu mă lăsa să mor*, debutul în lungmetraj al lynchianului și tânărului regizor Andrei Epure, un film cu adevărat altfel, despre care am scris cu mare plăcere un text ceva mai lung pentru această revistă. Pentru că filmul o merită și, pentru a nu mă repeta, aș face această legătură peste texte, filme și țări, și aș reveni la una dintre temele principale tratate în *Sentimental Value*, regăsită, sub o altă tușă, și în *Nu mă lăsa…*

Depresia, singurătatea, alienarea, inadecvarea, inadaptarea, sentimentul de „pentru ce toate astea?”, lipsa de motivație, de sens, de orizont. O listă care ar putea foarte bine în dreptul oricărui film modernist din Europa anilor ’60-’70, o perioadă care începea deja să arate că niciunul dintre cele două mari sisteme economice antagonice nu puteau livra ceea ce promiteau: speranța unui viitor mai bun. În 2026, am ajuns, ciclic parcă, în același punct: fie că vorbim despre o tânără actriță de succes – Nora (Renate Reinsve), fiica depresivă din *Sentimental…*, sau despre o fizioterapeută blazată – Maria (Cosmina Stratan), tânăra prinsă în labirintul birocratic ce urmează morții unei persoane din *Nu mă lăsa…*, grila de mai sus se aplică aproape fără virgulă. Indiferent de țară, statut social sau material, viața nu ne oferă liniște, stabilitate, iubire. Pare că am ajuns la un capăt de drum, un drum care a promis multe, dar care a livrat prea puține pentru cei mai mulți dintre noi. Un drum închis, abandonat de marii câștigători ai Planetei. În urma lor, am rămas cu toții să respirăm fum, să mâncăm plastic și să trăim pe datorie. Nimeni nu pare să știe încotro trebuie (re)pornit. Epoca vitezei a frânat. Brusc. Poate că este mai bine așa.

Porția mea de glamour. O retrospectivă cinematografică personală

Irina Lazăr



Pentru mine, câteva lucruri esențiale au caracterizat anul 2025 și ele țin în mare măsură de experiențele cinefile pe care le-am traversat. Întoarsă în timp, la propriu și la figurat, aș menționa prima treaptă a anului, și anume cea a imersării în lumea filmului mut, o experiență extraordinară și o inițiativă pe care am apreciat-o foarte mult, cea de la Cinemateca Eforie, prin intermediul proiectului Arhivei Activei, „Mut", inițiat de UNATC „I.L. Caragiale", în colaborare cu Arhiva Națională de Filme (ANF). Proiectul „Mut" a constat în proiecții lunare de pelicule presonore din ANF și într-un „ghidaj" realizat de Andrei Rus cu diverși invitați înainte de difuzarea filmului sau după, discuții care au adus multe precizări valoroase în ceea ce privește titlurile prezentate. De fapt, acest proiect începuse deja încă din decembrie 2024, dar eu am fost atrasă în „joc" pe 25 ianuarie, când am văzut *Căruța fantomă* (1921), regizat de Victor Sjöström, film care, așa cum a spus și Andrei Rus în deschidere, a fost foarte inovator pentru vremea lui și și-a păstrat cumva prospețimea până în ziua de azi. Tot aici am descoperit o scenă care va folosită mai târziu ca un citat cinematografic de Stanley Kubrick în filmul său horror cult *The Shining* (1980). Au urmat *Noul Babilon* (1929), regizat de Grigori Kozințev și Leonid Trauberg, care m-a dus în anii '20 postrevoluționari ai Uniunii Sovietice, iarăși un film cu o tehnică inovatoare (avangardismul rus încă își spunea cuvântul, până să vină realismul socialist), apoi filmele lui Ernst Lubitsch, o retrospectivă glamour și plină de umor, și *Cutia Pandorei* (G. W. Pabst), unul dintre cele mai pline de mister filme văzute de mine vreodată. Greu de uitat ucigașul din umbră și întunecata combinație dintre eros și moarte de care este înfășurată carismatica Louise Brooks. *Locatarul* (1927), al lui Alfred Hitchcock, mi-a dat prilejul să văd „în față" obsesiile care vor marca creațiile lungii sale cariere regizorale și m-a dus cu gândul, prin titlul său, la un alt film celebru al lui Roman Polanski, care s-a numit tot așa, *Locatarul* (1976). Versiunea prezentată la Cinematecă a mai avut însă o particularitate stranie: anumite scene erau însoțite de o muzică mult mai nouă decât epoca filmului, piese chiar de dată recentă, prilej cu care trăiai o impresie cumva de defazare. De altfel, muzica ce acompaniază filmele mute are și ea propria poveste.

Ediția TIFF din anul 2025 (desfășurată între 13 și 22 iunie) a fost marcată pentru mine cu un singur eveniment la care am putut lua parte: proiecția filmului in memoriam Ioan-Pavel Azap, *Atâta vreau doar să știți*, în regia lui Dan Cimpoeșu. Documentarul, realizat în 2024, a fost proiectat la festival în semn de omagiu pentru cel care a fost criticul de film, scriitorul și jurnalistul Ioan-Pavel Azap, autor al mai multor cărți de critică de film și de interviuri cu regizori români – aici amintesc exclusiv aici de „dagheroTIFF, carte despre primele 10 ediții ale Festivalului Internațional de Film Transilvania (2002-2011)". Lucrarea are mai multe valențe, surprinde începuturile TIFF-ului, evocate de altfel și de Lucian Georgescu în volumul colectiv pe care l-a coordonat recent, „Cinepub 1.0" (un alt bilanț, de data asta al Cinepub, în anul 2025), interviuri la cald cu Tudor Caranfil, Andrei Gorzo, Tudor Giurgiu, Cristian Mungiu ș.a.m.d., declarații, afișe, un întreg spirit care se va păstra peste ani, dar se va și disipa în din ce în ce mai marea masă de participanți la festival. Proiecția a avut loc la Cinema Arta, alături de o altă evocare, cea a cardinalului Iuliu Hossu, și s-a bucurat de prezență din plin – atât spectatori, cât și prieteni sau colaboratori care au dorit să spună câte ceva, mai ales că Ioan-Pavel Azap era un clujean din cei mai rafinați și mai împământeniți, un iubitor al boemei locale.

În fine, toamna lui 2025 a venit cu festivalul Les Films de Cannes à Bucarest, manifestare la care am avut pentru prima dată ocazia să particip intens. Și e adevărat că am avut unele revelații, dar și unele preferințe.

După ce văzusem două documentare ale regizorului Serghei Loznița, *State Funeral* (2019) și *Babi Yar. Context* (2021), la Bucharest International Film Festival (BIFF), am avut ocazia să văd, la Films de Cannes, și *Two Prosecutors* (2025), de același regizor. Documentarele văzute la BIFF au fost la rândul lor unele de atmosferă. În *Babi Yar. Context*, e vorba de



Anamaria Vartolomei în *Jaful secolului* (r. Teodora Ana Mihai)

moartea anonimă, atroce, fără sens, prezentându-se masacrele comise între 1941 și 1943 la Kiev. În *State Funeral*, putem vedea grandioasa înmormântare a lui Stalin, din 1953. Documentarul, bazat pe filme și fotografii de arhivă restaurate, cu alternanță alb-negru și color, are două particularități. Prima este aceea că e foarte monoton, pentru că multe minute în șir nu vezi decât coloane lungi de oameni care defilează pe scări, printr-o clădire fastuoasă plină de flori și de coroane, în timp ce chipul marelui Stalin îi veghează din tablouri imense. Stalin însuși e filmat îngropat în flori, în sicriu, de parcă ar fi un zeu. A doua particularitate este efectul hipnotic derivat din monotonia chipurilor plânse, defilând la nesfârșit pe fond de marșuri funerare și muzică simfonică. Bineînțeles, nu lipsesc cuvântările mai-marilor zilei, printre care se vede și Lavrenti Beria, care urma să fie arestat și executat în același an, în sângeroasa luptă pentru putere care s-a declanșat apoi. *Two Prosecutors*, film de ficțiune realizat de Serghei Loznița și cu sprijinul CNC România, vine tot pe acest fond, înfățișând teroarea stalinistă din anii '30 și întunecata atmosferă a închisorilor și a poliției secrete. O încercare a unui tânăr procuror de a-și scoate maestrul închis (de altfel, un fost revoluționar) se pierde în meandrele cenușii ale zidurilor și în corupția care domină totul. Meritorie este atmosfera impecabil creată, lipsa de speranță este una palpabilă, alimentată încă de la început de grămada de scrisori, care ne duc spre tot atâtea victime ale prigoanei din acei ani, îndreptată împotriva „dușmanilor poporului".

Un alt film despre care aș vrea să amintesc, pe repede înainte, de la festivalul Les Films de Cannes à Bucarest, este *Sound of Falling* (regia Mascha Schilinski), Premiul Juriului la Cannes. Ceea ce m-a atras aici este felul cum curge acest film, curgere care nu are neapărat legătură cu timpul, ci mai degrabă cu ceea ce se numește memoria genetică sau traumele transgenerațională, lucruri inconștiente care te împing să faci sau să fii într-un anumit fel fără să-ți dai seama de ce. Toate astea se învârt în jurul fotografiei – filmul revine la tema acelor fotografii post-mortem, o tradiție macabră care a existat la un moment dat în Europa de Vest (și în America, din câte am citit), fotografii în care decedații apăreau împreună cu cei vii, ca un memento înainte de a fi îngropați. Obiceiul este, de exemplu, valorificat și în *The Others*, bine cunoscutul horror al lui Alejandro Amenábar, unde morții sunt vii și invers. Tot așa, și în *Sound of Falling* avem de a face cu un amestec al morților cu viii, într-un fel foarte poetic. Filmul e realmente un portret comun foarte detaliat și cu inserții fotografice și poetice, cu apa din fundal ca o metaforă a lichidului amniotic, dar și cu „căderea".

Nu în ultimul rând, panorama anului 2025 în cinematografia românească îl aduce pe Radu Jude din nou în clasamentele criticilor de specialitate, prin cele două filme ale sale, *Kontinental '25* și *Dracula*, care, de altfel, au beneficiat de multă atenție și recunoaștere pe plan internațional. Aș mai sublinia faptul că documentarele sau filmele inspirate de imagini din arhivă sunt în mare trend – *Triton*, în regia Anei Lungu, *TWST/Things We Said Today*, de Andrei Ujică, sau *Maia – Portret cu mâini*, regizat de Alexandra Gulea. Toate aceste documentare au fost realizate în 2024 și au avut premierele în România în anul 2025. Închei cu faptul că filmul *Jaful secolului*, în regia Teodorei Ana Mihai, care a avut premiera în România în septembrie 2025 și a fost desemnat să reprezinte România la categoria Cel mai bun lungmetraj internațional a Premiilor Academiei Americane de Arte și Științe Cinematografice (Premiile Oscar) 2026, cu un scenariu de Cristian Mungiu, scoate în evidență o altă tendință, aceea de a ne întoarce de la filmele exclusiv de festival, caracteristice Noului Val, la filmele „*audience-friendly*". F

Între clișee și iconuri culturale

Angelo Mitchievici

Am căutat de fiecare dată, privind înapoi fără parapon critic, să fac nu un inventar, simplă listare a filmelor care merită atenția, fie și prin popularitatea de care s-au bucurat, ci să descifrez o ordine secretă, o geometrie ascunsă, un chip al cinematografiei românești desprins anamorfotic dintr-o bogăție dezordonată. Anul acesta am văzut mai puține filme și am rămas cu sentimentul că au fost mai puține filme românești demne de interes, sentiment care are o doză de falsificare subiectivă.

Mi-au sărit în ochi cele două filme ale lui Radu Jude – popularitatea binemeritată de care se bucură la nivel internațional îl face, inevitabil, unul dintre cei mai urmăriți regizori. Radu Jude pare să fie reprezentantul „avangardei" în filmul românesc (dacă termenul nu s-a uzat prea tare). În orice caz, este cel mai experimental, mai provocator regizor, fapt demonstrat cu prisosință de *Kontinental '25* și *Dracula*, ambele filmate cu un iPhone, gest care are, mutatis mutandis, ceva din relevanța simbolică a propunerii spre expunere în cadrul expoziției organizate de Society of Independent Artists, în 1917, de către Marcel Duchamp a celebrului său pisoar botezat „Fântână" („*Fountain*"). A considera film de artă ceva filmat cu un iPhone aduce în discuție relevanța cinematografiei *home-made* care apare într-un film anterior, ca un *home-made porn* care o face, în mod nedorit, vedetă pe o respectabilă profesoară de limba și literatura română.

În ambele filme, regizorul bricolează pe un portativ larg clișee identitare sub care se ascunde reflexul mentalitar sau iconuri culturale, plasându-le în zona tabuurilor naționalist-identitare pe care le exploatează sistematic cu ironie.

În *Kontinental '25*, Radu Jude și-a ales un personaj sensibil plasat într-un mediu insensibil, pe executoarea judecătorească Orsolya (Eszter Tompa), și o dilemă morală cu care de obicei se confecționează drame – spre exemplu, *De ce eu?* (2015), de Tudor Giurgiu, ca să ne păstrăm în contextul profesional. Orsolya evacuează, cu duhul blândeții și în termeni legali un homeless care se va sinucide cu această ocazie. Faptul în sine e puțin creditabil – ca în multe filme ale lui Jude! –, dar el servește drept pretext pentru un examen de conștiință care o poartă pe Orsolya în Moralia construită pe calapodul rețelelor de socializare, o patrie în care fiecare se poate transforma într-o instanță de judecată pe teme diverse, de la minorități de tot felul la comunități dezavantajate, de la discriminare la implicare civică, de la ultranaționalisme și neaoșisme la wokism etc., cam tot ce se află pe agenda stângii progresiste și a dreptei ultranaționaliste românești și maghiare. Orsolya îmbracă, pe rând, hainele mai multor vinovății, unele istorice, altele contemporane, își caută alinarea, poartă discuții, dorește să ispășească o vină pe care nu o are, devine progresistă și antinaționalistă, și, ușor ametită, ajunge printre tufișurile unui parc urban cu unul dintre foștii săi studenți, pentru că adulterul, ca



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



FOTO: ANDREI OANĂ



Emma Ioana Mogoș în *Dinți de lapte* (r. Mihai Mincan)

rămășiță mic-burgheză, nu se află pe agenda morală a stângii neomarxiste. O bună parte din personaje vehiculează idei morale, dar ele rămân în registrul discuționist, nu-i consumă pe interior pe purtătorii lor, sunt lipsite de energia necesară punerii lor în act. Stereotipurile sunt manipulate în microscenete, ele dau energia dramatică mai puțin pentru personaje, cât pentru spectatorul cu sensibilități ideologice precizate, care, ultragiat, simte că trebuie să intervină în discuție. Filmat cu un iPhone, cum spuneam, de către Jude și directorul său de imagine, Marius Panduru, filmul pare să se integreze unui nou tip de minimalism, un minimalism digital, pentru care referențial este filmulețul postat în timp real care surprinde un fapt divers, un eveniment, ceva de pus pe FB/Instagram/TikTok pentru a face cât mai multe vizualizări și a culege buchete mari de like-uri. Parafrazând o celebră frază al lui Marshall McLuhan, „Mediul este mesajul", în bună măsură forma de filmare dictează un anumit tip de expunere, de reacție, de format existențial.

Dracula este unul dintre cele mai uzate și abuzate iconuri culturale, care atrage în zona de *pop culture* un personaj istoric, voievodul middleageist Vlad Țepeș, zis și Vlad Dracul, care și-a dobândit propria legitimitate sângeroasă, fiind popularizat la vremea lui în povestirile germano-ruse. Interesul îl poartă pe Radu Jude către zone tot mai marginale și mai popculturale, pe filiera unui postmodernism al lui *anything goes*, în sensul reciclării unui consumerism care variază de la pornotopii isterice la horrorul vampiresc, pe care le mixează asumat grotesc în versiunea sa de *Dracula*. Un presupus regizor colaborează cu AI-ul luat pe post de cocreator, adjuvant capabil să rescrie o serie de versiuni mixate caricatural-parodic. Versiunea lui Radu Jude ne propune un Dracula „la mișto", nu comic, nici de *comics*, ci eliberând, asemeni profesoarei Emi (Katia Pascariu) din *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (2021), un imaginar lubric cu toate fanteziile sexuale, într-o pornapocalipsă comică (altfel spus, un balamuc orgiastic, un satyricon butaforic al unei mimici concupiscente. Radu Jude monumentalizează ironic prostul gust într-un *porn show* fleșcăit cu ingrediente locale și entertaineri diletanți, care riscă să suprapună intenția parodică peste referentul cu care se hrănește obscen, speculând orizontul de semnificație al unui truism.

Biopic-ul *Cravata galbenă*, biografia romanțată a dirijorului Sergiu Celibidache, în regia fiului său, Serge Ioan Celebidachi, după un scenariu pe care-l semnează împreună cu James Olivier, se încadrează în genul melodramei, oferindu-ne o imagine perfect cadrabilă tipologic a Marelui Artist, a Geniului, cu inevitabile excentricități. Viitorul mare dirijor, interpretat la maturitate de John Malkovich într-unul dintre cele mai slabe roluri ale sale, este urmărit în ramele dichisite ale exemplarității, de la apariția vocației căreia îi stă împotrivă un tată obtuz (Sean Bean), la tinerețe cu o etapă boemă, pentru că, se știe, artiștii sunt boemi și au o viață obligatoriu dezordonat-zbuciumată – tânărul este temporar pianist într-un bordel, precum era Toulouse-Lautrec pictor în lupanar; apoi, reușește să devină dirijor-șef al Filarmonicii din Berlin, printr-un concurs favorabil de împrejurări (clișeul loviturii norocoase pe traseul destinal), dar înregistrează și un eșec, care-i vine din ciudata încăpățânare de a accepta înregistrarea concertelor sale, cunoaște marea iubire a vieții lui și consacrarea, punctând spre final cu revenirea triumfală în România, dar prea târziu pentru a-și mai întâlni tatăl, decedat cu puțin timp înainte (aici e loc pentru o mare lacrimă duioasă). Din păcate, tot filmul evidențiază puterea clișeului întrebuințat ca un frumos sau urât pe înțelesul tuturor, adică kitsch, monocord, maniheist, sentimentaloid, pedagogic. Răii, severii, ticăloșii, obtuzii sunt numaidecât evidențiați prin gesturi, atitudini, trăsături; bunii, empaticii, idealiștii, moralii au luminozități în privire și inimă de aur, indiferent de ambalajul social. Ceea ce elimină complet din filmul său regizorul este tocmai ambiguitatea, contradictoriul, relativitatea, adică relieful accidentat al unei personalități. Evident că fiul își idealizează tatăl și îi concepe un portret encomiastic, autocelebrându-se indirect. Dar, trecând din clișeu în clișeu, procedează la fel cu lumea în care el se mișcă, transformând doctrinar filmul în fapt ilustrativ și omorându-i cu adevărat potențialul dat de o persoană cu adevărat extraordinară, Sergiu Celibidache, de care ne vom aminti ca de o romanță, și nu un concert de Beethoven.

Filmul lui Mihai Mincan, *Dinți de lapte*, are un precedent în *Pororoca* (2017), al lui Constantin Popescu, unde este vorba cam despre același lucru, dispariția unui copil – o fetiță de cinci acolo, aici una de 11

ani. Modul de tratare al temei este diferit, precum și contextul. În *Dinți de lapte*, dispariția Alinei (Lara Maria Alexandra Comănescu), tot atât de absurdă ca și în primul caz, are loc în ultimul an de comunism, 1989, astfel încât filmul preia atmosfera de epocă, cea a ultimului deceniu de ceaușism, pe care-l descrie indirect. O particularitate a filmului i-o conferă perspectiva subiectivă încredințată copilului – ca în romanele anilor '60 –, aici sora fetei dispărute, Maria (Emma Ioana Mogoș), care are în jur de nouă ani. În perspectiva unei reconstrucții minuțioase a epocii, regizorul a fost atent la lumea obiectelor și la urâțenia din jur, vizibilă fără a fi îngroșată, adică fără grotesc, dar cu ceva misterios-întunecat, ca și cum o forță copleșitoare ar lucra pe dedesubt, ca în scena înaintării hipnotice a fetiței prin întunericul cu luminescențe stranii al unei hale abandonate. Abordarea nu mai este una politică, așa cum polițistul care se ocupă de caz nu este un exemplar opac, dezumanizat, o unealtă a regimului, ci un individ empatic, care se deschide treptat în recunoașterea propriei sale limitări, a eșecului profesional. Drama nu este exacerbată isteroid, regizorul lasă niște pauze înșelătoare de calm, dar calmul vibrează la mișcările de adâncime. *Dinți de lapte* nu este un alt film despre comunism care acuză sistemul, ci o dramă care are loc în perioada comunistă și-i preia ceva din atmosfera *gloomy* de atunci, printr-o supraimpresionare pe care o aduce perspectiva copilărească. Remarcabil la acest regizor este tocmai capacitatea sa de a evita comoditatea instalării în clișeu, a folosirii unor prefabricate ideologice anticomuniste sau estalgice. De aceea, filmul său are ceva inefabil și, abolind explicația, se păstrează sub pecetea tainei.

Mai apropiat de filmul lui Mihai Mincan este debutul în lungmetraj al lui Andrei Epure, *Nu mă lăsa să mor*. Nu despre o dispariție este vorba aici – dacă nu socotim moartea o dispariție –, ci despre o moarte care nu dovedește nimic, a unei femei în vârstă, Isabela (Elina Löwensohn), cu care protagonista, Maria (Cosmina Stratan), este vecină. Maria își asumă înmormântarea Isabelei, după ce nimeni nu se arată interesat. Și acesta este un film de atmosferă, depresiv-apăsătoare, aproape de cea a unui thriller psihologic, ca și când ar exista un mister. În plan sociologic, felul în care moartea este tratată de instituții, dar și de cei aflați în proximitatea ei este una alienantă. Dar nu este oare aceasta un simptom al modernității? Numai că Andrei Epure nu-și propune – la fel cum nu-și propunea nici Mihai Mincan – o critică de sistem, o radiografie a societății românești, un studiu de caz. Și, tocmai în acest fel, filmul său dobândește o amploare psihologică, un profil existențialist. De ce se lasă Maria impresionată, antrenată, mobilizată de această moarte, este greu de spus. Ceea ce ar putea fi empatia nu stă în picioare până la capăt, când comportamentul femeii devine aberant. Regizorul întreține posibilitatea de a vira într-un scenariu de thriller. Dialogurile sunt stranii – cu fiul femeii decedate, sudor pe șantier în Papenburg, fiu care prezintă o malformație congenitală și de la care Maria află date tulburătoare despre femeie, cu doi funcționari îmbrăcați la fel care o urmăresc, cu un muncitor care toaletează arbori în miezul nopții etc. Aceste dialoguri au ceva kafkian, dar ceea ce accentuează bizareria este comportamentul Mariei, cu o existență solitar-izolată, cu plimbările sale nocturne pe alei pustii, prin locuri marginale din Eforie Sud, prin cimitire sau stații de autobuz și cu o serie de fantasmări, care se încheie cu incendierea sicriului femeii decedate, în ceea ce pare un act de exorcism. Și Andrei Epure refuză tentația clișeului, deraind pas cu pas ceea ce pare la început analiza unui caz social, ca în atâtea filme ale regizorilor Noului Cinematograf Românesc. Cândva menționam că este profitabil pentru tinerii regizori să asimileze „lecția" de cinematografie pe care acești regizori neorealiști o oferă, dar să n-o urmeze, să o trădeze sistematic, prin descoperirea altor modalități de expresie. Mihai Mincan și Andrei Epure reușesc despărțindu-se de clișeu, de ceea ce a devenit deja o manieră.

Dintre seriale, cred că merită menționat *Plaha*, al lui Igor Cobileanski, care reușește să ofere un thriller politic centrat în jurul unui personaj politic sulfuros – Vladimir Plahotniuc, Plaha pentru amici, care servește drept reper. Dincolo de faptul că este centrat pe viața gangsterească a unui *spin doctor*, afacerist moldovean, filmul oferă și o sinteză a trei decenii în care Moldova s-a confruntat cu dificultățile tipice pe care le-au întâmpinat statele ieșite (dar nu pe deplin) din fostul lagăr socialist, de la corupție endemică, la criză economică, de la capitalism sălbatic, înflorire a infracționalității interne și transfrontaliere, la mizerie și depresie etc. Cobileanski nu propune doar un *crime story* cu gangsteri locali, politicieni corupți, lideri comuniști etc., ci dorește să ofere o imagine condensantă a Moldovei postsovietice ca stat eșuat, pe punctul de a fi mexicanizat. Utilizarea clișeului este aproape inevitabilă într-un astfel de film (genul impune o presiune formală), dar Cobileanski adaugă multă culoare locală, reușind să personalizeze, să creeze un specific moldovenesc, să impună personaje creditabile, memorabile, și nu fantoșe. Și el joacă în interiorul clișeului, dar joacă bine, creativ, reușind să pună marca pe ceea ce are datele produsului de serie.

Pe scurt, am văzut tabloul cinematografic al anului care s-a scurs prin intermediul raportării la clișee și iconuri cinematografice, ceea ce constituie, ca gest critic, tot un clișeu. Merită, însă, să reflectăm uneori la relevanța, la utilitatea lor. F

Reveniri imperiale

Dinu-Ioan Nicula



Când un lider de opinie precum Radu Jude trasează declarativ un trend la început de an – mai ales într-un festival cu vădit *coté* politic, precum Berlinala –, este greu ca un flashback asupra perioadei care s-a scurs de atunci să nu țină cont de el. Imprecația la adresa a două figuri care parcă-și alternează deliberat rolul de paratrăsnet al *hate speech*, ca și alarmismul privind revenirea în arenă a unor cai care de mult nu mai mănâncă jar, sunt elementele pentru care unii l-au reiterat ca pe un artist angajat, iar alții ca pe un conformist în slujba acelui establishment ideologic ale cărui sentințe pot fi combătute doar cu risc. Premiul pentru scenariu, pe care l-a câștigat cu *Kontinental '25* în capitala Germaniei, validează continuitatea ideilor profesate de Jude în precedentele filme ale sale distinse la Berlin (*Aferim!*, 2015; *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc*, 2021): anticlericalism, culpabilizare națională pentru persecutarea minorităților, denunțare a caracterului pernicios al capitalismului.

Dorind parcă să ilustreze celebra apoftegmă marxistă („18 brumar al lui Ludovic Bonaparte", 1852) că istoria se repetă, apărând „prima oară ca tragedie, a doua oară ca farsă", Radu Jude a ales ca sursă pentru *Kontinental '25* filmul lui Roberto Rossellini *Europa '51*, dar i-a răsturnat datele, construind o pseudocriză de conștiință determinată de o problemă insolubilă: clujeanca Orsolya Ionescu (maghiară căsătorită cu un român), executor judecătoresc, joacă în fața propriului eu teatrul remușcărilor față de sinuciderea unui vitregit al soartei pe care urma să-l evacueze. Compensarea vine odată cu întâlnirea cu un fost student al ei, livrator de mâncare, de glume zen și de sex *al fresco*, totul pe fundalul urbei care și-a transformat trecutul habsburgic într-o extensie către comuna Florești.

De la Ed Wood se revendică *Dracula*, cealaltă producție din 2025 a lui Radu Jude, dar emulul român își propune să depășească predecesorul: filmări deliberat submediocre tehnic, animație computerizată păstrată la un nivel diletant, actorie solicitată a fi în cheie falsă, tot acest conglomerat întinzându-se pe durata a aproape trei ore. Pretextul îl constituie încercarea unui tânăr regizor (cu voce de *drag queen*), jucat de Adonis Tanța, de a compensa lipsa inspirației în realizarea unui film, prin consultarea inteligenței artificiale, o tabletă dotată cu programele AI Judex 00 și AI Vlaicu 2000 (referințe autoironice la adresa lui Radu Jude și a colaboratorului său, artistul grafico-muzical Vlaicu Golcea). Ceea ce livrează mașina, cu politețea devenită regulă a ChatGPT, este un film în scheciuri, cu alură de pseudo-Decameron. Linia narativă principală urmărește doi actori (Gabriel Spahiu și Oana Maria Zaharia), care, într-un sordid varieteu, joacă roluri de vampiri ce-și vând trupul, și este contrapunctată cu accente de persiflare a lui Vlad Țepeș, printre toate acestea fiind inserate și trei ecranizări (după Velea, Amza & Bîlciurescu și Creangă). Personajul liant – regizorul care-și interoghează în spațiul virtual muza computerizată, uneori găsind-o în reclame erotice –, mimează comedia desolidarizării de vulgaritățile din film și este, în același timp, un semidoct (rostește „Doamna Pogany", în loc de „Bovary"). Așadar, un anti-Jude, cineastul cult care nu s-a ferit de asumarea artistică a obscenității, de la cea verbală (*Cea mai fericită fată din lume*, 2009) până la actul sexual în grosplan (*Babardeală cu bucluc sau porno balamuc*, 2021).

Neîndoielnic, pentru cariera lui Radu Jude a fost anul de vârf, care i-a adus clasicizarea la Paris, unde în septembrie-octombrie i-a fost organizată o retrospectivă integrală la Mk2 Bibliothèque x Centre Pompidou, însoțită de două instalații video la The Film Gallery. Mai importantă pentru cinefilii români – fiind un *target* mai lesne tangibil – a fost lansarea, în același context, a volumului „Radu Jude: La fin du cinéma peut attendre" (Ed. de l'Oeil, Marseille), coordonat de Cyril Neyrat, autor și al unui captivant interviu realizat la București cu cineastul, în care, printre altele, acesta își amintește de însemnătatea Cinematecii Române (pe atunci condusă de Savel Stiopul și Mihai Tolu) la formarea lui. Dintre contributorii la carte, merită remarcați românii Veronica Lazăr, Andrei Gorzo și Victor Morozov, acesta din urmă debutând anul trecut și cu un volum propriu, „Ecranomanie" (Ed. Matca, unde s-a publicat aproape concomitent și scenariul la *Kontinental '25*). Este o culegere de articole pe tema spectacolului vizual, atestând o diversitate de preocupări, de la filmele lui Jean-Luc Godard la Campionatul Mondial de Fotbal din Qatar și de la picturile uitatului Gustave Caillebotte la vedetismul lui Donald Trump, trecând prin imagistica norilor din opera rafinatului scriitor Petru Creția. Tot despre autorul documentarului *Țara moartă* a scris Mihai Fulger argumentatul eseu „Reevaluarea istoriei recente în filmele cu materiale de arhivă ale lui Radu Jude", apărut în volumul colectiv „Noii industriași, creativii", coordonat de Oana Nasui (Ed. PostModernist Museum, 2025).

În cu totul altă cheie decât creațiile lui Jude, memoria colectivă națională este vizată de *Pădurea de molizi*, cu care Tudor Giurgiu nu intenționează o reconstituire a masacrării basarabenilor de către sovietici la Fântâna Albă la începutul lui aprilie 1941, ci un film-dezbatere, având ca laitmotiv reflectarea ororilor în procesul artistic. Despre tragicul eveniment s-a vorbit mult după 1990 (nicidecum să fie obnubilat!), iar data de 1 aprilie a fost declarată în 2011 drept Ziua națională de cinstire a memoriei românilor care au căzut victime diverselor forme de represiune organizate de regimul totalitar sovietic în Ținutul Herței, nordul Bucovinei și întreaga Basarabie. La un timp după acel moment de oficializare, Tudor Giurgiu a realizat filmări cu supraviețuitori-cheie ai masacrului, pe care acum le contrapune scenelor în care ei sunt interpretați de actori, lăsând puțin loc reflecțiilor dubitative ale spectatorului la adresa implicării nefaste a unuia dintre cei care au scăpat cu viață, Gheorghe Holovati. Este prioritizat dialogul dintre regizorul care pune în scenă o piesă pe această temă (Ionuț Caras) și actrița cu rolul monologal (Coca Bloos). Încercarea de *mise en abyme* este îndrăzneață, dar retorica ei devoalează conjuncturalul acestui demers de combatere a unei anumite propagande.

Cel mai discutat film al anului, *Cravata galbenă* (Serge Ioan Celebidachi) vorbește tot despre trecut: cel național, în care s-a format dirijorul Sergiu Celibidache și cel al muzicii simfonice, unde concertul constituia un ritual. Regizorul-fiu și soția sa, producătoarea Adela Vrânceanu-Celebidachi, au avut justa intuiție de marketing că acest biopic va putea fi terenul propice ca mulți să-și afișeze „mândria de a fi român" (simulată sau trăită), dar s-au amăgit crezând că demersul în parte nobil, în parte gongoric, poate cauționa simplificările și anacronismele la care a recurs autorul. Uneori acesta a făcut-o dintr-o prudență excesivă (care poate fi înțeleasă, în hipercorecta lume actuală) față de latura abrazivă a unei personalități cezarice; cum însă abținerea duce la frustrare, ea a fost defulată într-o interpelare la adresa unei exegeze (pozitive!) dintr-o revistă școlară, gest de autosabotare involuntară cum rar s-a întâlnit în PR-ul contemporan.

Vehiculat neoficial ca posibilă propunere din partea României pentru premiile Oscar, *Cravata galbenă* a lăsat această satisfacție (… platonică) filmului *Jaful secolului*, realizat de Teodora Ana Mihai, cu largul concurs al lui Cristian Mungiu. Condiția emigrației este un topos al activității lui din ultimul deceniu, iar regizoarea a ipostaziat-o – pornind de la mai vechiul scenariu „Reostat" al cineastului – preponderent din unghiul de vedere al „dreptății sociale". Abordarea a mers prea departe pentru conservatorii spectatori români (iubitori de haiduci, dar nu și de hoți), în timp ce pentru progresiștii occidentali a fost lacunară, prin absența conștiinței de clasă a celor umiliți. De admirat, în primul ei rol dintr-un film românesc, actrița Anamaria Vartolomei (originară din Bacău); în mod paradoxal, „jaful secolului" nu a rămas cel



***Dracula* (r. Radu Jude)**



Mircea Andreescu în *Pădurea de molizi* (r. Tudor Giurgiu)

comis în 2012, în Țările de Jos, de borfașii noștri, ci lovitura dată recent în țara ei de adopție, unde în plină zi s-au furat bijuteriile Coroanei, de la Muzeul Luvru!

O altfel de delincvență, cea juvenilă, stă la baza filmului *Comatogen*, al cărui rol principal – o asistentă medicală pusă într-o triplă situație limită de către fiul cu adicție la jocurile mecanice, de curtezanul fără scrupule și de fiica odioasă a unui pacient muribund – i-a fost încredințat Danielei Nane de către regizorul Igor Cobileanski. Cu o protagonistă atrăgătoare și cu un *leading man* (Andrei Aradits) capacitând Q&A-urile, *Comatogen* a fost prezentat la diverse festivaluri din România și de peste hotare, accesul fiindu-i facilitat și de vituperarea filistinismului religios (care, iată, poate tolera crima!), tot astfel cum foarte popularul serial de pe Netflix al lui Cobileanski, *Plaha*, a fost lansat exact în momentul politic pentru care a fost realizat. Tot de peste Prut provine și regizorul Mihai Mihăescu, care, cu mijloace financiare sumare, a urmărit să reconstituie drama a doi frați ce au încercat, în anii '80, să se opună regimului ceaușist, acesta strivindu-l atât pe cel intransigent, cât și pe acela mai dispus la compromisuri. Ambiția autorului, lăudabilă în sine, a părut defazată cu cel puțin două decenii, în raport cu epoca în care asemenea filme au abundat. Dintre regizorii originari din Republica Moldova, hiperproductivul Iura Luncașu și-a văzut numele și pe ecranele anului trecut, prin *Duel în trei*, ecranizarea liberă după piesa „Ursul", de Anton Pavlovici Cehov (sursa literară fiind parțial efasată), demonstrând că, odată la un deceniu, autorul tinde să iasă din sfera comercialului, precedenta tentativă (*Tudo*, 2016) fiind ceva mai reușită, datorită distribuirii lui Aylin Cadîr în rolul principal. La capitolul eclectism poate fi trecut și Marius Theodor Barna, autor al *Etiologiei unei crime*, inspirat de un mediatizat omor, comis la Ploiești în 1994. Protagonista Olimpia Melinte dă eroinei identitatea unui medic pediatru respectat, ceea ce nu lasă a se ghici amanta înrobită de pasiune. Predilecția artistei spre tonurile reci conferă gestului criminal o conotație rațională, străină de nebunia acestei fapte ilogice.

În jurul unui consistent personaj feminin este centrat și *Ink Wash*, filmul de debut al Sarrei Tsorakidis, bazat parțial pe scurtmetrajul său *Iederă* (2018). Ilinca Hărnuț, una dintre actrițele redutabile ale cinematografiei actuale, încearcă să dea trup ideilor pe alocuri criptice ale autoarei, care vrea să combine filmul de stare (anxietatea artistului plastic) cu sinestezia peisagistică și cu povestea unui flirt în stil corporatist, mix fără *catch* pentru marele public, dar prețios pentru exegezele care caută teren spre a-și dezvolta discursuri alambicate. Sarra Tsorakidis vizează cam aceiași spectatori ca și Eugen Jebeleanu cu *Interior zero*, sofisticată ecranizare a accesibilului roman omonim scris de Lavinia Braniște. Fracturarea eroinei unice în trei roluri interpretate de Cendana Trifan, Valentina Zaharia și Cristina Drăghici este o îndrăzneală mult mai mică decât cea pe care și-a luat-o Jebeleanu în unele montări teatrale, așa că *Interior zero* poate fi cotat ca un inteligent exercițiu de stil, glacial în raport cu proza apreciatei scriitoare brăilene.

Ca și în cazul lui Eugen Jebeleanu, care debuta în 2021 cu *Câmp de maci*, a fost așteptat cu nerăbdare al doilea film al lui Mihai Mincan, regizor distins cu Trofeul Uniunii Cineaștilor pentru *Spre Nord* (2022). În *Dinți de lapte*, autorul instaurează o atmosferă halucinatorie, la granița dintre real și fantasmatic, spre a contura disoluția unui cuplu (Marina Palii – Igor Babiac) tipic nu doar pentru extincția unei societăți (accentele de anticomunism nu sunt prezente), ci a unei lumi, întrucât damnarea orașului muncitoresc poartă semnul malign al perenității. Filmul este construit din perspectiva subiectivă a taciturnei eroine aflată la vârsta copilăriei, lăsând întrucâtva impresia de autoîncântare a regizorului că a reușit să descopere o interpretă polivalentă (Emma Ioana Mogoș), cu care să bată la porțile lumii bune a producțiilor *arthouse*.

Nu au lipsit în 2025 – dar numeric au marcat un declin – producțiile dedicate direct micilor spectatori, precum trilogia fără pretenții *Sirenele* (regizată de Răzvan Gogan, cu sora sa Andra în prim-plan), sau adolescenților, ca mai elaboratul *Hoții de subiecte* (Tudor Petremarin), mizând pe farmecul Karinei Jianu. Sequel-ul comic *Tati full-time* nu bate nici el prea departe, dar regizoarea filmului, Letiția Roșculeț, a fost pe ecrane și cu pasabila comedia frivolă *Situationship: Combinații, nu relații*, registru reprezentat la modul satiric de Mihaela Mihai (tiză a celebrei cântărețe) în *Planurile iubirii*, cu savuroasa distribuire a lui Cătălin Botezatu în rol de filfizon.

Vâna umoristică a fost însă mai pregnantă în *Vecina*, noul film cu Mircea Bravo, unde s-a simțit implicarea lui Eugene Buica (în coregie cu Cristian Ilișuan), și în *Catane*, debutul Ioanei Mischie în lungmetrajul de ficțiune.

Despre documentarele de referință ale anului trecut am scris atât în revista noastră, cât și pe site-ul ei, așa încât doar le voi aminti aici: *TWST* (Andrei Ujică, unul dintre cele două titluri românești intrate pe lista lungă de nominalizări a Academiei Europene de Film, alături de *Dinți de lapte*), *Tata* (Lina Vdovîi și Radu Ciorniciuc), *Triton* (Ana Lungu), *O familie aproape perfectă* (Tudor Platon), *Viitor luminos* (Andra MacMasters), iar lista ar putea fi lesne extinsă.

Dintre filmele străine care au avut premiera românească în 2025, țin să remarc producțiile norvegiene cu prodigioasa Renate Reinsve în rol principal: *Armand* (Halfdan Ullmann Tøndel), care formulează în chip dilematic problema credibilității *per se* a acuzațiilor de abuz formulate de victime în societatea contemporană, și *Valoare sentimentală*/*Affeksjonsverdi* (Joachim Trier), transfigurare critică a moștenirii lăsate de Ingmar Bergman, acum când autorul *Oului de șarpe*/*The Serpent's Egg* tinde să devină un *bad boy* al istoriei cinematografului (cei care iertau orice, astăzi condamnă totul!). De o mare popularizare a avut parte *O luptă după alta*/*One Battle after Another* (Paul Thomas Anderson), în centrul căruia mulți au preferat să vadă un grup de „revoluționari" (etichetele de „extremiști" fiind deja repartizate altora), de fapt teroriști dotați cu arsenalul de bombe al comandourilor de stânga. Leonardo DiCaprio dă credibilitate unui răspopit al religiei egalitarismului, care predă ștafeta rebeliunii antiamericane către fiica sa, vânată de o organizație secretă, parodie între Ku Klux Klan și SS. Patru Globuri de Aur au mers către acest film, dar premiul major atribuit la festivitatea din Los Angeles i-a revenit lui *Hamnet* (Chloé Zhao), valoroasă reflecție asupra genezei operei de artă din propria suferință a creatorului (William Shakespeare, în acest caz), însă discutabilă pentru libertățile tot mai mari pe care și le iau filmele biografice.

Ascensiunea streamerilor – spre comprehensiv și live

Constantin Pârvulescu

Statisticile par să arate că, în 2025, românii au preferat din nou să consume filme și seriale de pe canalele TV, mai degrabă decât de pe platformele de streaming. Diferența e mică. Unele studii consideră că, dacă nu ar fi existat inflația de știri măsluite din 2024-2025 și dacă descărcarea de pe canale informale (precum torentele) nu ar fi crescut cu 66%, anul 2025 ar fi continuat tendința de prioritizare a digitalului detectată în 2024, când analizele indicau un moment de cotitură în consumul de divertisment, românii ajungând să consume mai mult de pe streaming decât de pe canale.

În acest context al „de-canalizării" și al tranziției consumului de televiziune spre digital, aș semnala două fenomene streaming ale anului care a trecut. Ar fi mai multe, desigur, dar spațiul e limitat.

Cinepub se extinde

Cu doar câțiva ani în urmă, Cinepub desemna un portal de promovare online a cinematografului românesc de artă recent. În ultimul an, însă, biblioteca sa s-a extins considerabil atât spre trecut, cât și spre filmele de gen. Platforma include în continuare doar conținuturi românești, dar într-o proporție tot mai mare din secolul XX. Printre acestea se numără o cantitate considerabilă de producții din perioada socialistă, inclusiv filme ratate și unele cu tentă propagandistică. De asemenea, exclusivismul său anterior – sugerat de mottoul serviciului, „nu pentru oricine", și centrat pe filmul de artă — lasă loc unei toleranțe sporite față de filmul comercial; spre exemplu, platforma reunește majoritatea blockbusterelor românești din anii '60-'80, precum *Mihai Viteazul* (1970), *Cu mâinile curate* (1972) sau *Liceenii* (1986).



O vizită pe pagina principală a Cinepub – și ea ameliorată în 2025 – confirmă lărgirea catalogului și dezvăluie, la momentul redactării acestui text, un mix menit să bucure aproape orice tip de spectator. Pagina mediază accesul nu doar la filmele la care te-ai aștepta să le găsești acolo, precum drama vieții mele adulte, *Marți după Crăciun* (2010), ci și la comedii de succes ale copilăriei generației mele, *Toamna bobocilor* (1975) sau *Artista, dolarii și ardelenii* (1980). Tot aici este facilitată întâlnirea cu relicve cinematografice



Amza Pellea în *Mihai Viteazul* (r. Sergiu Nicolaescu)

pentru nostalgici, precum *Balul de sâmbătă seară* (1968), sau bizarerii situate la limita dintre artă și servitudine politică, precum *Rătăcire* (1978).

În contextul digitalizării și „de-canalizării", această lărgire a portofoliului Cinepub indică de fapt un proces firesc de preluare de către servicii online și *on-demand* a unor conținuturi până în prezent circulate cu precădere de distribuitori informali sau de televiziuni lineare, cele mai menționabile fiind Cinemaraton, TVR și Prima. Mai important însă, această lărgire a ofertei Cinepub începe să ia tot mai perceptibil forma unui proces de arhivare digitală comprehensivă a patrimoniului cinematografic românesc.

Această direcție este subliniată și de faptul că includerea sub eticheta de „clasice" a unor filme cu vizibilitate are loc sub titulatura „Cinepub Universal" și se realizează în cooperare cu instituții ale statului finanțate pentru protejarea patrimoniului cinematografic: Arhiva Națională de Filme, Centrul Național al Cinematografiei și Uniunea Cineaștilor din România. Deși semnificația mesajului adresat utilizatorilor prin titulatura „universal" îmi scapă în acest context, o pot interpreta ca făcând referire la superioritatea infrastructurală a serviciului față de televiziunea liniară. Trimiterea este făcută la caracteristicile interactive ale arhivei online, la capacitatea sa superioară de stocare și la abilitatea de a oferi acces la cerere.

„Universalul" poate fi înțeles și într-un alt sens. În 2025, Cinepub prelua difuzarea multor conținuturi românești „clasice" de la diverși difuzori privați care le ofereau gratuit pe YouTube, fiind părtaș la închiderea conturilor acestora. Printre acești difuzori se numărau cinefili, patrioți sau piraţi cu interese comerciale. Relevantă nu este însă blocarea, mai mult sau mai puțin definitivă, a acestor difuzori informali – care, desigur, au acționat cu încălcarea drepturilor de proprietate intelectuală, dar au avut și meritul de a menține vie memoria acestui patrimoniu și interesul pentru el, în contextul unei lentori condamnabile a instituțiilor de stat responsabile. Relevant este faptul că Cinepub pune bazele unei arhivări centralizate, legale și comprehensive, căreia îi poți spune universale. Mai mult, susține un curatoriat responsabil, care nu doar acompaniază consumul, ci îl și facilitează, oferind contextualizare, subtitrări, versiuni autorizate ale acestor conținuturi și o calitate audiovizuală superioară.

Asumarea de către Cinepub a rolului de arhivator al patrimoniului cinematografic, într-o formă comprehensivă, constituie, de asemenea, un fenomen-efect al politicilor neoliberale care structurează imaginarul statului român, respectiv tendința de a delega către sectorul privat responsabilități publice. Astfel, ca arhivar, Cinepub funcționează ca un actor neguvernamental care preia sarcini ale unui stat ce investește puțin în cultură și educație. Așa cum am arătat mai sus, proiectul „Universal" se desfășoară în parteneriat cu instituții care, zombificate de subfinanțări, nu sunt în stare să asigure o asemenea arhivare. Ca atare, deși meritorie și lăudabilă din punct de vedere calitativ, o astfel de intervenție din zona neguvernamentală își imprimă inevitabil limitele și logica asupra acțiunii curatoriale, cu atât mai mult cu cât Cinepub este un asociat al gigantului Google Inc.

În acest context, nu trebuie uitat că, dintr-un anumit punct de vedere, Cinepub reprezintă un canal YouTube cu o infrastructură furnizată de o multinațională specializată în publicitate targetată și în analiza comportamentului digital al utilizatorilor. Acest cadru comercial redefinește modul în care patrimoniul este perceput de cei care îl administrează: difuzarea nu mai constituie doar un scop în sine, ci, mai ales pentru Google, un mijloc.

Prin intermediul patrimoniului românesc de filme, chiar și la o scară redusă, Google își poate plasa conținuturile publicitare – întrucât, în 2025, numeroase filme românești de pe Cinepub sunt vizionate cu publicitate. Mai mult, patrimoniul cinematografic românesc și cinefilii care îl explorează contribuie, fie și marginal, la mecanismele de *data analytics* ale companiei americane. Acest context comercial influențează și curatoriatul: chiar dacă rămâne un proiect nonprofit, Cinepub nu poate fi complet insensibil la datele de vizionare, care pot influența, mai mult sau mai puțin direct, organizarea conținuturilor, nu doar în funcție de valori asociate culturii și democrației, ci și în raport cu potențialul lor de monetizare.

Voyo transmite Premier League

Decizia Voyo de a difuza în exclusivitate meciurile celui mai vizionat campionat de tip ligă la nivel mondial, Premier League (campionatul de fotbal al Angliei), reflectă și ea trendul, menționat anterior, al avansului mediului digital. Totodată, indică o înțelegere mai profundă, din partea Voyo, a valorii specifice pe care acest tip de conținut o reprezintă pentru streaming și pentru impunerea digitalului. Astfel, Premier League trebuie privită nu doar ca divertisment premium și suport publicitar – funcții exploatate pe scară largă și în televiziunea liniară –, ci și ca un vector strategic de consolidare a serviciilor de televiziune digitale în concurența cu liniarul.

Este important de subliniat că Voyo achiziționează acest tip de conținut în vederea fidelizării abonaților. Această decizie indică faptul că platforma se poziționează ca un jucător stabil pe piață și că, asemenea altor servicii majore active în România (Netflix, HBO Max etc.), operează cu strategii pe termen lung și independente de canalul său soră, Pro TV, care nu transmite campionate. Astfel, achiziția reflectă preocuparea Voyo pentru principala problemă a marilor platforme de streaming – dezabonarea precoce – și sugerează că obiectivul său nu este doar creșterea bazei de abonați, ci și menținerea acesteia pe termen lung.

Spre deosebire de evenimente punctuale precum Cupa Mondială la fotbal sau un turneu de Grand Slam, caracterul serializat, cu o ritmicitate săptămânală, al unui campionat de tip ligă presupune o continuitate narativă. Produce actori și „personaje" recurente, generează conținut metatextual de tip *buzz* și livrează conflicte dramatice pe termen lung, cu răsturnări de situație și *cliffhangers*. În consecință, creează un tip de *engagement* comparabil cu cel al serialelor de televiziune, esențial pentru menținerea publicului, în timp ce un turneu de tenis funcționează mai degrabă ca un blockbuster sau o miniserie de top, menit să atragă noi ochi.

Ca investiție în prestigiu de brand, achiziția drepturilor pentru Premier League permite Voyo să își eclipseze concurența în două moduri. În primul rând, prin valoarea conținutului, care semnalează o capacitate financiară semnificativ superioară altor streameri digitali din regiune. În al doilea rând, prin faptul că reprezintă o afirmare strategică a digitalului ca mediu principal de distribuție.

Pentru a înțelege mai bine semnificația acestei achiziții, este necesar să clarificăm cine constituie concurența eclipsată în fiecare caz. În primul rând, este vorba despre platforme precum Antena Play, care achiziționează, la rândul lor, drepturi de exclusivitate pentru transmisii digitale ale evenimentelor sportive serializate. În al doilea rând, concurența o reprezintă serviciile online ale Digi și Prima, ambele televiziuni oferind campionate de fotbal (spaniol, italian, românesc).

Antena Play este umbrită de achiziția Premier League, deoarece biblioteca sa oferă un conținut sportiv serializat mai puțin premium. Cel mai valoros titlu disponibil pe Antena Play este liga americană de baschet (NBA). Deși spectaculos, acesta rămâne un conținut de nișă pentru publicul român și este mai puțin atractiv, pentru că meciurile se desfășoară la ore la care europenii de obicei dorm, făcându-l dificil de urmărit în direct.

Merită analizată situația NBA pe Antena Play și din perspectiva afirmării digitalului. În cazul NBA, opțiunea live e exploatată doar de unii fani înrăiți, dispuși să urmărească meciuri la ore imposibile. Mai frecvent, NBA este vizionat pe Antena Play în reluare, într-un regim apropiat de *catch-up*, așa cum se întâmplă pe majoritatea serviciilor digitale afiliate canalelor, de la Prima Play la Kanal D Online.

În consecință, spre deosebire de transmisia Premier League, cea a NBA avansează doar timid poziționarea digitalului ca mediu de difuzare de conținuturi live. Din acest punct de vedere, Antena Play rămâne, asemenea lui Digi Online sau Prima Play, un serviciu subordonat televiziunii liniare, cu un rol preponderent de arhivă. Voyo oferă, la rândul său, servicii similare pentru Pro TV. Relevanța achiziției Premier League constă însă tocmai în faptul că îndrăznește mai mult: exclusivitatea transmisiilor în digital reprezintă gestul prin care platforma taie acest cordon ombilical față de liniar, contribuind la avansul digitalului și pregătind publicul pentru o tranziție iminentă către streaming, deja mult mai avansată în alte țări ale Uniunii Europene.

Exclusivitatea Premier League se înscrie în continuarea altor practici asumate de Voyo, menite să emancipeze digitalul și să îl poziționeze ca serviciu complementar, nu subaltern, televiziunii liniare. Aici se includ difuzarea unor conținuturi exclusive – desigur, nu de vizibilitatea campionatului englez –, precum și stabilirea unor ferestre de vizionare privilegiate în digital pentru conținuturi retransmise ulterior în liniar – vezi cazul dramelor serializate.

Odată cu achiziția Premier League, însă, Voyo transmite pieței un mesaj cu valoare de schimbare de paradigmă: anumite conținuturi premium serializate, care până nu demult păreau a fi apanajul exclusiv al televiziunii liniare, pot fi difuzate la aceeași calitate și cu același confort exclusiv prin internet. În același timp, această mutare deschide întrebarea asupra pașilor următori, de pildă, dacă în viitor ar putea fi dobândită exclusivitatea digitală pentru unul dintre reality-show-urile care aduc audiențe semnificative Pro TV-ului. F

Șapte nume dintr-un an: Tykwer, Anderson, Laxe, Chaplin, Drygas, Trier, Mincan

Marian Sorin Rădulescu



În 1998, Tom Tykwer își consolidase renumele cu *Aleargă, Lola, aleargă*. 27 de ani mai târziu, în *Lumina,* este din nou regizor, scenarist și (tot alături de Johnny Klimek) autor al muzicii. Teza *Luminii* e, din fericire, sabotată de autoironie: noi suntem vinovații pentru haosul lumii de azi. Noi, adică toți oamenii (întreg „stolul") și, până la urmă nimeni, pentru că – în lipsa judecății (analizei) personale – nu există vinovăție. Cercul vicios al dezordinii interioare (emoționale, amoroase), dar și al orânduirii exterioare (determinate de fluiditatea frontierelor, de politicile privitoare la imigranți) conduce spre o soluție radicală: „Totul trebuie să se schimbe". Dar nu se schimbă nimic. Și, totuși, la final, un copil (un imigrant adoptat de o familie disfuncțională din Germania) repetă pe invers refrenul final din „Bohemian Rhapsody", ușor modificat: „*Everything really matters*", adică – pentru el – „Totul contează". Candoarea acestui copil pare că e însăși lumina lină și neînserată, singura care poate strica vraja închipuirilor ce-au pus stăpânire pe toate personajele, de la mic la mare, pe o întreagă lume ce se amăgește crezând că nimic nu contează cu adevărat. În rolul de pater familias, Lars Eidinger, interpretul principal din *Marele final* (regia Matthias Glasner, 2024), un alt film ce pune în lumină inimi înghețate sau pline de ranchiună înăbușită, indiferențe, disperări extreme și neastâmpărate doruri după tandrețea încremenită în proiect.

Ultima scenă din *O luptă după alta* (scenariul și regia Paul Thomas Anderson, inspirat din romanul „Vineland", al lui Thomas Pynchon) trimite vag spre finalul fericit din *Născuți asasini*. Tot o familie de anarhiști, tot un schimb de ștafetă. Perfidia (Teyana Taylor) își recunoaște neizbânda („M-am prefăcut și am dat greș") într-o epistolă adresată fiicei sale, pe care nu apucă să o vadă cum duce mai departe brava tradiție „revoluționară" a familiei. Fiica, după ce a împlinit 16 ani și după ce scapă nevătămată din niște încurcături țesute cu ața albă, se alătură primei „cauze" ivite. „Ai grijă!", o sfătuiește tatăl (Leonardo DiCaprio), prieten bun cu narcoticele și drogurile tari. „N-o să am!", îi răspunde fiica, gata să-i demonstreze că iada sare casa. Că, altfel spus, „revoluția" e pe mâini bune, că anarhia și numai anarhia salvează democrația (care „se cam duce la culcare", spune cineva în film).

„Sfârșitul lumii a început de mult", replica dată de Josh lui Bigui în *Sirāt*, trimite la motivul „eshatonului", o constantă la Andrei Tarkovski – „duhul" din treimea invocată de Oliver Laxe (celelalte două „ipostasuri" fiind Robert Bresson și Abbas Kiarostami) când i s-a cerut să-și divulge preferințele cinematografice. În *Nostalghia*, copilul lui Domenico e eliberat de poliție din ascunzătoarea unde stătuse câțiva ani, ca să fie ferit de efectele devastatoare ale „sfârșitului lumii", și întreabă mirat: „Așa arată sfârșitul lumii?". Laxe spune despre *Sirāt* că este filmul său „cel mai politic, cel mai radical". Este la fel de politic pe cât fusese filmul său precedent, *Focul va veni*, ori pe cât de politice fuseseră filmele lui Tarkovski (toate). De aceea, cred că spectatorii, avizați sau mai puțin avizați, îl gustă doar dacă nu așteaptă de la el „militantismul" unei viziuni profund (și fără ambiguitate) angajate ideologic, de care era cu totul străin și regizorul rus înmormântat lângă Paris. De o neobișnuită forță sugestivă e coloana sonoră (compozitor: Kangding Ray), un poem electronic în căutarea sunetului original, a isihiei de dinainte de zadarnice împrăștieri, un partener de nădejde în construcția dramaturgică a filmului. Altfel, viziunea existențialistă a lui Laxe, în aceste vremuri imprevizibile precum deșertul minat din *Sirāt*, e doar un semn de „slăbiciune". Chiar dacă (sau, poate, tocmai de aceea), la un moment dat, ni se transmite un mesaj cu iz pacifist prin micul performance teatral susținut de Tonin, ce refuză să ia parte la un război – Al Treilea Război Mondial – pe care nu-l socotește al lui și, la o adică, spune că ar dezerta, fiindcă nu vrea să ia viața confraților săi care i-au devenit, arbitrar, inamici.

Charlie Chaplin și Michael Chaplin. Tatăl și fiul. Una din întâlnirile lor târzii, evocate în *Spiritul Vagabondului* (regia Carmen Chaplin) de fiul care mărturisește că n-au fost prea apropiați niciodată. S-au reîntâlnit după ani de înstrăinare. Tatăl, într-un final, sparge tăcerea: „Știi, sora ta a ajuns o mare actriță…" Fiul: „Da, știu că sora mea este o mare actriță…" Fiul (de 80 de ani) în fața camerei de filmat, reproducând

vorbele tatălui (dojană? constatare? anticipare?): „De fapt, tu ești un mistic…” În secvența de final, „misticul” participă la ceremonia închinată unei sfinte (catolice) de etnie rromă. Întregul film asta explorează: rădăcinile rrome ale lui Chaplin. Prilej (rarisim) să îl vedem pe marele ecran și pe Emir Kusturica. Apoi pe Johnny Depp și Geraldine Chaplin. Un tribut de suflet adus unui vizionar îngrozit de „timpurile noi” de care știuse, ca nimeni altul, să și râdă (amar), încheiat cu vorbele fiului: „Aș fi vrut ca el să fi fost un tată mai bun pentru mine, ca eu să fi fost un fiu mai bun pentru el…”.

Trenuri, filmul documentar de montaj scris și regizat de Maciej Drygas în 2024, e o expandare audiovizuală a însemnării kafkiene din motto despre cantitatea enormă de speranță care „este, dar nu pentru noi”. Nu are dialoguri, dar *sound design*-ul răscolitor (compozitor: Pawel Szymanski; inginer de sunet: Saulius Urbanavicius) trimite la secvențele cu drezina din *Călăuza.* Alte referințe tarkovskiene: crucile și avioanele înfipte în sol din *Copilăria lui Ivan*, marșul nesfârșit al soldaților prin apa acelui râu din secvențele de arhivă din *Oglinda*, atacul tătarilor din *Andrei Rubliov*. Montajul lui Drygas, un „portret colectiv al omenirii”, prezintă în cele mai mici detalii cruzimea și umilințele aduse omului, ca în montajul realizat în anul 2000 de Jean-Luc Godard, *Despre originea secolului XXI*: trenuri care pleacă și vin; trenuri în plin proces de fabricație; trenuri care transportă mici burghezi, soldați, prizonieri în vagoane de marfă ori pentru vite; bărbați încorporați arbitrar și transformați în carne de tun; chipuri îngândurate, siluete vizibil traumatizate; familii reunite pe peronul gării, după război; drezine și trenuri ce transportă bombe de la o fabrică de armament (unde muncesc și femei); trenuri bombardate, orașe bombardate, soldați schilodiți; prizonieri ce putrezesc în vagoane de marfă, ofițeri care se întrețin cu gustări apetisante și voie bună. Spre final, linii de tren care, iar și iar, se întretaie. La o încrucișare de linii, locomotiva unde se află camera o ia către stânga. Spre dreapta, adică spre nădejdea „pentru noi”, o luase pana lui Dostoievski pe la mijlocul secolului XIX, atunci când a descris „casa morților”, „subterana”, „demonii”. Montajul lui Drygas, „observațional” și „impersonal”, stă sub semnul deznădejdii din *Procesul* aceluiași Kafka. Prea puținele semne de omenitate, de împreună-pătimire, sunt acoperite de ecoul ultimei replici a domnului K (mort „ca un câine”) din angoasanta scriere a celebrului praghez.

De două ori ne spune Joachim Trier că (anti)eroina sa, Nora (Renate Reinsve), care a crescut într-o casă din care zeul era absent, atunci când a ajuns pe culmile disperării, apelează la „zeul absent” pentru că „rugăciunea este o formă de necesar dialog cu tine însăți”. *Valoare sentimentală* trimite, discret, încă de la primele cadre, spre cel mai personal film al lui Andrei Tarkovski, *Oglinda*. Casa părintească, clipa cea repede a copilăriei, divorțul părinților, clipa de *krisis* (cernere) din filmul-oglindă în care joacă nu actori, ci însăși mama ta, în care se rostesc versurile tatălui tău, în care joacă a doua ta soție și fiica ei din



FOTO: CHRISTIAN BELGAUX

Renate Reinsve și Stellan Skarsgård în *Valoare sentimentală* (r. Joachim Trier)

FOTO: SABINA COSTINEL



Emma Ioana Mogoș în *Dinți de lapte* (r. Mihai Mincan)

prima căsătorie etc. Și Tarkovski (dar altfel decât „psihologiștii" Ingmar Bergman, Woody Allen sau Joachim Trier) vorbea despre același „zeu absent". La el însă, acea „absență" nu era defel un spațiu vid, ci o nostalgie. Nu era doar durerea sa, ci o „oglindire" a unei omeniri care și-a pierdut reperele transcendente atunci când a repudiat valorile premoderne. Care – cel mult, atunci când nu e radical și agresiv „progresistă" – vorbește despre „absență", însă fără să constate că semnele „prezenței" încă există. În acest sens, Bergman, cel preocupat constant de „tăcerea lui Dumnezeu" și „recuperat" aici în personajul regizorului Gustav Borg (Stellan Skarsgård), este mai aproape de Tarkovski decât Allen și Trier. Urâciunea pustiirii, la el, încă nu era desăvârșită. Geamătul de refuz al „vidului absolut" din filmele acestor cineaști preocupați intens de existențialism caută să umple cerul cu „implicita luminare" a rușinii, a nevoii de *U-turn*, a jindului după o anumită statornicie pierdută. Ceea ce nu e puțin lucru.

Excepțional thriller ce surprinde „prezența din absență", *Dinți de lapte* captează liniștea și tihna – pe un fundal dramatic, însă – într-o manieră ce amintește de universul filmelor lui Victor Erice (*Spiritul stupului*; *Închide ochii*) și Carlos Saura (*Cine crește corbi…*), toate cu prezența memorabilă a Anei Torrent. Muzica originală și *sound design*-ul, imaginea, decorurile, costumele, dialogurile, selecția vorbelor, tăcerile, zgomotele din surdină, trecerile din real în „suprareal" sunt conduse cu o mână sigură de Mihai Mincan, aflat la al doilea lungmetraj, după *Spre Nord*. Piesele pop din fundal („Stau pe-o margine de lună", „Cred în tine", „Mă-ntorc acasă"), orchestrate (primele două și compuse) de Adrian Enescu și apărute în anul când se petrece acțiunea filmului (1989), par gândite anume pentru *Dinți de lapte*. La fel și hitul Pet Shop Boys, „Suburbia", apărut în 1986. Remarcabilă (și pe deplin onorată) e intenția regizorului de a îmbogăți filmul nu doar cu muzică originală, ci și cu o ilustrație muzicală prin care a dorit să-l omagieze indirect pe compozitorul Adrian Enescu, nume de referință în muzica românească pop, jazz, experimentală (electronică) și de film din anii '70-'80, „omul care a produs tot ce contează o bună bucată de vreme în istoria noastră recentă"[1]. Fetița Emma Ioana Mogoș (și ceilalți copii), actorii principali (Igor Babiac, Marina Palii, István Téglás) dau viață unui film asemenea unui vis ca o bântuire blajină. F

Notă

1. https://www.scena9.ro/article/interviu-mihai-mincan-dinti-de-lapte.

Șase manele cinematografice

Marian Țuțui

Din motive mai ales ideologice și, după 1989, economice, mai multe genuri au dispărut o vreme din cinematografia românească, dar unele au reapărut recent, ceea ce trebuie remarcat statistic, chiar dacă ele nu constituie nici pe departe realizări artistice; totuși, ne readuc la normalitate, căci, în definitiv, cinematograful este nu numai artă, ci și industrie și divertisment.

Privind retrospectiv, observăm ușor faptul că, la începuturile cinematografului, a proliferat și la noi melodrama, care reprezintă deopotrivă un gen și un stadiu incipient al cinematografului, reflectând originea sa umilă, de divertisment popular. În acest sens, ea 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*" („storcător de lacrimi" în engleză). Evident, în societățile înapoiate și slab alfabetizate din Balcani, melodramele au abundat până la Al Doilea Război Mondial. Și la noi au apărut chiar regizori specializați, precum Jean Mihail (*Lia*, 1927; *Povara*, 1928) și Ion Șahighian (*Datorie și sacrificiu*, 1925; *Simfonia dragostei*; 1928, *Se aprind făcliile*, 1939). Scuze că revin la unele exemple citate în dosarul despre răzbunarea în cinemaul nostru timpuriu (numărul 3/2025).

Cinematograful grec și turc au cultivat cu succes melodrama, până prin 1960, în varianta *fustanellei* (o idilă bucolică în care eroii purtau costume populare tipice) sau au prelucrat modelul pentru serialele turcești („*Türk dizileri*"). La fel cum, cândva, țăranii ascultau cântece bătrânești în jurul focului sau basme la șezători, la un moment dat, ei se înghesuiau la cinematograf ca să vadă melodrame senzaționale sau sentimentale; azi, există intervale orare când, deopotrivă la Atena sau București, traficul scade brusc, din cauza unui public captiv al serialelor turcești sau latinoamericane.

În țările comuniste, sub presiunea realismului socialist, care presupunea o altă schematizare, melodramele au dispărut. Căutând supraviețuitori la noi, putem găsi cel mult un hibrid de melodramă cu realism socialist, reușit de Jean Mihail în *Râpa dracului* (1957), iar *Mitică Popescu* (Manole Marcus, 1984) rămâne o comedie melodramatică, precum piesa omonimă de Camil Petrescu, care a inspirat scenariul.





Constantin Bojog, Oana Zara, Adrian Cucu și Mircea Popa în *Vecina* (r. Cristian Ilișuan și Eugene Buică)



Dan Badea, Sergiu Costache, Nicodim Ungureanu, Alin Florea și Cristian Bota în *Țăndări* (r. Bogdan Naumovici)

Am putea adăuga și ciclul *Ardelenii* (regizat de Dan Piţa și Mircea Veroiu) din anii ’80, căci, la urma urmei, westernurile au structură de melodramă, deși, în acest caz, parodia atenuează deopotrivă violența, sentimentalismul și schematismul.

După 1990, la noi au cam dispărut filmele istorice și biografice (toate reapărute abia recent, dar încă rare), filmele cu haiduci (ultimul este, în 1989, *Martori dispăruți*, realizat de Szabolcs Cseh și Dan Mironescu), ba chiar putem spune că, mai ales în primul deceniu postrevoluționar, din producția cinematografică locală au lipsit practic filmele de gen, fiind realizate cu precădere drame contemporane sau legate de trecutul apropiat.

Recent, au apărut producții cinematografice independente în care, adesea, realizatorii sunt neprofesioniști – mai ales regizorii, dar uneori și o parte din interpreți. Există și o variantă intermediară, în care regizorii și scenariștii sunt actori sau oameni de televiziune. Deocamdată, avem aproape numai comedii. Însă ceea ce au în comun aceste filme este mai ales faptul că sunt producții de divertisment, dar care beneficiază adesea de o promovare intensă (să recunoaștem, adesea neglijată de cineaștii români) și au mare succes la publicul fără pretenții (nu găsesc un termen inofensiv!) sau măcar care își acoperă cheltuielile (din nou, să recunoaștem, dificil la noi azi, când au rămas puține cinematografe). Am putea adăuga și contribuția lui Jesús del Cerro, un spaniol cu experiență în seriale, care face asemenea filme la noi.

Sunt conștient că voi păși pe un teren minat, dar voi încerca să analizez fenomenul. Având în vedere mai multe elemente comune, cred că aceste producții sunt corespondentele manelelor în cinema. Și, la fel ca în cazul manelelor, fenomenul nu a apărut numai la noi (avem mai demult *turbo-folk* în Serbia, *chajke* în Croația, *chalga* în Bulgaria, *skiladiko* în Grecia, *tallava* în Albania, *arabesk* în Turcia etc.).

La vecinii noștri, asemenea filme au fost produse și mai devreme. În Serbia, o comedie sentimentală rurală, precum *Sărbătoarea lui Ivko* (*Ivkova slava*), a lui Zdravko Sotra, a apărut încă din 2005, iar succesul comediilor rurale a fost atât de mare, încât actorul Radoš Bajić a realizat între 2007-2017 (mai bine de un deceniu!) serialul *Satul arde, iar baba se piaptănă* (*Selo gori, a baba se češlja*). În Bulgaria, de asemenea, comediile independente au apărut încă de acum 15 ani; în 2012, vecinii noștri au avansat în domeniu, căci regizorul Georgi D. Kostov și-a început spectaculos seria de comedii cu gangsteri prin *Pistol, valiză și trei butoaie împuțite* (*Pistolet, kufar i tri smardiašti varela*), în stilul lui Guy Ritchie. Mai trebuie adăugat că *Unchiul Ivan. Filmul* (*Bai Ivan. Filmăt*) este o comedie rurală care a ajuns printre cele mai vizionate filme bulgare de după 1990 (600.000 de spectatori), deși regizorul Nikolai Pavlov e debutant; însă scenariul îi aparține bloggerului Dimităr Kiriazov și provine dintr-un serial comic din 2019, *Lumea lui Vanka* (*Svetăt na Vankata*), difuzat cu succes pe YouTube. În Albania, Erand Xoxha, un tânăr avocat îndrăgostit de actorie, a început o serie de filme despre mafie încă din 2016, cu *Pit Stop Mafia* (*Zjarrmi*), iar fostul cântăreț Ermal Mamaqi a realizat cu succes, în 2019, o comedie sentimentală, *Două degete, dragă* (*Dy gisht mjaltë*), și în 2020, o comedie polițistă, *I Love Tropoja*, în care l-a convins să apară și pe prim-ministrul Edi Rama (!).

Și la noi, dacă săpăm puțin mai mult, putem descoperi o comedie rurală independentă (despre romi) încă din 2015, *Usturoi*, în regia lui Lucian Alexandrescu, după scenariul lui Radu Băzăvan, cunoscut mai ales ca blogger clujean, semnând groparu.ro. Însă fenomenul a luat amploare abia de câțiva ani, iar în 2025 a fost probabil un record de asemenea producții: *Pădurea este a mea* (Adrian Nica), *Vecina* (Cristian Ilișuan și Eugene Buică), *Norocoșii: Scapă cine poate* (Lucian Viziru și Ema Viziru), *Țăndări* (Bogdan Naumovici), *Zăpadă, Ceai și Dragoste III: … și Noroc* (Cătălin Bugean), *Tati full-time* (Letiția Roșculeț), poate și altele.

Voi conchide afirmând că apariția și proliferarea acestui gen de filme este în ansamblu un fenomen pozitiv și necesar: apar și reapar genuri cinematografice care au lipsit, se atrage atenția asupra necesității marketingului și captării publicului, se probează faptul că se pot face filme și cu fonduri private, că unele filme pot să își acopere cheltuielile, ba chiar și chiar să aibă succes de box-office, sau că azi se pot face filme mai ușor, mai ieftin și cu dotări tehnice accesibile oricui etc.

P.S. Am utilizat sintagma „*kinematografska chalga*” („manea cinematografică”) într-un interviu acordat revistei „Kultura”, după ce, în 2012, am văzut mai multe filme de acest fel la Festivalul „Trandafirul de aur”, de la Varna. Criticii bulgari l-au acceptat cu entuziasm… Le mulțumesc regizorului Eno Milkani și Teodorei Stoilova, critic, scenarist și producător, pentru aducerea la zi a informațiilor mele despre filmele de acest gen din Albania și Bulgaria.

Despre patimi, vicii și vinovății

Sanda Vișan

Da, pasiunile din filmele anului trecut au avut o serioasă concurență în haosul (nu doar emoțional) al ficțiunilor ce au modelat realitățile politice și economice ale planetei. Privind cu atenție aceste evenimente, sau ignorându-le în favoarea unor obsesii personale, cineaștii și-au construit poveștile care au ajuns în 2025 pe marile ecrane din întreaga lume, deci și din România. Am ales dintre ele pe cele care rămân în memoria de cinefil, multe dintre ele deja premiate sau concurând serios pentru viitoarele Premii BAFTA și Oscar (textul este scris înaintea decernării lor).

Paul Thomas Anderson s-a uitat cu atenție la America de azi, pentru a realiza *One Battle after Another*, inspirat, într-o actualizare liberă (la care a lucrat mai mulți ani), de romanul din 1990 al lui Thomas Pynchon, „Vineland". A creat astfel un thriller plin de tensiune, serios și comic în același timp, cu implicații politice asumate, despre pasiunea unui grup de revoluționari care luptă pentru drepturile emigranților, atacând închisorile de la granița cu Mexicul, în care aceștia sunt închiși. În această coregrafie a violenței ritmate, regina balului, Perfidia (exploziva Teyana Taylor), crede că a găsit soluția să-și salveze camarazii, seducându-l pe colonelul Lockjaw (puternicul macho Sean Penn). Peste ani, revoluționarii liniștiți de alcool și droguri se reunesc, pentru a o salva pe fiica (Chase Infiniti) la fel de revoluționară ca mama ei dispărută, despre care Bob, fostul partener a Perfidiei, crede că e fata lui. Opozanții acestor visători cu arme automate sunt adepții supremației albe, care și-au scos glugile de Ku Klux Klan, în favoarea costumelor de firmă și a birourilor aseptice, de corporație. Filmul are secvențe memorabile pentru fluiditatea trecerilor dintre registrul dramatic și cel comic, cum sunt nebunia nopții în care furioasa Perfidia (nume simbolic), afro-americana însărcinată în nouă luni, descarcă tot încărcătorul unei puști automate, sau momentele cu disperatul Bob (Leonardo DiCaprio), care, în căutarea fiicei sale, îmbrăcat în halat de casă, străbate autostrăzile Americii, în căutarea unei prize pentru a-și încărca telefonul, sau cu colonelul care, cu o valiză medicală, ca într-un ritual de exorcizare, caută să afle, printr-un test de paternitate, dacă tânăra revoluționară este fiica lui, ceea ce i-ar încurca planurile de ascensiune suprematistă, întrucât fata e mulatră. Această peliculă în care totul are aerul unei mari farse (uneori tragice), cu personaje andersoniene, adică disperate, alienate și singure, a cucerit consensul criticilor și al juriilor, *One Battle after Another* având 13 nominalizări la Oscaruri sau 14 la Premiile BAFTA și fiind, în același timp, cel mai mare succes de box-office al cineastului.





Leonardo DiCaprio în *One Battle after Another* (r. Paul Thomas Anderson)



Ariel Bronz în *Yes/Da* (r. Nadav Lapid)

Cu o patimă devastatoare a privit regizorul și scenaristul Nadav Lapid la realitățile țării sale natale, realizând o satiră necruțătoare a elitei politice israeliene, în filmul *Yes/Da*. Un muzician de jazz (Ariel Bronz) pătrunde, în vârful picioarelor, în această lume de *nouveaux riches* vulgari și apucători, plini de vicii, care i-au comandat compunerea unui nou imn național, după tragicul atac din 7 octombrie 2023. Spre deosebire de filmele sale anterioare, *Sinonime* și *Genunchiul lui Ahed*, pe care le-am putut vedea la București, la ediția din 2025 a Bucharest International Film Festival, *Yes* nu conține elemente autobiografice directe, toată energia autorului fiind canalizată în desenul realizat în tușe groase, reprezentând o clasă de decidenți deviată de la sensurile construcției comunitare, spre interesul financiar personal și în totală ignorare a conflictului din Gaza. Dar, indirect, și *Yes* poate fi considerat a fi autobiografic, în sensul în care, după cum îmi mărturisea regizorul, în interviul apărut în numărul trecut al revistei: „Sufletul israelian este și al meu, așa că, ori de câte ori îl lovesc, mă lovesc și pe mine".

O fantezie, tot în cheie comică, de slapstick, a semnat în 2025 și Wes Anderson, cu *The Phoenician Scheme*, dar lumea *belle époque* construită de cineastul american tot în Orientul Mijlociu este plasată. Aici dorește omul de afaceri Zsa-Zsa Korda (excentricul Benicio del Toro) să construiască un imperiu economic, printr-o schemă feniciană, bazată pe exploatarea minelor, pe munca sclavilor și pe manipularea pieței alimentare, astfel încât să producă foamete. Arhitectura conflictului filmului este complicată de apariția diverșilor investitori, a spionilor și a criminalilor care doresc să-l elimine pe Zsa-Zsa, ce vrea să scape cu viață și să lase afacerea pe mâna fiicei sale (strălucitoarea Mia Threapleton), novice într-o mănăstire catolică. *Schema feniciană* rămâne în memorie datorită stilisticii sale vizuale și jocului actoricesc, adaptat la viziunea regizorală, care face ca întregul cinematografic să aibă (cu bună știință) caracterul unei benzi desenate.

Izbucniri de grotesc și de comedie neagră apar și în drama *It Was Just an Accident*, pe care l-am văzut în cadrul selecției festivalului Les Films de Cannes à Bucarest. Regizorul disident iranian Jafar Panahi mărturisea că filmul i-a fost inspirat de propria experiență carcerală. Căci artistul, deși este mereu arestat, aruncat în închisoare sau trăind în domiciliu forțat, reușește, chiar și sub interdicția de a filma, să-și realizeze reflecția cinematografică despre realitățile nefardate ale țării sale. *Un simplu accident* este un film care, ca întreaga sa operă, demască autoritățile iraniene, punând în lumină violența instituționalizată a regimului ayatolahilor. Un accident în noapte declanșează un șir de evenimente dintre cele mai improbabile. O mașină lovește un câine și trebuie apoi reparată. Bărbatul (Ebrahim Azizi) merge la un garaj, unde proprietarul (Vahid Mobasseri) crede că recunoaște zgomotul făcut de proteza de picior a clientului ca fiind același cu cel al torționarului său din închisoare. Îl răpește, aproape că-l îngroapă în

deșert, dar strigătele disperate ale bărbatului, care neagă a fi cel bănuit, îl fac să ezite a-și duce la capăt intenția criminală. Și nici prietenii chemați a-l identifica, și ei trecuți prin închisoare politică, nu-i sunt de ajutor, nu sunt siguri că bărbatul este torționarul. Tonalitatea filmului trece de la dramă la comedie, în această încercare colectivă a oamenilor onești de a se răzbuna pentru chinul suferit în închisoare. Dar pot ei face o crimă? Această întrebare stă ascunsă în meandrele acestui conflict plin de surprinzătoare schimbări de situație, întrupare cinematografică a vechii teme a vinovăției, cu vina și răzbunarea ei. Acest film cu miză politică, realizat în condiții de disidență, a impresionat juriul de la Cannes, prezidat de Juliette Binoche, care i-a acordat premiul Palme d'Or. Un premiu politic, pentru un film politic.

Din aceeași categorie a filmelor cu miză politică și socială majoră face parte și câștigătoarea Marelui Premiu al Juriului la Veneția, producția semnată de regizoarea și scenarista tunisiană Kaouther Ben Hania, *The Voice of Hind Rajab*. Folosind înregistrarea reală a vocii lui Hind Rajab, autoarea filmului reconstituie puternica dramă psihologică prin care au trecut voluntarii Semilunii Roșii, care se străduiesc să salveze viața unei fetițe palestiniene în vârstă de șase ani, prinsă într-o mașină, cu șase morți, membri ai familiei, în jurul ei, în mijlocul unui atac al armatei israeliene în Gaza. Ținând-o la telefon, ei încearcă să obțină, pe căile oficiale, care sunt foarte ocolite, aprobarea pentru intrarea fără risc a ambulanței în zona de conflict. Filmându-și actorii preponderent în prim-plan, regizoarea reușește să construiască tensiunea psihologică a celor câtorva ore care ar fi putut salva o viață. Docudrama realizată cu curaj de autoarea tunisiană a fost salutată de publicul de la Veneția, în picioare, cu 23 de minute de aplauze.

O fetiță de nouă ani (Baneen Ahmad Nayyef) și un băiat de aceeași vârstă (Sajad Mohamad Qasem) sunt protagoniștii filmului de debut al irakianului Hasan Hadi, *The President's Cake*, care a câștigat Caméra d'Or și Premiul Publicului la „Quinzaine des Cinéastes", la Cannes 2025, fiind primul irakian premiat la Festivalul de pe Croazetă. În anii '90, pe vremea lui Saddam Hussein, școlarii trebuia să facă „Tortul Președintelui", la aniversarea anuală a conducătorului. Cultul personalității era obligatoriu, chipul său era peste tot. Când vine rândul Lamiei, fetița săracă crescută de bunică, ea merge la oraș, pentru a găsi cele necesare tortului. Începe astfel o aventură picarescă, printre dughenele bazarului și atracțiile orașului, din care scapă nevătămată de vicleniile bărbaților, fiindcă e fată deșteaptă. Regizorul cunoaște bine epoca, fiindcă a crescut atunci, dar latura documentară este topită în materia fierbinte a acestei povești comice, plină de imaginație și bină scrise, cu numeroase momente de lirism autentic, filmată în lumină naturală și interpretată de actori amatori, care se dovedesc a fi, ghidați de regizor, foarte profesioniști.

La Cannes, în Competiția oficială, Juriul a acordat Marele Premiu filmului norvegianului Joachim Trier, *Sentimental Value*, o poveste ce evoluează în registrul intim, al unei familii în care tatăl (Stellan Skarsgård), un cunoscut (cândva) regizor de film, care și-a părăsit familia, caută să se reconcilieze cu fiicele sale, pe care nu le-a mai căutat de ani de zile. Iar felul său de a le recuceri este de a le face părtașe la arta sa: pe Agnes (Inga Ibsdotter Lilleaas) a distribuit-o deja într-un film, iar acum încearcă să o convingă și pe Nora (Renate Reinsve), care este actriță, să joace în următoarea sa peliculă, ce, speră el, îl va relansa, în ciuda vârstei.

Regizorul și coscenaristul Joachim Trier este atent la nuanțele acestui delicat proces de reconciliere, fără a lăsa povestea să cadă în melodramă. Amintirile, resentimentele și traumele trecutului fac însă dificilă regăsirea valorii sentimentale a relațiilor, chiar dacă arta pare a deschide o fereastră spre ea. Intensitatea emoțională a filmului, redată cu măiestrie de actori, ca și calitatea vizuală a peliculei vor fi contribuit la cele nouă nominalizări la Oscar și cele opt la Premiile BAFTA 2026.

În fine, nu aș putea încheia seria filmelor din 2025 ce nu trebuie uitate fără a aminti filmul lui Oliver Laxe, *Sirāt*, câștigător al mai multor premii, între care Premiul Juriului și cel pentru Cel mai bun compozitor (Kangding Ray) la Cannes. Cum o spune și titlul în arabă, lumea din acest film trăiește pe fâșia subțire sau podul dintre iad și rai. De la început, cu petrecerea rave din deșertul marocan, filmul se desenează ca o parabolă: un grup de oameni dansând hipnotizați de ritmurile muzicale paroxistice, trăind fără scop, la marginea unei societăți în descompunere. Firul narativ e simplu: un tată (Sergi López) și fiul său (Bruno Núñez Arjona) își caută fiica/sora, dispărută la o astfel de petrecere. Nimeni nu a văzut-o. Când armata le sparge distracția, fiindcă vor începe exerciții militare, cei doi pleacă cu un grup de punkiști spre alt festival, în speranța că o vor găsi acolo. Dar drumul prin deșert se va dovedi a le fi fatal. Imaginea filmului (Mauro Herce) se îngemănează cu percutanta coloană sonoră, creând un produs artistic epurat, ce se ferește de marile enunțuri filosofice, dar le sugerează prin fluxul vizual și auditiv, ce converg spre aceleași sugestii ideatice.

Selecția filmelor din 2025 pe care le-am propus spre neuitare nu presupune o ierarhizare, ci este o alegere subiectivă și, inevitabil, incompletă, întrucât filme de anul trecut intră în difuzare la noi și în 2026. Așa că viitorul nostru cinematografic sună bine! F

„Librăria” din Alexandria

Laurențiu Damian

Am intrat odată într-o librărie de provincie. Nu, nu în Alexandria! Acolo am găsit, undeva pe un raft, „Biblioteca din Alexandria”, cartea lui Petre Sălcudeanu. Tot acolo, „Iarna bărbaților” și „Cartea de la Metopolis”, volumele lui Ștefan Bănulescu… Și undeva, aproape mototolit, un mic roman, „Cutia de ghete”, unul dintre ultimele lucruri scrise de Titus Popovici. Mi-am adus aminte ce bătălie era între cineaști, care dintre ei să ecranizeze „Biblioteca”, și Sălcudeanu nu o dădea. Erau nume mari de regizori…

Când criticii s-au apucat să stabilească primele zece filme românești din toate timpurile, la loc de cinste au fost ecranizările. Începând cu *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, după nuvela lui Horia Pătrașcu. Apoi *Pădurea spânzuraților*, *Nunta de piatră*, *La Moara cu noroc*…

M-am întrebat: de ce nu se mai poartă astăzi ecranizări? Sau de ce nu caută un tânăr sau un consacrat cineast cele patru scenarii ale lui Pintilie adunate într-un volum? Unul din scenarii: Kafka… *Colonia penitenciară*!

Dacă tot s-a afișat cinematografic post-neorealismul în Noul val românesc, „Cutia de ghete” era un subiect absolut inedit.

S-a preferat faptul divers pus sub lupă, care a devenit de multe ori fapt excepțional.

Poate pentru proza fantastică a lui Bănulescu nu a existat vreo apetență, tot așa cum personajul central din „Biblioteca” poate să țină de un „proiect de trecut”.

Fenomenul de colaj literar, ca pretext în locul dramaturgiei clasice, e prezent mai mult în teatru (vezi spectacolele lui Radu Afrim: „Repetiție pentru o lume mai bună”, „Casa dintre blocuri”, „Seaside Stories”) decât în film. Totuși, Stere Gulea a continuat seria *Moromeților*. Iar Andrei Zincă s-a inspirat din nuvela Anei Blandiana, „Proiecte de trecut”, și a realizat filmul *Și atunci, ce e libertatea?*. Sigur, Cristi Puiu, cel care declanșase Noul val cinematografic cu *Marfa și banii*, apoi cu remarcabilul film *Moartea domnului Lăzărescu*, revine și el la literatură cu *Malmkrog*, după scrierile lui Vladimir Soloviov, în timp ce Cristian Mungiu pornește, în scenariul filmului *După dealuri*, de la „Spovedanie la Tanacu” și „Cartea judecătorilor”, scrise de Tatiana Niculescu.

FOTO: VLAD CIOPLEA



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

După ce Noul val românesc s-a impus internațional, aproape că a fost un refuz sistematic de a mai aborda literatură în film. Poate că universul oniric al lui Cărtărescu ar fi fost dificil de abordat cinematografic. Proza specială a lui Fănuș Neagu și-a găsit un echivalent remarcabil în filmele *Lișca* și *Casa din vis*, realizate de Ioan Cărmăzan. Generația de scriitori ai anilor ’80 nu a beneficiat de transpunere vizuală. Doar postmodernismul lui Mircea Nedelciu (coautor împreună cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș) a fost ecranizat de Mircea Veroiu în *Femeia în roșu*. Și „Caravana cinematografică” a lui Ioan Groșan a constituit dramaturgia filmului cu același titlu, realizat de Titus Muntean.

Nu știu dacă e mult sau puțin din marea întâlnire a literaturii cu filmul.

De foarte multe ori – și acest lucru este valabil și în cinemaul mondial – în relația literatură-film trebuie să aibă loc o mare întâlnire, între doi creatori de același calibru. Transferul unui concept literar într-un scenariu cinematografic este, în primul rând, un drum cultural. Trebuie alese cu grijă verbele care declanșează acțiune, dar și metaforele care pot provoca fascinație vizuală. Cum să ecranizezi „În căutarea timpului pierdut”, capodopera lui Marcel Proust? A încercat Visconti, dar nu a avut suficiente resurse financiare, după care a creat inegalabilul *Moarte la Veneția*. (Parțial, Proust a fost ecranizat de un alt mare regizor, Volker Schlöndorff, în filmul *O iubire a lui Swann*/*Un amour de Swann*, dar, dincolo de fidelitatea în a crea atmosfera epocii, lipsea misterul, lipsea inefabilul prozei proustiene).

Cum să ecranizezi „zborul lui Remedios, femeia cheală îmbrăcată într-o rochie de sac și înconjurată de o mie de fluturi galbeni” din „Veacul de singurătate” al lui Gabriel García Márquez? Poți să te oprești, precum Mike Newell, la „Dragoste în vremea holerei”, sau „Cronica unei morți anunțate”, cum a făcut Francesco Rosi; sunt două opere ale lui Márquez cu mai mult verb și mai multă acțiune. Rosi chiar duce ecranizarea spre thriller, în timp ce Newell



***Malmkrog* (r. Cristi Puiu)**

dă filmului accente de melodramă. Există și mari întâlniri, de pildă: Orson Welles și Franz Kafka. Filmul s-a numit *Procesul* și este printre puținele ecranizări în care s-au întâlnit două mari spirite.

Există astăzi păreri împărțite referitoare la „cârja" literară. La dialogul dens sau monologul interior, care te scutește de a-ți imagina filmic secvențe. La starea confesivă din off, care uneori sufocă vizualul pur. Dar Robert Bresson și Alain Resnais nu au creat în acest fel *Un condamnat la moarte a evadat* sau *Anul trecut la Marienbad*? Nu starea confesivă, repetitivă obsedant, dă valoare *Hiroshimei mon amour*?

Revenind la cinematograful autohton și la ecranizările care au făcut istorie, mă întreb de ce astăzi mari scriitori sunt aproape uitați. Cred că tinerii cineaști nici nu știu cine este D.R. Popescu, dramaturg jucat altădată în toate teatrele și ecranizat de Alexandru Tatos (*Duios Anastasia trecea*) sau transpus de Dan Pița (*Rochia albă de dantelă*). Putem să căutăm o proză remarcabilă a lui Pavel Dan. E din aceeași familie cu Agârbiceanu, care a fost ecranizat în filmul iconic *Nunta de piatră* (Mircea Veroiu și Dan Pița).

Dacă m-a impresionat filmul lui Radu Jude, *Dracula*, a fost mai ales pentru episodul în care regizorul a ecranizat nuvela lui Nicolae Velea, „În treacăt". Alt scriitor uitat.

Poate vom găsi, într-o librărie, îngălbenite de timp, și prozele scurte ale lui Marin Preda – „Calul", „Întâlnirea din pământuri" – sau cele ale lui Eugen Barbu („Golanii", „Un tânăr frumos ca Ramon Novarro", „Prânzul de duminică"), unele fiind ecranizate de Șerban Marinescu (*Domnișoara Aurica*) și Adrian Petringenaru (*Tatăl risipitor*, după nuvela „Oaie și ai săi").

Există și opinia că filmul este o modă. Și că astăzi ecranizarea ar avea ceva demodat… Adică, un cineast care se refugiază în formula literară parcă nu mai are nimic de spus. Despre realitate, despre viața de zi cu zi, despre momente dramatice la care trebuie să fie martor, fie ficționar, fie ca documentarist. Dar, citind acea „Cutie de ghete", o cărticică uitată pe un raft de librărie, m-am cutremurat.

O familie săracă, în zilele noastre, așteaptă un copil. Copilul moare imediat după naștere. Cei doi ajung cu copilul acasă. Nu au bani de înmormântare. Copilul nu a avut timp nici măcar să fie botezat. Un înger nebotezat. Și atunci, în loc de sicriu, tatăl îl pune într-o cutie de ghete și pleacă cu cutia la crematoriu. Nu aveau bani nici de o groapă. La crematoriu este o coadă imensă cu oameni care… țin în brațe câte o cutie de ghete.

Am avut sentimentul din *Eraserhead*, filmul lui David Lynch.

Cred că această poveste este mai mult decât o oglindă despre ce am trăit odinioară. La care se adaugă un aer dens de Ionesco și, zic eu, o rugăciune de iertare din partea lui Titus Popovici.

De fapt, ce valoare mai are astăzi o pledoarie despre cinema-literatură? Pagini scrise și uitate, filme făcute și rămase în arhivă, unele descoperite astăzi și considerate remarcabile (Mircea Săucan, cu *Meandre* și *100 de lei*, Iulian Mihu și Manole Marcus, cu *Viața nu iartă*), altele devenind citate culturale la nivel de secvență (excelent racord făcut de Radu Jude, în *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*, cu secvențe din filmul *Angela merge mai departe*, realizat de Lucian Bratu), altele complet uitate.

Cinematograful merge mai departe. În forme noi, unele computerizate, devenind nu cinema-literatură, ci cinema-media. Rămân la convingerea că ecranizarea va rămâne, chiar dacă în regim de cinematecă, un dublu act cultural.

Când citești în proza lui Fănuș Neagu despre un om care se sprijină în „sabia vinului mereu scânteietoare", primul imbold este să vezi pe ecran un om beat. Nu este așa! Este un om care, după ce gustă un pahar cu vin, dă drumul gândurilor și amintirilor.

Nu așa a făcut și Proust, mestecând cu linguriță într-un ceai?

Juan Carlos Lemus Polanía

Cinema și lumi în schimbare

INTERVIU DE DANA DUMA

Juan Carlos Lemus Polanía, originar din Columbia, este un bine-cunoscut critic de film din America Latină. Absolvent al unui program de Scriere creativă la Escuela de Escritores din Madrid, el publică articole despre cinema, muzică și filozofie, mai ales în limba spaniolă, în reviste din Columbia, Mexic, Peru, Spania sau SUA („El Tiempo”, „Cinéfilos frustrados”, „CineVista”, „La Ventana indiscreta”, „Rolling Stone” etc.). Se pare că limba spaniolă îl ajută să-și construiască o asemenea carieră internațională. Împreună cu alți colegi latinoamericani, realizează „Cinema cu accent”, un podcast unde discută cinematograful Americii de Sud, dar și cel din Sudul global. Practicând critica de film în mai multe medii, este deseori invitat să apară în show-uri TV. După cum declară, stă departe de casă cel puțin două luni pe an, fiind implicat în urmărirea unor festivaluri și a altor evenimente. Mantra lui personală este: „Fă presiuni asupra trupului, ca să-ți liniștești mintea”. Cum am fost recent colegi în Juriul FIPRESCI la Festivalul de la Berlin, unde cinemaul din America Latină a fost printre cele mai selecționate și premiate în diferite secțiuni, am dorit să extind discuțiile noastre într-un interviu.



FOTO: JENS KOCH, BERLINALE 2026



Wim Wenders

Aș începe cu o întrebare privind cinemaul în general. Crezi că recenta ediție a Festivalului de la Berlin a adus dovezi despre schimbări importante din cinema sau nu? Este cumva cinemaul de azi „mai politic”?

În general, nu cred că zece zile sunt destule pentru *a dovedi* orice schimbare într-un mediu, cel puțin nu în cinema. Zece zile îți vor da neapărat impresii – îndoieli, iritări, puseuri de entuziasm –, dar „dovezile”, cred, sunt cu totul altceva.

Cât despre cinema ca fiind acum „mai politic”, aș arăta tocmai către președintele Juriului internațional de anul acesta, Wim Wenders. În 1988, în volumul „Logica imaginilor”, el făcea o precizare pe care încă o socotesc exactă: chiar filmele de divertisment sunt printre cele mai politice, pentru că ele vând lumea ca pe un destin închis – o reclamă permanentă, insistând că totul este esențialmente bine și că nimic nu trebuie cu adevărat schimbat.

Oamenii au voie să se contrazică pe ei înșiși. Aș merge mai departe și aș zice că e un drept uman. Problema e că, atunci când Wenders îi cere cinemaului să se țină departe de politică, el uită că politica îți întoarce rareori favorurile. Politica intră în cinema, și dacă el o vrea, și dacă nu o vrea.

Ai putut vedea asta brutal de clar atunci când Abdallah Al-Khatib, primind un premiu pentru *Cronici din asediu*/*Chronicles from the Siege*, a folosit scena festivalului pentru a transmite guvernului german – direct, în față – că e complice la genocidul comis în Gaza. Ministrul federal al mediului, Carsten Schneider, s-a ridicat și a plecat. Mai târziu, el a spus că remarcile regizorului palestinian sunt inacceptabile și că de aceea a părăsit ceremonia. Și lucrurile nu s-au oprit acolo. De îndată ce festivalul s-a terminat, Comisarul pentru Cultură și Media al Germaniei, Claudia Roth, a convocat o ședință pentru a discuta viitoarea direcție a Berlinalei. „Bild” afirma deja că directoarea festivalului, Tricia Tuttle, ar putea fi înlăturată. Cum nota „The Guardian”, Berlinala e politică, dar e și o instituție finanțată și administrată de statul german. Acest detaliu nu e minor. În acest punct, nu mai putem vorbi de „cultură” în abstract; vorbim de guvernare. Despre cine controlează cadrul. Despre cine „deține” narațiunea. Despre cine decide ceea ce poate fi considerată o „exprimare” acceptabilă și ceea ce este „de nescuzat”.

Da, numai că, la începutul lui martie, aceleași medii de informare anunțau că, în urma sutelor de mesaje de simpatie și admirație dedicate Triciei Tuttle, ea a fost confirmată ca director și pentru ediția următoare.

Să nu uităm că, în 2024, și în legătură cu *No Other Land*, premiat la Berlinală, lucrurile au devenit incredibil de tensionate – speech-uri, acuzații reciproce, politicieni pierzându-și mintea. Claudia Roth a sfârșit prin a oferi ceea ce nu pot numi decât o clarificare absurdă: a aplaudat discursul regizorului israelian Yuval Abraham, dar nu și pe cel al celuilalt regizor, palestinianul Basel Adra. Și urmarea a fost că direcția festivalului – Carlo Chatrian și Mariette Rissenbeek – a fost nevoită să demisioneze și apoi să explice ce se întâmplase propriei lor echipe.

Deci, nu: nu cred că, dintr-o dată, cinemaul a „devenit” politic. Eu consider că a fost mereu așa. Ceea ce poate s-a schimbat – din pricina momentului pe care-l traversăm – este nivelul zgomotului din jurul acestui fapt. Și nu e vorba numai despre politica *din* filme – politica formei, a reprezentării, a ceea ce arată un film –, ci și despre pozițiile publice ale regizorilor, actorilor și criticilor, în relație cu orice criză pe care lumea o procesează în prezent.

Crezi că astăzi vedem diferențieri mai pronunțate între cinemaul mainstream (mai ales hollywoodian) și celelalte forme (filmul de artă, cinemaurile naționale)?

Dacă e un lucru pentru care ar trebui să le mulțumim Statelor Unite, acela este caracterul practic al vocabularului. Americanii au tras mereu o linie: *movies* sunt făcute doar pentru a distra; *films* sunt cele mai „artistice” și cele care poartă politica în mânșete. Dar nu cred că asistăm la vreo mare revelație estetică în

această împărțire. Și ar trebui să fim onești: cinemaul de gen poate fi realizat în mod strălucit, la fel cum cinemaul de autor poate deprinde obiceiuri foarte proaste. Nu există vreun motiv să privim romantic niciuna dintre tabere.

Lucrul despre care vorbim cu adevărat este economia care gravitează în jurul producției audiovizuale, ceea ce mă face să afirm că asistăm mai degrabă la două sisteme de circulație, decât la două stiluri. Se poate vedea, mai limpede decât înainte, cine controlează riscul, cum e distribuit riscul și câți bani sunt în joc.

Hollywoodul a devenit mai confortabil, mai puțin înclinat să rişte, și de aceea ne înecăm în atâtea francize, sequel-uri și branduri. Se lasă mai puțin spațiu pentru experimentarea genuină. Cred că prin 2024 box office-ul din Statele Unite era, pur și simplu, condus de continuări. Nu este ceva aleatoriu, care „abia s-a întâmplat". E un simptom.

Pe de altă parte, există ceea ce noi numim cinema de artă, de autor, cinematografii naționale: cinemaul românesc, columbian etc. Cinemaul secundar, „de festival". Unii spun asta cu afecțiune; alții, cu oarecare dispreț, ca pentru a sugera că, oricum, nimeni nu se uită la aceste filme. Dar nu e vorba de o mică insulă. Și ea funcționează după reguli diferite.

Bugetele sunt cu mult mai mici. Coproducțiile devin norma – apar filme produse de șapte sau opt țări. Fondurile sunt publice, mai ales în Europa. Niște ferestre fragile. Și o durată de viață care depinde mult mai mult de traseele festivaliere: ce premii se câștigă, ce spune presa specializată – noi – despre film și apoi, în cele din urmă, cum alimentează platformele: Netflix, Mubi, oricare.

Unde lucrurile se complică – și aici o simt foarte acut – este faptul că, grație tehnologiei disponibile acum, platformele pot să măsoare ceea ce un spectator columbian sau altul român consumă, iar apoi încep să ne niveleze în același profil al preferințelor. Începi să observi același „apus oranj", aceleași finaluri, aceleași formule vizuale – pentru că astea sunt lucrurile dorite de platformă pentru a agăța, pentru a împacheta și face să circule produsele. Există o paletă implicită, un aspect tehnic implicit, o „lizibilitate" implicită a producției care face un titlu mai cumpărabil decât altul. Și, cum adesea aceste filme nu au vreo altă cale sigură pentru a fi prezentate sau pentru a recupera banii investiți, rezultatul este omogenizarea estetică. Pentru mine, asta reprezintă o problemă.

Deci, repet: mai mult decât două stiluri, eu văd două sisteme de circulație – unul care poate fi cumpărat la scară globală și altul care se luptă să câștige mici spații, pentru a fi măcar proiectat. Și probabil ai observat, de asemenea, că mulți autori devin mai „generici" tocmai pentru a putea călători.



FOTO: KINOTITLÁN, BERLINALE 2026

Moscas
(r. Fernando Eimbcke)

După cum a fost destul de evident la Berlin, cinematograful latinoamerican devine din ce în ce mai apreciat și premiat (vezi și succesul lungmetrajului *Agentul secret*, de Kleber Mendonça Filho, și al actorului său principal, Wagner Moura, la Cannes și nu numai). Bineînțeles, privind lista diferitelor secțiuni de la Berlin, putem găsi și alte dovezi. De pildă, Premiul FIPRESCI al secțiunii „Panorama" a mers la *Narciso*, de Marcelo Martinessi, coproducție multiplă între Paraguay, Germania, Uruguay, Brazilia, Portugalia, Spania și Franța, Premiul Ecumenic pentru Competiție a fost câștigat de pelicula mexicană *Muște*/*Moscas*, Ursul de Cristal al secțiunii „Generation KPlus" de brazilianul *Feito Pipa*/*Gugu's World*, de Allan Deberton etc.

Te-aș contrazice puțin aici. Nu mi se pare atât de evident. Mai ales în ultimii doi ani – și am mai discutat asta cu alți colegi latinoamericani – s-a simțit că producțiile din America Latină, cu excepția Braziliei (și mă voi întoarce imediat aici), nu mai sunt prezente în marile competiții. Ele nu concurează cu adevărat pentru Ursul de Aur. Dacă-mi aduc bine aminte, anul acesta am avut doar un film din Mexic (*Moscas*); în anii precedenți, era mai multă varietate. De aceea revin la ce-am spus anterior: la Cannes și Berlin – poate mai puțin la Veneția (unde *Roma* lui Alfonso Cuarón a câștigat marele premiu în 2018) – prezența noastră s-a diminuat.

FOTO: NETFLIX



Roma, r. Alfonso Cuarón

Dar sunt și două țări care rămân de neocolit: Mexic, care a fost mult timp o prezență puternică, și Brazilia, care este, de asemenea, puternică. Însă Brazilia e ciudată, pentru că vizibilitatea sa poate fi percepută ca aparținând unui vecin cu care nu prea vorbești – genul acela de vecin pe care îl saluți din cap în lift și asta-i tot. Bănuiesc că și ei simt la fel. Există o veritabilă deconectare culturală între ei și ceilalți. În Columbia sau Peru, oamenilor le vine mai ușor să vorbească engleză decât portugheză; mă îndoiesc că Brazilia e imună la o asemenea asimetrie. Și de aici noțiunea de „America Latină" ca un singur bloc începe să se năruie.

Aș mai spune că, din nefericire pentru America Latină vorbitoare de spaniolă, influența Argentinei s-a diminuat. Și o bună vreme, până pe la începutul anilor 2000, Argentina putea fi percepută ca farul nostru estetic și etic. Chile a devenit puțin mai puternic. Noi, ceilalți, avem apariții scurte: sporadic, vei vedea câte un film columbian, precum *Un poeta* la Cannes anul trecut, ori peruvian, venezuelean, ceva din America Centrală. Dar sunt numai cazuri răzlețe. Nu există o prezență susținută.

Desigur, nu e ușor să distribui filme făcute în America Latină. Crezi că se poate face aici o paralelă cu cinemaul românesc? Ai văzut câteva dintre filmele noastre, mai ales după ce lumea filmului a recunoscut Noul Cinema Românesc?

Paralela dintre cinemaul din România și cel din America Latină este, pentru mine, profund inegală. Spun asta deoarece, cel puțin în Columbia și Peru – unde am locuit –, cinemaul românesc este accesibil și are o autentică poziționare culturală. Există nume care sunt atașate imediat de România și de un anume mod de a vedea viața: Cristi Puiu, cu *Moartea domnului Lăzărescu*, la mijlocul anilor 2000; Cristian Mungiu, cu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, câștigător al Palme d'Or în 2007; Radu Jude, a cărui operă este extraordinară și admirată cu adevărat în America Latină; îl mai putem menționa și pe Corneliu Porumboiu.

Dar America Latină este enormă. Chiar dacă împărtășim aceeași limbă, precum și rănile istorice ale cuceririi și colonialismului spaniol, diferențele din regiune sunt masive – și sunt zdrobite atunci când vorbim ca și cum ar fi același lucru. Mexicul nu e Argentina. Anzii nu sunt Marea Caraibilor. America Centrală este o lume separată. Și, dacă adăugăm Brazilia – acel „vecin din lift" –, lucrurile devin și mai complexe.

Dacă dorim o analogie, cea mai apropiată ar fi să tratăm cinemaul românesc ca parte a cinemaului Europei de Est – ca o constelație regională. Atunci, da: România, ceva din Ungaria… mai puțin se știe despre cinemaul din Balcani. Dar „cinema latinoamerican", ca un singur concept, e ca și cum ai spune „cinema asiatic", ori „cinema african". Da, dar nu chiar așa. Iranul nu e Coreea de Sud. Japonia nu e Indonezia. Afganistanul nu e la fel cu… Ei bine, ai prins ideea. Induce în eroare folosirea geografiei pentru a netezi producția culturală.

Pe scurt, cinemaul românesc a obținut consolidare și circulație; e cunoscut în America Latină. Dar îmi

imaginez că, în România, ceea ce se știe despre cinemaul latinoamerican e mai mult un „raft" general – nicidecum cinema columbian, cinema ecuadorian sau cinema peruan, fiecare cu specificul său.

După cum discutam la Berlin, spectatorii români sunt mai familiari cu serialele din America Latină. De exemplu, platforma Netflix a difuzat serialul *Un veac de singurătate*, pe care l-a coprodus cu cinematografia columbiană, familiarizând publicul cu romanul omonim al lui Gabriel Garcia Márquez. Am văzut seria, dar nu am prea fost vrăjită de ea. Poate așteptam mai multă magie decât a adus. A fost serialul un succes în Columbia, țara de baștină a lui Márquez?

Aici intrăm într-un alt haos: *Un veac de singurătate*. Ceea ce Netflix a produs în Columbia a avut de înfruntat un mit – García Márquez: Premiul Nobel, mândrie națională, un monument. Deci, e complicat.

Pentru mine, e și mai complicat să vorbesc despre serial, deoarece nu trăiesc în Columbia. Și fiindcă, în calitate de critic, sunt inevitabil înclinat într-o anume direcție de mediul meu profesional. Oamenii din jurul meu – critici, programatori, cinefili – nu se prea suprapun peste harta gustului popular. Deci, dacă adun impresii de la acest cerc, serialul nu a picat prea bine. Unii oameni – și aici mă includ și pe mine însumi – nici nu au încercat să-l vadă; alții nu au reușit să treacă de primul episod. În parte, pentru că unele detalii i-au iritat imediat pe oameni. De exemplu, Aureliano Buendía arată mai degrabă mexican decât columbian caraibian. Pentru columbieni, asta zgârie pe retină. Și, când pui unul peste altul lucrurile mici, grămada devine gigantică atunci când textul-sursă e un monument: sunt actori columbieni sau nu; unde a fost de fapt filmat; toate aceste „mici" întrebări care nu rămân niciodată mici în acest caz.

Dar, sincer, nu știu. Ar trebui să întrebăm Netflix cum a mers serialul în Columbia și în America Latină. Judecata „bulei" mele e ceva; datele concrete sunt altceva.

Am putea anticipa schimbările din arta și industria cinematografică sub influența noilor tehnologii? Ar trebui să ne temem de intervenția AI?

Nu e nevoie să fii Nostradamus ca să anticipezi asta, pentru că trăim deja schimbări. În 2023, au apărut noi „granițe" („*guardrails*") în înțelegerile obținute de Sindicatul Scenariștilor Americani (WGA) după greva scenariștilor de Hollywood. Dar o mișcare mai amplă pare inevitabilă.

Zilele trecute, l-am urmărit pe Antonio Banderas declarând că i s-a oferit un film în care imaginea sa ar fi fost absorbită: ar fi trebuit să livreze numai vocea. Acest lucru se va întâmpla. Și a mai spus că este unul dintre motivele care l-au făcut să se apropie mai mult de teatru – pentru că teatrul va rămâne „mai real".



FOTO: LUXBOX FILMS

***Un poeta* (r. Simón Mesa Soto)**

Așadar, ce schimbări vin? Dincolo de felul în care filmele vor fi făcute – și da, pot să-mi închipui ceva din ce în ce mai automat: scenarii generate de AI, interpretări bazate pe imagini sintetice –, cea mai mare transformare va fi în zona de distribuție și consum. Netflix va standardiza preferințele, cel puțin la nivel regional. Și spectatorul va deveni din ce în ce mai solitar: mai singur, mai mult acasă, fără să mai împartă cu alții spațiul sălii de cinema.

Și cred că specializarea va merge atât de departe, încât noi doi am putea vedea același serial cu protagoniști diferiți – fiindcă sistemul poate personaliza storyul pentru a flata gusturile noastre individuale.

Mai există și estetica atenției diminuate. Vezi un lucru precum TikTok devenind sponsor oficial al festivalurilor de la Berlin și Cannes. Aici suntem. Și, sincer, sunt convins că, în mai puțin de trei ani, întregul peisaj va arăta altfel. F

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



FOTO: NETFLIX

***Un veac de singurătate* (r. Alex García López și Laura Mora Ortega)**



Cendana Trifan, Miodrag Mladenović și Katia Pascariu

Sorella di Clausura

Feminin sau feminist?

Dana Duma

Titlul acestui film este unul dintre cele mai deseori menționate anul trecut în legătură cu succesele cinemaului românesc. La vremea Festivalului de la Locarno, am aflat că interpreta principală, Katia Pascariu (lansată de Radu Jude în *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc*), a primit premiul Boccalino d'Oro pentru cea mai bună interpretare feminină, iar apoi Ivana Mladenović a câștigat trofeul Heart of Sarajevo pentru cea mai bună regie la festivalul din capitala Bosniei și Herțegovinei.

S-a scris deja destul de mult că *Sorella di Clausura* se bazează pe evenimente reale din viața regizoarei Ivana Mladenović și că pelicula îi este dedicată Ancăi Pop, care i-a arătat Ivanei un manuscris neobișnuit, pe care încerca să-l publice. Autoarea era timișoreanca Liliana Pelici, care scrisese despre obsesia ei pentru un star pop celebru. Anca Pop, devenită în film Vera (Cendana Trifan), era un nume asociat cu eforturile de a promova artiști underground din România. Regizoarea Ivana Mladenović pornește de la povestea ei reală, menționând: „Admir ceea ce încerca să realizeze, trăind într-un mediu foarte critic și plin de prejudecăți". Deși povestea are multe momente triste, cineasta a reușit o comedie punk despre femei aflate în situații-limită, una puțin mai celebră decât cealaltă, pentru că eroina principală, Stela, locuiește, la cei 36 de ani ai săi, într-un sat de la marginea Timișoarei și deși, are studii de filologie, nu prea reușește nimic profesional. Rămâne marcată de amorul ei obsesiv pentru artistul balcanic Boban, văzut la TV și de care s-a îndrăgostit când avea 12 ani. Ea speră ca Vera, o cântăreață despre care se zvonește că l-ar cunoaște bine, o va ajuta să-l întâlnească și să scape, grație lui, de sărăcia în care trăiește. Dar, pătrunzând în intimitatea Verei, Stela descoperă că ea se ocupă de o companie care vinde uleiuri sau jucării erotice și care dă faliment destul de repede după ce se cunosc.

S-a spus și s-a scris despre film că e o parodie de comedie romantică, dar sarcasmul afișat la tot pasul nu prea lasă loc umorului. E greu de comparat cu o comedie romantică un story despre un cuplu atât de greu de imaginat, căci cântărețul e acum destul de bătrân și marcat de vârstă, iar ea rămâne tributară probabil nu atât amorului ei inexplicabil, cât imposibilității situației, ce o stârnește să se masturbeze privind uriașul afiș cu o fotografie a lui mult ameliorată. Ne sunt arătate și niște scene de familie, dacă astfel se poate numi grupul de unchi și mătuși alături de care Stela viețuiește și se mută din oraș la țară, pentru a le face lor plăcere.

Sinuciderea Verei este poate evenimentul care o marchează cel mai tare pe eroina noastră, care poate de acum înainte își va revizui viața atât de precară. Stăruie în tonul acestui film, ca și în precedentele creații ale autoarei, o stare de indecizie, o anume imprecizie în justificarea gesturilor eroilor, un anume refuz de a defini apăsat care va fi destinul lor. Ca și în *Soldații. Poveste din Ferentari* (2017), primul ei lungmetraj, ea descrie mediul romilor, de care se simte probabil atrasă pentru că exaltă idea de libertate. Din acest prim film, ea l-a păstrat pe scenaristul Adrian

SORELLA DI CLAUSURA

România-Serbia-Italia-Spania, 2025

Regia: Ivana Mladenović

Scenariul: Adrian Schiop și Momir Milosević, inspirat de romanul inedit „Cel mai lung vis”, de Liliana Pelici

Imaginea: Marius Panduru

Montajul: Vanja Kovačević

Sunetul: Oriol Campi, Dejan Kragulj

Muzica: Toni Cutrone, Andrei Dinescu

Decorurile: Mălina Ionescu

Costumele: Dana Păpăruz

Machiajul: Bianca Boeroiu, Olimpia Stoicea

Cu: Katia Pascariu, Cendana Trifan, Miodrag Mladenović, Arnold Kelsch, Cătălin Dordea, Adrian Radu, Adrian Schiop

Producție: Micro Film (România) – Dunav 84 (Serbia), în coproducție cu Nightswim (Italia) și Boogaloo Films (Spania)

Producătoare: Ada Solomon, Ivana Mladenović

Distribuitor: Micro Multilateral

Durata: 107 minute

Premiera în România: 6 martie 2026

Șchiop, cel care a colaborat scenaristic și la al doilea lungmetraj al autoarei, *Ivana cea Groaznică* (2019).

Cât despre interpretarea Katiei Pascariu, înțelegem de ce a cucerit simpatia juriului care a premiat-o la Locarno. Ea joacă un personaj plin de contradicții (îl iubește pe Boban, dar îl blestemă și apoi se laudă celorlalți cu puterile ei), dar care nu stârnește milă niciun moment. Probabil că noul film, *Sorella di Clausura*, e mai îndatorat autoportretului decât portretului cu tentă documentaristă. El demonstrează avantajul cineastei care a absolvit UNATC-ul nostru de a evolua între două țări și între două lumi, menținând o anume dominantă „sârbească” ce o particularizează, și sugerează că adjectivul „feminin” nu înseamnă neapărat duioșie, nesiguranță și vulnerabilitate. Ivana Mladenović este, într-adevăr, un caz rar, ce ar putea genera o discuție serioasă despre „cinematograful feminin”. F

Kîzîm

Vama-i Veche, iubirea (interzisă) nouă

Mihai Fulger

Regizorul Radu Potcoavă a fost atras de filmul de maturizare (coming-of-age) încă de la primul său scurtmetraj notabil, *Aceeași gară pentru doi* (2002). Acolo, cu sprijinul scenaristului Tudor Voican, cineastul punea în scenă, pe un peron de gărișoară, ultima întâlnire a unui băiat de opt ani cu tatăl său înstrăinat. Copiii și adolescenții care întâmpină dificultăți în a depăși drame/traume, pentru a-și croi apoi propriul drum, constituie o constantă a filmografiei lui Radu Potcoavă, până la cel mai recent lungmetraj al său, *Kîzîm*.

Acum, regizorul dovedește că, paradoxal, lucrează mai eficient cu materialul altora (ca și în *Vara s-a sfârșit*, din 2016, film de maturizare scris de Cristina Bîlea) decât cu propriul scenariu (ca în *Băieții buni ajung în Rai*, lansat în 2024). De data aceasta, Radu Potcoavă a beneficiat de un scenariu ofertant, semnat de Elias Ferchin Musuret. Ofertant, înainte de toate, pentru că – după cum a accentuat campania de promovare a filmului – propune „o poveste inspirată din comunitatea tătară din România” (căreia îi aparține și scenaristul, altminteri actor cu un scurtmetraj regizat în 2024), ceea ce nu s-a mai putut vedea până acum pe marile ecrane.

Reprezentarea cinematografică a vieții respectivei minorități etnice chiar este un atu important al lui *Kîzîm* (cuvânt traductibil, am aflat cu această ocazie, prin „draga mea” sau „fetița mea” – o formulă de alint, așadar, a unui părinte tătar către fiica sa). Filmul se deschide cu momentul rugăciunii musulmane, la care participă, înghesuiți în două încăperi, toți bărbații comunității (femeile nu au acces la ceremonie, drept pentru care, contrar preceptelor dramaturgice, protagonista absentează din acest debut). Se trece rapid la un botez tradițional (mult mai dezvoltat), cu ritualuri, cântece (interpretate de un taraf) și dansuri specifice. Aceste secvențe, în



Anastasia Udrea, Luca Adrian Fieraru, Tudor Milan Palade, Matei Saizescu și Meryem Yeliz Mustafa



Judith State, Elias Ferchin Musuret, Turchian Güzin Nasurla și Tudor Chirilă

care predomină actorii neprofesioniști, membri ai etniei studiate, au o semnificativă valoare documentară.

Kîzîm este, totuși, un coming-of-age, iar focusul se mută treptat pe Selda (Meryem Yeliz Mustafa, marea descoperire a filmului), o adolescentă tătăroaică din Constanța, ai cărei dogmatici părinți (interpretați de scenaristul Elias Ferchin Musuret și Turchian Güzin Nasurla) se străduiesc s-o educe în spiritul respectării identității culturale și religioase a comunității lor. Însă liceanca este amorezată de Tudor (Matei Saizescu), un coleg care pare să-i împărtășească sentimentele, dar aparține majorității creștine. Nu că băiatul ar pune mare preț pe confesiunea sa, fiindcă progresiștii săi părinți (Tudor Chirilă și Judith State) l-au crescut acordându-i încrederea și libertatea de care Selda n-a avut nicicând parte.

Protagonista fuge de la botezul la care tatăl ei o obligase să vină (dar ea știe prea bine cum să-și joace părintele pe degete), pentru a-și petrece noaptea alături de Tudor și prietenii lor, cuplul Eliza (Anastasia Udrea) – Lucian (Luca Adrian Fieraru) și Marcel (Tudor Milan Palade), bufonul grupului. Planul celor cinci este să meargă cu trenul la Vama Veche și să revină acasă, fără ca nimeni să afle de escapadă, în dimineața următoare. Evident, lucrurile nu decurg conform planului și, după ce adolescenții sunt dați jos din tren și fură o mașină, cele două perechi ajung să fie sechestrate, într-un service auto izolat, de doi mecanici abuzivi (Bogdan Farcaș și Marian Capotă).

Accentelor de thriller din prima parte le corespund, în secțiunea secundă, note de analiză psihologică sondând deopotrivă conflictul intergenerațional și confruntarea dintre concepțiile de viață diferite ale părinților celor doi, Selda și Tudor. Secvența intensă, cu toată cărțile pe masă, din familia protagonistei, este contrabalansată de *subplot*-ul căutării adolescenților, amintind de *Desprinderea/Taking Off* (Milos Forman, 1975).

Storyul nu e prea complicat și nici nu strălucește prin originalitate: ne putem gândi la piesa shakespeareană „Romeo și Julieta" (la care trimite ironic personajul lui Tudor Chirilă) și nenumăratele adaptări după ea, dar și la filmul românesc presonor *Manasse* (Jean Mihail, 1925), mizând tot pe o poveste de iubire interzisă, între tineri de religii deosebite, precum și pe opoziția dintre închistarea în tradiție și deschiderea către modernitate. Totuși, pentru un film mainstream, *Kîzîm* mai are puncte forte, precum *cast*-ul bine ales (însuflețirea și prospețimea interpreților debutanți se armonizează cu plăcerea de joc a celor experimentați) sau schița – destul de convingătoare – a unei noi generații rebele (Alpha), cu hip-hop și TikTok, dar și cu același model de entertainment ca al generațiilor anterioare – partyuri vamaiote înecate în alcool (aici, sustras de la părinți) și droguri ușoare.

Producătorii au încercat să atragă cât mai mulți spectatori de diverse vârste și prin distribuirea unor vedete/influenceri. Publicul tânăr îl va recunoaște imediat pe trapperul bucureștean Hameed Amil „Amuly" în rolul fratelui mai mare al lui Tudor. Iar Tudor Chirilă, în prezent foarte influent și în mediul online, are destui fani printre spectatorii ceva mai vârstnici. Purtând mereu un tricou cu Ramones, actorul-cântăreț este și principalul responsabil cu umorul filmului. Menționez doar o glumă foarte amuzantă pentru admiratorii săi. Atunci când mama Seldei afirmă aprinsă că progeniturile lor au fugit în Vamă, tatăl lui Tudor pare mai întâi foarte șocat („În Vamă?!"), apoi, după ce interlocutoarea socotește că e necesară o precizare („În Vama Veche!"), el exclamă sarcastic: „Extraordinar!". Știm, desigur, că Tudor Chirilă a devenit celebru nu ca actor de teatru și film, ci ca solist vocal al unei trupe rock care și-a luat numele de la respectiva stațiune – dătătoare de dependență – de pe litoralul Mării Negre. Chiar și într-o dramă de maturizare, asemenea momente comice sunt binevenite.

Fără mari ambiții, dar și fără timpi morți, *Kîzîm* reprezintă un mare pas înainte, în filmografia regizorului, după lungmetrajul său anterior, *Băieții buni merg în Rai*. Și sunt convins că Radu Potcoavă mai are multe de spus în cinematografia românească. F

KÎZÎM

România, 2026

Regia: Radu Potcoavă

Scenariul: Elias Ferchin Musuret

Imaginea: Liviu Mărghidan

Montajul: Tudor Chivulescu

Sunetul: Mihai Bogos, Alexandru Dumitru

Muzica: Alin Zăbrăuțeanu

Decorurile: Bogdan Ionescu

Costumele: Francisca Vass

Cu: Meryem Yeliz Mustafa, Matei Saizescu, Tudor Milan Palade, Anastasia Udrea, Luca Adrian Fieraru, Elias Ferchin Musuret, Turchian Güzin Nasurla, Tudor Chirilă, Judith State, Amuly

Producție: Scharf Film Production

Producători: Ruxandra Flonta, Liviu Mărghidan

Producător executiv: Ruxandra Flonta

Distribuitor: Forum Film

Durata: 78 de minute

Premiera: 24 februarie 2026

Codobelcul

Festina lente

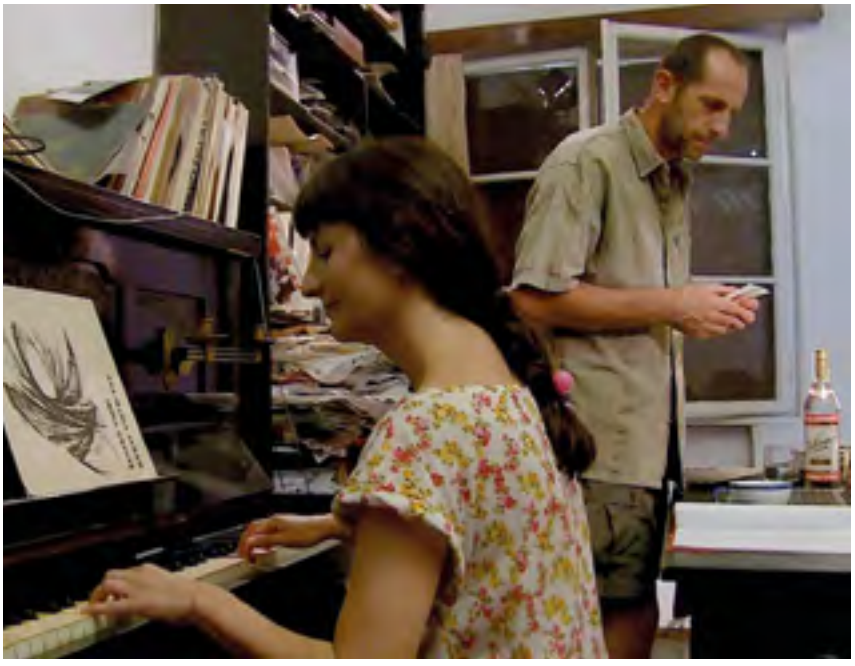
Dinu-Ioan Nicula

Din rezerva inepuizabilă a filmelor sale de cineamator – format în Bacăul natal de către regretatul Vladimir Lucavețchi –, regizorul Cornel Gheorghiță a mai extras o peliculă pe 16 mm, așa cum făcuse și în 2019 pentru lungmetrajul *Epava*. De această dată, scurtmetrajul alb-negru din anii '80 vizează teluricul, nu valul care se sparge de mal, dar filmul de astăzi ce îl include – *Codobelcul* – este dominat, ca și cel de acum șapte ani, de tema ratării, încă din titlu: fie naufragiul și sfârșitul în rugină, fie avansarea lent-retractilă pe drumul creației. În pofida undei autoreferențiale, Cornel Gheorghiță nu se poate considera un vitregit al sorții: angajat în sistemul de învățământ cinematografic universitar din Franța, a revenit periodic în România, spre a turna lungmetrajele pentru care a obținut finanțare de la CNC; nu sunt puține – trei –, în raport cu numărul mic de spectatori înregistrat.

Codobelcul este primul film independent pe care îl realizează în țara natală cineastul stabilit de peste trei decenii la Toulouse, iar acest fapt este afișat la loc vizibil: departe de montările bugetivore din *Europolis* (2010) și *Mireasa mortului* (2023), noul film al lui Gheorghiță e turnat (după toate aparențele) în aceeași casă veche folosită la *Epava*. Protagonistul este tot Constantin (Tache) Florescu, într-un rol quasi-similar, al regizorului care trăiește din amintiri, figură mai curând bovarică decât consistentă. În narațiunea din *Epava*, personajul purta numele Gino Pescariu și era repatriat din Franța; aici, a fost botezat chiar cu numele interpretului său, lucru contrariant, întrucât Constantin Florescu nu are, din câte știm, apetențe regizorale și nici nu pare a fi icon-ul Artistului, în genere.

Non-devenirea *Codobelcului* se consumă prin dialogurile plate ale eroului cu soția sa, venită în repetate rânduri să-i reproșeze părăsirea domiciliului conjugal. Insipid-realiste chiar când în meniu sunt replici mai picante, scenele nu devoalează disoluția unei chimii care a existat între cei doi, ci eforturile actorilor de a construi pe un teren incert, cu puținul material primit. Apreciată actriță de teatru, Antoaneta Cojocaru are o experiență în cinema cu mult mai redusă decât cea a lui Constantin Florescu, dar, în ciuda filmărilor nu foarte avantajoase (predomină plonjeul din unghiul plafonierei), conferă vitalitate cadrului în care se consumă căutările sterile ale personajului-regizor. Aflat la o vârstă când o neputință funciară poate duce la eschiva din fața căsniciei și din spatele aparatului de filmat, eroul își administrează *boost*-uri de juvenilizare prin revederea creației sale de tinerețe. Un paliativ, în măsura în care vechile cadre în alb-negru respirau încă de la ora facerii un aer liric-detonifiant, formă de a poza într-un autoexil determinat fie de un regim scorțos, fie de „numărul mic de locuri de la IATC", incriminat de Cornel Gheorghiță într-un interviu din 2014, încă existent pe internet. O astfel de ostracizare, tot liber aleasă (prin căsătoria cu o cetățeană olandeză), o evocă și figura lui Nicu Covaci, inclus în *Codobelcul* într-o filmare în care apare alături de lăutarul Gheorghe Caliu și muzicianul Mircea Florian. Autorul sugerează astfel tonalitatea boemei – pe care o amplifică prin secvența aproape documentară cu poeta-actriță Ioana Crăciunescu, eternă admiratoare a lui Nichita Stănescu –, prin contrast cu sterilitatea sufletească a eroului, menită să-l claustreze în casa care respiră un aer de vetustețe.

Storyul subțire al tatonărilor făcute de personajul central include și un casting cu Bogdan Marhodin, actorul care în *Epava* deținea un rol principal, cel de fiu abulic al mult mai voluntarului Gino Pescariu. Interpretul poartă indeterminarea și în actualul film, dar ea nu mai funcționează contrapunctic, ci în siajul lipsei generale de contur a întreprinderii artistice, chiar



Antoaneta Cojocaru și Constantin Florescu

și la nivelul meta. Alura adolescentină a autorului rimează discret cu filmul optzecist pe 16 mm, dar Cornel Gheorghiță se menține în linia sugestiei vagi, ferindu-se de forțarea sinecdocei din *Cripta*, dar și de excesele scenaristice care au subminat *Mireasa mortului*. Frapează însă dispariția totală a umorului negru care făcuse din *Europolis* (2010) un notabil road movie cu cadavru, rămânând în *Codobelcul* doar morbidul: deshumarea mamei eroului, cu trimiteri sonore la mediumetrajul documentar *Mascarades* (2002), în care a abordat o serie de obiceiuri populare românești.

Recentul film se dorește a fi și un omagiu in-memoriam adus muzicianului Mircea Tiberian, stins din viață anul trecut. De altfel, în deschiderea premierei de la Cinemateca Eforie, i-a fost dedicat un mini-concert, în care a excelat cunoscuta solistă de jazz Nadia Trohin. Amintirea distinsului compozitor și interpret a dat o anumită altitudine atât serii, cât și filmului în care a apărut, motiv pentru care, în evocările care-i vor fi făcute în viitor, ar putea fi inserate pe lângă emisiunile TV în care a fost invitat, și cadre din *Codobelcul*. Uneori, inspirația regizorală nu se reflectă atât în opera artistică propriu-zisă, cât în oamenii care au avut chemare să participe la ea. F

CODOBELCUL

România, 2025

Scenariul și regia: Cornel Gheorghiță

Imaginea: Radu Crăciun (filmări pe 16 mm: Cornel Gheorghiță)

Montajul: Cornel Gheorghiță

Sunetul: Geo Balint

Muzica: Mircea Tiberian

Cu: Constantin Florescu, Antoaneta Cojocaru, Bogdan Marhodin, Mircea Tiberian, Ioana Crăciunescu, Dan Lăcătuș, Adrian Oană, Cela Manta

Producție: SC Gheorghiță SRL, SC International Broadcasting Network SRL

Producători: Cornel Gheorghiță, Adina Dulcu, Mihai Sofronea, Dan Hazaparu, Dan Burlac

Durata: 76 de minute

Premiera: 5 decembrie 2025



Marina Palii

Un loc sigur

Aluzii misterioase

Dana Duma

Mai toată lumea specializată în cinema românesc știe că nu prea avem regizoare în general și unele de care să fim mândri cu atât mai puțin. Evocăm mereu creația Elisabetei Bostan și a Malvinei Urșianu pentru perioada mai veche, a Cristianei Nicolae și a Adei Pistiner pentru cea mijlocie, pe cea a Ancăi Damian, a Adinei Pintilie, a Teodorei Ana Mihai și a Ivanei Mladenović pentru prezent. Orice nume feminin care semnează regia unui film atrage atenția și așa se întâmplă și în cazul Ceciliei Ștefănescu, semnatara unui lungmetraj de debut lansat în martie, *Un loc sigur*.

Trebuie spus dintru început că numele autoarei ne suna cunoscut, mai ales ca scenaristă ori inspiratoare a unor filme semnate de Tudor Giurgiu, *Legături bolnăvicioase* – 2006 (a semnat romanul de la care a pornit filmul) și *Libertate* – 2023 (unde a fost coscenaristă, alături de regizorul devenit acum producătorul ei). E cunoscută mai ales pentru contribuția sa la literatura română contemporană (a semnat povestiri în volume colective precum „Povestiri erotice românești" – 2007 sau „Retroversiuni – Munca" – 2025) sau volume ca singură autoare („Intrarea Soarelui" – 2008). A semnat și filme de scurtmetraj, precum *Ferdinand 13* – 2016, *Morski Briz* – 2018 sau *Să păstrăm distanța* – 2022.

Filmul care o lansează acum ca regizoare de lungmetraj a fost deja selectat la Festivalul de Film Black Nights de la Tallinn și la Festivalul Internațional de Film de la Sofia. Se poate spune că narațiunea din noua producție cinematografică aparține mai ales dramei de familie, dar regăsim uneori și tropi din alte genuri, poate chiar de comedie romantică.

Urmărim peripețiile a două cupluri prietene aflate în vacanță în Bulgaria, pe malul mării, într-o zonă rurală cu vegetație sălbatică, ce sporește misterul întâmplărilor. Dacă una dintre perechi, formată din Cristina (Bianca Cuculici) și Mihai (Rolando Matsangos), e mai degrabă veselă și pusă pe distracție în vacanță, cealaltă,

alcătuită din Lucia (Marina Palii) și Gelu (Virgil Aioanei) este contrastantă și pusă pe ceartă. Ei l-au adus la mare și pe fiul lor, Doru, personajul ce aduce zâmbetul pe figura tatălui, care se joacă deseori cu el, și provoacă îngrijorări exagerate mamei, mai ales când dispare un băiat din vecini. De fapt, echilibrul lor este total bulversat de venirea lui Vladimir (Emil Măndănac), despre care aflăm, mai mult aluziv, că e un „fost" al Luciei, pe care ea nu-l poate uita, și care pare mult mai spiritualizat decât bărbatul ei, campion al beţiilor de seară cu prietenul și, în general, cu porniri violente cu greu trecute cu vederea de nevasta lui visătoare.

Regizoarea se zgârcește cu detaliile privind fosta relaţie a Luciei cu Vladimir, o singură scenă e mai explicită, dar declanșează o criză prelungită în fosta iubită, care pare absentă ori cu reacţii deplasate în relaţie cu ceilalţi din grup. Ea riscă și devoalarea subită a relaţiei din trecut în faţa tuturor, urmată de reacţiile punitive ale bărbatului descris ca o brută dezlănțuită.

La acest nivel, storyul cinematografic ia o turnură feministă apăsată, stârnind, totuși, compasiune pentru Lucia numai unei părţi a publicului. Probabil că regizoarea a mizat mult pe elementele de imagine, decor și cromatică pentru a completa descrierea stărilor eroinei, menţinute într-o nemulţumire visătoare puţin explicată. Lucia este, totuși, singurul personaj care evadează din cotidian și pentru meditaţii mai profunde, ca aceea despre plictiseala ce marchează existenţele monotone, precum cea la care sunt ei condamnaţi.

Pentru a da naraţiunii un conţinut mai complex, apare și un grup de migranți, care generează reacţii de frică protagoniștilor și discuţii despre fostul Cadrilater, unde se află localitatea marină în care-și petrec vacanţa cu toţii.

Probabil că mulţi vor considera tonul aluziv al filmului un semn de superioritate, în timp ce alţi spectatori îl vor respinge. Remarcăm eforturile de a evada și din realismul faimos al Noului cinema românesc, dar și din tendinţa de a psihologiza excesiv un comportament sau altul. Un merit special le trebuie recunoscut interpretelor, ambele făcând parte din mai vechi filme de Cristi Puiu: Marina Palii – *Malmkrog* și Bianca Cuculici – *MMXX*.

UN LOC SIGUR

România, 2025

Scenariul și regia: Cecilia Ștefănescu

Imaginea: Luchian Ciobanu

Montajul: Roxana Szel

Sunetul: Sebastian Zsemlye

Decorurile și costumele: Alexandra Alma Ungureanu

Cu: Marina Palii, Virgil Aioanei, Bianca Cuculici, Rolando Matsangos, Emil Măndănac

Producție: Point Film, în coproducție cu Libra Films și Avanpost Media

Producători: Tudor Giurgiu, Oana Bujgoi-Giurgiu

Distribuitor: Transilvania Film

Durata: 102 minute

Premiera în România: 13 martie 2026



Rolando Matsangos, Bianca Cuculici, Virgil Aioanei și Marina Palii

Hotarul

De la podul de flori, la cel de piatră

Dinu-Ioan Nicula

Actor devenit regizor, precum Iura Luncașu (care a trecut Prutul la începutul anilor '90 și a realizat în fieful Media Pro nenumărate seriale și filme comerciale), moldoveanul Ion Borș a preferat să rămână acasă, trimițându-și în România doar comediile. A fost, mai întâi, *Carbon* (2023), care a câștigat Premiul de Popularitate la TIFF și a realizat peste 16.000 de intrări în țara noastră, cifră onorabilă pentru un film fără vedete și provenind dintr-o cinematografie fără prea mare ecou la noi. Coborând în derizoriu războiul din Transnistria și, dacă ar fi să exagerăm, mitul Antigonei, Ion Borș a izbutit o bună creație de factură ironică, fără veleități de reconstituire istorică, ci mai curând trimițând la racile actuale din Moldova prin cei doi eroi. Absurdul călătoriei lor spre a găsi un mod de îngropare creștină cadavrului carbonizat pe care l-au descoperit rivalizează cu cel al istoriei est-europene.

HOTARUL

Moldova-SUA-România, 2026

Regia: Ion Borș, Ruslan Moroșan

Scenariul: Artur Erhan, Mariana Starciuc

Imaginea: Ruben Agadjanean

Montajul: Sergiu Barajin

Sunetul: Serghei Harlamov

Decorurile: Elena Porumbescu

Costumele: Lilia Ixari

Cu: Ion Grosu, Andrei Locoman, Igor Caras, Cătălin Lungu, Vlad Druck, Lilia Cazacu, Maria Onica, Sergiu Voloc

Producție: 609 Film, Kantora Film Production, în coproducție cu Cinedoping Films, YOUBESC AYA, RAVAC și ProDisTribe

Producători: Ion Borș, Sergiu Cumatrenco Jr.

Distribuitor: YOUBESC AYA

Durata: 93 de minute

Premiera în România: 13 martie 2026

Păstrând aceeași scenaristă plină de vervă (Mariana Starciuc, acum alături de „americanul" Artur Erhan) și asociindu-l la regie pe Ruslan Moroșan – absolvent AMTAP Chișinău, întors definitiv din Germania, cu această ocazie –, Ion Borș a revenit după trei ani cu o nouă comedie, *Hotarul* („un proiect cu care ne-am nimerit pe masă"), pe care, autoîncântat, a promovat-o cool prin stickerul filmului, cu trimitere (… de subsol) la un volum moldo-român devenit clasic[1]. Subiectul este mai natural decât cel din *Carbon*, dar tot cu substrat politic: dușmănia de-o viață a doi vecini, unul dintre ei fiind beneficiar al epocii sovietice (Ghiorghi, interpretat de Igor Caras), celălalt o victimă a ei (Nicolae, cu inedita distribuire a documentaristului Vlad Druck). Disputa a dus la ridicarea unui gard între locuințele celor doi, moștenire care a fost preluată, inclusiv spiritual, de fiii lor, Andrii (Andrei Locoman, revenit la actorie) și Petru (Ion Grosu, din trupa teatrului bucureștean Nottara). Totuși, la a doua generație înfierbântările s-au mai diluat, iar la a treia au migrat către registrul amoros, căci nepoata lui moș Ghiorghi trăiește cu nepotul lui moș Nicolae în Germania. Iată-i pe Romeo și Julieta *reloaded*, într-o manichiuristă și un medic nevoit să lucreze în construcții!

Folosind melodia „Ce rost are?", a regretatului Mihai Dolgan, menită să susțină mai multe secvențe-cheie, Ion Borș a dat filmului un tonus antrenant, care încearcă să treacă în umbră repetările de acțiune și o anumită lipsă de inventivitate a situațiilor comice. Acestea gravitează în jurul nunții din dragoste & interes, căci Tudor și Nina au de plătit în Germania taxe suplimentare, din cauză că sunt celibatari. Cătălin Lungu și Maria Onica dau compatibilitate acestui cuplu, privilegiați fiind de statutul aparte: par singurii normali din tot balamucul. Veselia din cadrul acestui bâlci e bine individualizată, inclusiv prin neprofesioniști, precum olarul Victor Hurghiș, demn de reținut în rolul preotului. Probabil pe considerente de deviz, din film lipsește tocmai nunta, absență pe care Ion Borș – un excelent *causeur* – n-a reușit s-o explice prea convingător în interviuri, dar a ilustrat-o sugestiv: pietrele din gardul dărâmat vor fi folosite pentru construirea unui podeț între terenurile celor doi vecini.

Pentru ca zidul să aibă și o extindere mai largă a semnificației, autorii au plasat o parte din acțiune la Berlin, acolo unde se stabilește (definitiv… sau nu!) tinerii și de unde provine o soluție scenaristică salvatoare: Brunhilde (Paulina Zavtoni, prestigioasa actriță a Teatrului Luceafărul din Chișinău), o clientă vârstnică a Ninei, care este nevoită să-și urmeze manichiurista pe plaiurile moldave, unde face un coup de foudre pentru moș Ghiorghi, în care vede probabil un Charles Bronson rural. Cei doi se înțeleg bine pe rusește, creând singurele momente în care se justifică subtitrarea în limba română la care a ținut Ion Borș (la fel ca pentru *Carbon*). Altminteri, insistența pe acest aspect poate sugera că, totuși, autorii consideră că în film se vorbește limba moldovenească, opțiune care n-ar mai fi în ton cu trendul proeuropean și proromânesc de la Chișinău.

Evoluând pe terenul comediei campestre, *Hotarul* se înscrie în sfera unui divertisment agreabil, care confirmă filonul umorului din *Carbon*, însă cu o treaptă mai jos. Ar fi de așteptat ca ambiția războinicului Ion Borș să-l poarte de acum și către alte zone din realitățile Republicii Moldova, în care pitorescul uman să nu încline de la sine balanța interesului spectatorilor. F

Notă

1. „Pizdeț", de Alexandru Vakulovski, Ed. Aula, Brașov, 2002.

Cazul Samca

Sumbrii ani de liceu

Dinu-Ioan Nicula

Cinematograful este guvernat nu doar de staruri, ci și de stele norocoase, motiv pentru care un debut reușit îndeamnă la a forța șansa, jucând – fie chiar cu miză mai mică – pe aceeași culoare. *Clasat* a fost un pseudo-documentar cu care Horia Cucută și George ve Ganeaard au impresionat, fiind revelația TIFF 2024, unde au obținut premiul secțiunii „Zilele Filmului Românesc". Tema cercetării de către un jurnalist freelancer a unui „accident de muncă" – angajatul unui multinaționale a ars de viu în camera serverelor – a dus către zona cinematografului politic. Investigația realizată de ziaristul interpretat impecabil de Daniel Popa a revelat – sub targetul profesional al moderării conținutului violent de pe internet de către o companie IT specializată – colectarea abuzivă de date ale unor manifestanți din lumea largă și punerea lor pe tavă către comanditarul străin, în speță un regim care nesocotește drepturile omului. Colectivul de actori la care a apelat cei doi regizori a funcționat într-o cheie unitară, putând lăsa multor spectatori impresia unui documentar real, doar prezența unei figuri bine-cunoscute precum Emilian Oprea putând devoala *fake*-ul. *Clasat* nu a avut distribuție în sălile de cinema, iar după realizarea sa cei doi autori s-au orientat, surprinzător, către filmul de animație, realizând *Mannequin*, care, sub pretextul testării prototipurilor de mașini, pune o altă problemă morală stringentă, cea a sacrificiului.

Prin *Cazul Samca*, Horia Cucută și George ve Ganeaard revizitează zona aparentă a faptului desprins din realitate, însă aici demersul de *research* nu mai este disimulat ca produs final proiectat pe ecran, ci face parte narativă din pseudo-docuficțiunea (importantă diferență de nuanță, în raport cu *Clasat*) care este prezentată drept „true-crime thriller". La bază stă scenariul „The Last to Stand", scris de americanul Matthew Michael Morrison, cu care acesta a câștigat concursul „Let's Make It", organizat în 2023 de MC Patrat Film. Putem presupune că aspectul horror era mai accentuat, dar, alăturându-i-se lui Morrison în calitate de coscenariști, Cucută și Ganeaard au îndreptat filmul către un policier social, cu focus pe microuniversul unui liceu din Blaj, care în 2010 a fost tulburat de câteva crime (fictive!) comise în serie, victimele fiind ucise prin asfixiere cu o pungă, în interiorul căreia erau scrise mesaje mistico-păgâne. Din acest motiv, cazul a primit titulatura „Samca", un spirit malefic feminin din mitologia românească (conform academicianului Simion Florea Marian), resuscitat cu câțiva ani în urmă de către postacii de pe TikTok.

Un intro îl readuce sub formă de *cameo* pe protagonistul din *Clasat*, Daniel Popa fiind de această dată un simplu reporter de televiziune locală, iar proteicul Emilian Oprea revine ca *bad boy*, dar pe o treaptă mai mică de șefie: producătorul Marcel, care vânează senzaționalul printr-un documentar ce vizează redeschiderea „cazului Samca", după 15 ani. Confruntarea permanentă pe care o are cu angajata sa, documentarista Maria (interpretată de Dana Marineci, apreciata actriță a Teatrului Excelsior), care dorește să-și conducă filmul mai mult către un studiu psihologic, constituie o primă temă aleasă de Cucută și Ganeaard. Ea este valabilă câtă vreme vizează deontologia, fiindcă antagoniștii nu sunt înfățișați în alb și negru: Marcel se implică aducând filmări proprii, Maria pare ușor transportată, văzând

CAZUL SAMCA

România, 2026

Regia: Horia Cucută, George ve Ganeaard

Scenariul: Matthew Michael Morrisson, Horia Cucută, George ve Ganeaard

Imaginea: Boróka Biró

Montajul: Alex Pintică, Alberto Niculae

Sunetul: Ioan Iacoban

Muzica: Marius Copel

Decorurile și costumele: Iuliana Gherghescu

Cu: Dana Marineci, Răzvan Ilie, Alin Florea, Silviu Debu, Emilian Oprea, Cristian Bota, Ciprian Chiujdea, Andrei Miercure, Daniel Popa, Mihaela Trofimov, Grațiela Popa, Cosmin Teodor Pană, Sabina Lazăr

Producție: Papa Pictures, MC Patrat Film

Producători: Alin Panc, Alexandru Pop

Distribuitor: Papa Pictures

Durata: 90 de minute

Premiera: 20 februarie 2026



Dana Marineci și Răzvan Ilie

idei abstracte și nu oameni, acolo unde fusese chiar ea liceană. Realizatorii au reușit, grație lui Emilian Oprea, Danei Marineci și lui Răzvan Ilie (interpretul cameramanului, notabil mai ales că s-a recurs și la improvizație, dincolo de scenariu), cele mai puternice secvențe din film, dar disputa producător-regizoare poate fi un balast, dacă orientează exegeza spre binomul clișeistic masculinitate toxică vs. feminitate empatică.

Mai puțin izbutită este inserarea temei bullyingului, una dintre acelea la care societatea e așteptată să reacționeze pavlovian. Deși face parte din plot-ul filmului, întrucât seria de crime pare să aibă drept motor această racilă, iată că nu este suficient ca utilizarea ei ilustrativă să aibă și deplină funcționalitate. Liceul din *Cazul Samca* (filmat în București, la „Mihai Viteazul") este o lume în care abuzații și abuzatorii își schimbă rolurile, la modul real sau doar în mărturiile subiective oferite peste timp. Lucrul e demn de luat în considerație ca metaforă, dar scenaristic este deficitar, poate și din cauza neomogenității flashbackurilor pentru care s-a recurs, altminteri firesc, la alți actori în rolurile liceenilor din 2010 (cu serii de fotografii care dau sentimentul mișcării). Își păstrează rolul, dar cu părul cănit, Alin Florea, acum comisar-șef de poliție, pe atunci conducătorul anchetei în cazul Samca și, tot timpul, tatăl lui Ionuț, unul dintre elevii care depuseseră mărturie mărturie atunci și, contra cost, sunt dispuși să apară și în filmul documentar. Cristian Bota îi conturează convingător ezitările și contradicțiile, ducând greul nu foarte solidului eșafodaj, la care directoarea de imagine Boróka Biró și autorul muzicii, Marius Copel, își au discreta lor contribuție creatoare. Este de remarcat și implicarea, într-un alt orizont decât cel cu care ne-au obișnuit, a producătorilor Alin Panc și Alexandru Pop, cel de-al doilea fiind totuși prezent și umoristic, o replică menționând „un autograf pentru văru' Săndel".

Fără experiență în domeniu, autorii *Cazului Samca* nu au privilegiat latura polițistă, unde au mers pe aglomerarea unor incertitudini, mai curând decât pe crearea unor piste false ca la carte. Aruncarea anatemei suspiciunii fie pe un elev care pare a fi minoritar (discriminarea este cel mult sugerată), fie pe rockeri soft-sataniști, ca și amintita relație tată-fiu prea scoasă în evidență, sunt câteva exemple care fac ca thrillerul să nu fie și o adevărată enigmă. Părând că direcționează *Cazul Samca* înspre un final deschis și apăsat de prea multe elemente fără explicație dramaturgică, Horia Cucută și George ve Ganeaard au făcut o voltă, dezvăluind subit vinovatul. Sau, poate, au întins cea mai abilă cursă din întregul film? F

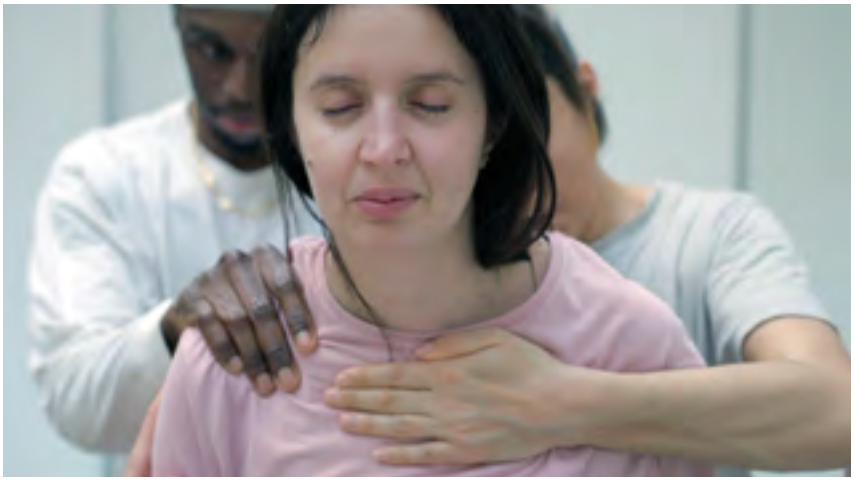
Still Nia

Va dansa mai multe veri

Dinu-Ioan Nicula

„Pentru mama încă sunt copilul ei bolnav", spune eroina primului documentar de lungmetraj realizat de Paula Oneț, explicitând lapidarul titlu care sintetizează traseul unei deveniri. Reșițeanca Ștefania Becheanu (născută în 1987), un caz medical la o vârstă fragedă, depășește în adolescență pragul diagnosticelor eronate și se îndreaptă către o viață normală (absolventă în 2012 a Universității de Arte din Timișoara, secția Design), apoi, după stabilirea în Franța, spre o carieră în domeniul plasticii vizuale, dar și corporale. În această cursă lungă, pornită pe culoarul delimitat de „durere și frică", apoi ajunsă la lumină, are un partener constant: solitudinea.

În *După fel și chip* (2013), scurtmetrajul documentar cu care a câștigat Premiul Uniunii Cineaștilor, regizoarea Paula Oneț (originară din Carei și trăind, la rândul ei, în Franța) a ales ca subiect, tratat cu delicatețe și umor negru, ședințele foto pentru realizarea unor portrete ce urmează a fi puse pe monumentele funerare. Vecinătatea morții ca gând (persoanele sunt în vârstă, dar încă mai pot avea ani buni de trăit) devine perspectivă sumbră imediată în confesiunea din *Still Nia*, când acum matura Ștefania își amintește că, la vârsta de șapte ani, a surprins involuntar o discuție în tramvai, în care mama ei le



spunea unor călătoare că fiicei i s-au mai prognosticat doar șase luni de viață, având encefalită și scleroză în plăci. *Sampling*-ul de documente medicale – unele dintre primele cadre ale filmului –, adică RMN-uri, bilete de externare etc., poate induce pista falsă a patetismului curent în redarea „traumei", însă autoarea nu trimite pe această direcție investigarea personalității Ștefaniei. Demersul autoanalitic, *sine ira et studio*, pe care îl realizează tânăra care se apropie de 40 de ani, nu acuză tunător malpraxisul – sunt erori care pot ține de stadiul medicinii românești din anii '90, invalidarea lor ulterioară la clinica din Innsbruck nefiind o surpriză – și nici corupția din sistemul spitalicesc (coborâtă până la nivelul plocoanelor luate din ograda casei de la țară), ci ipostaziază cu blândețe istoria contrafactuală a oricăruia dintre noi: cum ar fi fost dacă…? Dacă doctorii ar fi lăsat-o să facă mișcare, poate talentul ei pentru dans s-ar fi concretizat mai iute, sau, dacă i s-ar fi permis ciocolata (alta decât cea albă), calea spre savoarea vieții i-ar fi fost deschisă!

Încadrabil în categoria de film-portret, *Still Nia* a pus în valoare două directoare de imagine – Carmen Țofeni și însăși Paula Oneț, absolventă a secției de specialitate de la Universitatea Babeș-Bolyai –, făcând astfel ca mărturisirea să fie mai puțin înfrânată, dar cu riscul de a construi un univers din care lipsesc bărbații (cu excepția unui kinetoterapeut de la spitalul din Metz): Ștefania Becheanu este înconjurată de mama ei, de vindecătoarea prin hipnoză, de partenerele de dans, ba chiar și ochii camerelor de luat vederi sunt, iată, tot feminini. Cu abilitate, Paula Oneț evită atât ideea de misandrie, cât și pe cea contrară – de absență cronică masculină –, dând libertate nu doar spectatorului, ci și Ștefaniei, de a dezvolta în propriul for interior soluția împotriva singurătății; eroina pare s-o caute într-un alter ego, care cercetează cu acuitate dincoace și dincolo de limitele corporalității, pe muzica compusă chiar de ea. Mai întâi, sunt exercițiile-eseu de dans terapeutic (aici *Still Nia*, câștigător al secțiunii românești la Astra Film Festival 2025, se conjugă cu remarcabilul *În mijlocul meu, vocea*, 2021, de Andra Hera), care capătă un aspect ritualic, spre a ajunge în zona baletului contemporan; de altfel, lansarea filmului la București (după premiera de la Festivalul internațional de la Jihlava 2025) a fost realizată în colaborare cu Centrul Național al Dansului. Apare apoi tentația artei plastice, reverberând în instalații hibride, unde vibrația sonoră este factor fundamental, excelente forme de instrumentalizare a unor trăiri criptice; Ștefania Becheanu are deja câteva expoziții în Franța, iar teoretizarea pe care o face conceptului de tăcere-descompunere este de cert interes, inclusiv cinematografic[1]. Pe ambele laturi, *Still Nia* nu avansează prea mult, lucru care poate crea o ușoară frustrare publicului curios, dar o face așa spre a nu pierde focusul narativ pe ființa interioară a celei care, după o autoamnezie impusă la un moment dat, încearcă acum să regăsească lucrurile și faptele pe care le-a lăsat în urmă.

Tentativa de remember o are drept sine-qua-non pe mamă, cea care i-a oferit mereu suport moral fiicei, dar și un dram de mefiență artistei coregrafico-plastice. Paula Oneț surprinde, la modul paradoxal, inversarea sensului formativ și, poate, chiar terapeutic: de la Ștefania către doamna Maria Becheanu, fără ironie sau sentimentalism. E un mod de a se despărți de stadiul perpetuului copil, printr-o atitudine pur cerebrală, pe care o respiră gestul teatral de a-și decupa imaginile de pe când era școlăriță și a le înfige în nisip, așa încât valurile mării să le facă pierdute, în recurență cu nemărginirea plajei din pregeneric. Un statement demonstrativ ce arată că femeia adultă, a cărei istorie am trăit-o în film alături de ea, cu o împlinire artistică pe care i-o vom urmări în galerii și performance-uri, este „încă Nia", adică un om care mai păstrează resursele sufletești ale copilăriei, de a privi lumea nu la modul trecut, ci la cel viitor. F

STILL NIA

România-Franța, 2025

Scenariul și regia: Paula Oneț

Imaginea: Carmen Tofeni, Paula Oneț

Montajul: Alexandra Diaconu

Sunetul: Jerôme Petit, Marius Leftărache

Muzica: Ștefania Becheanu

Coregrafia: Gabriela Gomez Abaitua, Lucile Guin

Producție: Micro Film, Seppia Films, Avanpost

Producători: Diana Caravia, Ada Solomon, Cédric Bonin

Producătoare executivă: Ioana Bogdana

Distribuitor: Micro Multilateral

Durata: 71 de minute

Premiera în România: 30 ianuarie 2026

Notă

1. Pierre-Luc Landry și Stefania Becheanu, „Silence-décomposition. À l'écoute d'une ville", Ed. Nota bene, Montréal, 2017.





FOTO: DOR FILM-WEST

Alina Șerban și Tobias Moretti

Gipsy Queen
de Hüseyin Tabak

Germania-Austria, 2019
Scenariul: Hüseyin Tabak
Cu: Alina Șerban, Tobias Moretti, Irina Kurbanova, Sergiu Costache, Sorin Mihai
Distribuitor: Asociația Untold Stories
Premiera: 27 februarie 2026

Filmul, deja multipremiat în străinătate, având-o pe actrița Alina Șerban în rolul principal, este mai mult decât o producție despre rezistență și luptă până la ultimele puteri. Desigur că, având în vedere punctul de pornire – o femeie romă, Ali (Alina Șerban), plecată din România, luptă în Germania pentru supraviețuire, singură, cu doi copii, și ajunge să se afirme în ringul de box –, putem crea în minte încă o poveste despre succes și abnegație, însă lucrurile sunt mult mai sofisticate de atât. În interviul acordat Marilenei Ilieșiu pentru revista noastră, Alina Șerban își mărturisea crezul: „Dar, vizavi de artă angajată sau cu mesaj, eu cred că nu există artă fără mesaj. Că alți artiști nu-și asumă acest mesaj e cu totul altceva". Interviul (din numărul 3/2020) a fost luat după ce, în Germania, tocmai câștigase premiul pentru cea mai bună actriță într-un rol principal, prezența ei magnetică făcând furori în ceea ce privește emoția transmisă prin felul cum a întruchipat-o pe Ali. De altfel, și Hüseyin Tabak spune – într-un interviu luat de Mircea Laslo pentru revista „Zile și nopți", prilejuit de premiera filmului în România – că, atunci când a văzut-o pe Alina Șerban la casting, a știut că ea va fi cea aleasă. Regizorul se referă la felul extrem de dur în care actrița s-a antrenat și la cum s-a filmat, cu mai multe duble, secvența din ring, o luptă reală cu o campioană la box, Maria Lindberg. La acest lucru se adaugă și faptul că Alina Șerban nu era cunoscătoare de limba germană, ceea ce a dat mai multă culoare rolului său de outsider.

Este vorba, așadar, de o poveste atipică, cu cadre filmate în zona cluburilor de noapte din Germania și în lumea boxului, fapt care aruncă în scenă foarte multă energie, furie și violență. Scenariul este construit cu realism, cineastul nefăcând din Ali un personaj idealizat, ci o prezență profund umană, cu lumini și umbre. Prima oară, ea intră în ringul de box deghizată sub forma unei mascote (o maimuță) destinată amuzării spectatorilor prin aspectul comic, dar, paradoxal, acțiunile sale le induc privitorilor multă tristețe și furie. În film, se pune accentul și pe copilăria lui Ali, aceea a unei fiice destinate competiției, boxului, care și-a dezamăgit tatăl, alegând o poveste de dragoste dezastruoasă, însă este vorba mai mult de un personaj marginalizat care alege să se ridice împotriva condiției sale. Aici avem de a face cu o dublă discriminare – pe de o parte, aceea de a face parte din comunitatea romă, una asupra căreia planează foarte multe prejudecăți și clișee, iar, pe de altă parte, Ali își depășește condiția făcând munci bărbătești, într-un mediu profund masculin. Și aici cred că este esența mesajului pe care Alina Șerban vrea să-l transmită (dar nu numai ea, ci și Hüseyin Tabak, care, la fel, vine dintr-o zonă a discriminării, cea a minoritarilor kurzi), aceea de a fi pe drumul tău, de a nu te lăsa învins de nimic. Percepția de a fi altfel decât restul, de a trebui să lupți pentru lucruri care altora le sunt accesibile fără efort, se simte din plin în tot filmul.

De altfel, începutul este marcat cu foarte multă emoție, prin secvența respingerii lui Ali și a copiilor săi de către tatăl ei, în mijlocul comunității rome. Spre deosebire de alte filme cu personaje din lumea sportului, motorul acțiunilor lui Ali nu este afirmarea în sine, ci asigurarea unui mediu sigur copiilor săi, prin propriile puteri. Întregul film este construit pe contraste, pe efecte sonore, reprezentând – pe alocuri cu brutalitate (și aici se vede influența lui Michael Haneke) – dura lume de noapte a cluburilor, înstrăinarea și disperarea momentelor de o intensă singurătate, dar și calda prietenie a fostului boxer Tanne (Tobias Moretti) sau a Mariei (Irina Kurbanova), oameni care o însoțesc pe Ali în superba ei călătorie. F

Irina Lazăr

Agentul secret
de Kleber Mendonça Filho

Brazilia-Franța-Țările de Jos-Germania, 2025
Scenariul: Kleber Mendonça Filho
Cu: Wagner Moura, Maria Fernanda Candido, Gabriel Leone, Carlos Francisco, Alice Carvalho
Distribuitor: Independența Film
Premiera: 27 februarie 2026

Fără doar și poate, *Agentul secret*/*O Agente Secreto* a fost preferatul criticilor dintre producțiile anului trecut. O atestă Premiul FIPRESCI obținut la Cannes, premiile și pentru regie și interpretare câștigate tot acolo de Kleber Mendonça Filho și, respectiv, Wagner Moura, dar și nominalizarea sa printre cele mai valoroase candidate la premiile pentru cele mai bune lungmetraje ale unor cinematografii naționale, de la Oscarul american la BAFTA (Marea Britanie) sau César (Franța).

Probabil că admiratorii principali au apreciat caracterul autoreflexiv al lungmetrajului: sunt citate mai multe filme ale anilor ’70-’80 (vezi *Jaws*, de Steven Spielberg, și *The Shining*, de Stanley Kubrick). Ca să nu mai vorbim că o bună parte a acțiunii are loc într-un cinema, unde socrul eroului este proiecționist. Cel mai potrivit cuvânt pentru a caracteriza această producție este, probabil, „complexă”. Autorul mixează cu abilitate elemente de thriller, horror și dramă de familie într-o narațiune care evocă instabilitatea politică și excesele dictaturii din anii ’70. Protagonistul este un profesor universitar care are curajul de a demasca corupția unui om de afaceri trimis – prin nu se știe ce intervenții – să conducă și să distrugă departamentul cu bune rezultate al eroului. Îl urmărim pe acesta sosit la Recife, unde încearcă, sub un alt nume, să-și ia băiatul din casa bunicilor și să fugă cu el, știind că e urmărit de ucigași plătiți. Identitatea bărbatului interpretat de Wagner Moura (premiat deja la Cannes sau la Globurile de Aur și nominalizat la Oscar) se autodefinește prin interacțiunea cu personajele găzduite de proprietara lui, Dona Sebastiana, și ele în dezacord cu regimul și conștiente că se află în stare de libertate provizorie.

Foarte interesante sunt și zigzagurile temporale, pentru că vedem și evenimente definitorii din copilăria eroului, acțiuni prezente, dar și evaluarea întregului caz după mulți ani, realizată de două studente care ascultă înregistrări cu el din trecut.

Iar incursiunile în prezent, în care una dintre studente vrea neapărat să-l cunoască pe fiul eroului, devenit medic (jucat de același Wagner Moura), nu fac decât să ofere narațiunii o dimensiune în plus, conturând și mai bine epoca trăită de țara confruntată cu dictatura, cu cetățeni care nu-și cunosc prea bine originile, pentru că li s-a ascuns ceea ce părea „periculos”. Un film care merită văzut de mai multe ori, pentru a înțelege mai bine raportul dintre destinul individual și cel al unei națiuni în momente de criză. F

Dana Duma



FOTO: VICTOR JUCÁ

Wagner Moura



Motaz Malhees cu fotografia lui Hind Rajab

Vocea lui Hind Rajab
de Kaouther Ben Hania

Tunisia-Franța-Palestina-Marea Britanie-Arabia Saudită-SUA-Italia-Cipru, 2025
Scenariul: Kaouther Ben Hania
Cu: Saja Kilani, Amer Hlehel, Motaz Malhees, Clara Khoury, Nesbat Serhan
Distribuitor: Voodoo Films
Premiera: 6 februarie 2026

Conflictul din Gaza, rezolvat doar propagandistic de un dezvoltator imobiliar drapat în om al păcii, a revărsat tragedii atât în social media, cât și în variile forme de exprimare artistică, iar uciderea (mai mult sau mai puțin lentă) în ianuarie 2024, de către militarii israelieni, a lui Hind Rajab – o fetiță palestiniană de șase ani neîmpliniți –, a constituit tema a trei filme, premiate pe rând la diverse festivaluri internaționale. Dintre acestea, *Vocea lui Hind Rajab*/*Sawt Hind Rajab* (distins cu Leul de Argint la Veneția și nominalizat la Oscarul pentru Cel mai bun lungmetraj internațional), regizat de tunisiana Kaouther Ben Hania, a creat un impact imens la public – dar, în subsidiar, și controverse deontologice – prin folosirea unilaterală a convorbirilor pe care micuța victimă le-a purtat cu call centerul Semilunii Roșii (tradusă la noi și ca „Red Crescent", cu rezonanță corporatist-atee), de-a lungul acțiunii de salvare, în cele din urmă eșuată. Hind Rajab, rămasă, alături de șase rude ucise, în mașina ajunsă sub tirul armatei israeliene, a ținut legătura ore în șir cu operatorii telefonici palestinieni; autoarea docuficțiunii a păstrat doar vocea fetiței (cu acordul familiei, desigur), în jurul căreia a dezvoltat un reenactment cu actori, la finalul căruia apar și fotografiile eroilor reali, adică ai martirilor, în accepția credinței islamice (iar aceasta nu poate fi eludată, cât timp se rostesc versete din Coran și toate femeile poartă hijab).

Suficient de abilă spre a nu fi plasată prea lesne în tabăra militantă antisionistă (care poate ar fi îndepărtat nume de marcă implicate în producția filmului, precum Jeremy Kleiner sau Joaquin Phoenix), Kaouther Ben Hania nu dă o politizare accentuată (este amintit Hamas măcar o dată?), ci punctează oroarea în sine a războiului într-un mod neobișnuit, dezvăluind labirintul de precauțiuni birocratice dintre părțile beligerante și mediatori spre a asigura un traseu medical sigur – eforturi însă spulberate, precum ambulanța cu paramedicii salvatori, printr-o singură lovitură de tun. Chiar dacă presa (îndeobște cea americană) i-a documentat minuțios pe autorii masacrului, Ben Hania nu-i pomenește direct, ci îi face obiectul disputei dintre cei doi protagoniști (Amer Hlehel și Motaz Malhees), ilustrând excelent antagonismul asupra percepției temporale (precipitare vs. lentoare). Continuând pe linia documentarului său *Patru fiice*/*Les Filles d'Olfa* (2023), autoarea creditează femeile ca factor de rațiune și echilibru, prin personajele psihologei Nisreen și operatoarei Rana, cărora actrițele Clara Khoury și Saja Kilani țin să le confere gradul maxim de trăire, capacitând spectatorii, în condițiile în care toți aceștia vin la cinema știind deja deznodământul.

Măiestria regizoarei, susținută discret de muzica lui Amine Bouhafa, se vădește mai ales în modul de a pune în paralel două spații claustrante: mașina ciuruită de gloanțe în care este refugiată fetița și call centerul unde, sub privirea mereu agitată a aparatului de filmat, lucrătorii își descoperă propriile minusuri omenești, în lupta inegală cu absurdul. La un moment dat, este interpusă o imagine cu nisipul fin al plajei din Gaza, pe care îl spală apa mării, mod de a sugera că stă în puterea și sensibilitatea receptorului ca amintirea curmării barbare a unui suflet nevinovat să fie uitată sau perpetuată. Displayul care arată progresia înregistrării cu vocea lui Hind Rajab este electrocardiograma unei lumi aflată în extincție morală, care propovăduiește „si vis pacem, para bellum", dar se poticnește în ipocrizia contestării utilizării unor documente sonore care, de acum, țin de istorie și tragicul ei curs. F

Dinu-Ioan Nicula

Pillion
de Harry Lighton

Marea Britanie-Irlanda, 2025
Scenariul: Harry Lighton, după romanul lui Adam Mars-Jones
Cu: Harry Melling, Alexander Skarsgård, Douglas Hodge, Lesley Sharp, Jake Shears
Distribuitor: Transilvania Film
Premiera: 13 februarie 2026

Filmele văzute în 2025 ne-au oferit posibilitatea să urmărim și felul în care copiii talentați merg pe urmele părinților. Dacă în *Schema feniciană* (r. Wes Anderson) o vedem pe fiica de 24 de ani a lui Kate Winslet, Mia Threapleton, în *Pillion* apare fiul lui Stellan Skarsgård (nominalizat la Oscar 2026, pentru rol secundar, cu *Valoare sentimentală*, de Joachim Trier). Acesta are bucuria de a se vedea continuat în profesie de fiii săi, printre care Alexander Skarsgård, cel mai mare dintre frați, care și-a început cariera la opt ani. Pe Alexander l-am văzut strălucind de virilitate, la cei 49 de ani pe care îi avea, într-un rol foarte potrivit pentru cel declarat de cinci ori cel mai sexy bărbat din Suedia. Fizicul lui de viking, amețitor de atrăgător, joacă un rol esențial în *Pillion*, lungmetraj de debut realizat, cu o uimitoare siguranță a mijloacelor artistice folosite, de Harry Lighton. Ecranizare a romanului „Box Hill", de Adam Mars-Jones, *Pillion* este un film erotic asumat cu curaj, având în centru relația sexuală dintre doi bărbați foarte diferiți. Colin (Harry Melling) este un împiedicat timid, lipsit de un scop în viață, iar Ray (Alexander Skarsgård), un motociclist înrăit, este masculul alfa. Întâmplarea îi face ca ei să se întâlnească și să înceapă o relație de dominație și supunere, care le aduce satisfacție amândurora. Colin iese treptat din carapacea sa și acceptă rolul pe care i-l prescrie Ray, căpătând și el însemnele subculturii în care a intrat, răzându-se în cap, purtând un lacăt la gât și haine de piele. Doar că nu el stă cu mâna pe ghidonul motocicletei, ci șade în spate, pe șaua pasagerului (*pillion*, în engleză). De aceea, el gătește în casa lui Ray și doarme pe jos, cum îi spune Ray. Dar relația de supunere nu are nimic umilitor în ea, e un rol asumat. Colin e mândru de iubitul lui, li-l prezintă și părinților săi. Și, chiar dacă în final, speriat poate de un posibil fior de dragoste, Ray dispare în noapte, Colin rămâne fericit, fiindcă, după această experiență, este un alt om, eliberat de cenușiul vieții sale anterioare. F

Sanda Vișan



Harry Melling și Alexander Skarsgård

Insula
de Jan-Ole Gerster

Germania, 2025
Scenariul: Jan-Ole Gerster, Blaž Kutin, Lawrie Doran
Cu: Sam Riley, Stacy Martin, Jack Farthing, Dylan Torrell, Pep Ambròs
Distribuitor: Transilvania Film
Premiera: 30 ianuarie 2026

La premiera românească a filmului, am avut plăcuta supriză ca actorul britanic Sam Riley să apară într-un scurt material video și să ne spună că este căsătorit cu o româncă (actrița Alexandra Maria Lara). El chiar a rostit câteva cuvinte în română. Unii îl știu deja din 2007, Sam Riley obținând Premiul BAFTA pentru tinere speranțe cu rolul său din *Control* (r. Anton Corbijn), care a rulat și la noi.

Regizorul german Jan-Ole Gerster a fost asistent personal al lui Wolfgang Becker atunci când acesta realiza *Good Bye, Lenin!* (2003), iar ulterior a obținut mai multe premii cu filmele sale. Aici, el este autorul ideii originale care a stat la baza scenariului, coscenarist, coproducător și, de asemenea, coautor al uneia dintre melodiile care fac parte din coloana sonoră a filmului.

Insula este un bun thriller condimentat cu o dispariție și tensiune sexuală, localizat într-o insulă din Canare. Ca într-un film noir, poliția evoluează în planul doi, în prim-plan rămânând protagonistul, Tom (Sam Riley), și doi soți, aflați în vacanță cu copilul lor (Stacy Martin și Jack Farthing).

Tom este un fost jucător profesionist – mediocru – de tenis, devenit instructor într-un *resort*. Suntem obișnuiți ca instructorii de tenis (*Match Point*, Woody Allen, 2005), de snorkeling (*Surpriză: vine Polly!*/*Along Came Polly*, John Hamburg, 2004) sau de golf (*Închisoarea îngerilor*/*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994) să fie personaje negative, amanți de ocazie în vacanțe. Și în acest caz, blazatul instructor se implică într-o aventură, însă devine o victimă.

Insula îi face pe alții să creadă că Tom se află într-o vacanță permanentă și poate de aceea el nu își ia concediu. La fel, peisajul vulcanic și cămilele par să reproducă un deșert. Însă o cămilă evadează mereu și

FOTO: JUAN SARMIENTO G.



Dylan Torrell, Jack Farthing, Stacy Martin și Sam Riley

este găsită în mare, în locul turistului dispărut (un laitmotiv sugestiv). Marocanii care închiriază cămilele se hotărăsc să se întoarcă acasă, ba chiar și eroul își cumpără, în final, un bilet de avion. Eroul își complicase existența ieșind din rutina beților și acordând cuplului nefericit timpul său liber. În plus, femeia îi facuse avansuri, soțul părea dornic de altceva, iar copilul pe care îl antrena, altminteri simpatic, este neglijat. Când soțul dispare, Tom cere ajutorul unui polițist localnic, care refuză să caute un turist rătăcit doar după 24 de ore, însă intervine un polițist din capitală, care îi dezvăluie că soția le-a ascuns detalii din noaptea plecării bărbatului (precum convorbirea telefonică târzie cu acesta) și îi determină, deopotrivă pe erou și pe spectatori, să creadă că ea este implicată în moartea soțului. Tom este bulversat, dar își ia liber pentru a avea grijă de copil. În final, soțul reapare, după ce și-a abandonat hainele, a înotat departe de hotel și a ajuns extenuat la spital, iar polițistul local conchide că a avut dreptate.

Unora li se poate părea că misterul evoluează într-un ritm prea lent, însă nu putem ignora jocul precis al actorilor și contribuția DOP-ului Juan Sarmiento G., care oferă imagini memorabile fără să pară că s-a străduit prea mult. Așadar, filmul merită văzut. F

Marian Țuțui

Mireasă de ocazie
de Frank Bellocq

Franța, 2024
Scenariul: Daive Cohen
Cu: Camille Lellouche, Lionel Erdogan, Gérard Darmon, Michèle Laroque, Amaury de Crayencour
Distribuitor: Malusa Media Consulting
Premiera: 27 martie 2026

Noua comedie franceză *Mireasă de ocazie*/*L'Heureuse Élue* încearcă să pompeze optimism în pieptu-rile celor destul de confruntați, în ultima vreme, cu imaginile războiului planetar. Scenariul pornește de la o situație-limită în care este pus eroul principal, Benoît (Lionel Erdogan), șantajat și amenințat cu moartea de niște parizieni care cer restituirea înzecită a unei sume împrumutate de el. Investitor neinspirat, Benoît încearcă să recupereze suma de la foarte înstăriții săi părinți, instalați într-un palat din Maroc, apăsând pe „pedala sensibilă": îi minte că are nevoie de bani pentru a se însura cu iubita lui. Evident, este invitat la Marrakech împreună cu ea, dar aceasta, fotomodel, tocmai primește un angajament pe care nu poate să-l refuze și-l lasă descoperit. Așa că apare o înlocuitoare care va ocupa de acum înainte prim-planul: șoferița taxiului Bolt, Fiona (Camille Lellouche), dispusă să se dea drept altcineva pentru trei zile, în schimbul a 5.000 de euro. De aici, lucrurile se precipită, pentru că presupusa mireasă e foarte temperamentală și pune la punct rudele lui Benoît (frații și nepoții care speră și ei la o moștenire consistentă). Ea își arată mereu condiția proletară și îi mulțumește pe cei bogați atunci când se pune în serviciul lor, executând ce știe ea mai bine (îngrijit copii, cosmetică etc.), rezultatul fiind o suită de gaguri.

Nu devoalăm tot subiectul, cert este că acest contrast între cele două lumi aparent opuse produce schimbări în ambele tabere și poate aduce un happy-end dincolo de cuvântul „final", cum ni se sugerează. Uneori, replicile sunt mai bune decât ne așteptam (ca aceea referitoare la *Pretty Woman*), iar recitalul actriței principale, Camille Lellouche, are momente memorabile. Oricum, gagurile cu ea sunt mai bune decât cele repetitive cu tatăl vârstnic (Gérard Darmon), care mănâncă mereu pe ascuns, deși are multe interdicții. O comedie de văzut, mai ales în această perioadă generatoare de griji. F

Dana Duma



Camille Lellouche și Lionel Erdogan



Iulian Postelnicu

Umbrele moldovenești ale lui Igor Cobileanski

Angelo Mitchievici

Începând cu lungmetrajul *La limita de jos a cerului* (2013) și serialul *Umbre* (primele două sezoane, 2014-2017), urmat de intelectualizat-cosmopolitul *Hackerville* (2018), Igor Cobileanski a reușit să fixeze un anumit profil *crime story*-urilor româno-moldovenești pe care le realizează, mizând pe culoarea locală, pe reliefarea dramatică a personajelor, pe un scenariu bine scris, pe actori buni. Este și cazul serialului *Plaha*, în zece episoade, apărut în 2025 și inspirat din biografia sulfuroasă a oligarhului moldovean Vladimir Plahotniuc, renumit – printre altele – pentru a fi dat și o lovitură de un miliard de euro, alături de Ilan Șor și Serghei Iaralov. Pentru o țară cu venituri modeste cum este Moldova, lovitura este spectaculoasă, punând în umbră gangsteri celebri.

La scenariu, Cobileanski a lucrat împreună cu Val Butnaru și Alex Cozer, reușind să încadreze bine personajele într-un tipar lingvistic și mentalitar, și, chiar dacă filmul nu necesită traducere, regionalismele și „dulcele grai moldovenesc", precum și o serie de expresii idiomatice care nu sunt curente în limba română de dincoace de Prut, sporesc impresia de autenticitate al filmului. Când vorbesc actorii nemoldoveni, se simte numaidecât diferența.

Având în vedere titlul și personajul central, ar părea că filmul realizează o biografie a unui infractor ilustru, un combinator modern, nu atât de faimos ca narcolordul Pablo Escobar, căruia îi ridică un monument latino, la confiniile cu realismul magic, serialul *Narcos* (2015-2017), dar nici un escroc talentat, educat și euforic precum brokerul Jordan Belfort din *Lupul de pe Wall Street* (2013), al lui Martin Scorsese. Aici avem o personalitate criminală a cărei mărime este redusă doar de limitele unui stat mic. Însă rețeaua de crimă organizată pe care a dezvoltat-o gangsterul local a dobândit acea amploare care tinde să facă din fosta republică sovietică un stat captiv, înregistrat – ca toate dictaturile – pe persoană fizică. Termenul de crimă acoperă aici aproape întreg spectrul: trafic de copii, trafic de carne vie (tinere atrase în rețelele de prostituție internaționale), crime propriu-zise, delapidări grandioase, trafic de droguri, trafic de influență, șantaj etc.



Iulian Postelnicu

Deși îl are în centru pe exponențialul Vladimir Plahotniuc (Plaha pentru familiari), filmul oferă mai mult decât o transpunere în poveste și imagine a aventurilor sale infracționale. Regizorul încearcă să configureze un portret al Republicii Moldova în evoluția sa accidentată de la finele epocii gorbacioviste, când, sub perdeaua subțire a Glasnostului și Perestroikăi picurând ceva Occident în discotecile raionale, înfloreau timid, pe lângă insulele de naționalism românesc, și inițiativele private ale unui capitalism sălbatic, la anii de tranziție de după destrămarea Uniunii Sovietice și la perioada frământărilor legate de independența noului stat care încerca să se desprindă din îmbrățișarea Marelui Urs, cu seria de președinți comuniști – Mircea Snegur, Petru Lucinschi, Vladimir Voronin și Igor Dodon (cu domnia căruia se și încheie serialul). Sunt aproape trei decenii pe care le vizează filmul și regizorul reușește să le comprime credibil, să ofere o sinteză a lumii politice mai apropiate de corupția Rusiei putiniste, cu corespondentul moldovenesc al *siloviki*-lor postsovietici. Altfel spus, Cobileanski vrea mai mult decât un film cu interlopi locali și politicieni corupți.

Cu excepția primului episod, Plaha este interpretat de către Iulian Postelnicu, care face un rol memorabil. Plaha pornește de jos, ca mafiot cu afaceri mărunte prin interpuși de la care ridică banul lunar, pedepsindu-i când întârzie plata. Borea (Dumitru Năstrușnicu) și Nechifor (Mihai Zubcu) sunt „locotenenții", mușchii săi, *jacks of all trades*, zdrahoni care-i execută fără crâcnire ordinele. Prima sa ispravă nu are legătură cu spiritul antreprenorial, dar îi măsoară anvergura ticăloșiei. Studentul Plaha își toarnă prietenul, pe Petru (Cezar Grumăzescu), la a cărui iubită, Irina (Ada Lupu), jinduiește și pe care încearcă s-o agațe fără succes, jucând rolul băiatului bun și serviabil. În fața decanului facultății, Plaha își denunță colegul pentru comportament neprincipial, fiindcă ar fi adus-o în căminul de nefamiliști pe amanta lui încadrată în spectrul larg al curvelor, cât și pentru participarea la un cerc naționalist unde s-a recitat poezia eminesciană „Doină". Suntem în 1987 și faptul reprezintă un delict în Republica Socialistă Moldovenească. Plaha se lasă recrutat ca informator de către securitatea locală și depune și acolo un denunț. Petru este dat afară din cămin, exmatriculat din facultate și face obiectul unei anchete. Dar Plaha nu se oprește aici: la locul unei crime pe care o comit gealații săi asupra unui rău platnic, lasă un briceag cu amprentele lui Petru, astfel încât acesta este acuzat și condamnat pentru omor, pe fondul celorlalte delicte ideologice. Trebuie spus că aici scenariștii lucrează superficial, trecând peste posibilitatea ca tânărul să fi avut un alibi, peste absența martorilor care să-l identifice, peste posibilitatea ca fata cu care dansa victima să fi depus mărturie despre cei doi care l-au scos din discotecă, peste dovedirea unei legături cu victima etc., prevalându-se probabil de ideea că stigmatul ideologic a înlesnit o condamnare abuzivă. În orice caz, cinismul, ticăloșia și viclenia reprezintă aliajul indestructibil din care este făcut Plaha, la care se adaugă o ambiție pe măsură. Lui Plaha nu-i place să se bată sau să bată pur și simplu, sunt alții care o fac pentru el, care omoară pentru el, care mint pentru el.

Există o anumită eleganță onctuoasă pe care Plaha o întreține, pe care conduita sa o exprimă; ticăloșia sa dobândește repede ștaif, fasonul banilor mulți. Poartă pantaloni de stofă și cămașă albă, deschisă la ultimul nasture, fără cravată. Este costeliv, cu o ușoară lordoză, cu fața osoasă, aproape emaciată, dar persoana lui degajă un soi de vibrație. Vorbește calm, făcând intenționat pauze pentru a sublinia cuvintele, pentru a imprima în celălalt propria dicție, pentru a lăsa să se difuzeze amenințarea sau perspectiva recompensei. Însă abilitatea sa ține de felul în care-și abordează interlocutorii, percutant, făcând din conversație un câmp tactic. Atunci când celălalt apelează la formule convenționale, Plaha le aruncă în aer. Unul spune că este de acord; în replică, Plaha revine: „Ești de acord. Cu ce ești de acord?". Folosește această strategie destul de des pentru a-l deruta, a-l domina pe celălalt. Sunt puțini cei care-i fac față stilului său laconic, casant. Iar cei care-i rezistă au o putere dincolo de puterea vremelnică a funcției. Un astfel de personaj este președintele Vladimir Cioroian, excelent interpretat de Igor Caras, replica sa favorită la apelativul „domnule președinte" fiind „Tac-tu-i domn". Vladimir înțelege bine

jocul, are școală de partid sovietică, grumaz de taur, apucături de mistreț, buza de jos răsfrântă în rânjet, fața toată un rictus. Acționează ca un veritabil aparatcik pe principiul *trust but verify*, nu se încurcă în eufemisme, este vechea gardă care se confruntă cu abilitatea și voracitatea lupilor tineri, tradiționalul joc de putere bolșevic, jucat magistral de Stalin însuși.

Povestea lui Plaha este preluată din perioada studenției sale, nu vom afla pe parcurs nimic despre adolescența lui, niciun cuvințel, doar un episod despre copilăria lui: invitat fiind la școala unde a învățat, cu o candoare înduioșătoare, învățătoarea lui pune un elev să recite poezia cu un iepuraș pe care Plaha o scrisese în pruncie. Poezia se poate citi ca o fabulă politică a transformării prin viclenie și inteligență a celui slab, a prăzii, în prădător. Să fie aceasta ecuația psihologică a devenirii lui Plaha? Irina îl sfidează, evidențiindu-i lașitatea, dar, ce-i drept, într-un moment în care și-a pierdut puterea. Nu dovedesc cumva înlăturarea lui Petru și incapacitatea sa de a-i lua locul pe lângă Irina o carență, o slăbiciune care se cere compensată? Cobileanski nu încearcă nicio clipă să ni-l facă simpatic, nici eroic la modul unei măreții negative a *villain*-ului care își revendică locul sub soarele negru al distrugerii, nici total odios. În scena finală a deposedării sale de prerogativele puterii absolute, regizorul construiește o scenă cu un glamour întunecat, demnă de *Nașul* lui Coppola. Cu fața la bazinul în care se află un rechin solitar, posibilă imagine simbolică a sa, Plaha trage mai multe focuri de armă, până-l face zob, lăsând peștele să se sufoce. Momentele sale de furie îi devoalează slăbiciunea, inconsistența, dar, în același timp, are și momente de „genialitate", de control al situației scăpate de sub control. Regizorul a jucat complexitatea unei personalități criminale care trăiește cumva saprofit în mediul corupt al unei țări cu o democrație neconsolidată, cu instituții slabe, ușor penetrabile, cu oameni care s-au format la școala versatilității comuniste – una spunem, alta gândim, altfel acționăm.

Plaha pornește pas cu pas la edificarea unui imperiu economic, cointeresând în operațiunile sale financiare decidenți politici și agenți economici, plantându-și sistematic oameni în sistem. Rețeaua infracțională pe care o construiește nu funcționează doar la nivelul unei instituții, al unui minister, ci la nivel național, cu relee în fiecare partid politic important, în economie, de la petrol la întreprinderi, de la poliție la diplomație, de la interne la externe. În fapt, ceea ce vedem este o operațiune de mexicanizare a statului moldovenesc, o tentativă de lovitură de stat mascată prin virusarea principalelor puteri în stat, legislativă, executivă, judecătorească, plus presa, atunci când oligarhul își face propria sa televiziune și își pune omul său la Consiliul Audiovizualului, ca să controleze ceea ce se dă pe post.



Ada Lupu

De partea cealaltă, oponenții săi sunt câțiva oameni cinstiți, din procuratură, din poliție, din presă, precum ziaristul Marcel Dogaru (Constantin Pușcașu) sau Irina, care a devenit reporteriță și responsabilă cu programul televiziunii lui Plaha, și, nu în ultimul rând, mai degrabă vulnerabilul Petru. E mult, e puțin această încropire de societate civilă? Regizorul ne arată că, singuri, acești oameni cinstiți nu pot învinge „sistemul". Cei drepți sunt de cele mai multe ori lichidați sau reduși la tăcere prin amenințări tangibile. Nici americanii singuri nu o pot face – într-un context de deschidere interesată către Occident – fără ajutorul rușilor, care nici ei n-ar putea da lovitura decisivă fără ajutorul unui președinte servil, care nici el n-ar reuși fără o bună sincronizare, adusă de un atac cerebral ce-l pune pentru scurt timp pe tușă pe Plaha (scurt, dar suficient pentru un *switch* politic care schimbă balanța de forțe). Învingerea celui rău este relativizată corect, în opinia mea, de Cobileanski, care-și cunoaște bine țara. Mai ales că vedem că, în materie de politică și stat de drept, opoziția pornește de la aceleași premise ca și puterea comunistă, și anume *buy and sell*. De fapt, acest principiu funcționează în orice împrejurare în ceea ce privește clasa politică moldovenească, la el adăugându-se șantajul care lubrifiază comerțul cu principii.

Plaha este un serial reușit, cu toate stângăciile lui, venit în contextul potrivit, oferind o imagine de ansamblu a ceea ce a reprezentat tranziția într-o fostă republică sovietică. Ambiția lui Cobileanski de a oferi mai mult decât un film cu gangsteri moldoveni s-a împlinit. F



Kazunari Ninomiya în *Exit 8* (r. Genki Kawamura)

Trendul ecranizărilor *indie*

Valeriu Căliman

Am mai vorbit în această rubrică despre trendul ascendent al ecranizărilor pornite de la jocuri video, luând ca exemplu superproducții cum ar fi *The Super Mario Bros. Movie* sau *A Minecraft Movie,* adaptări după serii de jocuri foarte cunoscute. În ultima perioadă, am observat apariția unei subcategorii de filme *low-budget* bazate pe jocuri *indie,* producții realizate de echipe extrem de mici, dar care au succes la o nouă nișă de public.

Jocurile *indie* sunt o reacție la producțiile AAA cu bugete de sute de milioane de dolari, cum ar fi mult anticipatul „Grand Theft Auto VI". Produse de echipe foarte mici sau, în unele cazuri, chiar un singur autor (cum ar fi cazul cunoscutului „Undertale", realizat aproape integral de Toby Fox) și cu bugete comparativ extrem de mici, jocurile *indie* își pot asuma mai multe riscuri din punct de vedere narativ și în domeniul *gameplay*-ului, strângând un public mic, dar foarte loial. Ele au succes și la critici – de exemplu, la gala premiilor industriei (VGA) de anul trecut, „Clair Obscur: Expedition 33", prima producție a micului studio Sandfall Interactive, a obținut nouă premii din 13 nominalizări, inclusiv trofeul pentru cel mai bun joc. De cele mai multe ori, aceste jocuri mici, care nu au buget de publicitate, sunt popularizate de streameri care joacă și reacționează live pe platforme precum YouTube sau Twitch, cei mai mari dintre ei în fața a milioane de abonați. În ultimul timp, unii dintre cei mai de succes streameri și-au dezvoltat și autofinanțat proiecte de film, fie pornind de la scenarii originale, cum ar fi horrorul *Shelby Oaks*, al criticului de film online Chris Stuckman, fie ecranizări după jocuri *indie*, cum ar fi *Iron Lung*, al lui Mark Fischbach, cunoscut fanilor săi sub porecla „Markiplier".

Ecranizare după un joc creat de David Szymanski, *Iron Lung* este la fel de *indie* ca sursa de la care pornește, Fischbach fiind scenarist, regizor, producător, actor și monteur. El este fan declarat al jocului, popularizându-l pe canalul său și luând până la urmă decizia de a-l ecraniza. Distribuit, oarecum în mod ironic, doar în sălile de cinema (deocamdată, nu și în România), filmul, având un buget de 3 milioane de dolari, a fost un succes, cu 22 de milioane la box-office. Pornind de la premisa science-fiction extrem de vagă a jocului despre un pilot de submarin care, într-o lume post-apocaliptică, explorează un ocean sângeriu în căutare de resurse, filmul reușește, prin decoruri și filmare, să traducă cu succes



Naru Asanuma și Kazunari Ninomiya în *Exit 8*

mediul claustrofobic, păstrând tonul criptic al narațiunii. Provocarea principală a unei asemenea producții este adaptarea unei experiențe interactive ce durează în jur de jumătate de oră într-un film de lungmetraj.

Am avut recent ocazia să observ o abordare cu un accent mai mare pe narațiune în următorul film discutat aici.

Am văzut *Exit 8* în sala de cinema recent deschisă în spațiul de evenimente culturale de la Apollo111, reprezentantul distribuitorului Independența Film recunoscând că ideea de a-l prelua a venit de la fiul său, care cunoștea jocul. Ecranizarea pleacă de la premisa simplă a producției studioul Kotake Create: protagonistul este blocat într-un spațiu à la Escher, care se repetă la infinit, și trebuie să parcurgă un pasaj subteran urmărind o serie de indicii care îl conduc spre ieșirea corectă, în cazul unei greșeli fiind obligat să o ia de la început. Într-un produs interactiv ce durează de la câteva minute la jumătate de oră (în funcție de atenție), premisa funcționează foarte bine, integrând natural repetiția și căutarea de indicii în *gameplay*. Pentru a transfera acest concept în mediul noninteractiv al filmului, regizorul Genki Kawamura a trebuit să construiască o structură narativă în jurul elementelor din joc. Narațiunea pleacă de la eroul fără nume (interpretat de Kazunari Ninomiya), pus în fața deciziei de a-și asuma responsabilitatea noului rol de tată. Spre deosebire de joc, în film se adaugă și perspectivele altor personaje – un bărbat, care inițial pare să facă parte din peisaj, ne arată soarta celor care pierd jocul, iar un băiețel joacă rolul Ariadnei pentru personajul principal. Temele introduse de film (responsabilitatea, ciclicitatea și sacrificiul) sunt perfect integrate, creând o atmosferă de horror psihologic asemănătoare seriei *Silent Hill*.

Din punctul de vedere al producției, filmul reușește să traducă cu succes pe marele ecran ambianța jocului, prin scenografia holurilor întortocheate în care personajul este urmărit de cameră în cadre lungi. Tot pe partea de imagine, operatorul Keisuke Imamura deschide filmul cu un segment de 20 de minute din unghiul subiectiv al personajului, care recreează perfect perspectiva jocului. Ideea de repetiție este omniprezentă vizual prin cifra 8, care, întoarsă, se transformă în simbolul infinitului, fiind susținută și de coloana sonoră, prin alegerea „Boleroului" lui Ravel în deschiderea și încheierea filmului. Efectele vizuale sunt folosite doar în puncte-cheie, pentru a reda anomaliile pe care personajul principal le întâlnește. Cu o durată de 95 de minute, *Exit 8* reușește să găsească un echilibru bun între reprezentarea mediului interactiv al sursei, foarte importantă pentru spectatorii care sunt fani ai jocului, și structura narativă care face ca filmul să poată fi văzut și de publicul care nu cunoaște materialul-sursă.

Într-o perioadă de schimbări masive în industria de divertisment (introducerea AI-ului, proiecte cu bugete uriașe, *content*-ul nesfârșit de pe platformele de streaming și creșterea costurilor în general), publicul tânăr apreciază din ce în ce mai mult asemenea producții care nu își propun să concureze cu superproducțiile hollywoodiene, ci mai degrabă să își formeze un public extrem de fidel, care le apreciază poveștile diferite. Astfel, generațiile tinere sunt stimulate să-și concretizeze propriile idei sub formă de producții *indie*.

Cu Sabina Baciu și Raluca Alexandra Bugnar, despre CULMEA

Interviu de Mihai Fulger

Descoperind recent festivalul CULMEA, inițiat de Asociația Oricum și dedicat filmului și educației de mediu pentru copii și familii, am ținut să discut, pentru această rubrică (devenită deja o prezență obligatorie în fiecare număr al revistei noastre), cu două dintre principalele organizatoare ale evenimentului, Sabina Baciu (director festival) și Raluca Alexandra Bugnar (director artistic). Și, evident, am abordat și educația cinematografică, pentru a cărei introducere în programa școlară a liceelor din țara noastră continuăm să pledăm.

FOTO: MIHAI BARBU



Sabina Baciu

Asociația Oricum a fost înființată, în București, la începutul anului 2008. Ce loc ocupa atunci dezvoltarea educației cinematografice în România în planurile asociației?

Sabina Baciu: În 2008, educația cinematografică era un teritoriu marginal în România, în special în afara mediului universitar. Filmul circula aproape exclusiv prin festivaluri sau televiziuni, iar accesul publicului tânăr la cinema ca limbaj – nu doar ca divertisment – era limitat de infrastructură, de distribuție și de lipsa unor programe dedicate.

În acest context, Asociația Oricum nu a pornit cu un program explicit de educație cinematografică, ci cu o practică de lucru care a generat, în timp, un astfel de demers. ShortsUP, lansat în 2009, a fost unul dintre primele proiecte care au testat această direcție: prin evenimente recurente dedicate scurtmetrajului, organizate în spații culturale și neconvenționale, a adus în fața publicului mii de spectatori și a demonstrat că există interes pentru filme care, de regulă, nu ajung în sălile de cinema. Evenimente precum „Noaptea lungă a filmelor scurte" sau „Marele picnic" au funcționat nu doar ca proiecții, ci ca experiențe colective care au format un public curios și fidel.

Ulterior, această relație cu filmul ca instrument de reflecție și dialog a fost aprofundată prin Cluburile de Film One World, dezvoltate în parteneriat cu People in Need (Cehia). Programul a presupus coordonarea a zeci de cluburi de film în licee din întreaga țară, în care adolescenții organizau proiecții de documentare premiate internațional și participau la discuții structurate, pe baza unor ghiduri pedagogice. Pe lângă proiecții, programul a inclus și tabere de educație cinematografică și

civică, contribuind la formarea unei generații de tineri familiarizați cu documentarul ca formă de analiză a realității.

Privind retrospectiv, educația cinematografică nu a fost inițial un obiectiv formulat ca atare, ci rezultatul unui mod consecvent de a lucra cu filmul și cu publicul. Abia mai târziu această direcție a devenit explicită, pe măsură ce proiectele au crescut, iar nevoia de alfabetizare cinematografică a devenit tot mai vizibilă în peisajul cultural local.

Cum s-a născut festivalul CULMEA, ajuns la trei ediții la Brașov și o ediție la Timișoara?

Raluca Alexandra Bugnar: Sabina Baciu și cu mine ne-am cunoscut mai întâi prin e-mailuri și la telefon, fiind recrutate în echipa unui eveniment cultural desfășurat în 2020. Am lucrat foarte bine împreună, am păstrat legătura, iar din 2022 am început să dezvoltăm ceea ce urma să devină festivalul CULMEA: Film și Educație de Mediu, cu prima ediție în toamna anului 2023, la Brașov. Atunci, în prima zi de festival, ne-am văzut față în față pentru prima oară. Eu m-am mirat cât e ea de înaltă, ea s-a mirat cât sunt de scundă. Și continuăm să lucrăm excelent de la distanță – ea din Brașov și eu de lângă Cluj. Festivalul este o extensie organică a preocupărilor noastre, atât a curiozității față de natură și față de natura umană, cât și a temerilor legate de prezent și viitor.

Amândouă am ales să lucrăm în sectorul cultural pentru că vrem să contribuim la o lume mai bună, la creșterea unor comunități care au grijă și de lucrurile fragile sau la dezvățarea unor obiceiuri nesănătoase, care aparent sunt etichete pentru succes (cum ar fi supraconsumul). E deprimant și înfricoșător de imaginat un viitor în care ne pierdem cu totul umanitatea și simbioza cu natura, dar acest viitor e tot mai ușor de imaginat, pentru că el devine prezent. Cu mijloacele pe care le avem, luptăm să arătăm că viața poate fi trăită și altfel: cu mintea deschisă să cuprindă minunile și miracolele naturii, nu să prindă cele mai noi reduceri la vreo colecție de petrol țesut sub formă de haine. Cu adulți și copii care se ascultă unii pe alții, care se bucură să fie împreună, șușotind și chicotind în fața unui același mare ecran, în loc de a-și ridica ziduri între ei din alte ecrane mai mici. Cu comunități care primesc și integrează, nu care exclud. Cu răbdare și atenție pentru căutarea unor soluții care să ne ajute pe noi la 85 de ani și pe copiii de acum atunci când vor avea 85 de ani. Iar la Timișoara am ajuns după Sânpetru sau Augustin (comunități rurale din aria Brașovului), pentru că, de altfel, planul e ca festivalul să ajungă în cât mai multe locuri e posibil, fiindcă toți copiii și tinerii ar avea nevoie de astfel de evenimente în comunitatea lor.



FOTO: MIHAI BARBU

Raluca Alexandra Bugnar

SB: Festivalul CULMEA a apărut dintr-o combinație foarte firească între parcursul meu profesional din zona de film și educație și o nevoie personală, pe care am simțit-o tot mai clar în ultimii ani. Lucrând constant cu filme documentare și proiecte culturale cu miză socială, am realizat că temele de mediu sunt adesea prezentate într-o cheie foarte gravă, greu accesibilă copiilor și familiilor. În același timp, ca părinte, mi-a devenit evident cât de puține spații există în care copiii să poată înțelege relația cu natura prin povești, imagini și conversații adaptate vârstei lor.

CULMEA a pornit, așadar, ca o încercare de a traduce subiecte complexe – schimbări climatice, biodiversitate, relația om-natură – într-un limbaj cinematografic prietenos, curios și non-moralizator. Prima ediție de la Brașov a fost una pilot, construită cu multă atenție la selecția filmelor și la dialogul cu publicul. Întrucât eu mă mutasem la Brașov, iar echipa inițială era răspândită prin lume (Raluca la Cluj, Alexandra Safriuc la Amsterdam), am ales Brașovul și pentru că este un oraș cu ambiții de capitală verde și am crezut că vom găsi mai ușor sprijin la nivel de administrație.

Prima ediție ne-a confirmat că există interes și dorință pentru un astfel de format. Am intrat și în rețeaua ECFA (European Children's Film Association) și am apăsat pedala să accesăm finanțări care să ne permită să continuăm dezvoltarea festivalului și a programului.

În 2024, am obținut și o finanțare AFCN, prin care am avut un program anual de cinematecă, cu teme precum biodiversitatea, *fast fashion*, activismul civic sau risipa alimentară și am organizat proiecții de film urmate de activități comunitare, cum ar fi un târg de haine sau o cină cu produse locale. Am colaborat chiar cu un mic cinema mobil, pe nume Cinefold, cu care am proiectat scurtmetraje în aer liber la Street Delivery.

Tot la ediția a doua, din 2024, am extins programul și către comunități vulnerabile din județul Brașov și am organizat proiecții la Augustin și Sânpetru, cu o finanțare de la Consiliul Județean Brașov.

În 2025, ediția a treia a adus o mie de spectatori, ceea ce este fantastic pentru un oraș ca Brașovul. Am dezvoltat selecția

FOTO: MIHAI BARBU



de filme, am lucrat mai îndeaproape cu școlile și am revenit în școlile din Augustin și Sânpetru cu un mini-*setup* de cinema. Grație finanțării obținute de la Primăria Timișoara, prin Centrul de Proiecte – Obiectiv Cinema, am dezvoltat și o ediție la Cinema Victoria, din acel oraș, unde am reușit să avem proiecții sold-out, ceea ce ne face să fim tare mândri și entuziaști în legătură cu viitoarele ediții.

Cum s-a dezvoltat până acum festivalul CULMEA? Care au fost principalele obstacole pe care le-ați avut de depășit?
RAB: Festivalul crește natural, ca o mică grădină, de care ne îngrijim cu mult drag tot anul, alături de colaboratori inimoși și tare creativi, precum e Roxana Coman, care semnează încă de la început designul grafic CULMEA. Dintre toate proiectele la care am lucrat (și lucrez din 2007), la CULMEA ne-am acordat tot timpul necesar pentru a concepe afișe și vizuale cu esență în mesaj. Și a avut efect, pentru că e singurul proiect în care am primit complimente pentru afișe și am fost întrebată cine face grafica. Însă acest nivel de migală e un lux pe care nu ți-l poți permite în mod obișnuit, în ritmul de livrabile, termene-limită și raportări pe care îl presupun proiectele. Deocamdată, ne oferim acest lux, pentru că investim timp și efort în CULMEA și în afara perioadelor când există vreo finanțare. Până acum, așa am reușit să avem un nivel înalt de calitate și să protejăm festivalul, această mică grădină, de capriciile vremii (respectiv ale finanțărilor). Sigur, nu e un model de bune practici și nici nu e sustenabil.
SB: Dezvoltarea festivalului CULMEA poate fi urmărită, în primul rând, prin dinamica publicului. Prima ediție, organizată la Brașov, a avut în jur de 200 de spectatori și a funcționat ca un test de receptivitate pentru un format de cinema dedicat copiilor și familiilor. Edițiile următoare au confirmat interesul: aproximativ 600 de spectatori la a doua ediție și peste o mie la cea de-a treia, o creștere semnificativă pentru un festival de nișă, cu miză educațională, într-un oraș cu infrastructură cinematografică limitată.

Publicul festivalului este format în mare parte din copii cu vârste între 3 și 12 ani, familii și grupuri organizate de elevi, în special din școli și grădinițe. Feedbackul constant primit din partea cadrelor didactice a validat nu doar selecția filmelor – diversă ca forme cinematografice și țări de producție –, ci și modul în care proiecțiile sunt contextualizate, prin discuții adaptate vârstei și întâlniri cu invitați din zona educației de mediu. Această componentă a contribuit la transformarea festivalului, dintr-o succesiune de proiecții, într-un spațiu de formare a unui public tânăr, familiarizat cu cinemaul ca experiență colectivă.

Extinderea festivalului a fost marcată de ediția organizată la Timișoara, găzduită de Cinema Victoria, unde proiecțiile s-au bucurat de săli pline și de un public deja obișnuit cu cinemaul de autor și formatele curatoriate. Diferența de context a evidențiat unul dintre principalele obstacole cu care CULMEA se confruntă: infrastructura cinematografică. În Brașov, festivalul se desfășoară în principal la Cinema Modern, un spațiu cu limitări evidente din punctul de vedere al confortului și al experienței de vizionare, ceea ce a impus adaptări constante, pentru a crea un cadru prietenos pentru copii și familii.

Un alt obstacol major este instabilitatea finanțărilor publice. Dezvoltarea festivalului s-a bazat pe granturi precum AFCN, finanțări locale și sprijinul unor parteneri privați și comunitari, care au permis atât organizarea edițiilor anuale, cât și extinderea programului către proiecții în comunități din județul Brașov, ca Augustin și Sânpetru. Cu toate acestea, lipsa unor mecanisme de finanțare previzibile face dificilă planificarea pe termen lung și afectează continuitatea programelor de educație cinematografică.

În ansamblu, parcursul CULMEA reflectă un echilibru fragil între creșterea organică a publicului – demonstrată prin

datele de audiență și extinderea geografică – și constrângerile sistemice ale contextului cultural local. Festivalul continuă să se dezvolte ca un proiect care testează limitele infrastructurii, ale politicilor culturale și ale modului în care cinemaul poate fi integrat, pe termen lung, în educația publicului tânăr.

Cum selectați filmele prezentate în cadrul festivalului CULMEA?

RAB: Pornim de la o tematică generală, un fir roșu pe care îl are fiecare ediție și care va ține laolaltă tot (selecția de lungmetraje, selecția de scurtmetraje, atelierele și evenimentele conexe, invitații, comunicarea pe social media) și, bineînțeles, se va reflecta în grafica ediției. Tematica asta o aleg eu, dar e discutată și agreată cu colegele (la noi e matriarhat suprem, apropo). Apoi, începem să facem liste de filme care s-ar potrivi cu tematica și, din aproape în aproape, construim preselecția, ținând cont de criteriile pe care ni le-am creat (precum categorii de vârstă sau tipuri de proiecții – școlare, comunitare, cu familia). Nu am făcut un eveniment de comunicare din anunțarea tematicii, căci aceasta e doar un instrument de lucru pentru noi, ca să putem avea coeziune muncind de la distanță. Pentru public e suficient dacă știe că la CULMEA are parte mereu de educație de film și mediu.

Filmele sunt internaționale și nu e neapărat să fie dintre cele mai recente, adică apărute doar în ultimul an, ci să deschidă conversații relevante și cu sens pe tematica pe care ne-am propus să o dezvoltăm la acea ediție. Pentru selecția de lungmetraje eu văd câteva zeci, iar pentru cea de scurtmetraje, Alexandra Safriuc vede probabil câteva sute. Ceea ce ajunge în programul festivalului este esența acestor vizionări ale noastre.

Cea mai recentă adiție la proiectul-umbrelă CULMEA este podcastul audio „CULMEA Curiozității". Ce obiective v-ați propus să atingeți prin acest podcast?

Nu ne-am setat niște obiective specifice sau *KPIs* (indicatori-cheie de performanță), ci am luat acest proiect de podcast ca un experiment, cu buget aproape zero. Lucrăm cu doi jurnaliști tineri foarte buni pe zona de climă (Patricia Cîrtog și Marian Ignat, care au și newsletterul „Noua grijă"), și le-am propus să explorăm teme de mediu în format audio. Patricia a și venit la festival ca jurnalist și am organizat un mic colț audio în foaier, unde am invitat copiii să intre în dialog, înainte sau după proiecție. Ce a reieșit se poate auzi în primul episod „CULMEA Curiozității", dedicat iernii și disponibil pe toate platformele de podcast.

Am simțit lipsa de materiale audio pentru copii în limba română, eu și din postura de mamă de preșcolar – sunt foarte multe povești citite sau materiale de arhivă, dar puține producții originale. Iar noi, la CULMEA, suntem încrezători în puterea artelor de a deschide minți, de a crea punți de comunicare și de a dezvolta empatia, gândirea critică, creativitatea. De aceea, ne-am propus să expunem copiii la cât mai multe și variate experiențe artistice, fie că ascultă podcastul „CULMEA Curiozității" sau vizionează filme pe marele ecran în cadrul festivalului.

Dacă podcastul va prinde și validăm un interes pentru acest format, ne-am dori să ne extindem și cu un format mai profi. Este și o metodă de a invita publicul în universul CULMEA pe toată perioada anului, nu doar în timpul festivalului.

Cum a evoluat educația cinematografică în România în cei 18 ani de când există Asociația Oricum?

SB: La finalul anilor 2000, educația cinematografică se desfășura aproape exclusiv în afara sistemului formal. Programele dedicate copiilor și adolescenților erau rare, iar filmul circula mai degrabă ca eveniment cultural punctual, prin festivaluri sau cinecluburi informale. În acea perioadă, accesul publicului tânăr la scurtmetraj și documentar era limitat, iar participarea se măsura mai degrabă în sute de spectatori, nu în comunități recurente.

Începând cu anii 2010, odată cu apariția și consolidarea unor platforme independente, cluburi de film și programe educaționale asociate festivalurilor, educația cinematografică a început să capete coerență. În prezent, ea este mai bine reprezentată în peisajul cultural românesc decât în urmă cu 18 ani: există festivaluri cu componente educaționale consistente, programe recurente de cineclub și un public tânăr mai familiarizat cu diversitatea limbajelor cinematografice.

Cu toate acestea, datele arată și limitele sistemului: majoritatea programelor funcționează în continuare pe bază de granturi anuale, fără mecanisme de finanțare multianuale sau politici publice care să asigure continuitatea. Participarea cumulată este semnificativă, dar fragmentată, iar accesul depinde încă de inițiativa actorilor independenți și de infrastructura locală. Privind retrospectiv, evoluția educației cinematografice în România din ultimii 18 ani poate fi descrisă ca o acumulare progresivă de practici și publicuri, fără a fi susținută însă de o consolidare instituțională pe măsura interesului manifestat. Provocarea următoarei etape nu mai este validarea nevoii, ci transformarea acestor experiențe punctuale într-un cadru stabil, care să permită acces constant și echitabil la cinema ca formă de educație culturală. F



FOTO: MIHAI BARBU

Festivalul Internațional de Film de la Berlin

Recorduri și anticipări

Dana Duma

Nu a mirat pe nimeni că Berlinale a rămas și anul acesta unul dintre cele mai mari festivaluri cinematografice din lume. Cu cele 278 de filme de pe tot globul selectate în secțiunile diverse ale celei de-a 76-a manifestări (Competiție, „Panorama", „Forum", „Perspective", „Generation", Scurtmetraj etc.), Berlinale a umplut numeroase săli ale capitalei germane cu cinefili, dar și cu un număr impresionant de oameni ai mediului interesați de progresul artei cinematografului. Mai mult ca oricând, festivalul a fost ocazia afirmării unei atitudini politice, criticată pentru discreție la început, generalizată în seara galei de închidere.

Evident, ceea ce rămâne în urma unui mare festival se regăsește în palmares, unul foarte bogat în cazul Berlinalei. Primul palmares vizitat de toată lumea este cel provenit din secțiunea principală, Competiția. Câștigătorul marelui premiu, Ursul de Aur, este coproducția Germania-Franța-Turcia *Scrisori galbene/Yellow Letters*, semnată de İlker Çatak, un cineast născut în Germania și cu o operă realizată mai ales aici, la fel ca Fatih Akin, aparținând aceleiași minorități turce și premiat, la rândul său, la Berlin, în 2004, pentru *Cu capul înainte/Head-On*. Câștigătorul de anul acesta vorbește despre limitarea libertăților în Turcia și efectul asupra protagoniștilor, un cuplu de artiști. Degradarea relației și, înainte de toate, pierderea libertății de creație îi afectează grav pe cei doi reprezentanți ai mediului teatral, fenomen analizat foarte critic de regizor. A impresionat și câștigătorul Ursului de Argint – Premiul Special al Juriului, *Salvare/Kurtuluş*, de Emin Alper, un regizor turc ce descrie frapant mediul rural și violența cu care bărbații își apără aici posesiunile. Ursul de Argint – Premiul Juriului a ajuns la lungmetrajul *Queen at Sea*, de Lance Hammer, pe care mulți l-ar fi așteptat în dreptul Ursului de Aur. Emoționanta poveste despre un cuplu de vârsta a treia a cărei viață este dată peste cap de demența galopantă a



FOTO: ELLA KNORZ, IF... PRODUCTIONS, ALAMODE FILM, BERLINALE 2026

Tansu Biçer și Özgü Namal în *Scrisori galbene/Yellow Letters* (r. İlker Çatak)

soției a beneficiat și de interpretare strălucită a interpreții soților, Anna Calder-Marshall și Tom Courtenay împărțind un Urs de Argint pentru rol secundar. Din păcate, interpreta rolului principal, Juliette Binoche, nu a fost premiată, deși și-a construit cu minuție personajul fiicei, care recunoaște că a greșit. În schimb, Ursul pentru rol principal feminin a revenit unei alte mari actrițe, germana Sandra Hüller (*Anatomia unei prăbușiri*), răsplătită acum pentru rolul din *Rose*, producția unde joacă rolul unei femei care se pretinde bărbat. Tot la secțiunea competitivă principală, premiul pentru regie a mers la Grant Gee, pentru lungmetrajul *Everybody Digs Bill Evans*, un biopic nonconformist despre un cântăreț de jazz. Premiul pentru documentar a fost cucerit de filmul *Dacă porumbeii s-ar transforma în aur*, de Pepa Lubojacki (Cehia), Premiul pentru debut a mers la *Cronici din asediu*, de Abdallah Alkhatib (Palestina), iar pentru scurtmetraj, la *Someday a Child*, de Marie-Rose Osta, o coproducție Franța-România-Liban care ne ocazionează introducerea unor comentarii despre filmele noastre la Berlinală.

Din fericire, nu ne-am întors de la Berlinală cu mâna goală. Primul film care merită menționat este *De capul nostru/ On our Own* (România-Italia), de Tudor Cristian Jurgiu. Acesta a obținut Premiul CICAE Arthouse Cinema pentru secțiunea „Forum". L-am văzut într-o sală ultraplină, cu un public urmărind mai mult decât atent peripețiile unor adolescenți cu părinți plecați să muncească în străinătate, siliți să se descurce de unii singuri în situații de viață complicate, când uneori trebuie să le amintească celor care i-au adus pe lume că nu ei sunt adulții și că au fost abandonați fără nicio justificare, când aveau mai multă nevoie de sprijin. Foarte bine scris de regizor împreună cu Anca Buja, scenariul are replici acide și inteligente, care ne pun deseori pe gânduri în legătură cu ceea ce putem face pentru generațiile care vin.

Merituoasă este și Mențiunea specială obținută în secțiunea „Generation Kplus" de lungmetrajul *Atlasul universului* (România-Bulgaria), de Paul Negoescu, film scris împreună cu Mihai Mincan, despre copiii care se maturizează anticipat, pornind de la situații de viață în care nu se prea ține cont de vârsta lor fragedă.



FOTO: SEAFARING, BERLINALE 2026

Tom Courtenay și Juliette Binoche în *Queen at Sea* (r. Lance Hammer)

Nu putem trece peste prezența în secțiunea de scurtmetraje a filmului lui Radu Jude *Plan contraplan*, semnat împreună cu Adrian Cioflâncă, specialist în istoria Holocaustului, un film ce pune subtil în paralel fotografii realizate în anii '80 de un fotograf american de origine evreiască (Edward Serotta) și turnătoriile celor care l-au urmărit pas cu pas când le-a realizat. Deși anul acesta Jude nu a venit acasă cu niciun premiu, el este cineastul român cel mai premiat anterior la Berlinală (*Aferim!* – 2015, *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* – 2021 și *Kontinental '25* – 2025). Nu putem uita de prezentarea în secțiunea „Berlinale Special Gala" a lungmetrajului semnat de românca – stabilită în Belgia – Teodora Ana Mihai, *Heysel 85,* nici de proiectarea în cadrul „Retrospectivei" a filmului *Videograme dintr-o revoluție*, de Andrei Ujică și Harun Farocki. Am semnalat, pe varianta noastră web, revistafilm.ro, acordarea Premiului pentru distribuție firmei noastre Bad Unicorn.

Aș menționa, la premiile acordate de juriile independente, în primul rând Premiile FIPRESCI (ale Federației Internaționale a Criticilor de Film), din juriul căreia am avut onoarea să fac parte, cu patru subjurii care au acordat câte un premiu secțiunilor Competiție, „Forum", „Panorama" și „Perspective". Au rezultat premiile privite în general cu mult respect, pentru *Soumsoum, noaptea astrelor/Soumsoum, the Night of the Stars*, de Mahamat-Saleh Haroun – Competiție, o incursiune într-o lume exotică și dirijată de legi puțin cunoscute, *AnyMart*, de Yusuke Iwasaki, un original film japonez despre presiunile diferite exercitate asupra tinerilor, mai ales din partea familiilor, care transformă viața lor cotidiană într-un fel de film horror („Forum"), *Narciso*, de Marcelo Martinessi, un film despre începuturile dictaturii în Paraguay, cam în același timp cu venirea fascinației jazzului și rockului („Panorama"), și *Animol*, de Ashley Walters, un titlu de neuitat din „Perspective", ce descrie frapant viața dintr-un centru de detenție.

Recapitulând, a fost o ediție foarte densă, care a pus în evidență trenduri precum mixarea din ce în ce mai evidentă a genurilor și procedeelor, predominanța personajului feminin și identitatea mai greu de definit a filmelor cu multe țări coproducătoare. În plus, aș spune că, urmărind aceste filme care abordau deseori tema nedreptăților și conflictelor sociale și politice din țări (nu) destul de îndepărtate, am simțit că un nou război va începe, ceea ce, din păcate, s-a și întâmplat, la nici o săptămână după încheierea Berlinalei. F



***Sabar Bonda*/*Fructe de cactus* (r. Rohan Kanawade)**

Festivalul Internațional de Film de la Bengaluru

Tradiție și actualitate

Laurențiu Brătan

India e cel mai mare producător cinematografic mondial, cu peste 2.500 de filme anual, fiind vorba aici doar de lungmetraje de ficțiune destinate comercializării cinematografice. Dar India a devenit de câțiva ani și cea mai populată țară din lume, devansând China, așa că piața indiană e imensă, iar cererea pe măsură. Această producție e dominată de filmele comerciale, grupate în mai multe centre de producție. Clasicul și cunoscutul Bollywood, din Mumbai, care produce în hindi, e doar unul dintre ele. În ultimii ani, s-au impus puternic alte centre din sudul Indiei, cu filme în limbile regionale telugu, malayalam și kannada, care au depășit Bollywood ca volum.

În tot acest peisaj dominat de producțiile comerciale cu bugete foarte mari, filmul independent își face loc cu greu și în producție, și în distribuție. Festivalurile de film sunt o ocazie ca acestea să circule și să fie văzute, iar Festivalul Internațional de Film de la Bengaluru e unul dintre cele mai mari din India. Are loc în sudul Indiei, în Bengaluru, capitala statului Karnataka, cu ediția 17 în februarie 2026. Fără a intra prea mult în sensibilitățile politice, merită menționat că festivalul e organizat de autoritățile statale și are o puternică tușă locală, plasându-se în mod deschis ca o alternativă la puterea centrală din Delhi, detaliu evident în toate festivitățile.

Selecția e una internațională, dar dominată de producții independente indiene. Secțiunile din competiție sunt de film asiatic, film indian și filme vorbite în kannada, limba oficială a statului Karnataka. La rândul ei, competiția indiană a încercat să acopere o paletă largă de limbi regionale, de la urdu, din Caşmir, și până la malayalam, din sud (Kerala), sau limbi cu circulație restrânsă din statele din nord-est. Căci India e o țară cât un continent, cu o diversitate extraordinară de culturi, grupuri etnice și limbi.

Competiția indiană a avut un nivel de selecție destul de inegal, cu filme de la foarte slabe, până la foarte bune. Unul dintre cele care au atras atenția este *White Snow*/*Zăpadă albă* (2025), în regia lui Praveen Morchhale, filmat în urdu. Acțiunea are loc în Caşmir, o zonă conservatoare, cu reguli sociale stricte. Când un tânăr realizator de scurtmetraje trece

un prag inacceptabil pentru comunitate (o naștere grea, cu scene explicite de sângerare), aceasta reacționează foarte rău, iar necazurile se țin lanț. Mama tânărului e de partea lui și încearcă din răsputeri să-i arate filmul în cât mai multe sate din zonă. *Zăpadă albă* merge într-o direcție feministă, iar selecția lui în festival capătă sens și prin tematica de anul acesta – „Women Empowerment / Woman: As She Is". E un film destul de tributar cinematografiei iraniene, și ca structură scenaristică, și ca ritm, și ca rezolvări (sau nerezolvări ale unor fire din poveste lăsate nefinalizate). E adevărat că peisajele muntoase aride din Caşmir se pretează la acest tip de cinema de inspirație iraniană, cu scene întregi amintind de *Gustul cireșii* (1997) sau soluții scenaristice ducând cu gândul la *Unde e casa prietenului meu?* (1987), ale lui Abbas Kiarostami.

Sabar Bonda/Fructe de cactus (2025), regizat de Rohan Kanawade, în limba marathi, e unul dintre cele mai bune filme din competiția indiană și probabil unul dintre cele mai provocatoare din întregul festival. Asta pentru că e un film cu tematică gay, ceea ce în India e încă un subiect delicat, chiar și în comunitățile cosmopolite din marile centre urbane. Filmul e foarte bine scris și regizat, bine ritmat, fără lungimi inutile, fără accente melodramatice, fără exagerări. Pune accentul pe povestea de iubire a doi băieți dintr-o comunitate mică din vestul Indiei, despărțiți de distanță o vreme, dar care la un moment dat se regăsesc. Relația lor e tratată cu discreție și pusă în context social, iar unul dintre meritele filmului e că finalul nu e previzibil, ci doar unul dintre numeroasele posibile. Filmul merge pe o formula tipică de film de festival și a fost deja remarcat anul trecut la Sundance, unde a obținut Marele Premiu al Juriului. La festivalul de față a obținut Premiul pentru Cel mai bun film indian.

Venind din nord-estul Indiei, din Assam, *Kangbo aloti/Cărarea pierdută* (2025), în regia lui Khanjan Kishore Nath, e unul din acele filme vorbite în limbi puțin răspândite (karbi, în cazul de față), care au avut și o secțiune specială în festival. Gherilele marxiste sunt încă active în unele zone din Assam, iar filmul abordează, în cheie realistă, povestea unui tânăr insurgent, Longsing (Harmony Bey), infiltrat într-un sat din zonă, care ajunge să se integreze în comunitate și leagă o relație de respect și afectivă cu învățătorul satului, foarte stimat de toți sătenii. Când învățătorul e suspectat pe nedrept de trădare de către șefii grupării insurgente și răpit pentru a fi executat, încep problemele de conștiință ale tânărului Longsing: să rămână fidel idealurilor grupării sau prieteniei pentru învățător? Chiar dacă filmul are unele șabloane (Longsing poartă tot timpul cu el o carte care îl are pe copertă pe Che Guevara), dilema e tratată puternic. La rândul lui, finalul tragic poate părea previzibil, dar el e cel mai pertinent în cazul de față, căci fenomenul insurgenței și al grupărilor paramilitare face ravagii în comunitățile afectate.

Cele trei filme de mai sus au subiecte și abordări regizorale clasice, care le fac accesibile unui public internațional și au șansa de a circula în festivaluri din întreaga lume. Revelația acestei secțiuni a fost însă un film mult mai ancorat în lumea indiană și mult mai greu de receptat în afara Indiei: *Gondhal* (2025), regizat de Santosh Davakhar. Gondhal e un ritual din Maharashtra, dedicat unei zeități (zeița-mamă). El are loc pe parcursul unei nopți și poate fi asociat cu căsătorii sau alte evenimente locale. E foarte energic și implică un grup de dansatori și povestitori care ironizează persoane influente din comunitate. Filmul începe seara, cu un impresionant plan-secvență, foarte lung și foarte bine realizat, cu dialoguri care ne introduc și anticipează evenimentele ce urmează a avea loc pe parcursul nopții. În timpul ritualului, în aceeași noapte, are loc și o nuntă controversată, fără acordul miresei, care e obligată să accepte căsătoria cu fiul celui mai bogat om din zonă. Deja premisele sunt ale unui conflict puternic, iar ceea ce urmează pe parcursul nopții are aparent multe referințe shakespeariene: adevăruri teribile care ies la iveală prin ceremonialuri, intrigi mortale, deznodământ tragic. Acțiunea are câteva ramificații, dar pivotează în jurul unei singure povești. Ea se petrece într-o singură noapte, de la apus la răsărit, și într-un singur loc, ceea ce ne face să credem că realizatorul și-a gândit bine scenariul, în tradiția tragediei antice grecești. Filmul are, așadar, valențe universale, dar e, în același timp, ancorat foarte puternic în tradiția indiană, prin ritualuri și folclor. E un lungmetraj de debut uimitor de matur, cu o regie stăpână pe cele mai mici detalii. Regizorul e și activist social și militant ecologist și probabil că această activitate pe mai multe planuri a contribuit la maturitatea remarcabilă în abordarea acestui proiect cinematografic. *Gondhal* e în mod clar una din acele nestemate pe care le descoperi în unele festivaluri.

Rămâne însă întrebarea dacă un astfel de film, greu de receptat în afara Indiei, ar putea avea o carieră internațională, măcar festivalieră, carieră pe care o merită din plin. Sper doar ca Premiul FIPRESCI, pe care l-a obținut, să-l ajute.



***Gondhal* (r. Santosh Davakhar)**

Taipei Golden Horse Film Festival

Peste mări și țări

Andreea Pătru

Ajuns la cea de-a 62-a ediție, Festivalul de Film Taipei Golden Horse din Taiwan (Republica Chineză), unul dintre cele mai importante și longevive festivaluri de film din Asia, prezidat de prolificul regizor taiwanez Ang Lee, și-a creat o reputație din supranumele de „Oscarurile asiatice". Printre cele mai prestigioase premii ale industriei cinemaului de limbă chineză, cel puțin până la boicotarea din partea Chinei continentale începând din 2019, când o laureată a susținut un discurs de acceptare a premiului în care și-a exprimat susținerea pentru un Taiwan independent, Golden Horse este locul de referință pentru cele mai recente producții în limba mandarină. Printre filmele nominalizate, au dominat producțiile din China continentală, Taiwan și, mai ales, Hong Kong, cu mici excepții din Singapore, Coreea de Sud și alte comunități etnice, însă anul acesta coproducțiile nord-americane au avut o prezență proeminentă nu numai în competiția FIPRESCI, dedicată primului și celui de-al doilea lungmetraj, ci și în rândul categoriilor precum Cel mai bun film documentar, premiu câștigat de Mary Stephen (cineastă canadiană născută în Hong Kong, colaboratoare a lui Éric Rohmer) pentru *Palimpsest: The Story of a Name*, sau Cel mai bun regizor debutant – Lloyd Lee Choi, pentru *Lucky Lu*, sau prin filme precum *Left-Handed Girl*, produs de către Sean Baker și nominalizat la zece categorii de premii.

Competiția FIPRESCI, din juriul căreia am avut onoarea să fac parte, a fost compusă dintr-o selecție extrem de variată, de la drame sportive (*A Dance with Rainbows,* r. Lee Yi-shan), thrillere de acțiune kung fu de mare producție (*Road to Vendetta,* r. Njo Kui-ying), propuneri comerciale (*Unexpected Courage*, r. Shawn Yu, și *Family Matters*, r. Pan Ke-yin), drame sociale (*Poor Taxi*, r. ZHUO Kailuo), coming-of-age queer (*1 Girl Infinite*, r. Lilly HU), până la filme de autor (*Deep Quiet Room*, r. Shen Ko-shang) și indie asiatice (*Finch & Midland*, r. Timothy Yeung). Premiul a revenit celei mai curajoase propuneri – *Amoeba*, de regizoarea din Singapore Tan Siyou, un coming-of-age politic, care explorează identitatea națională a statului-insulă într-un mod original, îmbinând cu abilitate influențele din diverse gen și interpretări feminine neprofesioniste impecabile. Printre activitățile paralele la care am luat parte alături de colegii din juriu, s-a bucurat de un surprinzător succes conferința despre critică de film și activitatea federației care a împlinit 100 de ani, moderată de Cecilia Wong, membră a FIPRESCI din Hong Kong. A fost o bucurie să descoperim că în Taiwan interesul pentru scriitura despre film și posibilitățile profesionale aduse de aceasta sunt mari, criticii de film fiind priviți ca autorități în domeniu, a căror expertiză aduce un plus industriei locale.

Probabil cel mai cunoscut lungmetraj taiwanez în afara țării, în urma premierei sale mondiale de la Cannes (în cadrul „Săptămânii Criticii"), *Left-Handed Girl* (r. Shih-Ching Tsou) este un coming-of-age situat în Taipei și filmat integral cu un Iphone. În contrast cu filmele din competiție care se concentrează asupra imigranților asiatici din continentul nord-american, precum *Finch & Midland*, *Lucky Lu* și *Rosemead*, *Left-Handed Girl* surprinde viața unei mame singure care se întoarce din Statele Unite în Taipei alături de fiicele sale, o adolescentă și o fetiță de cinci ani, și încearcă să iasă la liman vânzând tăiței la un stand dintr-una din cele mai aglomerate piețe de noapte ale capitalei. Shih-Ching Tsou a debutat în 2004 cu *Take Out*, film independent cu buget redus, coregizat alături de Sean Baker, după care s-a concentrat pe munca de producție, apărând pe genericele din *Starlet*, *Tangerine*, *Florida Project* și *Red Rocket*. Interesul atât pentru indivizi defavorizați în situații precare, cât și pentru lumea inocentă a copiilor nesupravegheați, se remarcă și în conceptul cineastei de origine taiwaneză, *Left-Handed Girl* fiind adesea filmat de la nivelul privirii micuței protagoniste, relevând modul în care aceasta percepe mediul ultrastimulant din jurul ei. Cu o imagine nocturnă supraexpusă, în culorile stridente ale neoanelor, și un montaj alert, care susține ritmul vibrant al orașului, filmat adesea de pe scuter, lungmetrajul prezintă trei personaje feminine aflate la vârste și etape diferite ale vieții. Mama are dificultăți cu facturile spațiului comercial, fiica adolescentă rămâne însărcinată prematur, iar micuța care dă numele filmului este stângace – un păcat de neiertat pentru bunicul superstițios, care o vede ca pe o unealtă a diavolului. Regizoarea concepe cadrele ca o materializare a privirii micuței sale protagoniste, toate celelalte elemente intrând gradual în imagine și, implicit, în modul ei tot mai complex de a vedea lumea. În parte coming-of-age, în parte dramedie, *Left-Handed Girl* tranzitează cu ușurință schimbările de registru, de la comedia de situație la melodrama proprie telenovelelor, oferind o perspectivă nuanțată asupra societății taiwaneze, tributară estetic neorealismului contemporan al lui Sean Baker, dar extrem de sensibilă, portretizând dificultățile unei familii disfuncționale și chestionând legăturile convenționale.

Lucky Lu, câștigătorul premiilor pentru Cel mai bun regizor debutant, Cea mai bună coloană sonoră originală și Cel mai bun actor principal – pentru Chang Cheng, protagonistul din legendarul *A Brighter Summer Day* (r. Edward Yang) –, se bazează pe scurtmetrajul anterior al lui Lloyd Lee Choi, *Same Old*, selecționat la Cannes în 2022, pentru a dezvolta și a adăuga profunzime poveștii unui tată imigrant din Chinatown, căruia i se fură bicicleta esențială câștigării traiului ca livrator de mâncare. Tot cu o interpretare infantilă în centrul filmului (protagonistul e acompaniat în odiseea recuperării bicicletei de



***Left-Handed Girl* (r. Shih-Ching Tsou)**

fetița sa, recent mutată la New York), *Lucky Lu* adoptă aceeași perspectivă umanistă și optimistă asemeni producției lui Shih-Ching Tsou, însă cu un stil mai rezervat. Cu o imagine semnată de Norm Li (*Blue Sun Palace*), filmul țese o odă dedicată New York-ului, unul dintre cele mai emblematice fundaluri cinematografice, găsind poezie în agitație și lumină în cele mai neașteptate și înguste spații. Deși accentele neorealismului italian sunt evidente încă de la premisa narativă a filmului (*Hoții de biciclete*, r. Vittorio De Sica), Lloyd Lee Choi adaugă o fină cunoaștere a imigranților asiatici din Statele Unite, contribuind la portretizarea autentică a unei microcomunități și dând senzația unui stat în stat, guvernat de regulile supraviețuirii în jungla consumeristă, dar și de fine legături culturale care îi unesc pe acești oameni aflați la zeci de mii de kilometri distanță de casă. Avându-l drept producător executiv pe Forest Whitaker, *Lucky Lu* beneficiază de o coloană sonoră care amintește de aranjamentele cu coarde din tema lui Yumeji (*In the Mood for Love*, r. Wong Kar-wai) și încorporează inteligent mediul fotografic, prin intermediul unor instantanee ale fetiței livratorului, ce recuperează acea privire inocentă și proaspătă asupra cotidianului.

Cu o protagonistă ce este probabil cea mai cunoscută actriță asiatică de la Hollywood, Lucy Liu, *Rosemead* reprezintă debutul în regie al directorului de imagine Eric Lin. Bazat pe fapte reale, filmul redă o poveste sfâșietoare despre izolarea domestică și sănătatea mintală în comunitatea asiatico-americană. Cu un accent nu tocmai din Formosa (conform colegilor mei de juriu asiatici), Irene, o mamă taiwaneză bolnavă de cancer terminal, se confruntă cu crizele de schizofrenie tot mai greu de stăpânit ale fiului său. Cândva un elev excelent și un înotător de elită, Joe se transformă gradual într-o umbră a adolescentului carismatic, în urma morții tatălui său. Lin trece cu succes în revistă stereotipurile despre sănătatea mintală ignorată și pusă pe seama superstițiilor imigranților, prejudecățile societății americane, dar și dificultatea traiului între două culturi diferite. Alăturând fascinația pentru arme și facilitatea obținerii lor cu degradarea psihologică a tânărului, *Rosemead* e o rețetă pentru tragedie, iar regizorul întreține suspansul cu îndemânare, în ciuda abuzului de efecte speciale, pentru a ilustra crizele protagonistului și cauzele traumei sale.

În cele din urmă, un alt film din selecție în care trauma și tulburările de sănătate mintală ocupă un loc central este debutul în ficțiune al taiwanezului Shen Ko-shang, *Deep Quiet Room*. Anterior director artistic al Festivalului de Film de la Taipei și cunoscut regizor de scurtmetraje și documentare, Shen dezvoltă o dramă în care Ming, soțul unei femei însărcinate, Yi-ting, care se sinucide pe neașteptate, descoperă cauzele și secretele de familie care au condus-o la acest gest extrem. Interpretată de magnifica Ariel Lin, protagonista este prezentată într-o ordine care sfidează cronologia tradițională și recurge, de exemplu, la un jurnal folosit de aceasta în ședințele de terapie. Căutarea obsesivă a adevărului de către soț e tratată cu o privire rezervată, dar intensă, caracteristică abordării lui Shen asupra naturii umane din documentarele sale. Greutatea poverii emoționale e susținută nu numai de o mizanscenă apăsătoare prin iluminarea și corecția de culoare desaturată, cât și de mișcările de cameră din mână, conferind autenticitate poveștii, încât, atunci când răsare soarele în Taipei, pare cu adevărat o minune. Schimbarea de ton, de la protejarea unei persoane vulnerabile la răzbunare, e gestionată cu măiestrie, conferind selecției ceea ce așteptam: un nou regizor asiatic cu o voce demnă de urmărit. F



***Inkubus* (r. Sam Mosadegh)**

CineMAiubit

O ediție feminină

Dana Duma

La a 29-a sa ediție, festivalul CineMAiubit și-a dorit să fie nu atât o competiție între studenții celor mai importante școli academice de film, cât o sărbătoare a filmului tânăr, a plăcerii de a face cinema și de a îndrăzni să-l înnoiești, de a crede că „libertatea nu are margini", cum sugera în textul din caietul-program directorul manifestării, prof. univ. dr Doru Nițescu. Pentru cei care am participat la aproape toate edițiile – cazul meu –, a fost și ocazia reîntâlnirii cu tineri viitori cineaști promițători din România, dar și din țările care au trimis pelicule pentru preselecție. Au participat, ca de obicei în ultimii ani, școli de cinema românești precum Facultatea de Film de la UNATC, Sapientia și Facultatea de Teatru și Film de la Universitatea Babeș-Bolyai. Au participat, de asemenea, școli de film din Germania, Franța, Anglia, Spania, Grecia, Cehia, Ungaria, Bulgaria, Polonia etc. Și, ca mereu în ultimii ani, evenimentul a fost sprijinit de Centrul Național al Cinematografiei, Uniunea Cineaștilor și DACIN SARA.

Într-o epocă atât de marcată de folosirea noilor tehnologii, nu s-a exagerat cu efectele lor spectaculare, ci s-a acordat mai multă atenție narațiunii și calității imaginii. Filmele câștigătoare ale principalelor premii au ilustrat cu precădere această evoluție. În discursul său de membru al juriului, Vivi Drăgan Vasile a evidențiat ideea, precum și calitățile vizuale predominante în unele cazuri. A fost menționat mai ales câștigătorul Marelui Premiu, *O nouă grădină*, scurtmetrajul german produs de Filmakademie Baden-Württemberg și regizat de Lea Marie Lembke, un film cu tematică feministă, din care s-a ales și destinatara premiului pentru Cea mai bună actriță, Rubi Schimmelpfennig.

Juriul principal a mai fost impresionat – pe bună dreptate – de un alt scurtmetraj german, *Inkubus* (produs de Hamburg Media School), o extraordinară reconstituire a epocii vânătorii de vrăjitoare, premiat pentru regia semnată de Sam Mosadegh, dar și pentru imaginea extrem de subtilă a lui Luca Louis Hain, recompensată cu Premiul Romanian Society of Cinematographers.

Am putea spune că 2025 a fost o ediție feminină, privind recurența numelor de regizoare din palmaresul general. Am putea observa acest lucru mai ales la categoriile prevăzute să evidențieze

calitățile filmului românesc. Premiul „Lucian Pintilie” a fost oferit scurtmetrajului *Atunci când suntem împreună* (UNATC), de Alexia Drăgan, o poveste despre o mică dramă de familie provocată de o alergie alimentară care determină spitalizarea fiicei familiei, marcată de divorțul survenit cu mai mulți ani în urmă și de „combinarea” tatălui cu o nouă iubită. Și acest film a influențat decizia privind alte premii, precum Premiul de montaj pentru film românesc (Rareș Savu).

Mențiunea specială pentru imagine în film românesc i-a revenit lui Laurențiu Manolescu, pentru contribuția sa la scurtmetrajul traversat de umor negru *Cum am învățat să nu mă omor* (UNATC), de Norbert Boda, în timp ce principalul trofeu, Premiul de imagine în film românesc i-a revenit Andreei Ștefănescu, pentru *O noapte caldă* și *Interviu*, scurtmetraje la care ea semnează și regia.

Foarte așteptate au fost și premiile speciale oferite prin tradiție de mai mulți ani. Premiul Președintelui UCIN a revenit tot unui nume feminin, Zsofia Polacsek, pentru sensibilul *Momentul nostru tandru* (Universitatea Sapientia Cluj-Napoca), iar Premiul Criticii, oferit de un juriu format din membri ai Asociației Criticilor și Filmologilor din UCIN, scurtmetrajului *Fursecuri și lapte*, semnat de Andrei Tache-Codreanu (UNATC), o comedie neagră remarcată mai ales pentru știința lucrului cu actorii, precum Doru Bem în rolul tatălui.

Mai multe premii au fost acordate documentarelor străine și românești. Premiul „Ion Bostan” pentru Cel mai bun documentar românesc i-a revenit Alessiei Borangic, pentru *Karatista*, Premiul „Paul Călinescu” pentru Cel mai bun documentar a fost acordat Galatiei Lagoutari pentru grecescul *Lost Gardenias* (de la Universitatea Aristotel), iar Premiul „Victor Iliu”, oferit de Nicolae Cabel, a plecat în Franța, la Maude Vuillez, pentru *Semne de dincolo* (Universitatea La Fémis).

Ar trebui să remarcăm că 2025 a fost și anul unei remarcabile prezențe a filmului de animație. Știam deja că scurtmetraje de la UNATC ori Sapientia au fost deja premiate în festivaluri profesioniste, naționale și internaționale. De altfel, juriul pentru animație a fost condus de Alexia Badea, al cărei *Zgomot alb* a câștigat anul trecut Premiul UCIN. Foarte matur, acest juriu a ales drept Cel mai bun film de animație românesc *În noaptea de Moș Nicolae*, foarte emoționantul scurtmetraj semnat de Emy Mirel Ivașcă (UNATC), după ce acesta câștigase un trofeu asemănător la Festivalul Animest. După cum a fost inspirată și alegerea titlului pentru Cel mai bun film de animație, germanul *Fă ceva*, de Sofija Zivkovic, de la Filmakademie Baden-Württemberg, foarte inventiv la nivel narativ și vizual, totodată un bun transmițător de informație științifică. Din nou, „nemții” au fost la înălțime.

Revăzând lista premianților și vizionând filmele premiate, am realizat că unele nume afirmate la ediții trecute au revenit acum, chiar reprezentând alte universități. Este, de pildă, cazul lui Alexandru Oiță, care acum doi ani ne impresionase cu documentarul despre Andrei Cătălin Băleanu, fiind prezent acum cu o ficțiune realizată la școala cehă de film FAMU, *The Perfect Family/ Familia perfectă*. Am recunoscut nume promițătoare de la UNATC și în scurtmetrajul *Sunny*, semnat de Andreea Parfenov, sau în *Ajutoare*, de Valentin Rareș Fogoroș, o satiră la adresa celor care se prefac emoționați de războiul din Ucraina. Mai atenți la miza socială a filmelor lor, studenții de pretutindeni își exprimă nerăbdarea de a lucra în „regim profesionist” și le urăm ca lucrul acesta să se întâmple în beneficiul lor și al publicului.

Filmele documentare

Dinu-Ioan Nicula

Dincolo de ținta artistică sau de cea didactică, un festival studențesc poate să dea expresie unei mode, care să fie transfigurată sau preluată tale quale. Filme cu o largă circulație extra-comercială, precum *O familie aproape perfectă* (Tudor Platon, 2024) sau *Triton* (Ana Lungu, 2024), au avut drept element central home movie-ul, pus în valoare la modul inventiv, dar și insidios. Gradul de spectaculozitate aflat la îndemână îi tentează pe regizori de diverse standarde – diferența între „Eheu fugaces labuntur anni!” și „Vai, cum trecu timpul!” –, iar festivalul Cinemaiubit, desfășurat între 9 și 13 decembrie 2025, a reflectat această orientare.

Juriul competiției de documentar (Monica Lăzurean-Gorgan, Sara Budrala și Bogdan Iancu) a răsplătit cu premiul „Ion Bostan” pentru film românesc o creație care este bazată exclusiv pe înregistrări de arhivă familială, *Karatista* (Alessia



***Maria, la bine și la greu* (r. Alexandru Buliga)**



***Marinică, băiatul meu* (r. Mihnea Toma)**

Borangic, UNATC), cu dialogul din off între autoare și tatăl ei, fiica (acum în vârstă de 20 de ani) încercând să deceleze clipele în care s-a produs distanțarea sufletească dintre ei. Fiind vorba de o fază sine qua non a pubertății, subiectul pare ușor gonflat, dar evocarea fragilității ființei (în contrast cu titlul *strong*) rezistă prin alegerea adecvată a imaginilor de pe casetele video. O articulare mai interesantă găsim în *Maria, la bine și la greu* (Alexandru Buliga, UNATC, premiul pentru Cel mai bun film de masterat la Gala Absolvenților 2025), care a făcut parte din programul Berlinalei 2026. Din nou o confruntare tată-fiică, de data aceasta mai aspră, deoarece se desfășoară în timpul real al vârstei de 14 ani a eroinei (deși ea pare mai matură, ca fizic). Pierderea la o vârstă fragedă a surorii mai mici este resimțită și acum de către Maria, iar chestionarea degringoladei relațiilor de familie îl pune pe tatăl-regizor-cameraman în fața unor situații de sinceritate, care fac filmul cu atât mai credibil. Și pe plan internațional, păstrarea casetelor VHS, cu aceeași religiozitate precum cea acordată altădată albumelor de fotografii, duce la realizări precum *Comme une pieuvre* (Maude Vuillez, La Fémis), emoționantă privire asupra iluziei integrității simțurilor și, apoi, a constatării dizabilității (în acest caz, surzenia), film distins cu Premiul „Victor Iliu". Tema este privită *à rebours* în *Gardeniile pierdute/ Hamenes gardenias* (Galatia Lagoutari, Universitatea „Aristoteles" din Atena), eseu poetic despre recăpătarea percepției (olfactive și nu numai) asupra lumii, de către o tânără care, vizitând China, întâlnește o bătrână florăreasă. Fluxul inefabil al storyului antrenează substanța (prea) discursivă și a convins juriul să-i atribuie premiul „Paul Călinescu" pentru Cel mai bun film documentar.

O dizabilitate mai gravă – lipsa aproape totală a vederii – a fost compensată de Răzvan Nedu, tânărul alpinist din documentarul observațional *Reazem* (Ioana Coca, UNATC), printr-un tonus debordant, exact la opusul trăirilor celor patru eroi din *Portrete ale depresiei* (Isabela Adoch, CESI), în care autoarea abordează la modul descriptiv acest fenomen tot mai larg răspândit, recurgând la confesiuni bine alese, însă fără o ilustrare vizuală deosebită. Surmontarea acestui simptom o încearcă și Antonela Mema, prezentatoarea TV din filmul albanez *Sân și bombă/ Gjiri dhe bomba* (Ogerta Spahiu, AFMM), fin, dar elocvent semnal de alarmă tras pentru prevenția cancerului mamar. Pe alte coordonate ale perspectivei asupra marii treceri evoluează *Un om moare/Un individo muere* (Paco Martinez-Abarca ș.a., ECAM); horticultorul spaniol care dorește să devină specialist în îmbălsămare nu are ceva din „Parfumul" lui Patrick Süskind, ci este insul obișnuit, care oscilează între evanescent și teluric.

Foarte terre à terre sunt adolescenții din *Ce poate fi nasol în sex???* (Andreea Matei, UNATC), dezinhibarea lor narativă în fața camerei de luat vederi fiind un clou (interzis pudicilor!) al acestei ediții din CineMAiubit. Tot celor fără prejudecăți li se adresează *Marinică, băiatul meu* (UNATC), regizorul Mihnea Toma (*Weekend în familie*, 2023) înfățișând dăinuirea poveștii de iubire dintre pictorul Murivale (alias Vasile Mureșan) și defunctul său model „Marian din Măgura", paralelismul cu amorul dintre Leonardo da Vinci și iubitul acestuia, Salai, fiind realizat cu un umor inoxidabil. Acesta se vădește mai ales prin secvențele în care artistul cu aspect de *clochard* cară imensul portret al modelului buhăit, aparent ultimul bărbat care ar putea provoca un coup de foudre.

Universitatea clujeană Babeș-Bolyai a fost reprezentată în această secțiune de *Țara nimănui*, reușită introspecție efectuată de regizorul moldovean Oleg Creangă, care, iubitor al vieții rustice (oricât de precară), caută în sine resursele ce l-ar putea determina să rămână într-un oraș din țara unde studiază, România. Tot o alegere rurală (medic la Coarnele Caprei, în județul Iași) a făcut odinioară eroina filmului *Dorința bunicii Paula* (Alexandru Palaghia, UNATC), care la senectute evocă nepotului momentul în care a devenit „Miss Boboc". Evitând hilarul, autorul a dovedit o justă măsură, care e de dorit să se păstreze și în viitoare realizări mai ample.

Nou introdusa secțiune „Reframed" (juriu: Melania Oproiu, Călin Boto și Elena Călinoiu), cu distincții decernate de către Cinepub, a îmbogățit gama documentarelor de la CineMAiubit 2025 cu *Relațiile de cuplu în filmele lui Cristi Puiu* (Alex Constantin Mandea, UNATC), câștigător al premiului pentru eseu video. Arhiva și imaginea prezentă s-au întâlnit, sub diverse forme, în sala de cinema din strada Matei Voievod, loc care, la rândul său, are șansa de a scrie pagini pentru o viitoare istorie a filmului românesc, inclusiv prin Centrul CARA, inaugurat acolo cu o săptămână înaintea festivalului și dedicat neuitatului profesor de scenaristică Dumitru Carabăț.

Cinepub 1.0
Editor: Lucian Georgescu

Un bilanț și o călătorie în același timp

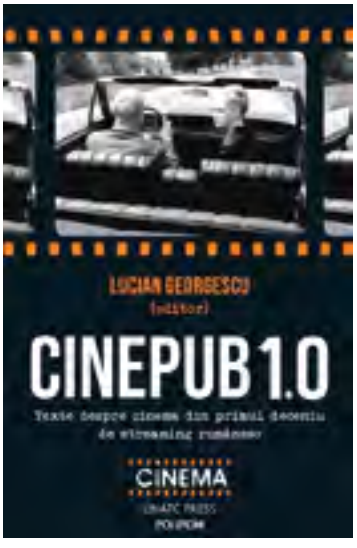
Irina Lazăr

Culegerea de texte reunite sub titlul „Cinepub 1.0. Texte despre cinema din primul deceniu de streaming românesc”, coordonată de Lucian Georgescu și apărută în 2025 la Editura Polirom, în colecția „Cinema”, se dorește a fi o bornă pentru a marca mai multe lucruri în cinematografia românească și în ceea ce înseamnă sistemul de streaming românesc și internațional. Cartea a fost lansată la TIFF, în prezența lui Lucian Georgescu, Marius Donici, Mihai Chirilov și Ionuț Mareș, împreună cu volumul „Texticole. Texte și articole despre cinema, 1990-2025”, de Lucian Georgescu.

Nu putem să nu remarcăm că însuși 2025, an cu ceva rezonanțe rotunde, a fost cumva și locul reconsiderărilor și analizelor. În cazul „Cinepub 1.0”, este vorba de o dată concretă, anul 2015, care a însemnat debutul platformei de streaming Cinepub, ajunsă în prezent la aproape cinci milioane de spectatori pe lună, o platformă pe care pot fi urmărite exclusiv filme românești, în mod gratuit (sistem VOD). În prima secțiune, „Magazinul «Universal»”, sunt explicate diferențele dintre Cinepub și Netflix, care nu sunt numai unele comerciale, ci și politice, ideologice; se discută aici despre consumerism, măsurile care au fost luate în domeniul pirateriei online cu filme românești și rolul benefic al platformei Cinepub în această chestiune (proiectul „Piramidon”, despre care scrie Marius Donici). În a doua secțiune, „Foi volante”, pot fi citite texte despre filme românești atât de dinainte de 1989, cât și de după. Autorii care semnează textele din ambele secțiuni sunt prezentați succint la începutul cărții, în ordine alfabetică: Elena Călinoiu, Augustin Cupșa, Marius Donici, Lucian Georgescu, Andrei Gorzo, Ionuț Mareș, Constantin Pârvulescu și Emil Vasilache.

Evocarea primilor zece ani de Cinepub, o platformă și o arhivă digitală, care nu are scopul de a face axiologii și de a impune, ci de „a propune”, este însoțită de considerații asupra începuturilor TIFF-ului la Cluj, în 2002, sau despre perioada Noului Val Românesc/Noului Cinema Românesc (NCR), din 2001. Toate aceste evenimente sunt descrise în paralel cu călătorii ale lui Lucian Georgescu în Statele Unite, detalii legate de filmul său, *Tatăl fantomă* (2012), atmosfera de la primele ediții TIFF, unde a luat de fapt naștere conceptul Cinepub, ca un „atelier de film și publicitate”, și lipsa de succes comercial a filmelor care au marcat începutul unui Nou Val Românesc (*Marfa și banii* – 2001, *Moartea domnului Lăzărescu* – 2005, ambele regizate de Cristi Puiu), urmate de filmul câștigător al marelui trofeu la Cannes, *4 luni, 3 săptămâni și doua zile* – 2007, al lui Cristian Mungiu.

Din manifestul Cinepub expus la începutul cărții se desprind, în fapt, două idei principale: Cinepub este un militant al conceptului de *open data*/*creative commons* în cultură și artă; asta înseamnă că se situează în afara politicii sau a constrângerilor comerciale. Al doilea derivă din primul, în sensul că „receptarea artei nu trebuie condiționată economic, dar nici critic-conceptual”. Astfel, se desprind ideile de libertate individuală de receptare și de libertate ca responsabilitate, precum și faptul că arta nu trebuie să fie subsumată niciunei elite politice, culturale sau oricare ar fi ea.



Secțiunea „Foi volante” începe cu o cronică la un film din „obsedantul deceniu” (anii ’50), *Erupția*, debutul regizoral al lui Liviu Ciulei (1957). Textul lui Emil Vasilache ne relevă o perspectivă hitchcockiană a acestei producții, prima realizată în zona Vulcanilor Noroioși. Filmul este dictat de ideologia vremii, dar are imagini care duc spre un erotism freudian, conform lui Vasilache, poate nu întâmplător în acei ani în care se punea accentul pe vitalitatea exploatării resurselor. *Erupția* este, de altfel, una din puținele producții ale epocii care trece dincolo de propaganda ideologică și rezistă prin sine. Urmează texte despre alte filme ale anilor ’60, ’70 și ’80, ultimul antedecembrist fiind un scurtmetraj al lui Nae Caranfil, *Frumos e în septembrie la Veneția* (1983). Periplul prin cinematografia ante-89, cu titluri de referință, se axează fie pe filme tratate separat, cum sunt, de exemplu, *Pădurea spânzuraților* (1965), tot al lui Liviu Ciulei, sau *Mihai Viteazul* (1971), al lui Sergiu Nicolaescu, fie pe profilul unui anumit regizor, cu filmele sale – Mircea Săucan, Alexandru Tatos ori Mircea Daneliuc. Întâlnim, pe lângă diversitatea filmelor alese sau a regizorilor prezentați, și interpretări prin grile diferite: textele lui Augustin Cupșa vin mai degrabă dintr-o zonă psihologică, altele se duc mai mult spre zona tehnică, cum sunt cele ale lui Andrei Gorzo etc. Imaginea totală este aceea a unui palimpsest pe care se tot adaugă alte și alte detalii. Periplul continuă cu filme din Noul Cinema Românesc, începând, bineînțeles, cu filmele lui Cristi Puiu (*Marfa și banii*, *Moartea domnului Lăzărescu*, *Aurora*) și continuând cu alte nume care s-au afirmat în cinematografia românească: Radu Muntean (*Hârtia va fi albastră*), Radu Jude (*Toată lumea din familia noastră*), filmele Adinei Pintilie, documentarele lui Alexandru Solomon etc., ajungând până la *Metronom* (2022), al lui Alexandru Belc, premiat la Cannes.

Ideile generale ce transpar din toată această prezentare a conceptului Cinepub țin de relaxare, de libertate și de stil. Cinepub este un proiect care s-a dovedit viabil și, prin maniera sa de popularizare, se opune cumva trivializării și căderii în zona exclusiv comercială și mercantilă.

Peisaj etic

Titus Vîjeu

Într-un text de mare subtilitate analitică, Adam Michnik schițează „cercul de cretă polonez” (prin evidentă analogie cu celebrul „cerc de cretă caucazian” al lui Bertolt Brecht) în care s-a dezvoltat mentalul politic și social al patriei sale. „Noi, cei din generația ’68, suntem răzvrătiții etapei următoare. Revolta noastră nu era îndreptată numai împotriva dictaturii comuniste, ci și împotriva sociologiei și geografiei constrângerii. Precum și împotriva ortodoxiei anticomuniste, care vedea în structurile Republicii Populare Polone doar o prelungire a ocupației sovietice din anii 1939-1941, dând astfel dovadă de opacitate. Dar revolta noastră era îndreptată și împotriva nevoii umane de liniște. Oamenii din Polonia doreau o stare de normalitate și nu gesturi eroice pentru care se alegeau cu o banală mardeală. Voiau să trăiască și să iubească, să lucreze și să fie fericiți. Iar tot ce le trebuia – doreau să rezolve în cuprinsul instituțiilor comuniste în funcțiune – pentru că altele nu erau…” (v. „Lettre Internationale”, ed. română, vara 1994, p. 116).

În acest context de „liniște vinovată” apare noul val cinematografic polonez (*Nowa Fala*), simbolizând ideile artistice și politice ale unei generații marcate de mișcările din martie 1968 și de epurările „antisioniste” din același an (care se vor solda, între altele, cu exilul lui Alexander Ford și al altor cineaști importanți), dar și de confruntările sociale de amploare din 1970, de la Gdansk și din alte porturi de la Marea Baltică, sau de denunțarea de către noul lider comunist Edward Gierek a erorilor comise de longevivul său înaintaș, Władysław Gomułka. O recuperare a încrederii intelectualității în forțele sale determină și apariția unei emancipări a creatorilor de corsetul ideologic purtat ani de zile, fără vreo plăcere deosebită. Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland și Krzysztof Zanussi se impun drept cei mai activi promotori ai unui cinematograf al „anxietății psihologice”, un cinematograf menit să denunțe constrângerile nedemocratice impuse de sistemul politic, ca și aroganța și despotismul activiștilor de partid. Noul „peisaj etic” propus va irita oficialitatea, fără a izbuti să curme însă impunerea noii respirații a filmului polonez, la care vor adera – mărturisit sau nu – și maeștrii săi consacrați, a căror afirmare internațională intimida orice reacție de reprimare din partea autorităților.

Prin primul său lungmetraj (*Structura cristalului*, 1969) – Krzysztof Zanussi (născut în 1939, fizician ca formație, cu



***Structura cristalului* (r. Krzysztof Zanussi)**

stagii în cinecluburi și abia apoi cu studii de specialitate la Școala Superioară de Cinematografie de la Łódź) face un persuasiv proces artei supraviețuirii prin compromisuri, cedării morale de dragul favorurilor materiale. Totul, pe fundalul cinic al unei societăți doar aparent pure, doar aparent armonioase. Nu întâmplător, critica poloneză a considerat filmul drept „opera cinematografică a anului", lansându-l astfel pe Zanussi, regizorul ce nu va întârzia să confirme prin *Camera de alături* și *Viață de familie* (ambele din 1971), filme cu structură dramatică de evidentă complexitate, de-a dreptul clasică, revendicându-se dintr-o estetică a realismului cel mai deplin.

Prin *Iluminare* (1973) se produce o translare către eseu (motivată de o posibilă modernizare a limbajului), fapt ce conduce și la sensibilizarea perspectivei filosofice, existențiale a autorului.

Problema răspunderii sociale și morale ca sursă a *iluminării* conduce – pe bună dreptate – la constatarea angajării etice a artistului polonez, dar și la revelarea unui plan secund, oarecum mistic, provenind din lecturi patristice aprofundate și, în primul rând, din Sfântul Augustin.

Camuflaj (1976) a fost socotit „una din cele mai lucide reprezentări" ale societății socialiste și o analiză foarte fină a corupției și a erodării valorilor etice în anii '70 (v. Jacek Fucksiewicz, „Le Cinéma polonais", Éditions du Cerf, Paris, 1989, p. 110).

Succesul de public a fost considerabil, iar critica s-a grăbit să consemneze intrarea cineastului (la doar 37 de ani) în rândul „celor mari". Prin dilatare, lumea academică în care se desfășoară acțiunea filmului se suprapune întregii societăți poloneze. Corupția nu este stânjenitoare în sine, ci prin raportarea ei la sloganul politic oficial, clamând puritatea deplină. Fapt ce l-a obligat pe cineast să ia poziție și să explice: „Aș spune că adevărata corupție este mai mare în multe alte țări pe care le cunosc, dar aici este penibil decalajul dintre felul în care ideologia proclamă valorile și modul de aplicare a acestora. (…) Noi credem că totul se întâmplă pe dos față de ce se descrie. Că instituțiile fac cu totul altceva. Aceasta era și ideea lui Orwell. Că poate exista un Minister al Justiției care să administreze Nedreptatea, un Minister al Bogăției care să împartă sărăcia și un Minister al Adevărului care să împrăștie minciunile." (declarație apărută în „New Orleans Review", nr. 2/1985).

Și, riscând să abuzez de citate, voi prezenta și opinia lui David Robinson („The History of World Cinema", 1981, p. 385): „Prezentarea de către Zanussi a personajelor contemporane și a confruntărilor dintre ele a conturat societatea și caracterele cu o profunzime rar întâlnită în cinema și, desigur, neconfortabilă pentru birocrați, făcându-i pe aceștia să-și exprime îndoielile asupra celui mai bun film al său".

Camuflaj a fost pus pe același plan cu *Omul de marmură* al lui Andrzej Wajda, după cum *Constanță* (1980) a fost asemănat cu *Fără anestezie* al aceluiași. Critica sistemului social denunța în fapt patologia unei lumi despre care Michnik scria pe drept (în articolul citat) aceste cuvinte: „Ce a fost comunismul polonez? Privit din



***Camuflaj* (r. Krzysztof Zanussi)**



***Vita per vita* (r. Krzysztof Zanussi)**

afară, a fost o asuprire străină, o dictatură subordonată Moscovei, înfăptuirea totalitară a unor idei utopice colectiviste. Privit de către adepții săi convinși, a fost, pe de o parte, Mitul Marii Reforme și a unei Lumi Mai Bune, care venea să înlăture de pe continentul însângerat de două războaie mondiale nedreptatea și umilința, iar, pe de altă parte, modul de a trata Polonia într-o lume ale cărei realități depindeau de geopolitica de la Yalta".

Noua „Comedie umană" este, deci, permanent în vizorul cinematografului de sorginte intelectualistă al lui Zanussi, cineastul care, după ce va alterna lucrul în Polonia (*Anul soarelui liniștit* – 1984) cu cel în străinătate (documentare în RFG și în Italia) va face lungmetraje artistice în Franța (*Paradigma* sau *Puterea răului* – 1985) ori dincolo de Ocean (*Wherever You Are* – 1989, *Inventory* – 1989, *The Silent Touch* – 1992).

Zanussi nu este, în exclusivitate, „judecătorul" timpului său și, chiar dacă, după cum spunea un istoric de film, „pentru Zanussi și generația sa războiul nu este decât un element al memoriei colective a națiunii și nu o experiență trăită", tema avea să-l atragă la un moment dat. Mai exact, în 1991, când va realiza *Vita per vita,* un film consacrat unei figuri tragice, aceea a unui slujitor al bisericii, asasinat de germani la Auschwitz. E vorba despre Maximilian Kolbe, preot care, supus represiunilor gestapoviste, își va afla sfârșitul în lagărul de concentrare alături de alți creștini, dar și de evrei, mahomedani ori de liber-cugetători, adunați de destin în aceeași anticameră a morții în care reacțiile victimelor și ale călăilor cunosc forme paroxistice. În acea lume lugubră, concepută de naziști ca un iad pământesc, germanul Maximilian Kolbe rămâne, în pofida tuturor presiunilor, a mizeriei și a torturii (să nu uităm că în 1977 Zanussi făcuse în RFG un documentar intitulat *Lecția de anatomie*, în care evoca spectrul clasic și modern al torturii), un experiment al umanității nedegradabile, al rezistenței spiritului în fața brutalității naziste. El devine, deci, fratele bun pentru orice năpăstuit al sorții, împărțindu-și pâinea din rația zilnică și azima gândului cu cei aflați laolaltă în suferință, până la sacrificiul de sine.

Zanussi, care a trăit, ca și Kieślowski, o cumplită tristețe asistând în 1968 la politica partidului de îndepărtare a evreilor din viața politică, socială și culturală a Poloniei, a simțit nevoia – la apogeul creației sale – să atragă atenția asupra necesității apărării valorilor umane, în pofida provocărilor ideologice ale veacului XX.

Vaticanul (despre care cineastul polonez a făcut un excelent documentar TV în 1983, *Capitali culturali dell'Europa: Città del Vaticano*) l-a beatificat pe Maximilian Maria Kolbe pentru pilda de existență oferită lumii în vremea prigoanei sale la Auschwitz.

Dar, înainte de a fi sanctificat de către biserica catolică, părintele Maximilian Kolbe a fost sfințit prin grația artei, datorită filmului puternic și clar al lui Krzysztof Zanussi. F

Ce ne facem cu inteligența artificială? E bună sau nu?

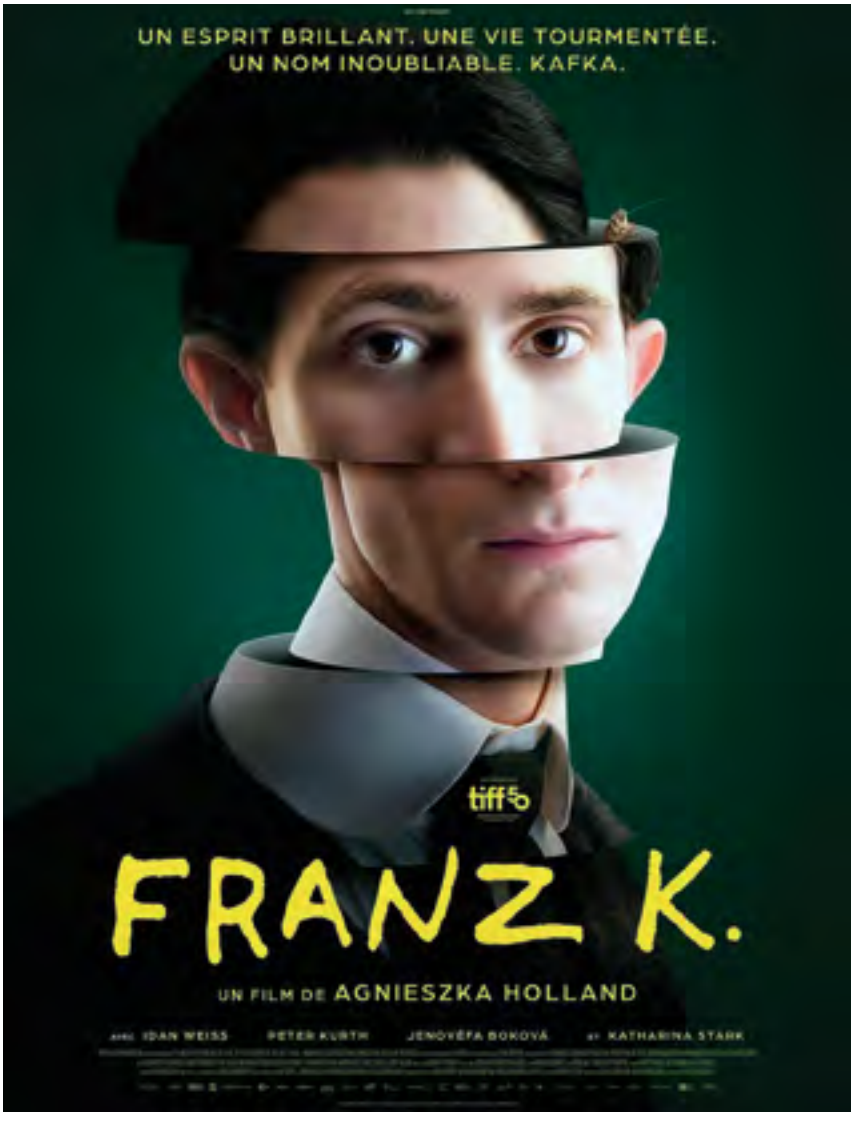
Luminița Comșa

În timp ce lumea consumatorilor a fost captivată de noutatea pură a inteligenței artificiale (IA), reacția profesională a fost mai măsurată. Și pe bună dreptate! Pentru un artist care lucrează la o dramă emblematică sau o reclamă complexă, un instrument imprevizibil este mai rău decât unul lent. Pe fondul unor orare de lucru în scădere și al cerințelor de livrare în creștere, industria audiovizuală trece acum de la o admirație necondiționată a IA la o etapă mult mai dificilă, cea în care majoritatea creatorilor de conținut se întreabă: Cum facem ca aceste lucruri să funcționeze cu adevărat pentru noi?

Cererea artiștilor este clară. Ei își doresc patru lucruri specifice: predictibilitate, repetabilitate, bază fizică și integrare perfectă. În mediile de producție de înaltă performanță, revoluționarea contează mult mai puțin decât modul în care un instrument performează sub presiune. Pentru echipele de *broadcast* și VFX (efecte speciale), valoarea unui set de tehnologii este determinată de capacitatea acestora de a rezista rigorilor dure ale unei producții live. Respectarea viziunii regizorului este esențială pentru o producție, de sus până jos. Păstrarea acestei intenții este întotdeauna prioritară. Prin urmare, în loc de halucinații sau trucuri magice, profesioniștii au nevoie de predictibilitate.

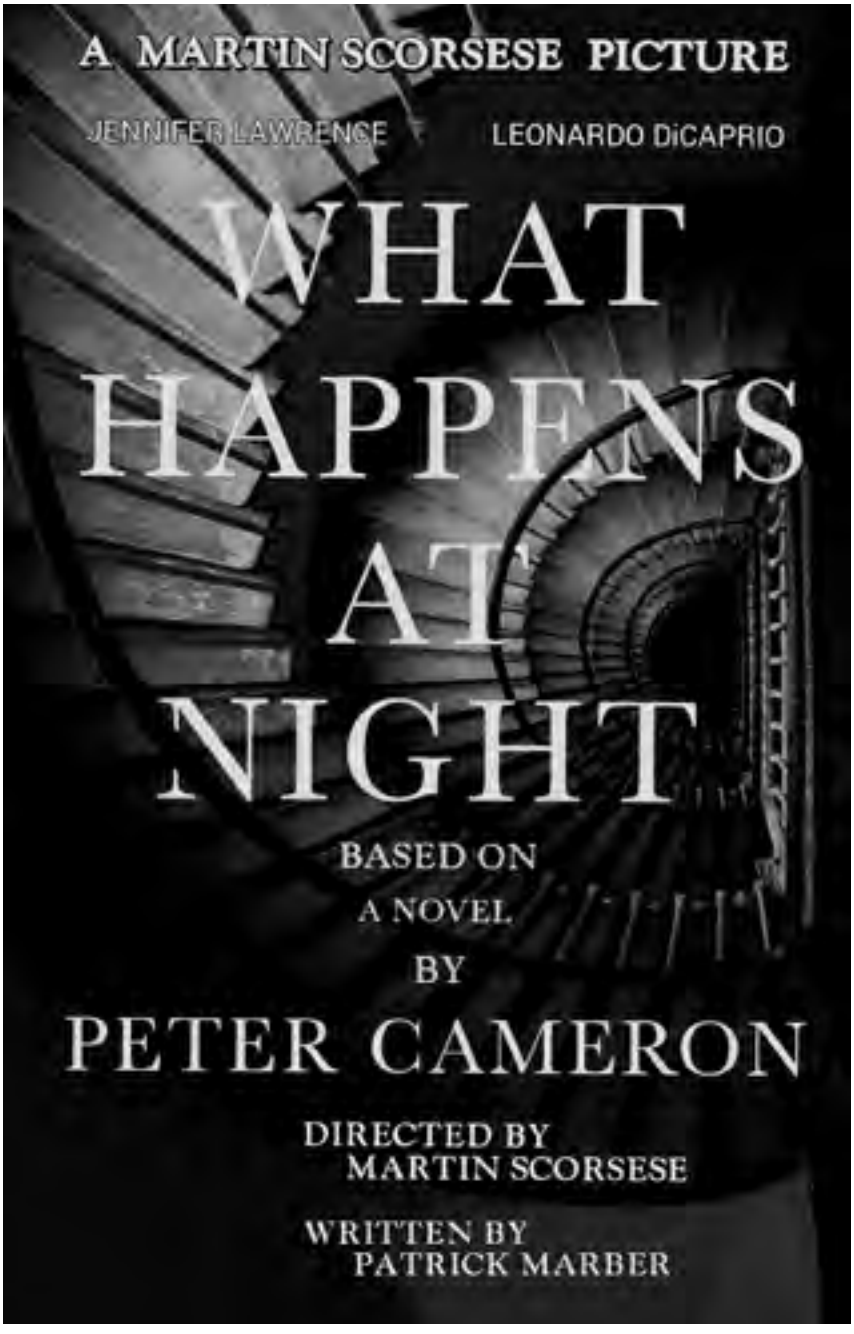
Când un artist ajustează o sursă de lumină într-o scenă 3D, știe exact cum vor cădea umbrele. Când evaluează un cadru, se așteaptă ca zonele luminoase să se estompeze într-un anumit mod. Multe modele actuale ale inteligenței artificiale nu trec acest test de bază; când se schimbă un parametru, atunci întreaga compoziție se schimbă. Pentru ca IA să fie un instrument profesional, aceasta trebuie să ofere un control sigur. Dacă un creator dorește să modifice vremea într-o scenă, sistemul nu ar trebui să decidă să schimbe și garderoba actorului principal sau arhitectura fundalului.

Predictibilitatea permite iterația; în producție, iterația este modul în care se obține calitatea. Cel mai mare obstacol pentru IA, în cazul efectelor speciale, este, adesea, repetabilitatea. Producția este un ciclu iterativ de note și revizuiri. Un cadru nu este niciodată finalizat la prima verificare, el trece prin mai multe runde de control intern al calității și modificări datorate observațiilor primite de la clienți. Dacă un instrument al inteligenței artificiale produce un rezultat uimitor pentru versiunea 1, dar nu poate recrea exact acel aspect cu o ușoară modificare pentru versiunea 2, este practic inutil! Dacă aspectul aprobat



de ieri nu poate fi reprodus sau modificat în mod fiabil astăzi, instrumentul prezintă un risc semnificativ. Pentru ca IA să treacă de la o jucărie experimentală la un element de bază pentru producție, trebuie să se comporte constant în aceleași condiții.

Profesioniștii experimentați gândesc totul folosind capacitățile camerelor, distanțele focale, luminile și adâncimea cadrului. O scenă nu este doar o colecție de pixeli, ci un spațiu fizic guvernat de reguli. Când inteligența artificială ignoră aceste reguli, producând umbre care nu se aliniază cu sursele de lumină sau perspective care se schimbă pe parcursul unei mișcări a camerei, logica internă a cadrului se prăbușește, rezultând o deconectare vizuală totală, care scoate privitorul din poveste. Inteligența artificială ancorată fizic respectă legile opticii. Înțelege că lumina are direcție și cădere, iar obiectele, masă și volum. Această fundamentare este vitală pentru video. În timp ce o imagine ușor diferită realizată de IA poate trece drept o imagine statică, în momentul în care camera se mișcă, orice lipsă de consistență fizică devine o pâlpâire evidentă sau un artefact strălucitor. Artiștii au nevoie ca IA să depășească planul 2D. Indiferent cât de impresionant este rezultatul unei soluții, dacă aceasta necesită întreruperea fluxului de lucru, ea devine inutilă. Fluxurile de lucru profesionale sunt construite pe stabilitate. Într-o eră în care inovația în domeniul inteligenței artificiale se mișcă cu o viteză amețitoare, instrumentele care vor dăinui cu adevărat sunt cele care oferă predictibilitate, repetabilitate și ancorare fizică în cadrul fluxurilor de lucru existente. În cele din urmă, asta își doresc artiștii: soluții care să preia povara sarcinilor plictisitoare și repetitive, eliberând timpul și energia mentală necesare pentru a se concentra asupra procesului creativ și a păstrării viziunii regizorului. Este ceea ce s-a discutat anul acesta și la Festivalul de la Berlin.



Politica filmului în Europa e la o răscruce

„De la conținut la cultură", politica filmului în Europa e la o răscruce, au susținut participanții la dezbaterea „Echilibrarea diversității culturale, a libertății artistice și a competitivității în era platformelor", de la Berlinală. Factori de decizie politică europeni și lideri din industria audio vizuală de la European Film Market (EFM) au solicitat „o aplicare mai strictă a regulilor platformelor și investiții reînnoite în întregul ecosistem cinematografic". Mai mulți vorbitori au definit evenimentele și transformările din ultima perioadă drept un moment de cotitură pentru ecosistemul audiovizual european. În acest context, poate Europa rămâne competitivă pe o piață dominată de platforme fără a sacrifica diversitatea culturală, libertatea artistică și supravegherea democratică? Cât rău fac Europei companiile globale de streaming și platformele sociale?

Prim-vicepreședinta Parlamentului European, Sabine Verheyen, a argumentat că această concentrare a puterii într-o mână de platforme cu sediul în mare parte

în SUA nu este doar o provocare economică, ci și una democratică: „Dacă o mână de actori decid ce povești sunt vizibile, ale cui voci sunt amplificate și ce limbi sunt profitabile, diversitatea culturală nu mai este garantată, iar suveranitatea creativă a Europei este slăbită”.

În opinia eurodeputatului maghiar Zoltán Tarr, diversitatea Europei nu este un handicap, ci „avantajul său competitiv”: „Limbile noastre, istoriile noastre, vocile noastre regionale și identitățile noastre stratificate oferă o sursă inepuizabilă de povești, pe care niciun algoritm nu le poate fabrica”. Tarr a insistat, de asemenea, că inteligența artificială nu ar trebui tratată ca o amenințare automată. „IA nu este dușmanul nostru, este un instrument”, a spus el, argumentând că aceasta poate extinde posibilitățile creative dacă Europa definește modul în care este utilizată.

Criza culturii?

În această perioadă în care oamenii de cultură reflectă asupra viitorului lor, oscilând între anxietate și reziliență, când reducerile bugetare se fac pe scară largă, iar inteligența artificială generativă pare să ia locul creatorilor de conținut și artiștilor, este evident că sectorul cultural trece printr-o criză fără precedent. Câteva mii de profesioniști s-au reunit de curând la Nantes, pentru a participa la Biennales Internationales du Spectacle. Au discutat aici despre problemele lor, având ca temă „rezistența” în fața inteligenței artificiale. Nu e de mirare că, în timp ce fiecare zi ne aduce, mai nou, surprize dintre cele mai neplăcute, fie o nouă zonă de conflicte și/sau război, fie o scumpire nouă sau o taxă în plus, în lumea cineaștilor și a celor din cinematografe, zbaterile pentru supraviețuirea pe o piață concurențială acerbă, cu multe filme, săli puține și canale media care nu oferă întotdeauna expunerea dorită sau estimată, sunt permanente sau se succed cu viteza luminii. Dar și evenimentele! După Festivalul de la Berlin, au urmat Gala Premiilor César, Gala Premiilor Goya, Premiile BAFTA, Globurile de Aur, Premiile Oscar… În plus, recent, la Paris, Rachida Dati a fost înlocuită din funcția de Ministru al Culturii de Catherine Pégard, fost redactor șef la „Le Point”, considerată o supraviețuitoare, de la epoca Sarkozy până la Macron. Și urmează, în curând, Festivalul de la Cannes!

„«Un bun la prețul corect», nu un lucru «obligatoriu» la orice preț”

În această agitație continuă, din nevoia de a putea obține bugete de producții tot mai mari, producători și distribuitori, dar și conducători de rețele de streaming fac și desfac asocieri și/sau fuziuni. Streamingul, după ce a lăsat televiziunile și sălile de cinema fără spectatori, încearcă acum să preia mari companii sau să se insinueze și în sălile de cinema. Cine știe însă dacă, în câțiva ani, va mai intra cineva acolo sau cu ce scop?

Cea mai recentă vânzare/fuziune este cea dintre doi *majors* americani: Warner Bros. Discovery și Paramount. Presa de specialitate a analizat atent această achiziția a WBD de către Paramount, mai ales că ea vine la puțin timp după ce Netflix a refuzat să își majoreze oferta, deschizând calea pentru ca Paramount să câștige o bătălie prelungită. Propunerea revizuită a Paramount a inclus un preț de achiziție de 31 de dolari pe acțiune în numerar, plus un comision de tichetare egal cu 0,25 de dolari pe acțiune pe trimestru începând după 30 septembrie. Paramount va plăti și un comision de reziliere de șapte miliarde de dolari în cazul în care tranzacția nu se încheie. Paramount va plăti, de asemenea și comisionul de reziliere de 2,8 miliarde de dolari pe care WBD este obligată să îl achite către Netflix, pentru a rezilia acordul de fuziune existent. Warner Bros. Discovery a stabilit că noul acord este superior acordului inițial semnat cu Netflix, în valoare de 27,75 de dolari pe acțiune.

„Tranzacția pe care am negociat-o ar fi creat valoare pentru acționari, cu o cale clară către aprobarea de către autoritățile de reglementare”, au declarat, într-un comunicat, Ted Sarandos și Greg Peters, codirectori generali ai Netflix. „Cu toate acestea, am fost întotdeauna disciplinați și am oferit prețul necesar pentru a egala ultima ofertă a Paramount Skydance; dar acordul nu mai este atractiv din punct de vedere financiar, așa că refuzăm să egalăm oferta Paramount Skydance. Warner Bros. este o organizație de talie mondială și dorim să le mulțumim lui David Zaslav, Gunnar Wiedenfels, Bruce Campbell, Brad Singer și consiliului de administrație WBD pentru că au derulat un proces corect și riguros. Credem că am fi fost administratori puternici ai mărcilor emblematice ale Warner Bros. Dar această tranzacție a fost întotdeauna bazată pe ideea «un bun la prețul corect», nu un lucru «obligatoriu» la orice preț. Afacerea Netflix este sănătoasă și puternică și se dezvoltă organic, susținută de oferta noastră și de cel mai bun serviciu de streaming din clasa sa. Anul acesta, vom investi aproximativ 20 de miliarde de dolari în filme și seriale de calitate și vom extinde oferta noastră de divertisment”.

David Zaslav, președinte și CEO al Warner Bros. Discovery, a comentat, la rândul său: „Netflix este o companie grozavă. Le urăm mult succes în viitor. Odată ce consiliul nostru de administrație va vota adoptarea acordului de fuziune cu Paramount, acesta va crea o valoare extraordinară pentru acționarii noștri. Suntem încântați de potențialul unei fuziuni între Paramount Skydance și Warner Bros. Discovery și abia așteptăm să începem să lucrăm împreună, spunând poveștile care mișcă lumea”.

Totuși, după ce calculele rămân în dosare, ce vedem deosebit la cinematograf?

Din multitudinea de filme prezentate recent la Festivalul de la Berlin, fie în competiție, fie în cadrul European Film Market, pelicula *Franz*, cu o identitate aparte, datorată regizoarei Agnieszka Holland, și dedicată scriitorului ceh (de limbă germană) Franz Kafka, cu actorul german Idan Weiss (nominalizat pentru cel mai bun actor european) în rolul scriitorului, a adunat noi nominalizări importante pentru costume, coafură și machiaj. Lungmetrajul, o coproducție Cehia-Germania-Polonia, cu producția semnată de Šárka Cimbalová, continuă să atragă atenția publicului și specialiștilor. De altfel, autoarea costumelor, Michaela Horáčková Hořejší, se numără printre cei mai buni creatori europeni. Costumele sale pentru *Franz* se bazează pe imaginea publică a scriitorului Franz Kafka, adesea

portretizat ca o figură sumbră, îmbrăcată în negru. Hořejší a ales să reinterpreteze și să nuanțeze cromatica, folosind și mult albastru intens. Ea își motivează alegerea spunând că acest albastru era o culoare utilizată mult în epocă, deci motivată istoric și cu multe rezonanțe simbolice. Reconfigurarea aceasta cromatică pare să conteste prejudecățile despre aspectul lui Kafka, menținând în același timp eleganța imaginii. Realizatoarea coafurilor și machiajului filmului *Franz* este Gabriela Polakova, cea care recent a colaborat la producția unor pelicule precum *Nosferatu*, *All Quiet on the Western Front* și *Spider-Man*, dar și la reconstituirile de epocă din seriale istorice europene precum *Napoleon* și *Les Misérables*. La rândul său, directorul de imagine Tomasz Naumiuk a primit Premiul Directorului Festivalului la Camerimage din Toruń. Producătoarea Šárka Cimbalová consideră că nominalizările acestea se datorează efortului colectiv din spatele ecranului, reprezentând „o recunoaștere nu doar a costumelor, coafurii și machiajului – excepționale, precum și a imaginii, ci și a muncii întregii noastre echipe. Faptul că filmul nostru rezonează cu Academia Europeană de Film și Camerimage este o onoare imensă pentru noi toți și ne motivează pentru munca noastră viitoare".



What Happens at Night este thrillerul psihologic care reprezintă cea de-a șaptea colaborare a regizorului Martin Scorsese cu starul său preferat, Leonardo DiCaprio. Adaptare cinematografică a romanului omonim semnat de Peter Cameron, *What Happens at Night* urmărește călătoria unui cuplu de americani în Europa, pentru a adopta un copil. Cei doi soți se cazează într-un hotel părăsit, unde se confruntă cu situații stranii și personaje excentrice. Alături de acesta din urmă, în film urmează să mai apară Jennifer Lawrence, Mads Mikkelsen și Patricia Clarkson. Regizorul și actorii speră să continue colaborarea și pentru alte proiecte, mai ales că planurile de viitor ale lui Scorsese (care în prezent are 83 de ani) sunt până în 2030! El are deja în plan două filme biografice despre Roosevelt și Frank Sinatra, tot cu DiCaprio în fruntea distribuției.

O poveste adevărată, cea a unui fost fotbalist, John Bishop, care, după un divorț neplăcut, devine actor, l-a convins pe Bradley Cooper să semneze cel de-al treilea film ca regizor, *Is This Thing On?*, venit după *A Star is Born* (2018) și *Maestro* (2023). Critica laudă filmul, iar Cooper este din nou apreciat pentru abilitățile sale de a surprinde cu sensibilitate momentele dificile prin care trec personaje vulnerabile. În plus, actorii: canadianul Will Arnett (mai puțin cunoscut în Europa) și Laura Dern i se alătură regizorului cu interpretări inteligente și emoționante. F

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

AMBASSADE DE FRANCE EN ROUMANIE

INSTITUT FRANÇAIS

orange

30e FESTIVAL DU FILM FRANÇAIS

19—29 MAR. 2026

BUCUREȘTI
CLUJ-NAPOCA
TIMIȘOARA
IAȘI
ARAD
BRAȘOV
BRĂILA
CONSTANȚA
SFÂNTU-GHEORGHE
SIBIU
SUCEAVA
TÂRGU MUREȘ
CRAIOVA
PITEȘTI
PLOIEȘTI
BAIA MARE



Groupama

KÎZÎM

PRIMA IUBIRE NU ȚINE CONT DE REGULI

YELIZ MUSTAFA, MATEI SAIZESCU, TUDOR CHIRILĂ, ELIAS FERCHIN, TURCHIAN NASURLA, JUDITH STATE, ANASTASIA UDREA, LUCA FIERARU, TUDOR MILAN PĂLADE, AMULY, BOGDAN FARCAȘ, MARIAN CĂPOTĂ



DIN 24 FEBRUARIE ÎN CINEMATOGRAFE

SCENARIU: ELIAS FERCHIN / IMAGINE: LIVIU MĂRGHIDAN / MONTAJ: TUDOR CHIVULESCU / MUZICĂ: ALIN ZĂBRĂUȚEANU / SUNET: MIHAI BOGOS / SCENOGRAFIE: BOGDAN IONESCU / COSTUME: FRANCISCA VASS / MIXAJ SUNET: ALEXANDRU DUMITRU / COORDONATOR POST PRODUCȚIE: VIOREL CHESARU / PRODUS DE: SCHARF FILM PRODUCTION SRL / PRODUCĂTORI: RUXANDRA FLONTA ȘI LIVIU MĂRGHIDAN / PRODUCĂTOR EXECUTIV: RUXANDRA FLONTA / REALIZAT CU SPRIJINUL CENTRULUI NAȚIONAL AL CINEMATOGRAFIEI /