

În numărul
viitor :
Festivalul
filmului
pentru
tineret,
Costinești '90

REVISTA A CINEFILILOR DE TOATE VIRSTELE BUCUREȘTI, AUGUST, 1990

Nr. 8 (339)
Anul XXIX

noul

CINEMA

<https://biblioteca-digitala.ro>



● Sean Young și Kris Kristofferson, cuplul de îndrăgostiți din **Singe și orhidee**, serialul american de mare succes TV. În dreapta K.K. — un adevărat căpitan de poliție

CĂPITANUL MADDUX

După ce ne povestește serialul TV **Singe și orhidee**, povestire pe care nu are sens s-o reproducem aici, întrucât cine a văzut filmul l-a văzut, iar cine nu — ar putea să se simtă frustrat citindu-l, **Marga Gavrilă** din Corod (jud. Galați) notează câteva aprecieri pe marginea interpretării lui Kris Kristofferson în rolul căpitanului de poliție Curt Maddox: „Marea artă a lui K.K. este de a face din acest personaj incomod o ființă simpatică, bine intenționată. Frapează la K.K. realismul jocului său. (Correspondenții noștri, care folosesc frecvent expresii ca: realismul filmului, realismul acțiunii, realismul cadrului, realismul jocului, ar trebui să le explice din când în când celorlalți cititori ce înțeleg ei prin realism, căci nu am întâlnit vreo propoziție în care să se vorbească de nerealismul filmului, jocului etc. — D.S.). Joacă reținut, mai mult din nuanțe, îmbrăcându-și partitura în haina firescului. Naturalățe, farmec al sincerității, umor fin. (Or fi acestea atributele realismului? — D.S.). Un excelent actor, așa cum îl caracteriza Martin Scorsese, autorul aceluia extraordinar film intitulat **Alice** nu

mai locuiește aici, unde K.K. joacă alături de Ellen Burstyn, acțișcă ce a fost premiată cu Oscarul de interpretare feminină pe 1974 pentru rolul din acest film.”

PREZENTUL, VIITORUL ȘI TOPUL

UN ELOGIU

Crista Stoicescu din Timișoara (str. Constantin cel Mare nr. 107, ap. 8) mă roagă să-i reproduc integral scrisoarea, dar scrisoarea domniei sale are două pagini dactilografate și ar ocupa mai bine de o treime din pagină. Voi reproduce, așadar, pasajele mai importante, fără a-i modifica esența sau a-i diminua entuziasmul: „Vă mulțumim, stimați creatori și păstrători ai valorilor teatrului — și parțial filmului — românesc, pentru tot ce ați reușit să faceți în ultimii ani pentru a salva teatrul românesc, pentru a-i menține strălucirea, în condițiile în care era mereu amenințat să fie sugrumat de cenzură și de acțiune picană. Vă mulțumim, stimați actori, stimați regizori. Mulțumirile mele într-un totuș special aș vrea să le adresez lui Florin Piersic, acestui mare actor, cu un har actoricesc ieșit din comun, care — pe scenă și pe ecran — ne copleșește prin autenticitatea și forța emoțională a jocului său. În ceea ce mă privește, am venit, în ultimii ani, de câteva ori la București special pentru a-l vedea și revedea pe Piersic pe scena „Naționalului” bucureștean.”

Cititorii noștri sînt preocupați nu numai de comentarea filmelor, dar și de conținutul revistei, precum și de înfățișarea ei. Este adevărat, și înainte (cît de departe ni se pare acum acest **înainte**) soseau scrisori în care se sugerau rubrici noi, fotografii mai puțin meschine (și, indirect, mai puțin oficiale, întrucît cei doi meschini prea se lăfăiau în poze oficiale număr de număr, de-ți venea să deschizi revista de la mijloc...), articole și interviuri. Întrucît nu le-am putut publica la vremea respectivă, am putea să le re-trimitem acum pe adresa (sper, de **acum**) a unor slujbași ai răposatului Consiliu al Culturii (???). Scrisorilor sosite după (cît de aproape simțim totuși acest **după**) le dăm curs. Astfel, **Gaby Casavossy** din București (str. Traian Vasile nr. 65) ne scrie: „Noua față a revistei m-a făcut să-i prevăd un viitor strălucit. Ați început bine. Mă bucur că ați reînălțat posterele de la mijlocul revistei, dar ele pot să se întindă și pe două pagini; nu-i așa? Copertile de asemenea sînt nemaipomenite. Aici am vrea să-i întâlnim pe actorii noștri favorii (...). Acum aveți acces la publicații nenumărate (ba destul de numărate — D.S.). Sînt convinsă că pentru anii acestia de incultură (să nu exagerăm totuși — D.S.) ne veți răsplăti pe parcurs, publicind materiale pe care ar fi trebuit

Din sumar:

Dialog cu cititorii

Eveniment — Augustin Buzura: „Cred că a sosit momentul adevărului și al bunului simț”

Trei studiouri de creație prezentate de: Constantin Vaeni, Dinu Tănase, Mircea Mureșan

Filme de dincolo de Prut

Telecinemateca: Wajda — O trilogie a trezirii conștiinței

Festivaluri: Paris, Los Angeles, Pesaro, Cracovia

Ei, actorii: Valentin Uritescu, Gérard Depardieu

Shakespeare cineast: Lungul drum către „Integrala Shakespeare”

În obiectiv: serialul — Nevola de romanesc; Alo, Ewing? Aici Guldenburg.

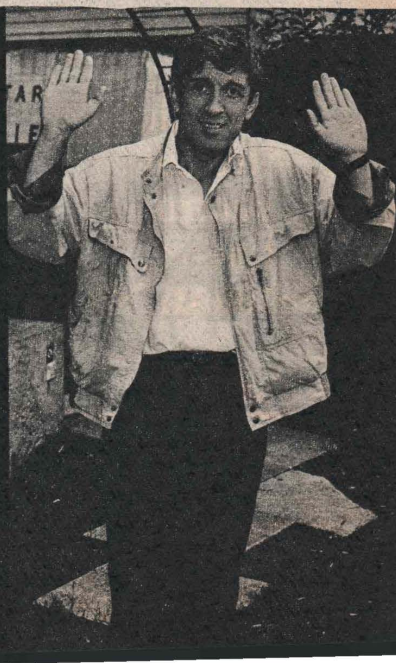
Pe ecrane: I de la Icar văzut din trei unghiuri

Cinarama

În acest număr semnează: Mircea Alexandrescu, Radu F. Alexandru, Bogdan Burlileanu, Cristina Corciovescu, Irina Corolu, Laurențiu Damian, Adina Darlan, Ileana Porneș-Dănilache, Dana Duma, Gabriel Kosuth, Nicolae Manolescu, Victor Ernest Mășek, Alice Mănoiu, Aura Pura, Dumitru Solomon, Mihai Tolu, Laurențiu Ulici, Valentin Uritescu.



În
topul
simpatiei
correspondenților
noștri,
Florin
Piersic
și
Mircea
Draconu

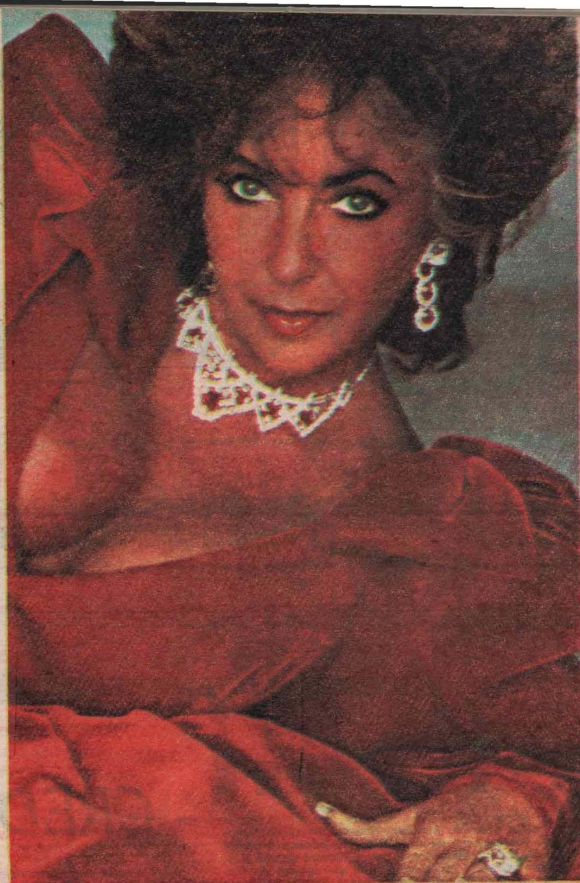


Cine este Monica Gheț?

... întreabă Alexandru Jurcan din Ciucea (jud. Cluj), căruia i-am publicat un „Jurnal de cinefil” într-un număr trecut. Și răspunde: „Responsabilă la Cinema „Arta” din Cluj. Prozatoare. Critic de film la „Steaua” și „Tribuna”. A organizat seri de cultură cinematografică în condițiile dictaturii. A riscat, a alergat, a dat telefoane, a implorat, a adunat în jurul său cinefilii devotați. Nu pune afile în oraș, nu se putea, cultura se făcea în șoaptă. Dar în vitrina cinematografului erau afile

complete. Vervă, dăruire, personal devotat... Oamenii de cultură invadeau biroul ei, cereau informații, biote, relații... Pentru toți se găsea o cafea bună, o vorbă, un suport moral. Ea, care ar fi putut fi actriță, ea, care este prozatoare, suride din spațiile mașinii de scris cu zimbetul de Gioconda. Oare nu asta vrea să spună tot timpul? Să supraviețuim prin cultură, deoarece tunelul va izbucni spre adevărata lumină.” Un portret de cinefil și nu numai...

* Monica Gheț face parte, alături de Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Nicolae Hossu și Ion Noja, din colectivul de redacție al revistei *Ecran*, ale cărei prime numere au apărut la Cluj-Napoca. Revista este editată de Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmului din România și se recomandă a fi o publicație de cultură și publicitate cinematografică. Le dorim succes în această pasionantă cursă cu obstacole care este editarea unei reviste de film.



Liz Taylor bănuită de SIDA (diagnostic neconfirmat); în fotografie la fel de strălucitoare ca întotdeauna. Publicitate melodramatică sau realitate?

Nici părinți, nici frați și nici prieteni n-avem. Pentru că n-avem rădăcini. Unde putea fi Dumnezeu dacă astronomii scotociseră Universul până departe, negăsind decât materie moartă? După Revoluție mi se păreau perverși toți cei care pozau cu Dumnezeu. Existența mea s-a rotit cu 180 grade de cînd am văzut *Iisus din Nazaret*. Nu părerile despre

film mi s-au părut interesante (nu le-am mai reproduș, ci părerile elevilor din clasa a XII-a despre sine însăși. Arta poate schimba sensul vieții?...

Rubrica „Dialog cu cititorii” este realizată de Dumitru SOLOMON

La cererea Clădiei Bălan din Seini, Str. Cuza Vodă nr. 8, județul Maramureș și nu numai a ei, publicăm această fotografie din serialul *Moștenirea familiei Guldenburg* (Katharina Böhm, interpreta Nanei)



să ni le aduceți la cunoștință în trecut. Probabil că sortarele dumneavoastră secrete sînt dolișori de stiri cenzurate pe care noi abia așteptăm să le aflăm. (Oare ne-ar mai încălzi o stire, fie ea și cenzurată, de acum cincisprezece ani? — D.S.). De aceea v-aș propune ca revista să fie difuzată bilunar. E prea mult? Pentru un cinefil împătimit nu ar fi de ajuns nici săptămînal. Correspondența ne sugerează și „un top al filmelor, împărțit pe două secțiuni: filme vizionate la TV și filme de pe marele ecran. Un top al lunii cred că nu ar strica, permițînd totodată cunoașterea preferințelor publicului spectator pentru filmele difuzate în luna respectivă. Pentru filmele vizionate anterior ar putea fi întocmit un *nostalgic top*. Propunerile nu-mi displac. Să vedem ce părere au prietenii mei din redacție”...

O anonimă (treacă de data asta de la noi) ne previne: „Este de laudat inițiativa dv. de a schimba puțin titlul revistei și copertile ei, dar ce facem cu interiorul? Aceleași poze urite, alb-negru foarte multe, și mai ales multă vorbă, ca și înainte? (Mă rog, alți corespondenți ne cer, dimpotrivă, „mai multă vorbă”... — D.S.). Cele câteva poze colorate și foarte frumoase sînt foarte, foarte puține. Oamenii, în mod special tinerii, vor să vadă cît mai multe chipuri frumoase ale actorilor și cîntăreților îndrăgiți. (...) Și, pe lîngă chipuri, oamenii vor să mai știe și despre viața actorilor.” Bun, dar despre viața actorilor nu scriem cu „vorbe”? Este evidentă dorința de frumos și de culoare a cititorilor revistei. Da, e momentul să le dăm mai mult frumos.

O semi-anonimă, semnată Georgeta-Liliana, e mai incisivă (de, din umbra anonimă-tutui ne dă mîna...), criticîndu-ne că publicăm „poze nu prea deosebite” („poze aceea oribila din *Femeia născută*”), pe care, mărturisesc, răsfoind numărul 3, indicat de anonimă, pur și simplu nu am descoperit-o). Da, „poza enormă cu Madonna” este, deși corespondența care a vrut să rămînă necunoscută o consideră prea mare, în schimb, ne mulțumim pentru M.M. și Pierre Brice.

Prevăd că marile conflicte cu cititorii și dintre cititorii le vom avea din cauza fotografiilor. Sper să nu fie nevoie aici de „o nouă revoluție”.

* Prietenii din redacție nu dispun deocamdată de condițiile materiale (hîrtie etc.) care să asigure un alt ritm decît cel de lunar. Tot ritmul de lunar, ce impune predarea în tipografie a materialelor cu aproape două luni înainte de apariția revistei, nu permite — tot deocamdată — prezentarea unor „top-uri” cît de cît la zi.

OPȚIUNI JUVENILE

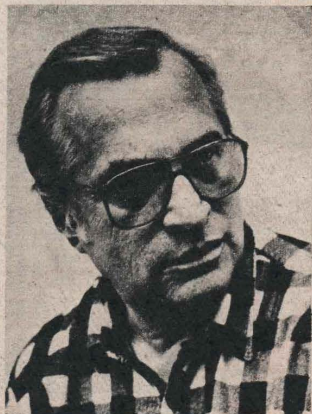
C e și pînă acum, tinerii ne cer ajutorul în alegerea meseriei. Din păcate, apariția lunară a revistei, cantitatea mare de scrisori venite pe adresa noastră și necesitatea de a răspunde cît mai multor corespondenți fac nu o dată ca răspunsurile să plece de la noi tirziu, foarte tirziu sau chiar prea tirziu. Nu știu dacă, de pildă, *Întrul Dan Confederații* din Ițcani — Suceava (str. Aurel Vlaicu 971), care și-a încheiat de curînd (?) stagiul militar și care ne aduce la cunoștință că a

scris un scenariu de film („pe care-l consider interesant” — spune ei) și a început un al doilea scenariu, dar a conceput și o piesă de teatru pentru televiziune și o serie de scenete, nu a descoperit pînă acum singur drumul spre studiourile de film sau spre Televiziune. Mai mult decît atît ce i-am fi putut răspunde, cîtă vreme nu știm cît de bune și cît de interesante sînt lucrările sale? Dacă nu s-a adresat pînă acum vreunui din cele cinci studii de filme, îl sfătuim s-o facă acum. De asemenea, piesa și scenetele TV trebuie trimise la Televiziune. În urma lecturii lor de către cei virtual interesați, s-ar putea să afle cum (și dacă e cazul) să devină scenarist de film.

Dana Berceanu din București (str. Marin Pazon 1, bl. G10, ap. 31) vrea să devină cascadează: „Nu vă mirați. Nu sînt genul de om care să-l considere pe cascadeori niște bezmetici fericiți. Știu destul de bine cît de mult muncoș și îl admir pentru acest lucru.” Ce să facă? Probabil același lucru pe care l-a făcut Tudor Ionescu din Pitești (str. Negru Vodă bl. D3, sc. B, ap. 3), care, alînd că s-a constituit Asociația cascadeorilor, a trimis o cerere de înscriere, însoțită de „julele confesiunii”. Acum ne roagă să sesizăm Primăria municipiului București că Asociația cascadeorilor nu a primit un sediu, drept care nu poate funcționa. Poate că, totuși, între timp i-a primit; iar dacă nu, rugăm Primăria capitalei să se considere, și pe această cale, sesizată. În orice caz, nu e suficient să faci parte din Asociația cascadeorilor ca să fii cascadeor, însă timp este: Dana are 17 ani, Tudor are 22 de ani.

O SUTĂ OPTZECI DE GRADE

N u aveam de gînd să revin la filmul lui Zeffirelli *Iisus din Nazaret*, asupra căruia am publicat cîteva impresii ale spectatorilor. Am citit însă o scrisoare sosită de la Bacău, scrisoare în care o tînără, Tudorița Lungu (str. Ardealului, bl. 6, ap. 1), descrie schimbarea produsă în viața ei de vizionarea filmului. Rîndurile Tudoriței Lungu mi se par semnificative pentru revelația trăită de o generație. Niciodată nu mi-aș fi putut închipui că îmi voi aprinde sufletul ca o candlea cînd va veni o vreme, și el se va mistui în iubire pentru Dumnezeu. N-am crezut. Vedeam credința ca o dogmă stupidă și un mijloc de guvernare a celor mulți prin punerea de cătuș pe suflet și pe creier. Ca mulți din generația mea, ațel convins și mîndri de „superioritatea” morală asupra credincioșilor, am simțit nevoia să caut pe cale logică și rațională o explicație asupra apariției noastre, a rolului nostru în viață și a obligativității (!) de a muri. M-am întrebare ce-i viața, ce-i moartea. O simplă reintegrare în țărîna, dar sufletul cu care am visat, cu care am plîns și cu care am iubit unde se duce? După căutări inutile, am ajuns la concluzia că nimic nu are rost, că trăim pentru a muri și chiar dacă, muncind, te realizezi pe plan material sau profesional, sau nu muncești deloc, totuna-i. Știu că mulți colegi și prieteni au căutat cu înfrîngare esența vieții și, negăsind-o, au avut la rîndul lor mari deziluzii. S-au închis în singurătatea lor ca într-o carapace ce împiedică comunicarea. Poate nu știți, dar noi sîntem foarte singuri.



De la începutul lunii iunie,
cînd a fost consemnat acest interviu,
scriitorul Augustin Buzura
a fost cooptat membru al
Academiei Române

CRED CĂ A SOSIT MOMENTUL

Stimete domnule Augustin Buzura, sînteți unul din-
tre scriitorii români care, de vreo 20 de ani încoace, s-a aflat
permanent în atenția editurilor, a criticii literare și, mai ales,
a cititorilor. La rîndul lor, producătorii și regizorii de film
v-au curtat mai mult sau mai puțin eficient, dovadă fiind cele
(numai) două filme — *Orgoli și Pădureanca* — al căror sca-
nariat sînteți pînă în acest moment. Pomînd de la această
realitate, care credeți că este motivul interesului constant pe
care vi l-a arătat (chiar și numai la nivelul bunelor intenții)
cinematografia?

— Nu mi-am pus niciodată întrebarea dacă există sau nu
o relație specială între cărțile mele și film. Dacă ele au stîm-
bat interesul cineștilor, probabil că aceasta se justifică prin sin-
ceritatea lor, prin modul cîntărit în care eu am scris despre
niște lucruri destul de dificil de abordat în acel moment. Si-
gur, acțiunea unei cărți este prima în măsură să atragă aten-

prin această transformare, diverse situații, fraze sau idei,
care nu aveau o legătură strictă cu acțiunea filmului, urmau
să rămînă pe dinafară. Pentru mine, ca și pentru cititorul
care le-ar fi simțit lipsa, rămînea oricînd cartea...

— Față de sacrificiul acceptat, față de renunțările asumate
de dumneavoastră, ca autor... văzînd filmul pe ecran, sînteți
de părere că a meritat efortul respectiv?

— Raportat la momentul acela — era prin 1981 — da. Vă-
zînd cît de greu se face un film, cît de întortocheat și absurd
era labirintul acelor nesfîrșite viziuni, discuții, modificări,
nu am nimic de reproșat celor ce s-au străduit să dea viață
filmului. Sigur că se putea face mai mult sau mai bine, dar
eu țineam ca acele idei să ajungă cunoscute pentru cît mai

— Spuneți de purgatorii viziunilor într-o aprobare.
Cum au decurs ele? În definitiv, erați primul film și, din
punctul de vedere al puterii decizionale, ar fi fost de dorit să
nu vă brusheze prea tare, mai ales că, prin colaborarea cu
Mancu Marcus, vă inscrieți în condiția de a face un film se-
parat de Pintilie...

— Da... Cînd am ajuns cu scenariul pentru aprobare la
dumneavoastră, el s-a simțit dator să-mi explice că,
deși cartea era apărută, ba încă într-un tiraj nesperat de
mare, totuși ar fi bine să țin cont de faptul că într-un fel
sună două palme în carte și în alt fel pe ecran! Că altfel se
vede scurtele în carte și cu totul altfel pe ecran... În fine, a
fost o odisee întreagă, pînă ce am ajuns să fie prezentat fi-
mul pentru ultima aprobare, la nivelul comisiei ideologice.
Acolo, un alt mare demnitar, cînd a văzut scenariul (evident
că „altfel”, probabil în felul lui) a început să vociferare, in-
dignat față de îndrăzneala noastră, argumentîndu-ne că
„aceasta e securitatea poporului, creată de însăși clasa mun-
citoare”, deci cum îmi permit eu să-mi bat joc de reprezen-
tanții ei. N-a înțeles — sau n-a vrut să accepte — că eu des-
criam acolo o realitate, un moment istoric pe care, le plăcea
sau nu, erau obligați să și-l asume și securitatea, și pece-
nau și toți cîți au condus țara — așa cum au condus-o... — în
vremea aceea.

Oricum, făcînd o sumară socoteală, am ajuns la concluzia
că timpul consumat pentru scrierea scenariului și străbăta-
rea fiilelor de aprobare a fost infinit mai lung decît cel ca-
re-mi fusese necesar pentru a scrie cartea.

„E nevoie să ne întoarcem grabnic la cultură. În clipa de față,
nu sîntem în nici un domeniu la nivelul cultural necesar.
Poate e firesc, căci după 50 de ani de tăcere, politica a ocupat totul”

ția asupra ei, dar apoi cititorul încearcă o identificare de fac-
tură morală cu scriitorul. Că aceasta s-a întîmplat între mine
și anumiți regizori pe care îl consider adevărate personalități,
nu poate decît să mă bucore.

Dacă pe lîngă aceste considerente mai există și altele, ar
trebui întrebate chiar regizorii respectivi.

— Care au fost pentru dumneavoastră primele contacte cu
filmul, ce le-a determinat și, eventual, cum le apreciați astăzi
în privința rezultatelor concrete?

— Lucian Pintilie a fost primul regizor care s-a arătat intere-
sat de realizarea unui film după o idee... de fapt o anumită
parte a romanului *Fetele tăcerii*, care apăruse cu mari greu-
tăți în 1974, într-un tiraj extrem de redus de vreo 6.000 de
exemplare. Cartea se „bucurase”. În acele condiții, de un re-
gim vitreg de difuzare și asta m-a afectat mai mult decît des-
fîințarea mea ca autor, care a urmat imediat.

De aceea, oferta unui creator de excepțională valoare, ca
Pintilie, m-a bucurat, m-a onorat și m-a redresat moral. Din
păcate intenția noastră a rămas la faza de scenariu — un
scenariu dens, interesant... foarte diferit față de carte, dar
într-un mod care mi-a plăcut. Cînd a fost vorba de aprobare,
lucrurile s-au tot tîrăgănat la nivelul Consiliului Cultural,
apărînd foarte limpede pentru mine dorința lor de a nu face
acel film. Pînă la urmă, un important demnitar al vremii —
nici nu merită să-l mai amintesc numele — mi-a spus, că,
dacă Pintilie va face un alt film separat de mine, iar eu unul
separat de el, s-ar putea după aceea să ne lase să lucrăm
împreună!

— Și ați crezut într-o asemenea bătălie?

— Nu. Dar asta ne privea doar pe noi. Pe ei îi interesa să
ne separe, ceea ce le era, suficient pentru liniștirea... nu afit
a cugetului, cît a scaunului...

— Din punctul dumneavoastră de vedere, este avantajos
pentru scriitor de a aborda cinematograful sau aceasta re-
prezintă o corvoadă?

— Filmul e cu totul altceva, lăsînd deoparte în mod nece-
sar situații, cuvinte, ba chiar și personaje. Eu nu țin să mi le
văd pe toate pe ecran, căci știu că nu se poate. Orice carte
pierde prin ecranizare, dar în același timp cîștigă la nivelul
audienței. Cînd accepti să faci film după o carte, trebuie să
te lași în mîna regizorului și să înțelegi că multe lucruri din
ea nu încep realitate în film.

La ora cînd am acceptat să transform *Orgoli* într-un sca-
nariu, m-a atras înții de toate noutatea pe care subiectul ro-
manului îl reprezenta pentru cinematograful românesc la
momentul respectiv. Asta era mai important decît faptul că.

mulți oameni, ori acel lucru îl putea asigura difuzarea filmu-
lui în cinematografe. Pentru că de cîtit, citesc — sau citeau
— mai puțin, pe cînd la filme mergeau mult mai mulți. N-am
ținut să atrag atenția, prin film, asupra cărții, căci ea își avea,
oricum, cititorii ei.

„Lucian Pintilie a fost primul regizor care s-a arătat interesat
de realizarea unui film după o idee de a mea...
Oferta unui creator de excepțională valoare, ca Pintilie,
m-a bucurat, m-a onorat și m-a redresat moral”

Adrian Pintea — un personaj
de maximă actualitate în *Pădureanca*
(regia Nicolae Mărgineanu)



— Acesta a fost motivul pentru care ați acceptat apoi să
colaborați cu Nicolae Mărgineanu la ecranizarea „Pădure-
ncei”?

— Pînă să ajungem la *Pădureanca* am mai trecut printr-o
încercare cu „Vocile nopții” pe care dorea să o ecranizeze
Mircea Daneliuc. Era o garanție în ce privește valoarea fi-
mului, dar și o șansă în plus în lupta pentru aprobare. El,
dacă nici Daneliuc n-a reușit să acrediteze ideea, deși a do-
rit și s-a zbatut foarte mult pentru asta, era limpede că nu
aveau nevoie de viziunea mea asupra realității cotidiane.
Chestia cu cele două palme, care ar suna — chipurile diferit
pe hîrtie și pe pînă... Cum și Pintilie terminase între timp de
ce trag clopoșele, *Mitică?*, și deci intrasem amîndoi con-
diția de a putea lucra (Doamne ferește!) împreună, le-a venit
ideea cu *Pădureanca*.

— Vi s-a comandat?

— Să zicem că mi s-a propus. Au avut loc lungi discuții
cu Ion Traian Stănescu, pe atunci prim vicepreședinte al
Consiliului Cultural, deci mai mare peste literatură și cinema-
tografie, și el a spus că actualitatea n-ar prea fi la modă în
acel moment... în zonele de sus ale puterii. Sau nu realitatea,
așa cum o vedeam eu...

— Și l-ați crezut?

— Ion Traian Stănescu cunoștea perfect cultura și
structura spectatorilor „supremi”. De altfel, el era un tip de-
seft, cultivat, cu care puteai să discuți. Așa că, din vorbă în
vorbă, mi-a spus că cel mai bine ar fi să fac un scenariu
după un autor clasic.

— Ați înțeles că, de fapt, erați ținut la mai la distanță de



● Nimeni nu e de neîncercuit... cu excepția valorilor!
(Orgolli — cu Cristina Deleanu și Victor Rebengiuc, regia Manole Marcus)

TUL ADEVĂRULUI ȘI AL BUNULUI SIMȚ

acea realitate ce devenise, într-o viziune cristălită, greu de acceptat? Pentru că, pe de altă parte, toate planurile erau înțelese de teme (dar mai puțin de filme) desprind din actualitate, care se dădeau, după o îndelungată și clădită chibzuire, numai pe mîna unor realizatori „de încredere”...
— Mie unuia nu-mi era permisă actualitatea — cel puțin în ipostază cinematografică — pentru că ei știu foarte bine

rat, în sfîrșit, din sertar și lansat în producție fără modificări sau adăugiri.
— Domnule Buzura, multă vreme ecranizarea a fost considerată pentru filmul românesc ca un fel de colac de salvare. Credeți că, și de aici înainte, ea va funcționa în același mod?
— Asta va depinde foarte mult de felul în care creatorii vor fi în măsură să analizeze, să evalueze și să se exprime

„Pînă să ajungem, cu Nicolae Mărgineanu, la Pădureanca, am mai trecut printr-o încercare cu „Vocile nopții” pe care ținea neapărat să o ecranizeze Mircea Daneliuc...”

ce-ar fi ieșit dintr-un asemenea scenariu scris de mine.
— Era și asta o modalitate de a vă fiata, nu?
— Intr-un fel, mă rog... deși aș fi preferat să mă lase să înțerc.
Așa că, pe deplin edificat asupra modului cum „se puneau problemele”, m-am apucat să recitesc „Pădureanca”. Știam nuela din școală, nu-mi spunea mare lucru, dovăduindu-se o melodramă, care pe ecran și-ar fi relevat toate punctele slabe. Abia după trei, patru, cinci lecturi am găsit ideea cu holera. Și atunci ecranizarea a început să mă pasioneze ca adevărat. M-am dus la Ion Traian Stănescu și l-am întrebat

asupra marilor probleme care îi frământă pe oameni. Desigur, s-au scris niște cărți, multe din ele valoroase, iar de acum încolo se vor scrie altele care nu au nici un motiv să nu fie și mai valoroase. Filmul românesc va putea face apel la literatură doar în măsura în care va simți nevoia respectivă. Dar să nu uităm că ecranizarea nu mai are de ce fi un refugiu sau un pretext pentru afirmarea unor adevăruri ale prezentului. Sînt convins nu numai că trebuie scrise, dar se vor și scrie scenarii interesante, valoroase, incitante... Că ele vor porni de la un roman sau de la altceva? Asta chiar nu mai are importanță.

„Un film mare, fie ecranizare, fie după un scenariu original, poate să schimbe o mentalitate, să impună un mod de a gândi...
Îmi amintesc de Pădurea spînzuraților — ce mult a însemnat atunci, ce șoc a creat Ciuleii!”

dacă accepta ideea de dragoste și moarte în timp de teroare. Pleasam de la trama nulei, iar teroarea era holera, privită ca o calamitate. Mă rog... pentru mine calamitatea era alta, teroarea era și ea alta, dar mi-am zis că ambele pot fi astfel bine sugerate. Acest suport devenea pretextul de a avertiza, de a striga de pe ecran oamenilor: „ce fel de bărbați mai sînt în țara asta, care nu se pot opune unei terori inoculate și manipulate?” Nu-mi mai aduc aminte cu excitație fraza, dar de dragul ei am scris scenariul. Sigur că ea nu-i aparținut lui Slavici, ca și multe alte lucruri din film, dar nu am intenționat nici un moment să fac o simplă transpunere pentru ecran, doar un film de epocă, ci o trimitere la adresa mecanismelor cu ajutorul cărora individul este ținut sub ascultare.
Nici finalul nu putea rămîne în film așa cum îl văzuse Slavici în nuela — că lorgovan moare și i se ține lumina. Era absurd ca ultimul accent să cadă pe această dramătoasă semănătoristă și atunci, dincolo de culpabilitatea evidentă a celor doi părinți față de destinul copilului lor, am revenit la teroare și la minciună, care se perpetuează una din alta. Lumina (e vorba de spectatori din sală) era oricum obșnuită în acel moment cu fenomenul respectiv, eu n-am făcut decît să-l arăt cu degetul.

În orice caz, mi-a făcut o mare plăcere să lucrez la acest film, care cred că și astăzi rezistă, iar colaborarea cu regizorul Nicolae Mărgineanu a fost excelentă — dovadă că acum el filmează deja *Fără identitate*, un scenariu pe care l-am conceput împreună cu cîțiva ani înainte, după o altă idee din „Fetele tăcerii” și care la începutul lui ianuarie a fost elibe-

înainte vreme, se apela la o carte apărută deja, în primul rînd pentru că scenariile bune erau interzise, iar cele acceptate erau altă de prostie, că provocau indoieli chiar și celor care le aprobaseră. În plus, ecranizarea prezenta avantajul — din punctul de vedere al birocrăției culturale — că, fiind pe jumătate aprobată odată cu apariția cărții, răspunderea lor era mai mică.

„Libertatea, ca și cultura, există exact în măsura în care ți le cucerești.
Vreau să spun că fiecare individ este condiționat de propria sa capacitate de înțelegere a sensului respectiv”

Acum, însă, nemaivînd „inecați”, nu văd ce rost ar mai avea colacul de salvare.
— Să înțeleg că, pentru viitor, nu aveți nici un alt proiect cinematografic?
— Dacă vreun regizor se va arăta interesat de vreuna din scrierile mele, îi voi da mîna liberă, cu condiția să-mi inspire încredere la început și să-mi arate scenariul la sfîrșit... adică înainte de a începe filmul.
În ce privește scrierile mele, sînt atît de rîmăsi în urmă cu proiectele literare, încît le voi da o prioritate absolută.
— De pe această poziție de detașare: cum credeți că ar

trebuia acționat pentru ca ecranizarea — altele cîte vor fi — să devină nu numai un act de respect, dar și unul de cultură?

— În primul rînd, e nevoie să ne întoarcem grăbnic la cultură. Pentru că, în ciuda de față, nu sîntem în nici un domeniu la nivelul cultural necesar. Poate că e firesc, deocamdată, căci după 50 de ani de tăcere, politica a ocupat totul. Dar, după o asemenea bulversare, cred că a sosit timpul să ne întoarcem la unelele noastre, să vedem bătaia lungă a culturii.

Se vor găsi destul care să scrie scenarii și după cărți clasice, și după alte cărți mari, care trebuie răspindite lumii prin film. Dar în treaba asta e nevoie și de profesionalitate, și de moralitate, și de respect, și de grijă față de felul în care sînt abordate valorile.

Pentru că, înainte, scriitorul era obligat să facă de toate: și istorie, și ideologie, și statistică dacă vrea. Acuma nu mai are de făcut decît literatură. Dacă aceasta e bună, va putea interesa cu siguranță și filmul. Restul e treaba specialiștilor. E momentul, cred eu, al separării puterilor în statul... cultural.

— Cinematografia a și purces de altfel, prima, la separare, desprinzîndu-se pe linie instituțională de Ministerul Culturii. Cum apreciați această „secesiune”? — nu va însemna ea o diminuare a dimensiunii culturale, fără de care filmul devine numai producție, distracție și (eventual) beneficiu?

— Din cîte știu eu, și literatura și filmul sînt făcute de oameni. Dacă din numeroasa producție pe care o presupun vor apare 4—5 filme mari pe an, va fi extraordinar de bine. Și cred asta fiind convins că adevărații regizori nu-și vor abandona în nici un context profesia și nu-și vor risipi talentul.

Nu văd cum un regizor urias ca Lucian Pintilie, care a pierdut alțiia în așteptarea unor aprobări, despre care știu că are foarte multe proiecte, să ajungă azi să facă vreun compromis de orice fel, coborînd ștacheta. După cum nu-i vād pe Daneliuc, Pița, Mărgineanu, Verolui, Gulea — căruia îi multumesc pe această cale pentru sfaturile politice — Văeni și alții ca ei risipind șansele ce le stău încă la dispoziție.

Rămîn la ideea că, indiferent de firmă, trebuie să-ți respecti vocația. Restul e treaba de administrație. Sînt sigur că un Pintilie poate da tonul într-o competiție foarte generoasă și foarte utilă tuturor, dar în primul rînd culturii naționale.

Cum vede un scriitor momentul actual pe care îl parcurge societatea românească? Ce vă sperie sau ce vă încurajează din tot ce se întîmplă în jurul nostru?

— Ca om, îmi păstrez indoielile, dar asta sînt ale mele, consider că acum e un sezon...
— Al pescărușilor?

— Nu, nu... al iepurilor curajoși. Pentru că pînă mai ieri,

puțini au îndrăznit să spună ce credeau sau nici măcar nu credeau. Pe cînd azi, cînd se poate și nu e nici un risc, au apărut curajoșii, eroii... Momentul va trece, sînt sigur de asta, și într-un timp foarte scurt lumea noastră își va reveni și se va îndrepta firesc spre ceea ce se cuvine, spre adevărurile eternelle ale literaturii, spre ceea ce-i unește pe oameni. Pentru că lumea, realitatea și relațiile dintre oameni nu pot fi privite doar prin prisma îngustă a unor partii. Vedeți, înainte această lume se percepea prin optica unui singur partid. Azi ea se multiplică prin puzderia de partide, dar — paradoxal — rezultatele sînt aceleași, la fel de deformante.

— Pînă de cîrind, principatul atu al unui creator trebuie să fie — pe lîngă talent, desigur — curajul. Curajul de a gândi, de a exprima, de a lupta pentru ca opera lui să ajungă spre public, de a spune „nu” sau de a depăși obstacolele ridicate în calea sa de către putere. Care considerați că trebuie să fie astăzi acea dimensiune în măsură să definească autorul veritabil?

— Din punctul ăsta de vedere, eu nu cred că s-a schimbat ceva pentru creatori. Care va fi atu-ul prezentului? Exact același care a fost — cînd a fost — și pînă acum: cînsit cu tine înșăși și cînsit cu cel pentru care scrii. Bineînțeles, pretențiile sînt azi mai mari față de creator, dar și avantajele acestuia sînt altele, căci nu mai este nimeni obligat să se ascundă după cuvinte, să sugereze, să facă istorie sau sociologie la „comandă”, la „dorință” sau „din indicație”.

Curajul? Da, de-abia acum ți trebuie cu adevărat, în sensul nobil al cuvîntului, căci consecințele sînt astăzi diferite față de trecut. Ideea dosarelor s-a întors, poate, pe dos, dar într-un mod la fel de eficient, și asta devine în contextul dat de-a dreptul dramatic. Pînă acum, nu era momentul — pentru unii. Acum, pentru aceiași e momentul. Dacă-ai, nu vād de ce n-ai fi și pentru adevăr și pentru bun-simț.
— Deci, este nevoie de aceeași energie altă pentru a lupta cît și pentru a rezista?

— Chiar de mai multă. Și, mai ales, ne trebuie aceeași cantitate de speranță pe care o aveam înainte, căci din ea a rezultat forța.

— Cum vedeți, pentru cultură, raportul dintre libertate și moralitate?

— Democrație este — cu democrații stăm mai prost. Libertatea, ca și cultura, există exact în măsura în care ți le cucerești. Vreau să spun că fiecare individ este condiționat de propria sa capacitate de înțelegere a sensului respectiv.

— Ce înseamnă noțiunea de democrație în cultură? Altele spun, este compatibilă domeniul culturii cu normele democrației?

— De ce nu? Această compatibilitate devine operațională odată cu respectul opiniilor. Dialogul civilizat stimulează lupta de idei, iar aceasta devine surse cea mai importantă de generare a valorii autentice.
— Se vorbește tot mai mult azi nu despre dialog — el este, orice ar spune, un bun cîștigat — cît mai ales despre condiții etice a acestuia...

(Continuare în pag. 18)

Convorbire consemnată de Bogdan BURILEANU

PARIS
19/26
JUN
1990FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM ET DE
LA JEUNESSE

În luna iunie, la Paris, a avut loc o întâlnire cinematografică internațională la care au participat 30.000 de tineri. Din jurul au făcut parte 30 de copii și adolescenți din Australia, Canada, Japonia, Spania, Anglia, Indonezia, Israel, Italia, Kenya, Norvegia, R.F.G., România, Franța, Statele Unite, Uniunea Sovietică.

Jurat la 13 ani

Mă numesc Vlad Nemeș și aș vrea să-mi luați un interviu! Insoțită cerere, dacă n-ai veni din partea unei mini-vedete fără complexe sau prejudecăți, protagonistul-copil al filmelor lui Sergiu Nicolaescu Mircea și Coroana de foc. Dar insistența sa nu se datorează faptului că ar vrea să-și facă publice isprăvile de la filmare — și cite n-ar fi de povestit! Ceea ce vrea el, acum, este să împărtășească cititorilor cea mai recentă experiență a sa: aceea de membru în juriul Festivalului internațional al filmului și al tineretului de la Paris, desfășurat între 19-26 iunie, sub președinția de onoare a Clăudiei Cardinale. Împreună cu mai experimentata sa colegă într-ale actoriei, Medeea Marinescu (absentă de la discuția noastră datorită unui recital de pian), s-au alăturat unui grup de 30 de copii și adolescenți din diferite țări ale lumii invitați să judece filme venite de pe cele cinci continente și să le acorde premii.

Între virsta copilăriei și cinematograf a existat întotdeauna o punte afectivă, o intimă corespondență căci stăpînesc în comun teritoriul visului, al imaginărilor, al jocului. Ei, tinerii, sînt un public ideal datorită sensibilității și percepției gândului și chiar datorită discernămintului și intransigenței. Palmaresul din acest an o dovedește, iar argumentele interlocutorului meu nu suferă obiecții.

Marele premiu a fost conferit chiar filmului său favorit, *Regina inimilor* al englezului Jon Amiel: povestea unei familii, cu peripețiile ei vesele și triste, derulate pe parcursul mai multor decenii. Premiul special al juriului a fost atribuit filmului *Umbra Emei* de Soren Kragh-Jacobson din Danemarca: lipsita de afecțiune părinților, o fetiță din înaltă burghezie pune la cale propria sa răpire. Protagonista și-a adjudecat și premiul de interpretare feminină, numele ei: Line Kruse. Premiul de inter-

pretare masculină a revenit lui Volodea Koziev, interpretul de 13 ani din filmul sovietic preferat de Medeea Marinescu, *Libertatea este paradisul* de Serghei Bodrov: un băiat orfan de mamă evadează în repetate rânduri de la școala de reeducare pentru a ajunge să-și cunoască tatăl, deținut într-o închisoare cu regim sever. Un film a cărui duritate nu mulți copii au putut-o înțelege așa cum au înțeles-o cei veniți din Europa de est — mă asigură Vlad, cu o undă de amărăciune în privire, în glas. Premiul pentru cea mai bună coloană sonoră a fost adjudecat de către Nu-mi atinge filca al americanului Stan Dragoti: un tinar de profesie disc-jockey la radio realizează cu stupeoare că lăsa să a ajuns la vîrsta dragostei. Cel de al șaselea premiu a fost atribuit de juriu unui acestă „pentru cel mai realist film” peliculei peruane *Juliana*, autorul Fernando Espinoza și Alejandro Legaspi: obligată să-și câștige singură existența, o fetiță din Lima se travestește în băiat.

Aflat la a cincea ediție, festivalul are deja o reputație binemeritată pentru că mediază un dialog amplu între spectatori și cei care sînt astăzi în măsură să influențeze hotărîtor ascensiunea sau falimentul la bursa filmului. Lor li se datorează — de exemplu — triumful mondial al *Cercului poezilor dispăruți* sau succesul nemișcabil al filmelor lui Besson, *Marele Albastru* sau *Nikita*, prezentate în competiția canneza.

Din 1982 și la festivalul de la Cannes înfintează un Juriu tinar care acordă Premiul tineretului.

Festivalul parizian a oferit anul acesta și o surpriză: inaugurarea unui studioul în miniatură — Ciné-Village — un loc unde spectatorii de toate vîrstele pot



Președinta juriului,
Claudia Cardinale,
i s-a dedicat
și o retrospectivă

face cunoștință cu tainele meseriilor cinematografice, de la machiaj pînă la operatorie. Pentru Vlad și Medeea nimic nou!

De altfel, în Franța, cinematograful și audiovizualul sînt incluse în programa de învățămînt. În colegii și licee există ateliere de practică artistică unde trei ore pe săptămîna elevii au posibilitatea să studieze cu unul sau mai mulți profesori plus un cineast sau specialist în video: următoarele materii: istoria cinematografului, semiologia imaginii, tehnica scenariului, noțiunile practice de filmare, elemente de artă video.

După această călătorie în care a trebuit să facă față unor discuții de specialitate purtate cu prietenii mai mici sau mai mari din juriu, dar și cu maturii interesați de eficiența acestor manifestări în materie de cunoaștere reciprocă și de prospectare a pieței filmului, Vlad Nemeș e hotărît să rămînă totuși la pasiunea sa veche: anatomia. Dar nici experiențele cinematografice nu sînt de neglijat. Mai ales cînd ai abia 13 ani!

Irina COROIU

Filmul unui festi

Operatorul Gabriel Kosuth
a fost invitat la Festivalul de la Los Angeles,
de unde ne-a adus nu un reportaj,
ci un decupaj cinematografic
care-l recomandă ca un adevărat cineast-gazetar

Interior, zi, Birou AFI (American Film Institute) P.M. Mă numesc Ken Wiaschin și sînt directorul festivalului. Anul acesta, dintr-o selecție de circa 200 de filme din peste 40 de țări, o importantă secțiune a fost dedicată filmului est-european. Am prezentat 47 de filme din Bulgaria, Cehoslovacia, Germania de est, Iugoslavia, Polonia, România, Ungaria și URSS, multe dintre ele interzise pînă de curînd. Am făcut acest lucru pentru a permite publicului american să vadă ce se întîmplă în Europa de est și altfel decît prin intermediul jurnalelor de actualități TV.

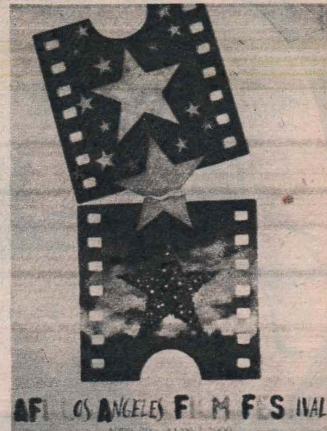
Panoramic lent de la bărbatul cu figură sobră, dar simpatice, a cărui vorbire distinsă, cu ușor iz profesoral, are un pronunțat accent englezesc... (Notă: domnul care a avut deosebită amabilitate să ne acorde acest interviu filmat este, printre altele, fostul director al festivalului de la Londra), peste biroul ticsit cu cărți și reviste, spre fereastră și în lărmuri cu planul general al Campusului AFI — simbolica insulă de verdeață deasupra deșertului picior: Hollywood-ul văzut din parcul de pe colină. (Muzică în crescendo).

Insert: din salutul Președintelui AFI, Gene Jankowski: „Festivalul din acest an este închinat cineastilor est-europeni. Cu „Hollywood Glasnost” avem onoarea să ne alăturăm întregii lumi în celebrarea libertății atît de greu cucerite de popoarele Europei de est.”

Plan detaliu: O stoa rece despicată de două bucuți de celuloid (în off — interviu Ken Wiaschin): Alfișul festivalului a fost comandat celebrului grafician polonez Andrzej Pagowski, care a transformat într-un mod original emblema noastră.

Exterior, zi — Sunset Boulevard. Traveling de înaintare (din masină). Panoramic urmărind în suvoiul de inscripții colorate gigantice panouri publicitare care anunță cu litere în relief filmele acestei veri: *Total Schwarznegger... Robocop 2... Gremlins 2... Die hard - this summer* (comentariu, off). Evenimentul central al festivalului l-a constituit fără îndoială prezentarea *Decalogului* lui Krzysztof Kieslowski (filmul deceniului, după unii critici) operă în 10 părți avînd la bază literatură interpretare a celor „Zece Porunci”, prezentată fiind de asemenea și versiunile lungi a două dintre episoade: *Scurt film despre iubire* și *deja celebrul Scurt film despre omor*, cîștigătorul Premiului European, în 1988. Un alt eveniment l-a constituit retrospectiva unuia dintre cei mai importanți regiitori contemporani, practic necunoscut în America, Theo Angelopoulos. Începînd cu filmele realizate sub dictatura colonelilor și terminînd cu filmul înconunat de lauri Premiului European pe 1989 *Paisaj în ceață*. Între titlurile celorlalte cicluri se înscriu: „Black Independent Cinema”, „Cine Latino L.A.”, „Asian Cinema”, „Omagiu lui Stanley Donen”.

Exterior, zi, ABC Entertainment Center. Panoramică descendentă de descriere a zgîrie-norilor moderni din jurul „Plazei” unde sînt adăpostite pe mai multe nivele, magazine, restaurante, birouri, săli de spectacole, toate mișcările aparatului sfîrșind în același loc: „Cineplex Odeon Cinemas”. Descriere lentă a frontispiciului celebrului complex de



cinematografe care posedă aici, în Century City, patru săli. În două dintre ele — citim pe firmament — programul AFI L.A. Film Fest (sala 2 și 3). În celelalte două, titluri de filme americane.

Insert. Detaliu de firmament: sala 1 — Tom Cruise, Born on the 4th of July (Născut pe 4 iulie) în 70 mm 6 Track. HPS 4000 Spectral Recording. Dolby Stereo. (Notă: Semnificația acestor cifre și cuvinte este greu de comentat, putem însă depune mărturie că pentru cel ce trece înția oară prin experiența unei vizionări în atîr condiții tehnice — în condițiile în care creierul, timpanele și stomacul pot să-ți fie răvășite de cumplita lăme și pereții circulari sonori — șocul revelației este comparabil cu cel al unei experiențe mistice. Oricum ar fi povestea de pe ecran.)

Interior, zi, Birou Ken Wiaschin: „Am dorit să arătăm că cinematograful poate fi mai mult decît un simplu divertisment. Hollywood-ul este un mecanism menit să producă bani, mai ales în centrul interesului său se găsește publicul larg: filmele fiind făcute pentru acul public. Un film serios se face cu mare greutate aici. Nu de puține ori ai senzația că doar în Europa se fac filme pentru adulți, în timp ce la Hollywood se fac filme pentru copii.”

Insert. Detaliu: fotografii de „star-uri” și reclame de film răsfoite într-o revistă de format mare. Întrebare (în off): „S-a dorit cumva ca titlul „Hollywood Glasnost” să fie o ironie la adresa suficientei Hollywood-ului și a paradoxalei sale izolări de lumea filmului?” (simpla parcurgere a unui ziar arată că un singur film produs de marile studiouri este difuzat în premieră, pe un teritoriu cu aproximativ 8 mi-

Policier-ul rămîne și el în tocul preferințelor:
Harrison Ford și Emanoelle Seigner în *Frantic* de
Roman Polanski



val: HOLLYWOOD GLASNOST

liane de locuitori, zona Los Angeles, în circa 75-80 de cinematografe simultane, ca numărul titlurilor de filme oferite săptămânal se plasează doar între 50 și 60, majoritatea zdrobitoare constituind-o filmele americane, că puține sînt titlurile care să poată fi regăsite la două luni de la premieră — lucru ce atestă cit de rapid și de radical se „împropătează” piața, ca momentul „dispariției” de pe ecrane se sincronizează subtil cu momentul „aparității” pe video.)

Exterior, zi. Bel Age Hotel, West Hollywood. Aparatul pătrunde într-o mișcare de descriere printră limuzine și uniforme cu firetri în holul înăbușit de vegetație luxuriantă. Continuă interviul (în off). „Ideea noastră a fost să găsim două cuvinte cu rezonanță internațională, ușor recunoscutibile — Hollywood și Glasnost — desigur, parțial și cu o anumită ironie. Ne-am dorit ca acest festival să fie altă o fereastră spre ceea ce se întâmplă în întreaga lume cinematografică, cit și o șansă pentru realizatorii de pretutindeni să-și arate producțiile în Los Angeles”. (Muzică).

Interior, zi. Salon Royal. Bel Age Hotel. Imagini surprinse în timpul întâlnirii cineastilor est-europeni cu ziaristi și cinești americani, cu oameni de afaceri din industria filmului. În cadrul dineului și conferinței de presă. (în off — i se dă cuvîntul lui Krzysztof Kieslowski).

P.M. — Kieslowski declară timid că engleza lui este foarte proastă, după care continuă în poloneză: „Comunismul a murit în Polonia, sau cel puțin așa credem noi. Nu e sută la sută sigur. Nu știu dacă pentru film asta înseamnă un lucru bun sau rău, căci oricum banii pentru a se face filme acolo erau. Acum pentru că statul nu mai dă bani, căutăm finanțe peste hotare și sînt greu de găsit. Problema este însă nu numai cu banii, ci și cu publicul. Noi, regizorii, nu știm ce-și dorește cu adevărat publicul și nu știm ce să-i oferim. Mă tem că el nu vrea nimic de la noi. Nu vrea filme, vrea pace și liniște. Nu le poate avea căci ele nu există. Este dificil să faci film pentru oameni care nu vor nimic, care vor doar să supraviețuiască, care trăiesc doar pentru ziua de mine”. (P.P. de reacție — regizorul Jerzy Skolimowski care este stabilit și lucrează de mai mulți ani la Hollywood) „Sînt un pesimist înăscut. Poate că imaginea mea nu este cea corectă. Mi-ar plăce să gresesc. Optimistilor nu le place să se înșele. Pesimis-

feluri de salam și două partide sau două feluri de salam și o sută de partide, cum avem noi acum?”

P.G. — Contracimp — reacție auditoriu așezat în jurul meselor cu aperitive.

P.P. — Evtusenko (vorbind într-o engleză puternic deformată de accentul rusesc): „Trebuie să mărturisesc că ne simțim puțin insultați de numele pe care ni l-ați dat: est-europeni. Eu cred că sîntem europeni. Cu toții. Cred că și intelectualii americani sînt tot europeni, căci nu poți fi intelectual în America dacă nu ai absorbit întreg spiritul mamei Europă. Problemele noastre sînt problemele umanității. Am descoperit că avem cu toții aceleași probleme. Cum să treci asta în general și filmul în special printru cei doi monștri — Scylla cenzurii politice și Cha-

„Artistul este un sclav,
fie al guvernului,
fie al publicului.
Sîntem sclavii banilor.
Cine are mai multă libertate?
Cineva finanțat de stat
sau cineva care este
la mîna publicului?”
Krzysztof Kieslowski

rybda, cenzurii comercialismului. Un monstru e distrus. Trebuie să facem față celui-alt.”

Exterior, noaptea, Beverly Boulevard. Traveling halante (din mașină). Panouri gigantice în formă de ecran cinematografic apar, se detașează și dispar, rînd pe rînd, în fluviul de lumini colorate (mașini sport, fete frumoase, vise). Evtusenko (în off): „Statul ne-a părăsit. E minunat, căci pentru asta am luptat atîta vreme. Dar cînd văd acest fals și nerusinat uz al libertății, din Statele Unite, cînd simt dura cenzură a comercialismului de aici, mă îngrijorez pentru viitorul filmului.” **Panoramic** în stînga spre clădirea Centrului de televiziune CBS, apoi spre dreapta și oprire în fața unei clădiri ferice luminată de neone colorate: „Cineplex Odeon Fairfax Cinemas”. **Panora-**



● Jamie Lee Curtis,
fiica lui Tony Curtis,
cu Eddie Murphy

LOS ANGELES



Debra Winger
și Richard Gere
în filmul
lui Taylor Hackford,
Ofițer și Gentleman

tilor le place să se înșele.”
P.M. — Ludmil Staikov (regizorul filmului *Vremea violențelor*, președintele Uniunii Cineaștilor Bulgari): „Acum, cînd avem libertatea să facem ce vrem, nu avem banii cu care să lucrăm. Ne e teamă de economia de piață în artă, ne e teamă că ea va alunga de pe ecrane filmul de artă și pe cel național.”

P.G. — Public și podium cu microfoane (în off — este invitat să ia cuvîntul unul dintre regizorii cu cea mai extravagantă vestimentație la această oră, în Hollywood).

P.M. — Se apropie de microfon scriitorul Evgheni Evtusenko, regizorul filmului *Grădina de copii* (îmbrăcat într-un costum roz): „Mă întreb cum este mai bine, să ai o sută de

mlc de la frontispiciul care indică și aici existența mai multor săli (doar într-una din ele desfășurîndu-se programul „Film Fest”) pînă la cutia de sticlă — așa — în care poate fi distins un linier de culoare cu o uniformă impecabilă, manipuliind un calculator. Comentariu (în off): „Cinematograful „Fairfax” a fost gazdă attă a ciclului de filme est-europene cit și a două importante mese rotunde avînd ca teme „Cinematograful est-european de astăzi și de mâine” și „Triumful filmului interzis”, unde publicul american a putut dialoga cu mulți dintre realizatorii filmelor prezentate. Între filmele de dată recentă s-au numărat: *Orasul zero* de Karen Sahnazarov, ultimul film semnat de Zanussi, *Inventar*, ultimul film al lui Jiri Menzel, *Sîrșitul vremurilor de-altă-*

dată, filmul Verei Chytlova *Cheful întrerupt*, precum și „primul musical evreiesc realizat în Uniunea Sovietică”, după cum a fost prezentat filmul lui Vladimir Alenikov, *Cărțașul și regele*, avînd la bază povestirile lui Isaac Babel...”

Interior, Hol Cineplex Odeon Fairfax Cinema. Descrierea holului (reclame și poze color, bufet scripitor, neon și nichel, mochetă și lumini ascunse cu rafinament, uniformele personalului, drapelul și public). Pe fondul muzicii suave continuă comentariul (în off): „Dintre filmele oprite de cenzură și repuse de cînd în circuit, publicul american a putut vedea pentru înția oară *Minile sus* realizat de Jerzy Skolimowski în 1967 și completat în 1981 cu cîteva secvențe color; *Ciocirlul pe sir-*

mă filmul realizat de Jiri Menzel în 1969, revenit triumfal după 21 de ani prin Marele Premiu obținut la Berlin; *Luni dimineața* filmul bulgar realizat în 1965 de Irina Aktașeva și Hristo Piskov; *Agitatorul* realizat de Deszô Magyar în 1969, imagini ale vechii lumi realizat de Dusan Hanak în 1972; *Situație internă* realizat de Krzysztof Ceorzewski în 1982 și difuzat anul trecut; precum și *Reconstituirea* realizat de Lucian Pintilie în 1969 și difuzat în circuitul larg doar anul acesta.”

Hol. Detalii și panoramică de descriere a bufetului, robinete nichelate. Coke. Diet Coke. Strawberry Coke. Pahare mici, mijocii, mari. Cafea. Pop Corn. Aparat electric. Hot Dog. Muștar. Ketch-up. Alune. Ice-cream. Nuggets. Ciocolată.

„Reconstituirea
este filmul unui regizor
de o reală forță,
iar faptul că
nu a putut lucra
atîta timp
este o pierdere
pentru cinematograful
românesc.”
Ken Wlaschin

Hol. Panoramic de-a lungul unei serii de panouri publicitare avînd toate aceeași dimensiune și formă: *Indiana Jones*, *Joe Versus the Volcano*, *Space Invaders* și... „Pop corn. Real Butter” (florițele de porumb cu unt adevărat). „Numai la Cineplex Odeon.” (Muzică).

Interior. Sală de cinema. Masă rotundă. P.G. — Cîmp și contracîmp, public și realizatorii așezați pe scenă, în fața ecranului.

P.M. — Krzysztof Kieslowski: „Mîi place să vorbesc despre cenzura din Polonia deoarece era singurul lucru care funcționa bine în țară” (Tăietură) P.P. — Un spectator mărturisește că n-a înțeles prea bine de ce au fost interzise anumite filme (Tăietură). P.M. Gyula Gazdag (regizorul filmului *Ostatecii*): „Cu timpul am devenit foarte abili în codificarea unor mesaje în limbaj cinematografic astfel încît cenzorul să nu poată înțelege. Dintr-o dată, această abilitate a noastră a devenit

(Continuare în pag. 8)

Gabriel KOSUTH



Foto: Victor STROE

Valentin Uritescu
Specialitatea sa:
a face din personajul
de plan doi un
personaj de prim plan

O originală poveste despre

„cum am devenit actor de cinema“

De avut aveam noi o vină, dar în anii ăia de frământări, în sat la noi, de unde să auzi tu de Ricciotto Canudo, care botezase cinematografia „a șaptea artă“. N-aiuzisem nici măcar de artă. De... penicilină da, venise vorba când cu aprinderea de plămîni, dar pînă a venit ea de la unchiul Bebi, din America, eu mă vindecasem, n-aveam treabă. Eram înnebunit cu toții de ce adusesse tata în sat: „Filmul“. Eram transfigurați de film, fără a ști că e „a șaptea artă“, asta... cam în felul în care ne vindecam de aprindere de plămîni fără penicilină. Asta e o chestie... cu speraciu, cum zicea a lui „întîndu Zia“.

— Mă, Vali, desează viu și eu sub fereastră.
— De bună samă. La opt fix începem. Tata trebuia să se scoale la patru dimineața: suna ceasu', tata zvinea din pat, pînă se spăla la fîntînă, mama aprindea lampa, îl făcea pachetelul, el trăgea o gură de „ghinars“, lua un măr, mușca și „țușo“. O lua pe după grădini, trenul pleca din gară, el ieșea prin „progație“ și sărea din fugă în tren. Totul era calculat. După ce venea de la fabrică se preocupa de „grupul electrogen“ — un motor gulerat de un lighetan mare plin cu apă — pentru răcire și un dinam, la care mesteria tot timpul. Dar după ce venea curentul, tata urca în cămară, la aparatul de proiecție. Raza miraculoasă pleca de sub cîrligile cu slănină, tra-

versa bucătăria care era și sufragerie (șapte metri lungime pe patru lățime), pe urmă un hol mic, intra în dormitor, peste capetele noastre ce se scimșau de pernele ridicate și... se oprea pe cărsatul prins de perete. Tata dădea filmul în curtea școlii sau în „sala de baluri“, dar mai înainte îl vedeam noi. Era ca o... vizionare, pentru mama, noi și prietenii noștri, care umpleau cadrul celor două ferestre din curte așa cum albinele umplu rama în stup. Nebunia era însă sub ferestrele din uliță, unde nu se vedea decît cam de un cot, pe margini. Aici efectul celor doi coți de imagine inversă era cu mult amplificat de golul orb din mijloc. Efortul imaginației era alimentat de sonor... „All right Jim“... „Hei, you“... și... bum! Ai din uliță erau încremeniți. „I-a puscat, măr“.

— Neluțu, pe cine l-a puscat? Și Neluțu de la geamul din curte de unde vedea tot, zicea: — Vulturul ăla care a luat copilul în gheare. Simbătă tot satul vedea **Copiii căpitanului Grant**. Nu după mult timp alacarea cu filmul cărat de tata cu căruța prin sate s-a sfîrșit, ca toate... „rămășilele burghezo-mosieresti“ — cum se zicea pe-atunci. Așa că tata n-a ajuns „Metro Goldwyn Mayer“, ci a rămas simplu proletar. Visele lui nu s-au spulberat de tot. Cu o tenacitate oarecum ciudată pentru un muncitor, a ținut ca eu să devin actor. Destinul a făcut să fie cum a vrut tata. Și într-un tîrziu, regizorul Andrei Blaier cu Titus

Popovici prin Șapte Frați m-au logodit cu a 7-a artă. Intrasem în lumea mirifică a filmului. Uluire. Sute de oameni roiesc în jur: electricieni, tehnicieni, fotografi, laboranți, costumiere, peruchieri, protezisti, specialiști de toate felurile: șefi, subșefi, băgători de seamă, ajutoi de băgători de seamă, gîndesc, se string în jurul regizorului să-l înăbuse, dar el nu se lasă. Se ridică deasupra lor, pune un „toloce“ la gură, sloboade o injurătură și începe să urle pînă nu mai poate. Tu, actorul, nu ești băgat în seamă decît la urmă. Dar dacă joci un polițai ori un ofițer ești respectat și poți lua cadouri frumoase.

Dar ca soldat, mecanic, tîrăn... nu se uită nimeni la tine. Trebuie să treci prin foc, să intri în bălți, să însoști pumni, să... mori... Lumea mirifică a filmului! Mirificul asta e poate pentru dumneavoastră. Sint mereu nemulțumit, am necazuri mari și fisuri și lipsuri și... Fac filme? Sint bun? Atunci de ce cînd îl văd pe Al Pacino, ce i se cere, citi i se dă și ce poate să facă, mi vine să las totul și să trec de partea voastră, a celor care privesc, a celui care am tot odată cînd priveam lungit vîrjita rază care pleca de la noi din cămară, de sub slănină.

Valentin URITESCU

HOLLYWOOD GLASNOST

(Urmare din pag. 7)

inuită.” (Tăietură). Irina Aktașeva: „Timp de 45 de ani regimurile est-europene au avut la bază un sistem importat și susținut de Uniunea Sovietică. Acum vorbim de cinematografia est-europeană și l-ai invitat chiar în centrul pe Evgheni Evtușenko.” (Tăietură). P.G. — Public. P.M. — Evgheni Evtușenko: „Trebuie să fim atenți la termeni. Eu am demonstrat că student și în '56 contra tancurilor de la Budapesta și în '68 contra tancurilor de la Praga. Nu rușii au fost ocupanții, ci stalinistii. Noi trebuie să fim împreună împotriva stăilei stalinismului căci toți sîntem aceeași națiune. Națiunea intelectualității care trebuie să lupte pentru drepturile sale, să salveze arta, căci fără artă supraviețuirea spiritului uman este imposibilă.” (Tăietură). P.P. Spectator: „S-ar putea să nu cunoașteți motivul pentru care am stat la coadă la acest festival. S-ar putea să cunoașteți însă că Los Angelesul este un deșert cultural. Noi de aceea sîntem acum aici...” (Tăietură).

Exterior, z. Hollywood Boulevard. Travling de înaltare (din mașină) cu oprise la o intersecție. Se filmează o producție de mare buget (zeci de mașini și camioane, poliști, spectatori adunați pe trotuare, cîteva aparate Panavision, proiectoare argintii, monitoare, macarale, furnicar de tehnicieni cu aparatură de emisie-recepție). Detalii.

Interior. Sală de cinema P.M. Criticii de film britanic John Gillett: „Un film ca *Andrei Rubliov* nu ar fi putut fi finanțat în Vest. Paradoxal este faptul că opresiunea forțează uneori artiștii să atingă performanțe. Și Saura și Angelopoulos au făcut cele mai bune lucruri sub dictatură.” (Tăietură). P.P. — Jiri Menzel: „Este știut că unele flori au parfumul cel mai puternic atunci cînd stau în condiții foarte proaste. Ceea ce lipsește adesea în vest este nevoia puternică de exprimare individuală, rezultată în est în urma opresiunii.” (Tăietură). P.M. Krzysztof Kieslowski: „Artistul este un sclav, fie al guvernului, fie al publicului. Sîntem sclavi banilor. Cine are mai multă libertate? — cineva finanțat de stat sau cineva care este la mîna publicului? Este o provocare pe care v-o adresez.” (Apăuza). P.M. Un spectator: „Nu înțeleg... ce e mai bine, să servești guvernul sau publicul?” (Tăietură). P.M. Krzysztof Coorowski: „Eu cred că rolul artistului este să fie de partea celui slab și nu a celui puternic.”

(Notă: Prezent mereu și neînecat, în sală, pe culoare și pe hol, mirosul greu — ducealag al „floricelilor de porumb în unt adevărat“ face parte din acele senzații. În acest caz, la limita groei — pe care filmul nu l-a putut și nu le poate înregistra, deși prezintă o semnificație deloc neglijabilă pentru un eveniment. Observație valabilă și în cazul senzației de nemărginit confort simțită la scufundarea în fotoliile rabatabile cu suspensii — „numai la Cineplex Odeon“).

Plan detaliu: Fragment din programul festivalului: simbătă, aprilie 21—1,45 p.m. *The Reenactment* (Romania, 102 min.). December '89 (Romania, 25 min.) Alexandru Sahia's documentary.

Interior, z. Birou AFI. Ken Wlaschin: „Am văzut *Reconstituirea* înia oară la Cannes în 1971, după care am încercat să-l cerem la Londra tot în anii '70. Nu a fost posibil... Știm că a mai fost cerut acum la San Francisco și la Washington. Consider că *Reconstituirea* este filmul unui regizor de o reală forță iar faptul că nu a putut lucra atîta timp este o pierdere pentru cinematografia românească. Poate că vor apare acum regizori tineri și de ce am exclude posibilitatea unei renașteri a artei filmului local în România?”

Interior, Măsa rotundă. P.P. — Evgheni Evtușenko: „Libertatea este un test foarte crud

pentru un artist. Sint cunoscute fapte reale cu oameni care au supraviețuit în cele mai grele condiții și nu au putut suporta aerul curat al libertății.”

„Un film
ca **Andrei Rubliov**
nu ar fi putut fi finanțat
în vest.
Paradoxal este faptul
că opresiunea
forțează uneori artiștii
să atingă performanța“

John Gillett

Exterior, z. Beverly Hills. Bel Air. *Wishwe Boulevard*. Imagini din cartierele de lux (vile, parcuri, magazine de anticități, de modă, de automobile Rolls-Royce, Ferrari) cu comentarii sonore: Gylula Gazdag (în off): „In

trecut, cu valuta obținută pe filmele vindute, statul achiziționa filme străine valoroase, reinvestind banii în filmul ungurec. Astăzi, o firmă, particulară nu mai are acest interes.” — Ludmil Stailkov (în off): „Am vrem să la-cem coproducții și să atragem capital străin pentru a face bani, ci doar pentru a ne salva cinematografia națională. Altfel s-ar întâmpla o tragedie pentru noi.”

— Krzysztof Kieslowski (în off): „De la eliberarea Poloniei am putut observa o singură schimbare. Acum am pașaportul acasă. În afară de aceasta nimic nu s-a schimbat și probabil nu se va schimba încă două generații. De ce continuă să trăiesc în Polonia? Cred că suferința este mai fotogenică decît fericirea. Este cinic, dar adevărat.”

Generic. L.A. Film Fest cu mulțumiri și recunoștință sponsorilor... American Airlines, Mazda, Pioneer... (semnal sonor).

Interior. Birou AFI Ken Wlaschin: „Am convingerea că cineastii est-europeni se vor duce acasă cu o mai mare înțelegere asupra filmului american și a Hollywood-ului și poate mai optimiști vizavi de condițiile în care vor lucra.”

Detaliu macro — fragment de articol cu sublinieri din „New York Times“: „Ludmil Stailkov a semnat un acord prin care Roger Cornman, faimosul producător și regizor, va realiza două filme în Bulgaria, folosind echipe și actori bulgari. Producția lui *Deathstalker IV*, este programată să înceapă pe 25 iunie la Sofia, urmată de filmările la *Barbarian Queen III*.”

Detaliu Macro — fragment de articol cu sublinieri din „Los Angeles Times“: „Chiar acum Kieslowski este un pic îngrijorat în ceea ce privește viitorul. El ar trebui să-și părăsească confortul casei pentru a face următoarele patru filme cu producători francezi care l-au promis mină liberă. El știe însă că și asta este „un fel de minciună“. Sîrăit.”

(Notă: Între cadrele ce au fost eliminate din considerente tehnice se găsește și unul înfățișînd un tînar, curat îmbrăcat, cerșind în fața unei bănci din centrul Los Angeles. El cîntă din flaut. Interesant este că cîntă: tema principală din *Vrăjitorul din Oz*).

Gabriel KOSUTH

Biofilmografie

Gabriel Kosuth, născut în 1958, absolvent al IATC, secția operatorie, clasa profesor George Cornea, promoția 1983. În primii ani de experiență la Buftea e cameraman, secund și asistent al lui Doru Mitran (Adela) și al lui *Mad Păunescu* (Domnișoara Așua). Debutază ca operator șef la *Vulcanul stîna*.



Foto: Ray ARCO

Mel Gibson, lansat de George Miller în *Mad Max* (1979)



Cu Anne Brochet, la prezentarea filmului — Cannes '90

„Sînt un tip tandru și păgubos“

Cu o lună înainte de a i se decerna la Cannes, Palme d'or pentru cea mai bună interpretare masculină, Gérard Depardieu — considerat cel mai bun actor francez al generației sale — a acordat revistei „Marie-Claire” un interviu. Deși refuză bilanțul, actorul trage implicit câteva concluzii asupra unei cariere adevărat spectaculoase. Titlul: „Sînt un tip tandru și păgubos”, mărturisește și el frământările actorului dintotdeauna. Reținem din declarațiile sale un auto-portret indirect:

Despre viață

„Nu regret că am împlinit 40 de ani, fiecare perioadă își are farmecul ei. Ceea ce mă preocupă este armonia, starea de pace cu tine însuși, dar și cu ceilalți spre a aborda viața cu mai puțină violență. O pace activă, bineînțeles. Scopul acestuia ar fi să ne producem mai multă bucurie și mai puțin suferință.”

Despre talent

„Talentul este, înainte de toate, puterea de a da, de a comunica, de a răspunde așteptărilor celorlalți și de a fi împreună cu ei.”

Despre actorie

„Am făcut această profesie din nevoia de a comunica, de a da, de a fi cu adevărat prezent. Pentru mine a juca se identifică cu bătaie în inimă, e o supraviețuire. Forța mea vine din imediat. Inspirația vine pentru mine din momentul prezent.”

Despre personaj

„Cînd un personaj te părește, te simți extrem de nefericit. Este ca și cum tot ce mai e copilăresc în tine dispare deși, de fapt, fiecare personaj rămîne în tine ca într-un receptacul spre a le îmbogăți pe cele ce urmează. Dacă n-aș fi jucat pe abatele Donissan din *Sub soarele lui Satan* (regia Maurice Pialat) sau pe Danton (regia Andrzej Wajda) n-aș fi putut face rolul din *Prea frumoasă pentru tine* (regia Bertrand Blier); la rândul său acest rol m-a pregătit pentru *Cyrano* de Bergerac.”

Cyrano îl aduce în topul vedetelor franceze

Faceți, vă rog, un efort de memorie. Nu se poate să nu fi văzut Doi oameni în oraș, filmul în care Gabin încearcă să facă din Delon un om cînstit. Cînd fostii „amici” și „colaboratori” ai lui Delon vin în florărie să îl contacteze după eliberarea lui din închisoare, el îi prezintă un nou membru al bandei. „Puștiul” e un vîlăgan nervos și bănuitor, care nu numai că nu se poartă față de Delon cu deferența obligatorie față de un tip cu experiență, dar se și grăbește să taxeze de lașitate hotărîrea acestuia de a renunța la „lovituri”. Un rol mic și antipatic, dar de care nu se poate să nu vă aduceți aminte. Nesuferitul delincent era Depardieu.

Ceva mai norocos decât marele public, abonații Cinematocil l-au văzut pe Depardieu în *Vincent, Paul, François și ceilalți* (de Claude Sautet), un excelent studiu asupra psihologiei bărbatului anilor '70 — unde el era unul dintre „ceilalți”. În *Bufet rece* (de Bertrand Blier), o farsă cu frisoane, cîci umorul era negru, iar „rece” era cadavrul, unde imensele blocuri cenușii-albastrii din cartierul La Défense erau de-a dreptul sinistre, stare spre care trăgea și neliniștitul personaj al lui Depardieu, aici într-un rol principal. În sfîrșit, în această primăvară cu atît de puțini spectatori pînă și la Cinematocil, în *Danton* —

filmul lui Wajda. Fîind chiar Danton: masiv, transpirat, mîncuș și iubăreț, talentat orator aclamat de masă... pînă cînd și acestui om inteligent, unul din capii Revoluției franceze, începe să-i fugă pămîntul de sub picioare. Poate pentru că e prea sigur de el și de priza lui la public, poate pentru că își subestimează principalul adversar, puritanul Robespierre, Danton sîrsește sub ghilotină. Revoluția începuse să-și devoreze propriul său copil...

E desigur prea puțin ca să pretindem că îl cunoaștem pe acest actor de 40 de ani care poate fi considerat vedeta nr. 1 a cinematografiei franceze, dat fiind faptul că după care urmează de obicei coborîrea spre apus.

Depardieu însuși este un personaj iar diferitele încercări ale criticii de film de a-l fixa sub etichete ca „derbedeu fermecător”, „al doliei Gabin”, „noul Belmondo” s-au dovedit zadarnice, cîci un asemenea personaj nu încapă într-un costum de gata. Ce-i drept, el are ceva din masivitatea lui Gabin și din argintul viu al lui Belmondo dar nimic din fondul echilibrat al celor doi. Adolescenț filnd, a plecat de acasă și și-a făcut de cap. Această perioadă din viața lui, deși scurtă (cîci din fericire, s-a trezit la

timp, hotărînd să își schimbe felul de a trăi) l-a marcat definitiv, lăsînd în el o neliniște permanentă și o teribilă frică de singurătate. Dinamic, debordînd de energie, înzestrat cu un fizic numai bun pentru a juca exact delincentii sau duri, a început să facă figurație în filme și în spectacole de teatru. Unind munca și învățătura, observînd mereu în jurul său cum se mișcă și cum se comportă oamenii, a făcut față unor roluri mici, apoi tot mai mari. A lucrat enorm, uneori și în șase filme pe an fără să mai socotim și teatrul, pentru că, așa cum singur o recunoaște, numai în cadrul echipei se simte bine. Cînd lucrul la un film s-a terminat, Depardieu este disperat. Disperat că rămîne singur. Că nu mai poate converti trepidația sa interioară în energie creatoare. Așa se explică faptul că în cel 25 de ani ce s-au scurs de la debutul său cinematografic, Gérard Depardieu a jucat în peste 60 de filme, motiv pentru care nu putem adăuga acestor informații o filmografie, fie și selectivă.

Sigur că numai preaplînul sufletesc nu face un actor. Dar Depardieu are și talent, și o formidabilă disponibilitate de „a-și înghiți” personajele ce i se propun. Așa că, fără sau medic, criminal sau artist, îndrăgostit sau refușat, în drame sau în comedii — vîlăganul cu fața lăcătărească și cu deviație

de sept e întotdeauna „de acolo”. Chiar dacă mai înlii s-a certat cu regizorul...

Șansa personajului Depardieu nu a fost însă cinematograful. Sau în primul rînd cinematograful. Șansa lui a constituit-o femeile — dar nu în sensul la care vă gîndiți în clipa asta. Actorul a avut norocul să întâlnească niște adevărate prietene, pe care el le numește „femei-far”. Una este chiar Elisabeth, soția lui, cu care se înțelege de minune, ale cărei cîntece mai nou le interpretează. Celelalte sînt trei figuri de provă ale artei și culturii franceze: scriitoarea-regizoare Marguerite Duras, actrița Jeanne Moreau, cîntăreața Barbara. Vă veți întreba desigur ce poate lega trei intelectuale atît de subțiri de un actor fenomenal dar prin natura sa un instinctiv, care are vîrsta copililor lor? Tocmai în acest amănunt rezidă explicația. Cele trei revărsă asupra lui Depardieu căldura maternă de care micul delincent de altădată singur s-a privat, căldura de care sufletul său fusese lipsit. Această șansă, pe care o binecuvîntează, îl obligă să se comporte la fel, dînd la rîndu-i celor din jurul său un strop de căldură, un strop de fericire.

Aura PURAN

Geografia, ca și istoria unei țări
deosebit de încercate
(Dincolo de loc de Kianush Ayyari)



UN STRIGĂT, UN CÎNTEC, O SPERANȚĂ

Documentarul care impresionase o sală întreagă la Pesaro, era un reportaj despre emigrația irlandeză. Tineri marginalizați, alienați și alungați de acolo de unde sperau să-și găsească salvarea. Un drum tragic, fără ieșire, tablou al emigrației, dar și al țării care își alungă tinerii. Adică speranță. Adică viitorul. Un drum care duse dumnezeu știe unde de Alan Gilsenan — parafrazind titlul unei opere de Heidegger — ar putea defini și impasul, deruta multora dintre personajele perindate pe ecranul Mostrei din acest an. Și nu numai al generației din Irlanda în care „sudul și-a cîștigat libertatea sacrificînd nordul”, cum spunea cineva. „Generație născută între baricade și bombe Molotov” pentru care violența devine o a doua natură (Reefer și modelul de Joe Comerford — „modelul” fiind contrabandistul gang-filmului american) sau încercarea — tot disperată — de a răzbind pe cont propriu un rău social. O crimă. Cum se întâmplă cu tînărul din *Angel* de Neil Jordan, saxofonist de talent care, după ce asistă neputincios la uciderea iubitei sale de către o bandă profesionalizată în ale crimei se hotărăște să înlocuiască saxofonul cu pistolul și să-și găsească pe cei ce împușcaseră o nevrotică. „Oamenii încep ca îngeri și sfîrșesc ca brutele” sună concluzia deprăntătoare a acestui film analitic, cu un puternic suspens psihologic. „Sîntem o țară post-colonială, noi nu avem revoluționari, ci numai revoltați”, căuta să ne facă să înțelegem mai bine drama acestor tineri, care cînd nu aleg calea violenței se refugiază în trecut, în copilărie. „Dacă spațiul ne refuză, ne întorcem în timp”. Își justifică eroina din filmul lui Pat Murphy și John Davies, *Maeve* revenirea în orașul natal. Intr-un Belfast pe care aproape nu-i mai recunoaște, terorizat de lupte de stradă, vendete religioase și politice, poliție și forțe para-militare.

Criza e provocată în alte filme de mizeria

mostenită de secole într-o țară atât de mult încercată ca Irlanda. O moștenire grea care-i aruncă pe doi frați, unul împotriva celuilalt, pînă aproape de sfîșiere, cu toate încercările dramatice ale mamei (imagine-simbol) de a-i concilia (Dincolo de loc de Kianush Ayyari). Alteori eroii sînt antrenati într-o derivă fizică și morală — Porcel de irlandezul Cathal Black sau *Mincunul ploase* de mexicanul Arturo Ripstein — filme mai mult comerciale în care erotismul e descris în culori naturaliste.

Paralel cu dorința de asimilare a unor experiențe estetice mai vechi ori mai noi (neo-realistul clasic italian își găsește adepți fidei printre cineștii iranieni, alți ca ambianță cit și ca tip de dramă simple, „un neorealism irlandez” — cum îl numesc criticii locali, în timp ce experiențele ex-noului val francez i-au marcat mai mult pe argentinienii și irlandezii) se resimte și ambiția găsirii unui drum artistic propriu. Majoritatea realizatorilor ține să se încadreze circuitului european-american și totodată să-și păstreze identitatea cultural-națională. Foarte interesante ne-au apărut în acest sens încercările unor autori irlandezi de a relinvia, în peisaj contemporan, vechi mituri, legende, figuri populare. Maeve, de pildă, e numele regiinei amazone care simbolizează dorința de libertate, de independență a femeii — temă a mai multor filme irlandeze contemporane și care asigură problematica personajului ce-i poartă numele. Un alt cineast interesant, adaptatorul unui roman irlandez, el însuși celebru literar, Bob Quinn, filmează *Budawanny* în alb-negru, într-o regiune nordică îndepărtată ce și-a păstrat, odată cu multele prejudecăți moral-religioase, vechiul grai galez; drept care, filmul e vorbit în vechea limbă și rezumat în inserturi ce dau povești de dragoste între un pastor și o tînără străină de acele meleaguri, un aer ciudat, de legendă. Modernă cultură populară asimilată de tineri prin discotecile de provincie, prin deprimate pub-uri cu televizoare cu programe non-stop sînt grefate de

către unii regizori pe dimensiunile unor elevate tradiții literare, realizînd un conglomerat de imagini insolite care dau acestor pelicule un ce înconfundabil (Ultimul bas al romanței de Pat O'Connor sau *Angel* de Neil Jordan).

Cu comedia lirică intitulată *Măneacă pier-sica*, Peter Ormrod (și el, ca și majoritatea colegilor săi tineri lucrează intens pentru televiziune) reușește să găsească o cale de mijloc între spectacolul de public — atrăgător, realizat într-un limbaj modern — și filmul de idei, cu trăsături intelectuale a unor autori irlandezi ce l-a dat pe Shaw, de pildă. O critică subtilă, cu o undă de ironie amară la adresa fascinației pe care o exercită filmele americane și mass-media asupra tineretului: vîzîndu-l la televizor pe Elvis Presley care escadă cu motocicletă „zidul morții”, protagoniștii povestirii cinematografice încep să-și construiască singuri o „cupolă a curajului”, sacrificîndu-și ultimele economii. Totul se termină cu o spectaculoasă înfrîngere. Doar că tinerii nu se lasă: sub șopronul cu pricina încep să-și construiască un... elicopter. *Pier-sica*, a rulat în Irlanda cu enorm succes, bînd rețeta super-comercialului *Rambo*. Omul poate oferi, iată, o porțiță de leșire.

Pămînt în tranșă

Greu de închipuit un tablou mai dramatic al complicatei realități din Irlanda de ieri și de azi, decît cel desprins din cele 22 de pelicule prezentate la Pesaro. Și totuși, la numai cîteva săptămîni, avăm să urmăresc, îngrozită, la televizor, un epilog și mai tragic: consecințele catastrofalului cutremur ce a transformat o parte a frumoasei țări a Golfului Persic într-un morman de ruine și cadavre. Cum mi mai apar, acum în această lumină apocaliptică, ficțiunile — pornite adesea de la

(Continuare în pag. 16)

Alice MĂNOIU

Dilema de la tribuna va rămîne un mare păcat al secolului. Ne urcăm pe o ladă, într-un parc londonez — sau la tribuna special amenajată și ne rîluim, vesnic și sigur cu altcineva... mereu cu altcineva. Anunțăm cu aplomb, speculînd aculele — anunțăm criza. Filmul este în criză, documentarul nu mai interesează pe nimeni, sponsorii sînt tot mai puțini, industria americană îngroapă în dolari talentul, estul și-a deschis toate sertarele și filmele reprezintă răfuiața cu istoria, cu viața, cu specia umană! Există acel antrenament de la tribuna care are ca prim test lipsa de complex. Uneori chiar lipsa de scrupule. Nimeni nu a spus de la tribuna — „criza este în noi!” Asta pentru că timpul vieții a luat-o mult înaintea timpului cinematografic. Șocurile — și aici am citit pînă la saturație despre șocul viitorului, șocul prezentului, șocul video, șocul faptului excepțional pe prima pagină, șocul politic și tot așa... lumea

Istoria prezentă
cere scuze
în numele
istoriei trecute

merge dintr-o stare de șoc în alta și cine mai are timp de pleoarea cinematografică?

Cracovia a fost de această dată un festival nu de lucru, ci cu lucrători. Grupajul pentru vizionari, ca o familie strînsă cu goarna cum că a venit timpul să se aperse. Iar cartea jucată a fost răfuiața. A venit timpul ca lucrurile să fie spuse. Și nu oricum. Și nu puține. Întotdeauna i-am compătimit pe cei care și-au deformat stilul, vîzînd viața în roz nu „viața ca o pradă”. Eculorînd. Colorînd totul. Dar m-am întreb, ce se va întîmpla acum cu cei modificați de frondă? Ce se va întîmpla cînd nu va mai fi nevoie de spus nu? Să spun doar — ei, bine, roata vieții se învîrtește, dar cînd se va rupe osia? Cum se face că momentele de suferință (și ele sînt, vîrăg să mă credeți, reale) nu mai au același impact ca acum un an, sau doi, și asta nu e valabil la noi — sau numai la noi.

În orice caz, istoria privită de filmul documentar așa cum a fost ea, are cîteodată și haz. Fiindcă ne rîluim cu noi înșine. Fiindcă ne arătăm cu degetul. Și există, vorba poetului, alți de puține clipe cînd era să fim „frumoși”. Evident, Cracovia a anunțat de la tribuna, că documentarul este în declin, mă refer la interes, că sumele ce se alocă pentru acest festival vor fi tot mai mici, că inflația a făcut ravagii, dar, tradiția trebuie respectată și se va găsi o soluție pentru cel *Dragonul* (conținînd diferențele dintre de la aur, foarte puțin aur, și la bronz, foarte mult bronz) va rămîne un premiu de referință european, chiar dacă va avea doar mai scurtă sau mai lungă viață. Cracovia, orașul încărcat de istorie, cel numit cîndva orașul filmului de scurt metraj, de această dată, acceptă filmul. Televiziunea acordă un spațiu prea mic acestei manifestări. În prim-plan; politicul la zi. În gros-plan: Solidaritatea! Și cu toate acestea, filmele prezentate în competiție sînt departe de a anunța pentru acest gen denumit „scurt” vreun cîntec al lebedei. Doar jipețe răzlete!

Am citit
pînă la saturație
despre șocul viitorului,
șocul prezentului,
șocul video,
șocul faptului
de prima pagină,
șocul politicului și tot așa...

Nu se mai practică exerciții de stil (pînă și critica a obosit să caute sau să inventeze „filosofia la cadru”) nu se mai dorește parabola cinematografică, un lens, astăzi, n-ar mai cîștiga nimic, se strîmbă din nas la poezia cinematografică, publicul polonez tresare doar la suflul (zona religioasă) și exultă la mărturie, pentru că numai așa este pus în situația de a fi și martor, și curte de apel. Și astfel răfuiața a adus la Cracovia marele proces al umanității.

Demolarea istoriei — a falsei istorii, începe cu reperele. Este prima fază și prima învenție. Se atacă direct simbolul. Adică statuia.

Viața unei statui, adică reprezentarea lui Felix Dzierzinski șeful poliției secrete din Polonia este făcută zob. În contra punct, momente de la inaugurarea. Cu o paradă impresionantă, cu discursuri patetice, cu multe flori, foarte multe flori, cu lacrimi de bucurie, multe lacrimi de bucurie. Astăzi lumea se bucură în fața bilei metalice care poartă statuia drept în cap. Cei tineri se bucură, pîng de bucurie (iarăși bucurie!) în timp ce vîrșirile privesc (iarăși expresie). Ei sînt cei care odată, de mult, au crezut. Și acum se tem! Să fie ei astăzi, balastul istoriei? Să fie ei cei pocniți de bila imensă? Demolarea unei pro-

Portretul unui alt Dorian Gray
(*Angel* de Neil Jordan
cu Stephen Rea)



„O generație născută între baricade
și bombe Molotov”
(Reefer și modelul de Joe Comerford)



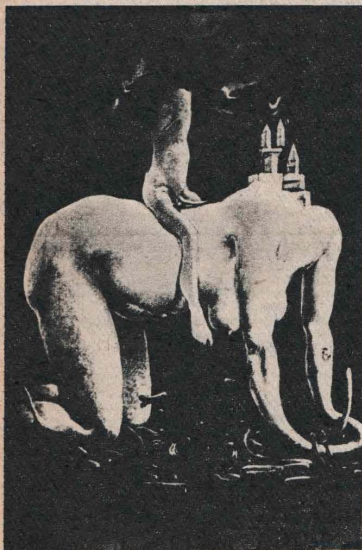
MAREA RĂFUIALĂ



Începe
parabola
înmormintării
comunismului.
În convoi,
fiecare merge
spre moarte.
Niște morți
înmormintează
un alt mort!

Cracovia

blema receptării acestui act. Și aici filmul prezintă mai mult decât un jurnal de actualități prezent lipit de un jurnal de actualități fost. Filmul, încununat cu premiul FIPRESCI, încearcă să ne ofere prin strigăt, un strigăt nu de toți auzit, că este necesar să demolăm



Coșmar de Wojciech Marczewski

cite ceva în fiecare. Arsenalul de luptă nu cuprinde numai arma de foc și bomba, ci și bisturiul.

Fără anestezie. Titlul filmului lui Wajda se aplică în cazul Cracoviei așfel. Puțin altfel. Nu ducem lipsă de anestezice. Dar la această oră ele și-au pierdut eficiența. Nu ne mai ajută. Ne ajută durerea pe viu! Acceptată sau neacceptată, dar pe viu!

Dezhumarea (în regia polonezului Gebeki) aduce în prim plan un cimitir cu polonezi uciși de ruși. Ce se mai poate face? Cui mai folosește forma de protest diplomatic sau

Nimeni nu a spus
de la tribună:
„Criza este în noi!”

mai puțin diplomatic. Sovieticii recunosc. Cer scuze. Istoria prezentă cere scuze în numele istoriei trecute. Fiecare osior este pus într-un sicriu. Momentul este cumpănit. Oamenii asistă impietriți. Se răscolesc arhive cu dispărui. Se inventează comisi pentru a găsi urme. Nu mai folosește nimănui această nenorocire. Sute de schelete. Adică, oameni. Filmul nu a intrat în palmares. Curtea de apel a rămas interzisă și marii jurați, în frunte cu Zanussi, au iertat.

Arhipelagul Gulag (aceleși Gebeki) înseamnă opoziție de minute de acuzații. Ce am făcut cu omul „acea minune a lumii” cea singură minune a planetei?

Tovarăși (în regia polonezului Molodecki) are un story pe cît de dramatic pe atît de comic. Vecii tovarăși, pensionari, dar membri de partid pînă la moarte, se adună la o ședință. Este o convocare excepțională. Ședința

se face după tipic. Cu raportul despre... plus raportul despre... cu analiza evenimentului cutare... cu situația politică la zi... miraculos și tragic. Ei de fapt nici nu mai există. Istoria i-a exclus, dar nimeni nu o știe. Parcă sînt amnezici. Iar la diverse, strîngerea unei sume de bani și rezolvarea protocolului înmormîntării unui tovarăș. Cineva propune penițe cu decorații, fanfară, o coroană din partea organizației și evident, un discurs al întregii activități. E perfect. Cine este pentru? Toată lumea. Și acum începe parabola înmormîntării comunismului. Fiindcă, în convoi, fiecare merge spre moarte. Niște morți înmormîntează un alt mort!

Tot la acest capitol **Zurawie** (Olaf Olszewski). Dragonul de argint, ne invită într-o școală a nevătărilor. Școală și industrie. Fiindcă și ei produc sau trebuie să producă ceva. Perii de haine. Simțul lor tactil extraordinar îi ajută. Gimnastica de înviorare îi ajută și ea. Li mai ajută o față biseroasă cu ochelari și multe dioptrii. Adică o altă persoană care nu mai are mult pînă la orbire. Și treptat acest loc de refugiu devine un loc al constrîngerii. Perile se fac la normă, gimnastica la oră fixă, mîncarea la fel și unsoiri, zece minute pe zi se și cîntă. Și cineva cîntă despre un sat și despre oamenii liberi care știau să zboare precum păsările. Nu se știe cine îi învățase acest zbor, dar știau!

Publicul polonez
tresare doar la suflul
și exultă la mîrturie,
pentru că numai așa
este pus în situația
de a fi și martor,
și curte de apel

Si totuși, cîteva „șotii” premiate.

În orice proces trebuie o pauză. Nu se poate suporta multă vreme atîta durere pe metrul de peliculă. Există și așa fază de destindere. Puțin haz. Și haz are acel **Café** (în regia americanăi Gretchen Sormfeld) unde o tînară își imaginează cum ar arăta viața ei alături de un tînar pe care-l reprezintă la o cafenea. Viața va fi extraordinară, minunată și aici temele „americane” sînt în floare numai cînd atunci cînd tînarul observă insistența privirii fetei începe și el să intre în joc. Nu în vorbă, dar în jocul de la depărtare. Și biata copilă se sperie. Și își va imagina o brută în viața ei. Un grobie... Un monstru. Și fuge, în timp ce acest joc hazos de-a pubertatea incintă și juriul acordă un Dragon de argint în unanimitate și cam asta este!

O altă șotie, de această dată sosită din Anglia (**Easy money** — în regia lui Raza Malfai) ne propune aparența. Un negru urmărește o albă să-l fure banii. De fapt, femeia este cea care a furat iar negrul cu figura de bestie — chiar polițistul. Frumos și dezagant. Adică Dragonul de bronz. Nu chiar în unanimitate, dar trebuie să ne mai păstrăm surisul. Și atunci acest premiu vine să încurajeze nu

Există,
vorba poetului,
atît de puține clipe
cînd era să fim „frumoși”

neapărat un film, ci posibilități prozeliti ai bune dispozitii.

Două filme, au avut după opinia mea acel statut de procese cu ușile închise. Adică, filmul sovietic **Mătușa Frosa** și minăstirea Diwiewajewskom (regia Serghei Baranow) și întinerie, lumină, întinerie (animație) — semnată Jan Svankmajer — Cehoslovacia). Primul,

laureat cu Marele premiu, „Dragonul de aur”, al doilea cu Premiul special al juriului. Aici procesul este mai complicat. Fiindcă intervine forarea în conștiință. O stare de 90 de ani, patronind doar un zid ars dintr-o minăstire refuză reconstituirea edificiului. Nu,

Un orb
cîntă despre un sat
și despre
oamenii liberi
care știau să zboare
precum păsările.
Nu se știe cine
îi învățase acest zbor,
dar îl știau!

spune ea, cei care tîneri fiind au dat foc, au ars ziduri și icoane, acum să se roage la acest zid. Să se roage unde au dat foc. Nimic nu o va cînta pe mătusa Frosa din hotărîrea ei. În timp ce animația prezintă procesul de construire a unui om într-o încăpere. Care va deveni mult prea strîmț. Care-l va sufoca. Odată perfect, omul este omorît de propria lui nevoie de perfecțiune. Oare de ce? Fiindcă a încercat mai mult decît era posibil. Ca și Icar. Ca și Prometeu. Odată ce există milioane de oameni incompleți (ca să nu spun mai mult, sau mai grav) cu greu ei acceptă perfecțiunea. Echilibrul. Frumusețea și inteligența într-un singur exemplar. De regulă, la animale, aceste date le trimite brusc la Zoo, după gratii — și vor putea fi admirate, mă refer la exemplarele perfecte — contra unei sume de bani. Inteligența animală se plătește cu contract la Circ. Unde tot o sumă de bani dai ca să admiri. Pe cînd la om? Omul poate fi repede distrus. Lăsîndu-l să-și frîngă gîtul. Lăsîndu-l să riște. Ademenindu-l să cuteze prea mult. Această regulă, stimați cititori, această diabolică regulă plutește astăzi deasupra planetei.

E mai simplu să alegi un năring și să-l minți că e perfect decît să privești cum arată intruparea frumuseții și inteligenței. Asta e greu! Asta e imposibil!

Fals, cum că ni se trage totul de la cutia Pandorei! Cutia era de fapt o ogîndă în care am fost alții să ne privim.

Probabil, după această răfuială cu noi înșine la Cracovia, următoarea ediție va fi, cred bîntuie de blazare... deja se simte că oamenii au obosit să se tot acuze.

Laurențiu DAMIAN

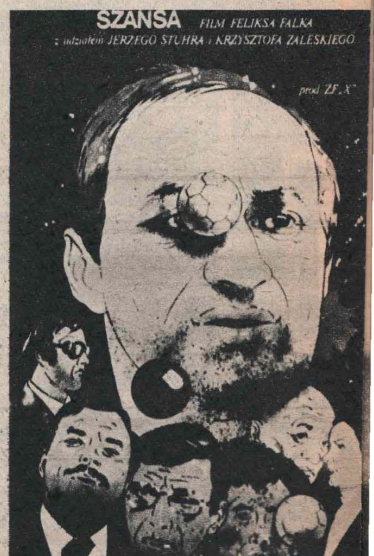
Palmares

- Marele Premiu — Dragonul de aur: **Mătusa Frosa** și **Minăstirea Diwiewajewskom** — în regia lui Serghei Baranow (URSS)
- Premiul special al juriului: **Întinerie, lumină, întinerie** (animație) în regia lui Jan Svankmajer (Cehoslovacia)
- Dragonul de argint: **Café** în regia lui Gretchen Sormfeld (S.U.A.) **Jurawie** în regia lui Olaf Olszewski (Polonia) **Meta-morfoze** (animație) în regia lui Branko Ramitovic (Iugoslavia)
- Dragonul de bronz: **Ca în Siberia** în regia lui Andras Der (Ungaria); **Fotografia — un drog** în regia lui Andrzej Rozycy (Polonia)


Cazul Gorgonova de Janusz Majewski



Șansa de Felix Falk







● Vanessa Paradis, 17 ani:
cu o voce de copil
a ajuns în topul videoclipului;
Serge Gainsbourg i-a compus
melodiile ultimului album;
o apariție în film
și deja e interviuată
ca o vedetă

noul

CINEMA

<https://biblioteca-digitala.ro>

cineast

From Mr John Osborne
Sir, I do not know what Lord
Olivier's later wishes may have
been, nor would one want to
encroach upon those of his family.
However, it seems astounding to
John Osborne's letter to *The
Times* last week.

obține pe contopirea unor momente dispartate din „Henric al IV-lea”, „Nevestele vesele din Windsor”, „Richard al III-lea”, Olivier însă — începând cu „Hamlet, Henric V”, și apoi cu „Richard al III-lea” avea să formuleze explicit necesitatea de a se afla o expresie nouă care să pună în acord cultul pentru veritabilele opere-pe-scen cu nevoia unei imagini convenite, în primul rând, pentru a sublinia lui Shakespeare formulat. Paradoxul transpunerii în „Hamlet” a „Hamletului” din „Hamlet”, să-și afle imaginea ce va onora piesa spre a servi însă atât filmului ca și pe spectatorul de la scenă. Este perioada în care se considera că numai o veritabilă „shakespeare-an” nu poate face film în sine, de altă parte, numai imaginea nu era desăluș.

După război începe sășard un fel de competiție arădund-se că s-a născut un interes pentru bardului, ceea ce a condus la o surprinzătoare abordare a acestui teazur dramatic în peisajul mondial al cinematografilor apăsătoare. Constatăm: englezii continuă să-i joace rolurile, iar americanii, în spiritul școlii sau concepției olivier-iene, rusii și japonezii (mai judicioși ar fi de spus doar Kuro Sawa), dovădesc o surprinzătoare și benefică inițiativă care l-a transformat pe Shakespeare într-un fel de piatră de încercare a virtuozității actoricești. Englezii, așadar, în spiritul mai sus pomenit, au realizat în 1954 o poetică shakespearică-iană, rusii însă, prin lutevicii și Kozințev (*Othello* — 1955, *Hamlet* — 1954 și *Regele Lear* — 1970), preiau traducerea și proza fantastică de Pasternak (și considerată a fi cea mai bună din lume) și s-au făcut pe glob) și pun accentul pe o tratare vizuală a conflictului obținând astfel o diminuare a handicapului lingvistic. Italienii se detașază și deloc impresionanți de rigori, în unele scene, au realizat o superbă insuflă în 1954 *Romeo și Julieta* cu multă dovădă, dar în realizare și literă și spiritul pieței, dar realizează o imagine uluitoare a epocii și a lumii. Cel care avea să facă din Shakespeare un comentator al propriei sale dramaturgii, arată comentarii în 1954 *Amalia și Zeffirelli*. Pe el l-a preocupat simbul conflictual, într-o mai mare măsură personajele centrale complexe, pline de surpriză și chiar de farmec, și în cea mai mare măsură l-au sedus în 1954 *Amalia și Zeffirelli* și în 1954 arhitect de formație care este Zeffirelli își face materializația fanteziei sau scenografică) *Scorpiu* imblinzit cu Liz Taylor și Richard Burton nu era deloc o transpunere ortodoxă din punct de vedere al formelor, dar a fost o proză shakespearică-iană, dar s-a dovedit a fi o formă foarte popular, transformându-l pe Shakespeare într-un best seller cinematografic. Această lucră s-a întâmplat și cu *Romeo și Julieta* care a avut o mare vigoare în viața personajului, dar a fost și interpretat în 1954 *Amalia și Zeffirelli* ca spectacol de operă filmată s-a bucurat și de un imens succes. În prezent Zeffirelli lucrează pe platourile din Anglia la transpunerea lui *Hamlet*, cu cine credeți în rolul titlului?

Cu Mei Gibson.

Din cele 36 de piese shakespeare-iene cinematograful a abordat în toți acești ani un număr de douăzeci și opt. Dar cel mai frecvent invocate au fost opt: „Hamlet”, „Macbeth”, „Romeo și Julieta”, „Îmbinzirea scorpiei”, „Regele Lear”, „Julius Cezar”, „Othello” și „Richard al III-lea”.

„...Richard al III-lea”.

Care are vrea să dovedească că mai înaltă înțelegere a lui Shakespeare este să aște o formulă aproape magică de transfer a înțelegerii și să dovedească a fi japonezul Kurosawa. Ținând seama de argumentele aduse de toți comentatorii shakespearici-ieni în ce privește poezia și valoarea verbului în opera bardului cu care se ocupăm, înțelegerea lui Shakespeare ca singura garanție a înțelegerii acestuia în film este înțelegerea textului în apăsătoare realizarea cu artă și înțelegerea pe toate planurile sale. Și din acest punct de vedere filmul lui Akira Kurosawa **Tronul înșelător** trece drept cea mai subtilă transpunere shakespearică în film vreodată. Textul vorbit este în japoneză, dar înțelegerea și ceea ce face loc unei tăceri înțelese este în japoneză și expresii nipone. Stilul vizual este extras și îndatorat străvechilor tradiții ale teatrului Nô. Și totuși, susține Kurosawa, **Macbeth**-ul lui Shakespeare n-a fost niciodată interpretat mai bine, mai înțeles decât în acest film.

pu a lui convîngător.

Într-o impresionantă relație Shakespeare — cinema! Ignorată în marea măsură, și totuși cu în urmă, adică acum 14 ani la prospe-

supranumit și „domnul Cinema”. D. Suci-

chianu, a publicat, împreună cu Constantin

Popescu, o lucrare mult apreciată și care se

intitula chiar „Shakespeare pe ecran”: lată o

idee călăuzitoare formulată de autor: „Poate

că nici una din celelalte arte — pictura, muz-

ica, literatura — nu are atâtea afinități cu tea-

turul lui Shakespeare precum are filmul care a

dovedit nu numai că știe să se și aplice în

tr-o rigoroasă și atenua unele lipsuri teh-

nice, materiale, și poate prelungi linia poetică,

poate da viață altor elemente pe care drama

intr-adevar, în ultimii 45 de ani, filmul l-a transformat pe Shakespeare într-unul din cucerii săi preferați și cinematograful a parcurs prin opera bardului unul din cele mai complexe și mai ample procese de prefacere a literaturii în imagine, în expresie vizuală, încărcată de semnificări, simțire, filosofie. Shakespeare ar fi fost, probabil, cel mai ferit de convertirea operelor sale într-o modalitate de dialog altă de vastă cu spectacolul pe care el l-a cunoscut și pe care l-a cultivat ca simeni altul.

Mircea ALEXANDRESCU

După „Films and Filming“

De patru sute de ani Shakespeare este la modă. Și în acest timp, cu fiecare generație, el a exercitat o atracție, o fascinație asupra spectatorilor și slujbaşilor scenei cuprinzând astăzi întregul glob. În timpul vieții lui, lumea era nebună. Repudia trecutul și nu-și descifra viitorul. Totul se afla în plină mutație și o prăpastie diviza istoria. Seismul era universal. Evul Mediu era înmormântat și societatea modernă își făcea apariția. Nașterea a fost însă dificilă, iar apele tulburi. Și, cu divulgal și a prins o formă concretă, a devenit cum s-ar spune o lume în carne și osă, iar secretul acestei lumi elizabetane se vedea tâlmăcit.

Shakespeare singur, doar el, rămâne însă o enigmă. O întreagă literatură despre persoana lui Shakespeare se dezvoltă în paralel cu opera bardului de la Stratford. După moartea lui au început ipotezele și exegezele. Opera i-a fost atribuită pe rând contelui de Oxford, lui William Stanley conte de Derby, lui Bacon și chiar contelui de Southampton, protectorul lui. Și dacă creșterul lui Hamlet, al lui Othello, al lui Macbeth sau al lui Timon, nu era totuși Shakespeare, un om însingurat, singur în lume, oare, liniștit și retras care stînd la gura cămării, citea pe Machiavel, pe Plutarh și pe Montaigne — pierzându-se în visele copilăriei, lui?

Cinematograful a primit încă de la primele săi pași o reacție față de opera lui emblematizată de istoria filmului mult poartă conștientă de genze de transpuneri deși ele nu sînt decît „preludii”, ca să le numim astfel, de scene transferate în filmele, de cele mai multe ori realizate în România, care intriga dramaturgii shakespearieni. Odată cu apariția scenariilor relația dintre Shakespeare și noua artă s-a schimbat radical. Filmul se apropia de Shakespeare prin intermediul teatrului, dar nu era încă nici film, nici teatru. Un pas mare se făcuse. Acesta continuă să se schimbe multă relație dintre film și o dramaturgie este analizată de un comentator britanic, Robin Karney, într-un recent număr din „Films and Media” care, în mod interesant, propune la reflecție. Și într-adevăr un aspect care merită să fie în acest raport devenit organic între un autor și o artă: a) uluitoarea și profunda investigație shakespeariană nu stă numai în cuvinte și b) nu a realizat după opera shakespeariană nu urmărirea pur și simplu textului, nici chiar în filmul-spectacol.

nu în viața lui înșiși-speciați. Există o existență unui moment de graniță în istoria însăși a filmului și a abordării operațiunii shakespear-ene: momentul celui de-al doilea război mondial care semnifică chiar mijlocul acestei istorii. Până în momentul celui de-al doilea război mondial se poate face afirmația că odată cu războiul mondial, din tot ce s-a încercat ca ecranizări shakespear-ane aproape că nu există film care să nu se fi bucurat de succes (în fruntea tuturor stă *Julius și Iulietta* de Michael Powell și Emeric Pressburger, cu Max Reinhardt, cu Michael Caine și James Cagney în rolurile de frunte, care au fost și revelații ale acestei distribuții; *Romeo și Julieta* al lui Gukor cu Norma Shearer (în vîrstă de 36 de ani) și Leslie Howard (de 45 de ani) în rolurile de frunte, care au avea astăzi încă valoare de referință).

Despre o asemenea distribuție, care a pus la place al lui Czinzer realizat în 1936 mai ales pentru a o distribui pe soția sa, Elizabeth Bergner; și, în sfîrșit, mult pomenteul *Hamlet* cu John Gielgud (despre a căruia interpretare s-a spus că ar putea sta alături de cea a lui Richard Garrick).

Dupa cel de-al doilea razboi mondial incepe o alta perioada, a exegezei shakespeare-iene in film. Ea debuteaza in 1948, nu cu cel care avea sa devina si sa fie considerat in drept interpreti ideali si chiar teoreticieni ai filmului shakespearean, Olivier, ci cu *Macbeth* al lui Orson Welles, realizare care avea sa raspunda canoanelor formulate ulterior alti de Olivier ci de *Hamlet* Brook si Peter Hall, sustinand ca "in transpunerea pe ecran a operelor shakespeare-iene, este vitala atentie care trebuie acordata textului, este vitala importanta acurateții, a armoniei dintre cuvint și imagine, este importanta realizării unui ritm care să fie Shakespearean". Tot Welles avea sa mai transpună pe ecran *Shakespeare in Love*, genial și inspirat, in acel *Clopot* la miezul nopții, stiindu-și pe Falstaff in centrul povestirii

ar fi existat cinematograful, Shakespeare ar fi fost cel mai mare producător de filme din vremea sa."

Scorpio imblinzita
(regia Franco Zeffirelli)
cu Elisabeth Taylor
si Richard Burton

INTEGRALA SHAKESPEARE



● Laurence Olivier în Hamlet (1948)...

● ...și în Regele Lear (1983, producție Granada TV)



In 1981, aveam să-mi iau pentru următorii nouă ani adio de la Occident, dar atunci am avut șansa ca oaspete al Great Britain East Europe Center — organism ce se străduia să păstreze legăturile culturale, științifice etc. cu cinci țări din centrul și răsăritul continentului — să vizitez studiourile de televiziune ale BBC-ului.

Faima studiourilor britanice de cinema, fie ele pentru marele sau micul ecran este prea bine stabilită. Spielberg susține că nu are bucurie mai mare decât să lucreze la Elistree. Pinewood și Shapperton reprezintă de mult un nec plus ultra al condițiilor de filmare. Această excelență a fost și bună și rea pentru producția autohtonă. Bună, pentru că o cinematografie nu poate tinde către artă, nici măcar către un comercialism de calitate, în afara unor condiții de maxim profesionalism; rău, pentru că o asemenea cinematografie — cum toți oamenii de cinema din Anglia îți spun — cu excepția citorva mari filme, premiate în cele mai exigente competiții (Carele de foc, Gandhi, etc.) rămâne mai degrabă un fief al exploatarei producătorilor americani. Această cotă înaltă a impus încă de la început BBC-ului să asigure producției sale de filme aceleași condiții. „Drumul parcurs a fost lung și complicat”, îmi spunea atunci Shaun Sutton, directorul Departamentului de dramă al BBC, fost actor, regizor și producător de teatru. „La început, eram cu toți mult prea captivați de noua jucărie, încă destul de multă vreme ne-am mulțumit cu redarea pe ecran a pieselor din repertoriul teatral curent. Abia pe la sfârșitul anilor '50 ne-a venit ideea să adaptăm piese anume pentru ecran și să le împărțim în mai multe episoade. În paralel, pe la începutul anilor '60, am pornit să realizăm chiar scenarii originale. Ceea ce azi e un lucru obișnuit, atunci era o idee cu totul nouă”.

În 1961, Departamentul de dramă realiza 400 de programe de câte 40—50 minute, însumând, în afară de seriile de teatru, 208 scenarii originale și 71 ecranizări. Tot atunci, din 8000 de oferte de scenariu, erau reținute 1000; se înțelegea nu toate erau realizate. „Desigur, remarcă Shaun Sutton cu o luciditate critică ce nu pare să fie o excepție aici —, le un capăt avem reușite absolute, (printre acestea, experiența ecranizării clasicii Thackeray, Dickens, Galsworthy își spunea cuvântul — n.n.), la celălalt, catastrofe, dar între cele două extreme se situează majoritatea producțiilor pe care putem conta, bine făcute, interesante, care sînt expresia excelenței și competenței noastre profesionale”.

Am văzut la lucru o parte dintre cei 300 de muncitori angajați — constructori ai decorurilor, pe câteva dintre cele opt platouri ale BBC-ului. Am vizitat atelierul de croitorie, casa de modă gata să execute comenzi de vestimentație din orice secol (garderoba BBC-ului avea în depozit 27 000 de costume gata pregătite pînă la ultimul nasture — la între sub reflecție). La BBC nimic nu se aruncă, totul se păstrează. De altfel, puteai vedea toată gama costumelor familiilor Forsythe sau Palliser, care au făcut și deliciul telespectatorilor noștri în anii '60—'70.

Am stat de vorbă cu clișia dintre cei 50 de pictori scenografi și de costume, cei 50 de producători, cei 30 de regizori și 300 de scenaristi, colaboratori permanenți — toți îi lăsaui, în primul rînd, impresia unui deplin respect al profesiei. Un exemplu, doar aparent mi-l noră. Traversam un platou pe care nu se făcea. Totul era curat, vopsit, dichisit ca într-un sanatoriu de lux. Pe podea erau trasate într-un galben viu anume linii (neîntrerupte, punctate etc.), care — aveam să aflu — îndeplineau funcția unor reguli de circulație. În ignoranța mea, dorind să văd totul, am pășit pe una dintre aceste linii pătrunzînd în partea centrală a platoului. Deducă, o voce sonoră (probabil avînd cîteva generații de strămoși marinari, obișnuiți să strige comenzi scurte prin ceața sau prin întunericul nopților de pe întinsul mărilor, cei care au dat naștere astfel — și se spune — sonorității aparte a limbii marelui Will), deci o voce răsună: „Mind the line, please!” („Nu călcați linia, vă rog!”). Însoțitorul mi-a explicat că sindicatul nu permitea intrușilor să calce pe spațiul de joc efectiv, strict rezervat doar echipelor de filmare. Chiar atunci cînd, repet, nu se filmează.

De la detaliu la concepție, Departamentul de dramă se simțea pregătit să abordeze cel mai ambițios proiect: realizarea, în următorii șase ani, a „Integralei Shakespeare”. Proiect de o covîșitoare răspundere față de tezaurul cultural național. De 400 de ani, Shakespeare se află în stagiune continuă. Nu există sezon teatral londonez fără 8—10 piese ale marelui bard pe afiș. În privința ecranizării, după piesele sale s-au făcut 273 de filme în versiuni integrale sau parțiale și 31 de filme au adaptat povestirile sale la epoca contemporană (vezi articolul alăturat). Televiziunea urma acum să dea examenul ei, știind că orice piesă shakespeariană difuzată pe micul ecran are în țară o audiență de patru milioane de telespectatori, ceea ce înseamnă un număr egal cu populația Angliei pe vremea cînd trăia autorul ei!

Momentul inițierii „Integralei Shakespeare” coincidea cu reinstalarea definitivă a Actorului în centrul spectacolului. În Europa în ultimele două decenii asistasem la impunerea fără echivoc a regiunii lui ca vedetă. El domina spațiul scenic, textul și interpretul. Teatrul britanic (Peter Brook a constituit o excepție) revenise la tradiția elisabethană. Play era piesă, dar și joc/joacă — deci interpretarea trebuia să slujească în primul rînd textul — ideea, gîndul, emoția. Spectaculosul spectacolului nu a interesat. Găsim aici și explicația de ce telespectatorii, nevorbitori ai limbii marelui Will, au găsit aceste seri shakespearice — uneori oarecum anost, monotone, dedramatizate. Privirea le era mai puțin sollicitată. În schimb, naturalul atitudinii, impecabilitatea dicției, firescul celor mai complicate versuri și metafore rostite ca în limba contemporană a unui scenariu de Osborne sau Pinter — te făceau să simți în fiecare silabă eternul omenească. Textul shakespearian nu are nevoie de o acuză vizuală, el trebuie doar să fie auzit pentru a fi înțeles. Este ceea ce spunea Laurence Olivier și ceea ce spune Lindsay Anderson, ca și toți actorii Albionului, pentru care Shakespeare e Biblia. E însăși viața. De atunci, de azi, dintotdeauna.

Adina DARIAN

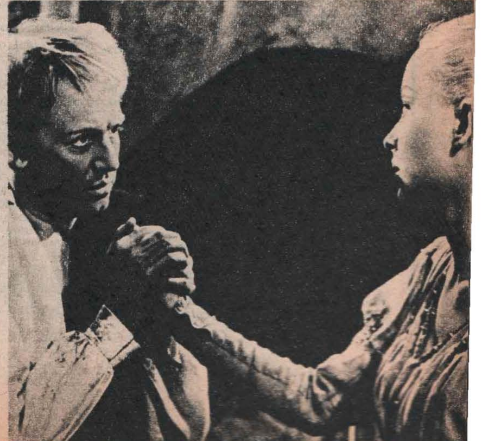


● Romeo și Julieta — Francis X. Bushman și Beverly Bayne: Shakespeare înainte de sonor (1916)



● Olivia Hussey — Julieta: Shakespeare în versiunea Zeffirelli (1968)

● Shakespeare citit de Kozîntsev (Hamlet de Innokenti Smoktunovskî și Anastasia Vertinskaia)



Doi dintre directorii celor cinci studiouri de creație și președintele unui studiouri independent vorbesc despre răspunderea asumată.

tru ca studiouri de creație „Gama” să obțină cel mai rapid toate acreditările legale, până la ultimul detaliu, altminteri, orice semnătură a mea în legătură cu viitorul unui film nu poate fi interpretată decât ca un simplu autorgraf de amabilitate. E adevărat că în film, unul plus unul fac uneori trei. Dar și asta trebuie să respecte o logică a artei.

— În ce măsură veți colabora cu tinerii regizori? Care vor fi criteriile de acordare a girului pentru debut?

— Îmi propun asumarea riscului de a debuta tinerii regizori, firește, în perspectiva în care programul întregii cinematografii susține această tendință. Cu precizarea că riscul este reciproc: și al meu, dar și al celui care doarește să debuteze... Un debut de dragul debutului nu servește nimănui. Nu mă pot hazarda în afirmații geniale față de tină generație fără să remarc faptul că treptele spre debut trebuie parcurse de fiecare așa cum le-am parcurs și eu, și toți colegii mei, regizorii de valoare care conduc, azi, studiourile de creație. Momentul debutului trebuie să mustească de valoare artistică. Nu trebuie să uităm, nici tinerii, nici cei mai puțin tineri, că trăim o istorie fascinantă care însă nu trebuie să ne facă să ne pierdem mințile, cinstea și bunul simț. Nu cred că ne putem juca cu libertatea. Ca să nu ni se facă rușine mai târziu. Și, atenție mare la cei mai drastic judecători ai creației noastre, publicul.

— Ce face în acest timp regiului Vaeni? Preocupările de director al Studioului nr. 3 vâ mai lăsa timp să faceți film?

— Sunt intrat în producție cu un film care a fost visul studenției mele, *Zăpada caldă*. Este vorba de un scenariu al tinarului Radu Bălieșu, inspirat din fabuloasa travellie „Acce-leratorii” și extraordinara piesă „Iertarea”, ambele de Ion Bălieșu. Cred că cei care au citit nuvela și piesa știu ce poveste teribilă de viață, ce dramă umană adevărată conține materialul care a stat la baza scenariului. Sper să fie unul dintre cadourile pe care mi le face și mie Revoluția. Mi-a mai făcut deja un ca-

dou, apariția pe ecran, după cinci ani și jumătate de cenzură, a filmului *Drumul lui Iupilor*, inspirat din tragedia asasinării lui Nicolae Iorga. În rest, mai am o sumedenie de proiecte pe care urmează să le esaloniez și să le corelez cu răspunderea, teribil de apăsătoare, a conducerii Studioului de creație nr. 3. Sper să am puterea să le fac pe toate.

— Veți avea foarte mult de lucru. Cine vă va ajuta? Mă refer în primul rând la luarea deciziilor artistice.

— Foarte curând voi avea, în conducerea studioului, un coleg de mare valoare artistică și umană, un prieten din anii studenției, pe Mircea Verolui. De altfel, el face parte din conducerea aprobată de Uniunea Cineaștilor. Îmi dă mare curaj prezenta lui și sper să facem împreună un lucru bun. De asemenea, sunt foarte deschis înspre colaborarea cu specialiștii de diverse profesii cinematografice cu care voi intra în contact, convins de competența lor. Mă refer la oamenii din Studioul cinematografic București, din Direcția difuzării filmelor, din celelalte studiouri de producție. Sunt colegi cu care am mîncat aceeași piine ani de zile. Cred că pentru a realiza deschiderea valorică spre care tind filmul românesc trebuie, mai mult ca oricînd, să fim aproape unii de alții. În ceea ce mă privește, voi fi foarte deschis oricărei intenții de colaborare, oricărui stat de bună credință, oricărui proiect marcat de valoare și de probitate profesională. Va trebui să fim foarte atenți cu filmele pe care le facem pentru că acum nu mai putem da vina pe nimeni decât „produsele” sint rebutoiri artistice. Nu mi-am imagi-nat niciodată că libertatea, altă de dorită, poate deveni, dacă nu ești atent și dacă nu știu ce să faci cu ea o mare capcană. Fiecare va acționa puțin să-și afirme trei coordonate fundamentale pentru un om și un artist: talentul, inteligența și caracterul. Să dea Dumnezeu să nu gresim!

Dana DUMA

dinu tănase:

„TREBUIE RISCAT”

— ată, Dinu Tănase, se poate discuta despre proiectul studioului de creație „Pro-film”?

— În fine, funcționăm legal, cu toate actele necesare. Datorită autonomiei dobîndite, în-țelegă Centrul Național al Cinematografiei, or-ganism propriu cu rang de minister, în frun-tea lui, un cineast care se recomandă singur: Dan Pita.

Etapa imediat următoare, o legislație care să permită punerea în funcțiune a decretu-lui-lege 80 și mai ales a mecanismelor de le-gătură pe traseul Direcția difuzării filmelor — Studiouri de creație — Studiul de Produc-ție Cinematografică „București”. Sper ca la data apariției acestui număr al revistei totul să fie deja perfectat. O etapă de perspectivă este cea a Legii Cinematografiei (pe care o așteptăm și profesorii noștri de la IATC acum 25 de ani). Și dacă o Constituție a unei țări se preconizează a fi soluționată într-un an și jumătate, atunci de ce să nu sperăm, în sfîrșit, într-o lege a cinematografiei măcar în același interval de timp?

Consider că marele câștig al schimbărilor survenite (toate fiind perfecte în timp) este acela că a venit, în sfîrșit, momentul în care cineastilor vor fi cei care vor decide asupra destinului cinematografiei. Proa multă vreme am depins de fosti activiști, ingineri sau economiști. Formula cu regizori în conducere nu știu dacă este formula ideală, dar, în orice caz, ea trebuie încercată ca soluție. Și, în pri-mul rînd, ne vom strădui să nu mai repetăm greșelile făcute pînă acum.

În ceea ce privește studiourile de creație,

constantin vaeni:

„LIBERTATEA POATE DEVENI O MARE CAPCANĂ”

Domnule Vaeni, deși vă găseam azi, 10 mai, foarte hărțuit de probleme administrative, vă propun să începem cu următoarea întrebare: care este programul estetic al Studioului de creație „Gama”, pe care îl con-duceți? Veți cultiva cu preferință un anumit gen de filme sau anumiți autori?

— În nici un caz nu mă gîndesc la alcătuirea unui program preferențial ca persoane sau ca autori. Criteriile mele de funcționare în această nouă calitate, cu care am fost onorat de Uniunea Cineaștilor, nu vor trăda criteriile morale și artistice care m-au caracte-rizat pînă acum și ca individ și ca artist. Si-gur că acest început este dificil, dar perspec-tivele sînt fantastice, atîc în ceea ce privește libertatea mea de gîndire și de opțiune. Perspectivele sînt însă și periculoase pentru excesele unor oameni care-și imaginează că libertatea n-are criterii. Voi încerca să depis-tez fiioarele valorii în toate ofertele cu care am început să fiu aproape agresat, să-mi păstrez cumpătul și buna cuvință. Voi în-cerca să fiu un om drept. Pentru că dreptatea este legată de legalitate și de respectarea acestor legalități. Alerg acum foarte mult pen-



Regizorul Constantin Vaeni și actorii săi: Tora Vasilescu și Șerban Ionescu în *Imposibila iubire* (1984)



Pesaro '90 (II)

(Urmare din pag. 10)

realitate, dar desăfășurate într-un cadru artistic, după lege ale tensiunilor bine dirijate — ce mă impresionaseră puternic în sala de ci-nema? Concuranța vieții — iată piatra de în-cercare a mimetis-ului, oricît de savant trans-figuratur artistic. Sînt cele două direcții: una realist-naturalistă, alta fantastic-expres-sionistă, între care oscilează și cineasții irani-eni — cei mai mulți fiind tineri afirmați în ultimul deceniu printr-o demnă strădanie de a-și de-fini rol înșile și noului cinema iranian trăsă-turi specifice, bine distincte.

„Cultura noastră de azi se poate considera o însumare de tradiții și imitații — imitații care, cînd nu servesc doar ca mijloc de ex-primare a unei gîndiri proprii, originale — ne fac mai mult rău” — mărturisese Saïed Ebra-himifar, autorul unei foarte personale, re-cente realizări (1989) intitulată *Nar-o-ney*. Fil-mul are ca protagonist un fotograf care în urma unui accident de memorie parcurge un

straniu tunel al timpului și ajunge să se iden-tifice cu un celebru caligraf, ilustrator al poe-melor lui Omar Kahayam și Hafiz. „De ce ați ales aceste personaje?” a fost întrebare ci-neastul. „De mic, ca și alți tineri din lumea a treia, am fost fascinat de puterea cinematogra-fului, fiind totodată îndrăgostit de poezie. Caligraful meu e și el un poet care trans-formă în imagine vizuală, ca și fotografia, universul de gînduri și simțămînte. Am găsit astfel și calea de a îmbina o artă modernă, universală cu una veche, înaltă, înțelesă țara mea: arta miniatural-caligrafică înrudită cu marea poezie persană”. Și tot însoțit ca mo-de de transfigurare a unei realități crude (miz-eria subdezvoltării, singurătatea din marile orașe sau frica, violența, șantajul) mi s-a în-fățișat filmul compus din trei scheciuri, *Ambu-lanța* de Mohsen Makhmalbaf — unul din scheciuri adaptînd cu succes povestirea „Pă-pusa” de Alberto Moravia; el imaginează cos-marul unui fiu tomatnic ce înnebunește lîngă o mamă centenară, paralizată și prieliește o pagină de cinema oniric cu valori antologice.

Direcția mai cumințe e cea a povestirilor tra-ditionale deschisă dramelor cotidiene — fie ale sudului subdezvoltat, cu calamități fire naturale și sociale ce împing omul la acte

disperate (vagabondaj, crimă, sinucidere) fie ale nordului pe cale de industrializare, ce alungă țărânii de pe pămînturile cu zăcă-minte petroliere menite marilor explora-ri (*Dincolo de foc* de Kianush Ayyari). Subie-ctul din Sud e ilustrat cu o strălucire narativă deosebită de Amir Naderi cu filmul *Tangar* (un tîrăn ce-și răzbuună crîcen umilirea și sîrăcirea, ucigîndu-l pe exploatorii sau de **Dă** pentru Robab de Siamak Shayeghi: un pescar bătrîn se sacrifică, plonjînd zilnic în ocean printr-o rachină, pentru a găsi peira ce-l va servi de zestre fiicei lui, deznađădăjuite ca nu se poate mărita.

Cheia simbol

Cu Cheila de Ebrahim Foruzesh, realismul descriptiv, comportamental, e ridicat cu in-tele-gență și sensibilitate la rangul unei inspirate metafore. Un copil de cinci ani e lăsat singur în casă, de către mama lui, să-și păzească frățiorul mai mic. Mama intrînză, laptele a dat în foc, pustulul nu poate să închidă aragazul, gazele l încaă, vecinii sesizează primeidia, încearcă să dea o mînă de ajutor, nu pot pă-trunde, ceea apartamentul e prea sau și atunci copilul, cu o trudă și c voință teribile,

încearcă să găsească cele mai ingenioase metode ca să se descurce. Un suspens de zile mari realizat cu o extremă modestie de mijloace de interior, cu un singur personaj — copilul — și multe, multe alte obiecte de-venite personaj, obiecte ostile care sînt de fapt tot atîtea piedici dar și chei găsite în calea cuneasterii. Impresionantă dorința de-a educa o generație cum să se descurce în condiții grele, preocupare a regizorilor din Departamentul cinematografic de stat și in-stitutul pentru Dezvoltarea intelectuală a Co-piilor și Adolescenților, sponsorizînd aceste filme.

Copilul ca personaj central al povestirii (aproape jumătate din filmele iraniene pre-zentate la Pesaro au ca protagoniști copii în-tre patru și patruzecizeci ani, admirabili diri-jați de regizori buni cunosători ai psiholo-giei vîrstoare pubere) e o temă, l-aș zice „re-fugiu”, față de multe alte probleme dramatice ale contemporaneității pe care autorii nu le pot ataca față.

Punctul forte al selecției iraniene l-a con-stituit retrospectiva celor opt filme ale lui Amir Naderi — talentul numărul unu al țării, care lucrează în prezent la New York. Dintre filmele lui — toate dovînd o profesionali-



● Regizorul Dinu Tănase și eroii filmului său **La capătul liniei**: Ioana Crăciunescu, Dan Condurache, Mircea Albulescu

s-a mers pe ideea unor locotenente, în conducere fiind regizori, dramaturgi, producători, critici, etc.

În perspectiva încheierii unei echipe echilibrate, experimentate, cu probitate profesională, am solicitat colaborarea regizorului Lucian Bratu și a dramaturgului Dumitru Carabă. Alături de el, vor lucra Roxana Pană și Manuela Miga. Am lansat și un concurs pentru redactori și lectori de sonar, un concurs la care sînt invitați filologi, filozofi, chior, pasionați de cinema. Sînt invitați de asemenea și cineclubiști entuziaști și proaspeți. În măsura în care legislația ne va permite, vom coopta și colaboratori permanenți care să redacteze referate la scenarii mîzind astfel pe un sport special. Avem, în acest sens, acordul de principiu al lui Paul Silvestru. O primă înfrînare cu scriitorii și criticii generației '80: Bedros Horasangian, Ioan Groșan, Mircea Cărtărescu, Ioan Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu ne dă speranțe într-o infuzie de actualitate filmică. Urmează antemarea a celor regizori tineri care încă nu au reușit să dezbuteze în filmul de ficțiune; deocamdată sîntem în faza de discuții cu Ovidiu Bose Pastina, Copel Moscu, Radu Nicoră. Trebuie riscat, dar în primul rînd trebuie să încercăm să nu coborîm stăchea valorii.

— Merită să se profileze și de interesul manifestat acum față de cinematografia din Est.

— E adevărat, toți cei care ne-au vizitat în ultimele luni — directori de festivaluri, critici, oameni de afaceri — au tălănat terenul, dorința să afle cît mai mult despre cinematografia noastră. Majoritatea au fost plăcut surprinși de filmele noastre și vor să organizeze gale, săptămîni de film românesc. Selecția le-o putem oferi chiar noi, după criteriile reprezentativității reale, nu după bunul plac al unuia sau altuia.

— Directorul festivalului de la Locarno, domnul David Streiff, a apreciat la selecție foarte mult filmul **La capătul liniei**, așa cum a declarat într-un interviu acordat revistei noastre.

— La **capătul liniei** — al cărui regizor se întîmplă să fiu — nu fusese — de exemplu — prezentat în străinătate nicodată. E drept, era ca și intrat în competiție alături de **Danton** al lui Walda, undeva în Spania, dar festivalul — ghinion — s-a desființat. Acum, filmul a mers la manifestarea neкомпетă de la München. De asemenea a fost selecționat și pentru Amiens, unde în secțiunea informativă vor mai rula **Reconstituirea** și **Moromeții**.

— Cum se conturează colaborările externe?

— Deocamdată se profilează colaborări la

nivel de CNC. Avem propuneri ofertante de la parteneri străini care se apleacă cu drag spre cinematograful românesc, spre acel cinematograf autentic, nu comercial, lăsat, de exemplu, inițiativa CNC-ului francez, care, în colaborare cu Unifrance au o propunere concretă. Ei investesc 10 milioane de franci în proiecte sosite din Estul Europei, așteptînd propuneri de scenarii de la noi, ai fiind parteneri în producție și ceea ce este foarte important, în difuzare. Este un prim și notabil pas spre a ieși din cercul nostru limitat în contacte internaționale și informație cinematografică.

— Actorul român poate să devină o „valută forte”?

— Ar merita-o! Acum însă trebuie să servesc subiecte simple, de viață, subiecte care, estimăm noi, sînt de interes general, acum cînd se mai poate recuceri publicul prin analiza socială filtrată prin prisma destinelor individuale, prin naratiuni nespectaculoase, dar complexe. Apropo, stă în vederile noastre să cooptăm și un sociolog care, împreună cu institutul de specialitate, să efectueze sondaje de la perioadă la perioadă pentru a prospecta nu gustul ideal, ci pe acela de... perspectivă. Filmul trebuie lăsat să fie un film ajunge la premieră aproximativ după un an de la primul tur de manivelă. Și apoi sondajele sociologice, vizînd oportunitatea economică a unei investiții în domeniul filmului, se fac peste tot în lume, iar noi sîntem obligați să protejăm filmul românesc, pentru că într-un viitor nu prea îndepărtat, filmul românesc va fi nevoit să facă față concurenței străine, sistemului video și televiziunii, de care, vrem nu vrem, trebuie să ținem cont.

— Care este stîtuținea „Profilului” față de concurența virtuală cu celelalte studouri?

— Mă tem — drept să spun — doar de coaliția mediocrității. S-ar putea ca primatul calității, al profesionalismului, al competitivității să declanșeze o reacție negativă, de coaliță a mediocrității. În loc să nască o coaliție a întregii cinematografii spre binele întregii cinematografii românești Dar să fim optimiști!

În primul rînd, trebuie să fim foarte harnici, e singurul antidot împotriva ineriei, ale cărei simptome persistă însă, aproape la tot pasul. Va trebui să-i mobilizăm pe cei care lucrează alături de noi să-i depășească starea de inerie. Bineînțeles că al doilea obiectiv ar trebui să fie buna-intenție, onestitatea obligatorie față de ceea ce facem și, mai ales, debarasarea de mentalități care ne-au dezbinat pînă acum.

Irina COROIU

Foto: Victor STROE

mircea mureșan:

„SPRIJINIM DEBUTANȚII, DAR RENTABILITATEA ESTE SINE QUA NON”

Stimatule Mircea Mureșan, am aflat că s-a înființat Societatea Cineaștilor Independenți din România...

— SCIRO s-a născut din inspirația chiorva cineaștilor dornici să evadeze din zona cancanurilor „organizatorice” ale creației și producției de filme preexistente și — să recunoaștem — încă bine înrădăcinate în sistemele prelungeite după Revoluție. Structurile vechi rezistă, mai ales în mentalități, dar se cutremură ca un joc de cuburi așezat pe o masă lovită cu pumnul. Cîr vor mai rezista, este greu de apreciat.

S-au înființat noi instituții cum este C.N.C.-ul, dar mi-e teamă că, în pofida dorințelor de eliberare, de autonomizare, încercarea se păstrează printr-un decret-lege elaborat în pripă și incomplet, mai ales că au fost preluate, cam necernute, prerogative ale fostului sistem cinematografic.

— Am înțeles că SCIRO, prin hotărîre judecătorească, are personalitate juridică. Prin efectul legii, această societate are posibilitatea să înființeze unități economice independente cum sînt: ateliere de creație, edituri etc. Fîind vorba de cea de-a șaptea artă, fi-reșle, va apare în discuție un studiu de film.

— Foarte exact. Comitetul nostru director format din Elisabeta Bostan și Geo Saizescu, vicepreședinți, Vasileia Istrate, secretar-coordonator, din membrii biroului: Dumitru Capaianu, Sergiu Nicolaescu, Titus Popovici și subsemnatul, președinte, are în vedere formarea unui astfel de studiu de filme sau atelier de creație.

Ne imaginăm, astfel, declanșarea unor energii vitalizante, combustibilizate, de inițiative personale, descătușate de fosta cenzură oficială, dar și de autocenzura adînc inoculată în universul de gândire al fiecăruia.

Avem obligația materială de a privi realitatea — în fața Societății românească va evolua rapid — nimeni și nimic nu o va putea opri — spre noi forme de afirmare. Calitatea și exigențele spirituale ale societății vor evolua de asemenea spre zone previzibile, dar nu total evaluabile în momentul de față. În privința cinematografiei, mă refer la pretențiile și preferințele spectatorului de cinema, multă vreme, noi cineaștii am crezut că putem să-i impunem ambițiile noastre estetice, ridicîndu-l prin aceasta la nivelul, formîndu-l conștiința, făcîndu-i educația etc. etc. Din partea publicului a existat însă, întotdeauna, o sancțiune aplicată fără greș filmelor proaste, politizate, sumare ca adevăr al vieții. În viitor această sancțiune va fi și mai drastică. Concurența filmelor comerciale străine — citiți americane — va fi acerbă. Nimeni nu va putea obliga spectatorul să intre în sala de cinema să vizioneze un film românesc... numai din pur patriotism. Dacă sistemul actual de finanțare se păstrează, va mai fi posibil să se facă filme pentru săli goale. Dar sînt convins că nu pentru multă vreme. Săliile aflate în dificultate se vor rentabiliza prin privatizare, dar o producție cinematografică falimentară... Cînd un film costă mai multe milioane, nu știu cine și va permite să neglijeze, din start, dimensiunea rentabilitate. Mai adă și astăzi pe unii colegi clamînd: „Nu mă interesează numărul spectatorilor”. Este absurd să nu primim cu luciditate acest aflux al publicului spre stradă, spre o televiziune mai bună (vor apărea și canale particulare), spre distracții de altă natură. Tîndînt cont de acest simptom să ne punem întrebarea: ce se va întîmpla cu spectatorii din săliile noastre de cinema?

— Cum îi veți ajuta pe debutanți?

— Bineînțeles, cîntăm pe orizontul prospect și liber al tinerilor creatori. Ei vor fi bine primiți, cu o condiție: să propună scenarii care să asigure filme de succes la public. Nu trebuie să uităm că televiziunea este un concurent, dar și un aliat și că o bună parte a producției de filme se va canaliza spre televiziune (seriale, ecranizări, folietano).

— În încheierea dialogului nostru nu ne rămîne decît să vă urăm succes și cît mai multe filme bune... cît mai curînd.

Ileana PERNEȘ-DĂNĂLACHE



● Regizorul Mircea Mureșan — „Premiul pentru Opera prima” la Cannes '66, filmului său...

tate și un simț cinematografic deosebit — cîteva miniaturi demne de poemele lui Hafiz, ar merita, ele singure, un studiu aparte. Îi voi face, poate, cîndva. Nicăieri în filmele iraniene n-am înfrînt mai fericit exploatare (deși cele mai multe se bucură de o imagine admirabilă) peisajului arid al desertului cînd singuratic, cînd acoperit de corturi, misterios în lumina obosită, crepusculară. Altfel, mirificul unei așezări de pe coasta oceanului te duce cu gîndul la „O mie și una de nopți”. Nicăieri n-am înfrînt altă zbucium și rezistență la toate încercările vieții, altă îndrăgire, tristețe și totuși bucurie de a trăi ca la micii săi eroi din **Coridorul** sau **Așteptarea**. În **Așteptarea**, un copil fără adăpost găsește refugiu la o familie care îl trimite zilnic la o casă misterioasă, să aducă, într-un vas de cristal, o bucată de gheață. Mîini — nu vedem cum aparțin — mîini fragile, de femeie tînră îl dăruie copilului prin poarta întredeschisă, odată cu bucată de gheață răcoritoare o atingere delicată ce-i sugerează, probabil, orfanului, tandrețea maternă pierdută. Pînă într-o zi, cînd mina nu mai apare, casa e răvășită, stăpîni au dispărut... Există altă poezie și mister în scenele fără cuvinte, filmate de un maestru al vizualului, dar și al tăcerii sugestive, altă fas-

cinajie în atracția ambiguă a unei atingeri reci-ferbînt, încă putem considera acest film de 46 minute, alături de **Coridorul** (94 de minute) și de **Apă, vînt, nălap** (71 de minute) — un copil străbătînd desertul în căutarea familiei care s-a dispersat) drept poeme-capodopere ale artei a șaptea. Unul din acești trei admirabili eroi poartă chiar numele regizorului, Amiro, și sugerează etape din biografia autodidactului cineașt. Fără adăpost, refugiat pe o navă eșuată copilul din **Coridorul** trăiește de azi pe mîine deprinzînd multe meserii, cu îndemnare și demnitate, ca să poată supraviețui. Pînă cînd cineva îi spune că ar trebui să învețe carte, și micul vagabond, după truda zilei, merge seară de seară la școală și învață cu o îndrăgire pătimașă, disperată, exaltată. Cadrul final: copilul zbîrdat în mare și slăbăștește, din ce în ce mai tare, cu o forță și o încredințare ce acoperă valurile, alfabetul abia deslușit. Din starea de primitivism, spre viața spiritului, eliberatoare. Supraviețuire prin cultură, — iată o speranță ce innobilează și noul film iranian, „**Coridorul** e un strigăt care se transformă în cîntec”, afirma inspirat, un critic. Au unor și critici poezia lor!

Alice MĂNOIU



„Răscoala” (cu Ilarion Clobanău și Adriana Niculescu)



cinerama

astă dată sentimentală, ea se sinucide. După ce Eva s-a măritat cu Juan Peron, filmul nu mai putea fi prezentat deoarece, reținută în rugămintă precizării cenzurii argentinene din acel timp, „prima doamnă a țării nu putea să fie văzută sărutându-se cu un bărbat pe ecran”. Peron a dispus distrugerea negativului acestui film, dar producătorul a reușit să păstreze o copie ascunsă în Uruguay, într-un seif bancar.

După ce a fost proiectat pe ecrane chiar înainte de rețeaua de televiziune americană, un comentator au arătat că acest film este în maniera clasică a unui film de prin anii patruzeci dar că gusturile publicului s-au schimbat mult de atunci. Politicoasă recenzare, totuși.

Pe scurt

● Se află în pregătire filmul intitulat *Regele Parisului* de Dominique Maillet, după scenariul lui Jacques Fieschi. Este povestea unei vedete de teatru din anii '30, rolul fiind interpretat de Philippe Noiret.

● Realizatorul german Wolfgang Peterson a început filmările pe platourile hollywoodiene la *Shattered*, povestea unui amnezic pe care soția sa împreună cu un detectiv îl ajută să își recapete memoria. În principalele roluri apar Tom Berenger, Greta Scacchi și Bob Hoskins.

● Kafka inspiră două filme concomitente: primul este intitulat *Milena* și este realizat de Vera Belmont. În rolul iubitei faimosului domn K apare actrița Valerie Kaprisky. Cel de-al doilea este de asemenea în curs de finalizare în regia lui Ted Kotcheff după un scenariu semnat de John Briley (care a scris și scenariul la *Gandhi*). Filmul se va numi *Dragostele lui Kafka*.

● Un titlu care sună atrăgător: *Nici o simbrătă fără soare*. Filmul a fost realizat de Gérard Mordillat și este povestea unei familii numeroase, 12 persoane, ce trăiește într-un apartament de numai trei camere. Problema se complică atunci când apare, într-o bună zi (exact într-o simbrătă însoțită) și un al treisprezecelea membru al familiei. În distribuție, între alții: Annie Girardot, Charlotte Valandrey, Luc Thuillier.

● Marie Trintignant nu are nimic comun cu „progeniturile teribile” ale vedetelor

Italia, Sicilia și...
Al Pacino în *Nașul III* de Coppola

Incomparabila
Diane Keaton

Ce fac?

După ce a prezidat juriul de la Cannes, Bernardo Bertolucci și-a reluat activitatea obișnuită și susținută pe platouri. Mai întâi a terminat montajul, la Londra, la filmul intitulat *Ceșul în desert*.

Două proiecte de noi filme l-au ținut săptămâni în șir într-o stare de indecizie: un film despre Budha, pe care i-l-a propus un producător american și *Condifița umană* după Mailraux, a cărui acțiune, după cum se știe, se petrece la Shanghai, în 1928. Profilul de regizor al „subiectelor asiatic” se trage probabil de la *Ultimul împărat*.

„*Condifița umană*” a mai făcut obiectul preocupărilor cineastilor prin anii '60, între alții chiar a lui

Carlo Ponti, interesat să finanțeze un asemenea film inspirat de Mailraux. Din motive, necunoscute însă, el „și-a retras sprijinul financiar chiar în ajunul începerii filmărilor.

Nașul III

Italia, Sicilia, New York... Francis Coppola a terminat de curând filmările la cel de-al treilea episod al *Nașului*, o adevărată saia.

„Sînt aceeași teamă ca la început”, mărturisește Coppola, astăzi în vîrstă de 51 de ani, „Nu mă pot obișnui”, continuă el. „Cînd am început prima serie a *Nașului*, chiar și lui Marlon Brando îi era teamă. Pentru că nu am avut niciodată intenția să realizez un film

cu gangsteri — detest violența — n-am iubit nici *Nașul*. Pe mine mă interesează alte teme cum ar fi familia, onoarea, corupția, individul față în față cu păcatul.”

După cinci luni de filmări, la Roma și în Sicilia, Coppola s-a instalat cu echipa în cartierul italian din New York, așa numitul Little Italy. Se turnează *Nașul III*.

Sîntem în anul de grație 1979, Joe Mantegna îl intruzează pe mafiotul Joe Zassa, dușmanul de moarte al lui Michael Corleone, interpretat, din nou, de Al Pacino. Coppola rescrie scena pe loc. „Cu Francis Coppola, remarcă un prieten, scenariul este asemenea unui jurnal: în fiecare dimineață se adaugă ceva nou”. Ca și Coppola, eroul celui de al treilea serial *Nașului*, Michael Corleone detestă violența. Ajuns sexagenar, îl preocupă în primul rînd legalitatea acțiunilor lui.

Coppola jurase să nu realizeze niciodată *Nașul III* pe care totuși lumea îl aștepta cu sufletul la gură. Dar nu a putut scăpa destinului său. Premiera este prevăzută pentru luna decembrie a acestui an în Statele Unite și deja s-a creat o adevărată legendă în jurul filmului. Fiindcă, în miezul acestei legende nu se află nimeni altcineva decît acest extraordinar artist care nu înțelege să se încinte: Francis Coppola.

Elegia rusă

Acesta este titlul filmului realizat de Nikita Mihalkov și produs de binecunoscuta firmă italiană „Fiat”. *Elegia...*, a obținut recent un mare premiu în cadrul tîrgului de la Milano la secțiunea intitulată „Filmselezione '90”.

Reproducem relatarea Vivianei Giorgi din „Giornale dello spettacolo”: „Primul film industrial de ficțiune al Glasnost-ului relatează un voiaj în Rusia care este și o aventură printre gheturi și zăpezi. Amintiri-vă de *Diligența* lui Ford în care o pasageră a diligenței trebuie să înfrunte mii de dificultăți. Ei bine, spălați puțin diligența, puneți o doamnă rusoaică, adăugați niște vodcă, apă și pline caldă și veți avea o idee despre filmul lui Mihalkov, un film captivant, sentimental și presărat cu o ironie dulce.”

Realizarea lui Mihalkov are nu mai mult de o oră. Este ceea ce s-a numit un „film industrial” dar nu în sensul tradițional.

Mihalkov a reușit să facă o peliculă care a obținut atât aplauzele

„Cred că a sosit momentul adevărului și al bunului simț”
(Urmare din pag. 5)

— E bine să se ajungă la un punct de vedere în urma dialogului, căci fără așa ceva el nu ar mai avea nici un sens. Dar nu oricum și, mai ales, nu e cazul ca acel punct de vedere să ajungă a fi absolutizat, căci atunci dialogul se închide. Astăzi trebuie înțelese de către cei care pretind nevoia de dialog — și ea este reală — că adevărul poate fi chiar și ceea ce nu-ți convine.

Dar asta nu înseamnă că el trebuie eludat sau, și mai rău, ajustat, că democrația înseamnă că fiecare ar fi liber să-și orînduiască propriul său adevăr.

— Să înțeleg că îndoiata dumneavoastră se poate transforma în pesimism?

— Nu... sper că nu. Tot ce am spus constituie, zic eu, un fenomen trecător, care își află în istorie motivațiile sale. După 50 de ani ne trezim, dibuim, căutăm, strigăm... mi se pare o fază obligatorie.

Cred că democrația noastră e alta. Vremurile au evoluat, țara și oamenii sînt alții. Vor exista și azi, și miîne suficiente bufoase goale care să încurce lucrurile. Dar cei care au înțeles pentru ce trăiesc, se vor îndrepta firesc spre cultură. Totul e ca aceasta să fie la înălțimea așteptărilor, să-i atragă și să-i conducă.

— Care ar fi, din punctul dumneavoastră de vedere, aceste așteptări și, eventual, cum ar putea creștea românescă de film să le onoreze?

— În asemenea momente e foarte greu să fii profet, și cu atât mai puțin sfătuitor. Ceea ce știu este că un film mare, fie ecranizare, fie după un scenariu original, poate să schimbe o mentalitate, să impună un mod de a gândi, de a aborda lucrurile. Uite, mi-amintesc de *Pădurea spinzuraților* — ce mult a însemnat atunci, ce soc a creat Ciulei! Și asta se întâmplă cu 25 de ani în urmă. Azi vor fi multe momente asemănătoare, sînt convins de asta!

— Vă mulțumesc pentru această convingere care, cred eu, poate constitui rațiunea întemeiată a unui optimism necesar astăzi mai mult decît orîcînd.

B.B.

Nevoia de romanesc

Cu puțin înainte de mijlocul secolului trecut se răspindea în Europa o nouă modă literară: aceea a romanului feuilleton. Originea spirituală era în Dickens și Balzac, iar aceea materială în dezvoltarea gazetăriei. Au apărut de atunci încoace, vreme de peste o sută de ani, nenumărate romane de acest fel, cărora partea de jos a paginii de ziare le-a asigurat succesul, ca și hirtia *bon marché*, adică ieftină. Tirajele fiind excepționale, aceste romane au înfățișat primul triumf al literaturii comerciale. Au fost numite populare, de mistere sau altfel. Rețeta lor era simplă: succesiunea de episoade care garantau un anumit suspans epic.

Era normal ca epoca televiziunii și a cinematografului să-și creeze genul propriu, corespunzător romanului feuilleton din trecut — filmul serial: *Issura, Guldenburg*, astăzi, *Dallas*, ieri. S-a schimbat doar suportul tehnic. Unele din seriile televizate de azi au la origine romane, altele au fost concepute direct pentru micul ecran. Dincolo de deosebirea aceasta de material, principiul este același și se bazează, dacă poți spune așa, pe satisfacerea cu înțirita a unei așteptări.

În definitiv, ca să îndure cu delicii suplicul de a amina cu o săptămână aflarea continuării poveștii, spectatorul contemporan, ca și cititorul de altădată, trebuie să fie motivat de ceva anume. Nevoia respectivă este nevoia de romanesc. Foiletoanele și seriile le oferă romanescul în stare pură. Romanesc înseamnă puțină identificare emoțională cu un univers uman fictiv, dar care are totodată o foarte precisă dimensiune socială și istorică. Romanesc înseamnă retrăirea în imaginație a unor destine variate și spectaculoase. Nu înțiplător, majoritatea seriilor și a romanelor feuilleton sunt construite pe trama epică a unei istorii de familie: existența în timp a unei familii, generațiile ei succesive reprezintă cadrul ideal al romanescului, a cărui formă predilectă este temporalitatea. Scoțind, prin absurd, timpul din romanesc, îl lăsăm complet vid. Nevoia de romanesc a omului ascunde nevoia lui de timp, pe care îl ia în stăpânire sub beneficiul imaginației, îl fixează, îl eternizează, ca o revanșă asupra timpului real care-i scapă, clipă de clipă, printre degete.

Cele cincizeci de minute petrecute în fața televizorului la un astfel de serial sint, pentru noi toți, un mod nav, îndulșitor de a visa că ne recuperăm eternitatea.

Nicolae MANOLESCU



● **Scandal la Amiralitate** — este serialul care ține cu sufletul la gură în această vară telespectatorii vest-europeni.

Produs de Richard și Esther Shapiro (regizorii nu mai au importanță!).

Cu (de la stînga la dreapta, rîndul al doilea):

Richard Dean Anderson, Stephanie Dunham, Dennis Weaver, Charles Frank, Andrew Stevens.

Rîndul întîi: Doran Clark, Susan Dey și Sela Ward

în obiectiv:

serialul

**ALO, EWING?
AICI GULDENBURG!**

Recunosc cînstit: mă uit cu multă aplicație la noul serial *Moștenirea familiei Guldenburg*, așa cum pe vremuri mă uitam la *Dallas*. Dacă ne gîndim un pic, apropierea nu e tocmai forțată. Tema este aceeași: tribulațiile financiar-sentimentale ale unei numeroase familii de bogătași.

Avem și aici un J.R. care se numește Lauritzen — același caracter urît, același zîmbet mefistofelic, aceeași lăcomie pînă la un punct gratuită că, slavă domnului, îi e destul de larg înaintea și îndărătul ușii. Avem și aici o nevastă neferi-

● **Fragilă doar în aparență**
(Sydney Rome)

cită care vrea să divorțeze, dar nu are curaj, care, deocamdată, nu și-a găsit un amant (dar așteptăm cu încredere), și care are un boutique precum cumnata lui Sue



Ellen din Dallas. Avem bineînțeles un pater familias care chiar și post mortem încearcă să țină în mînă frînile acestui clan. Și o Miss Ellie, la fel de iubitoare, înțeleghătoare și distinsă, pe care o cheamă Christine. O herghelie colo — o herghelie aici; un Cadillac colo — un Mercedes aici; un ranch colo — niște rezidențe ici; un zgîrie-nor colo — un zgîrie-nor aici (evident proprietate personală)... și asemănările mai pot continua.

Există însă și diferențe. Aș spune chiar fundamentale, care țin de continent și de arbore genealogic. Privind aceste seriale, s-ar părea că Europa este mai liberă de decît America (sau măcar așa îi place Americii să pară, iar cînd cinematograful de dincolo de ocean își propune să fie conformist și puritan, ni-meni nu-l poate întrece). Astfel J.R.-ul hamburghez, cu buzele ca cireasa, cu cerce-lul în ureche și capul rar, are o mutră cel puțin indoielnică, dacă nu perversă. Căpîlul Guldenburg-senior a pierdut ingenuitatea patriarhală a căpîlului Jock-Elie, atîta vreme cît e limpede că Martin Guldenburg are vocația adulterului (căsătoria cu Christine s-a clădit pe ruinele unui prim mariaj și, la rîndul ei, este dublată de legătură extraconju-gală cu Carina Di Angeli). Primul născut al familiei trece cu multă ușurință din brațele unei franțuzeze în cele ale odraslei clanului rival, iar ul-tima născută simte atracții populiste.

S-ar părea că istoria care desparte America de Europa nu este străină de toate ace-sa. Nu mai avem de a face cu niște relativ recent imbo-gățiți din afaceri petroliere, ci cu posesorii unor domenii ereditare, purtători de blazon și titlu nobiliar, care intră în conflict tocmai cu burghesia înfloritoare, hotărâtă să-și plă-tească cu vir și indesa toate polilele.

Deși între cele două seriale diferența există, surprize foarte mari nu ne așteaptă pentru filmele de acest gen care au, în mare, același ti-par. Atunci de ce ne proptim miercurea și vinerea cu conștiințiozitate în fața televizor-ului? Nu cred că se poate da un răspuns general valabil. Și, totuși, dintr-un sondaj destul de amatoristic am obți-nut două explicații mai frec-vente: pentru că are femei frumoase, mașini frumoase, case frumoase, rochii fru-moase, sau pentru că sint cu-rios/curioasă să vîd ce se mai întîmplă. Finalmente aceste răspunsuri se pot re-duce la unul singur: nevoia evadării din cotidian.

Ajunsem astfel la ceea ce s-ar putea numi *delictul eroi-lor de serial*. El intră prin efracție în casa și viața noas-tră, ne pun în brațe proble-mele lor și ne antrenează vrînd-nevrînd într-un destin de care sîntem total străini, dar în care ne implicăm. Fă-cătorii de seriale pornesc de la premisa că nu este om care să nu-și dorească ceea ce nu are. Drept care, cu cît filmul abordează un mediu elitist și o gamă de destine neobișnuite, cu atît audiența sa este mai largă.

În aceste condiții argumen-tele strict cinematografice de-vin neglijabile. O narațiune corectă, un dram de suspans și o minimă abilitate în alege-rea interpretelor sint sufi-ciente.

Oare *Moștenirea familiei Guldenburg*, ca și *Dallas* pe vremuri, nu răspunde cu pri-sosință acestor cerințe?

Cristina CORCIOVESCU

wajda

Sondînd, alături de Dostoievski, tenebrele sufletului uman
Wajda filmează **Demonii** (1988), cu Lambert Wilson

Omul
de marmură

Omul de marmură, dat în sfîrșit la Cinematăca, este un film critic și nostalgic totodată, despre viața Poloniei la începutul anilor '50, redescoperită de o tânără cineastă entuziasă, aflată în căutarea unui subiect pentru filmul ei de diplomă. Pătrunzînd cu greutate în depozitele ferecate ale Muzeului Național, ea zărește, printre multe alte lucrări „realist socialiste” aruncate clăie peste grămadă, o statuie de marmură care o intrigă. De-a lungul filmului său anchetă, Agnieszka, (Krystyna Janda, laureata din acest an la Cannes cu Palme d'or pentru interpretare) va încerca să dea de urmele personajului reprezentat de sculptură, pe numele lui Mateusz Birkut, un zidar stahanovist de pe marele șantier de la Nowa Huta, care din erou devine brusc un „trădător”, deoarece refuză să depună mărturie mincinoasă în procesul intentat în 1952 (anul marilor procese staliniste însoțite) unui coleg de muncă. Reabilitat în 1956, dar părăsit de soție, Birkut își ia copilul și, în curînd, i se va pierde urma.

Obstacolele pe care trebuie să le depășească tinăra regizoare pentru a-și putea turna filmul sînt asemănătoare cu cele pe care le-a întâmpinat însuși Wajda în realizarea **Omului de marmură**. Proiectul lui a trebuit să aștepte 13 ani pînă să prindă viață, pentru că perioada începutului construcției socialiste în Polonia, deși reprezintă o parte din viața polonezilor care nu poate fi ignorată, se dorea a fi dată nu uitată, cel puțin trecută sub tăcere de către oficialități. Cu toate că ea a marcat începutul construcției țării, după dezastrul pe care le-a pricinuit războiul. Dar metodele folosite, imprumutate de la marelă vecin din est, păreau acum stînjitoare: eroismul afișat obligatoriu, campania de depășire a normelor pînă la epuizarea omului (intrecerea „stahanovistă”), obsesia sabotajelor, a spionilor plătiți de lumea capitalistă, sindromul de a găsi „criminali” care se opun politicii partidului, intoleranța față de orice opinie care contrazice drumul înțepet tras, explicarea eșecului unor programe numai prin supraviețuirea încă a „vechilui” care lucrează la „devieri” sau prin existența unor comploturi urzite din exterior. Nici chestiunea capitală a destalinizării nu trebuia repusă în discuție, deoarece, se știe, ea a fost repede înmormîntată în toate țările socialiste, creînd pericolul apariției unor situații imprevizibile și, pînă la urmă, putînd discredita întreaga ideologie a comunismului. Wajda a luptat să facă filmul pentru că dorea să arate că trecutul nu trebuie nici ascuns, nici negat în bloc, deoarece el aparține unui popor întreg și implicit și lui, cineastului.

Ancheta condusă de Agnieszka pentru reconstituirea drumului de viață al eroului se traduce în film printr-un amestec al diferitelor forme de flash-back-uri, de la cele clasice (spectatorul vede derulîndu-se pe ecran ceea

ce povestește un personaj) pînă la cele insolite (utilizarea filmelor de arhivă sau a unor bucați cazute la montaj). Datele cele mai substanțiale despre Birkut le va furniza regizorul Burski, cel care se laudă că l-a „inventat” pe erou. Apoi fostul securist de pe șantier, Michaik, devenit la începutul anilor '70 un respectabil „șef” al unui bar de noapte cu program de strip-tease; Witek — fostul coleg de echipă al lui Mateusz Birkut, condamnat cîndva pe nedrept, devenit director general al unui mare combinat, și Hanka — fosta lui soție, recăsătorită cu proprietarul prosper al unui restaurant din Zakopane. Și poate, Agnieszka va afla despre eroul ei cel mai mult de la Tomczyk, fiul lui Birkut, pe care îl întâlnește în finalul filmului la Gdansk și care, după ce îl anunță că tatăl său a murit, acceptă să-i vadă materialele filmate.

Și totuși, cine este Mateusz Birkut? La început, un tînar zidar harnic, dornic să învețe, să-și întemeieze o familie. Soșirea unui cineast ambițios, Burski, îl va schimba destinul. Acesta dorește să realizeze un documentar senzational și are nevoie de un erou care să spargă toate normele, zidînd într-o zi 30.000 de cărămizi! Întîmplător, conducerea șantierului îl alege pe Birkut, care va deveni un stahanovist-model, popularizat prin film, panouri de onoare, reportaje în presă. Birkut nu își va pierde nici capul, nici bunul simț în toate această mascaradă. Wajda își privește cu simpatie eroul (excelent interpretat de Jerzy Radziwiłowicz), la început și cu ușoară ironie ce se transformă în înțelegere și respect.

Ancheta gîndită ca un sir de reportaje de Agnieszka (interpretată cu farmec, inteligentă și vitalitate de Krystyna Janda) este redată de Wajda așa cum și-o dorește tinăra eroină: într-un ritm alert, cu iscusite momente de suspans, filmări cu aparatul pe umăr în planuri lungi, multe gros plan-uri, filmări în planjouri și contra-planjouri.

Cu toate că filmul a avut un mare succes de public (2.700.000 spectatori numai în primele luni), oficialitățile l-au primit cu multă răceală. Prezent în competiție la cel de al patrulea festival al mulțului polonez de ficțiune de la Gdansk (1977), **Omul de marmură** nu a primit nici un premiu. În schimb, după ședința de închidere a festivalului, criticii polonezi de film i-au acordat, în unanimitate premiul presei poloneze — înminat lui Wajda în houlul sălii de spectacol...

Cînd a început **Omul de marmură**, Wajda realizează **Omul de fier**, pe care îl consideră o urmare logică a primului. Acțiunea lui se desfășoară între 1970 și 1980 și reia unele dintre personajele cunoscute nouă. Afîm din **Omul de fier** că Mateusz Birkut a fost ucis în timpul singurei reprizei a revoltei muncitorilor de la Gdansk, din 1970. Agnieszka se va căsători cu Tomczyk, fiul lui Birkut, care, după ce își interzicese studiile, se angajase muncitor la șantierul naval. Tomczyk luptă pentru apropierea intelectualilor de clasa muncitoare, participă la greva din 1980 și va fi unul din fondatorii sindicatului „Solidaritatea”. Amestec de scene jucate și documentare, filmul este o mărturie prețioasă asupra unor evenimente esențiale din viața societății poloneze, ce au pregătît terenul pentru instaurarea democrației și libertății dovedind totodată că Andrej Wajda nu este numai un mare romantic, ci și un vizionar.

Mihail TOLU

Trilogie

Aceste filme
au pus
și repun în discuție
destinul unei părți
a Europei.
Ele se numesc:
Omul de marmură
Omul de fier,
Fără anestezie

Wajda despre opera sa:

Omul
de fier

• **Omul de fier** care începe cu un text despre speranță a fost „acris” de Czesław Miłosz, marele nostru poet care a obținut în 1981 Premiul Nobel. **Omul de fier** are mult mai multe dialoguri decît predecesorul lui, **Omul de marmură**. Cred că într-un film ca acesta dialogurile sînt indispensabile pentru că ideologia nu se traduce decît prin cuvinte, foarte multe cuvinte, iar atunci cînd se îndepărtează de propria-i esență, ei bine, atunci ideologia nu se poate transforma decît în imagini.

• Am fost întrebat despre sursele mele documentare, pentru că s-a susținut că am evocat într-o manieră profundă și emoționantă evenimentele de la Gdansk din anul '70. Ca pot să spun este că am utilizat absolut tot ce am găsit disponibil. Am pornit de la un film documentar intitulat **Muncitorii** din '80, de la un film făcut de televiziune, **August 1980**, am apelat la reconstituirea cu ajutorul actorilor. Din cîte am văzut eu, cinema-ul polonez încearcă să nu scape sensul istoriei sale, altfel spus, să-l prindă din urmă. Zanusși a realizat la rîndul lui un film care se numește **Un om într-o țară îndepărtată** în care se preocupă să ogîndească o serie de evenimente petrecute în acești ultimi ani...

• Cînd am turnat secvențele de la Gdansk, vă încredințez că m-am confruntat cu o experiență extraordinară. Muncitorii care au venit ca să ne ajute la filmare erau, în proporție de 90%, aceiași care participaseră în urmă cu un deceniu la grevă. Și-au regăsit locurile, îmbrăcămîntul pe care îl purtau, și-au revăzut hainele.

• Mi s-a pus întrebarea dacă **Omul de fier** a fost cenzurat. Am răspuns afirmativ, numai că ceea ce a rămas în film corespunde exact cu ceea ce am vrut eu să păstrez la montajul final. De altfel, convingerea mea intimă este că dacă un cineast realizează un film și cenzura e în stare să-i elimine mesajul, atunci acel cineast trebuie să renunțe a face film politic.

• Un adevărat film politic trebuie să fie necenzurabil de la un capăt la altul și astfel, cenzura este dezarmată. Chiar dacă teie, tăieturile sînt lipsite de importanță pentru film. În cursul grandioaselor evenimente care s-au petrecut în Polonia eu am încercat la rîndul meu, o experiență unică: să mă plasez cu forța între public și istorie, cu ideile mele, cu creația mea. Faptul că filmul **Fără anestezie** a primit la Festivalul de la Gdansk Marele premiu m-a umplut de fericire pentru că îl consider o continuare a părții contemporane a **Omului de marmură**. El este un conflict din zilele noastre, în Varșovia zilelor noastre...

(Cannes, mai 1981)

In volumul „Un Cinema numit dorință” (Stock, 1986) dedicat soției sale, actrița Krystyna Janda, Wajda comunică mai tinerilor cinești tot ce consideră esențial privitor la arta călăriei i-s-a dedicat (subiect, scenariu, dialog etc., etc.). Finalul volumului reprezintă nu

numai credo-ul unei îndelungate experiențe artistice, dar și o extraordinară intuiție existențială — așa cum numai marii creatori o au — privind relația dintre film și acest final de mileniu. Reproducăm cîteva paragrafe: „În tinerețe speram că lumea poate fi schimbată sau cel puțin ameliorată. Cinema-tograful — arta secolului XX — trebuia să fie una dintre căile cele mai eficace. Generația mea a crezut că oamenii din țări diferite, de rasă și de pe continente diferite vor învăța să se cunoască datorită filmului care poate avea accese pretinșind și că oamenii vor deveni prieteni și aliați. Or, lumea pare grav bolnavă și zadarnic i se oferă mereu alte jucării, ca unui copil pentru că ea nu se va însănătoși.

Filmele din țările socialiste nu interesează pe nimeni în Occident. Publicul din vest le consideră tot altă de antediluvienă ca și luptele pentru drepturi sindicale din Anglia în vremea lui Marx. Astfel, eforturile noastre de aici, din Europa de est, nu sînt de nici un folos pentru acel public care crede în permanența lumii sale actuale. Cel dintre noi care au ales emigrația pot, dacă sînt tineri și dotați — și după ani petrecuți în Occident — să uimească lumea printr-un **Amadeus** (cum a demonstrat recent Forman), dar nu vor găsi un public interesat de experiența unică pe care noi am acumulat-o aici în est. Și, totuși, sînt sigur, această experiență va interesa milioane întreaga lume (cîtă premoniție — volumul a fost scris în 1985 — după exact cînd aici tot Occidentul nu face decît să descopere și să caute să înțeleagă filmul din răsăritul european, n.n.).

Azi nu mai există un cinema care să se adreseze tuturor. Or, filmele destinate unei elite, așa **happy few**, nu sînt acceptabile pentru mine care mă trag din vechia tradiție a cinematografului. Ele reprezintă pentru mine o înfrîngere definitivă. Sînt împotriva ideii că arta filmului este un mister iar publicul este un rău necesar din punctul de vedere al artistului.

Iată de ce am aderat la mișcarea „Solidar-nost”. Am rămas credincios idealului ei, căci vîd în această mișcare singurul remediu al solitudinii noastre sterile, al vidului care amenință existența oamenilor gata să sacrifice binele comun confortului propriu și pentru care cuvîntul pace exprimă doar dorința de a fi lăsați în pace...”

A TREZIRII CONȘTIINȚEI

Fără anestezie

Indiscutabil, acest *Fără anestezie*, nu e un Wajda de prima mână, e prea mult teziu retoric și prea multă explicitare în el, prea pare făcut în grabă, cu erori de înțelegere în ale imaginii, cu o scenă de o stupiditate demnă de ridicol (bătăia eroului cu rivalul), prea e inabil în simboluri și prea coborât de la un început excelent la un mijloc excesiv tautologic și la un final de tot infantil pentru a rezista competiției cu ceilalți Wajda, dinainte sau de după. Cu toate acestea e ceva în el care turbură și pune pe gânduri. Dincolo de pretextul epir, inspirat pare-se din biografia celebrului gazetar Ryszard Kapucinski, tentativa regizorului de a propune o versiune personală a inițierii în alienare, consecutiv unui impact de tip kafkian al individului cu realitatea care-l resorbe, și fără exces de date. Sub privirea mută a istoriei și a Memoriei (bizarul personaj feminin care invadează — acesta e cuvântul — existența cotidiană a eroului), gazetarul talentat și competent parcurge un întreg proces al de-sacralizării, al reducerii la neant, al înalțării în absurd, înaintul cărui procesul de divorț domestic e calea spre perplexitatea vieții alective iar succesiunea scolară a eșecurilor și refuzurilor profesionale e calea spre perplexitatea vieții lui sociale.

Ce a intuit extraordinar regizorul (din păcate, repet, fără să izbutească o imagine filmică pe măsură) este caracterul nonviolent al punerii în absurd, propriu totalitarismului de după anii șaptezeci, modul lent, insinuant al anonimizării personalității, retragerea treptată a punctelor de sprijin, într-un cuvânt imensa ipocizie a etapizării desfacerii contractului social. Sensul mai adânc al acestei inițieri e de a pune sub lupă dijkocirea Credinței din spațiul launtric al eroului, ca într-o chirurgie diavolească la capătul căreia ființa umană ajunge un biet număr într-o serie perfect controlată. E chiar mai mult, sau, în orice caz mai altfel decât Kafka, aici, Apolo, intrarea în absurd începe cu suspendarea dialogului, în filmul lui Wajda, tocmai dialogul organizează, ca să zic așa, absurdul. O fugărie a ingerului e, metaforic vorbind, totul. Intrutotul reușită pentru că rînjindu de pe chipul fără viață al eroului, la sfîrșitul filmului, e luciferic. El con-

semnează o victorie amenințătoare pe care în 1978 (cînd a fost făcut filmul) nici chiar polonezii nu știau cum s-o împiedice.

Laurențiu ULICI

Un film politic?

Dincolo de aparențe, filmul lui Wajda, ce premerge cu numai doi ani evenimentele social-politice din Polonia anului 1980, nu este povestea unei căsătorii frînse și a încăpățînării soțului de a nu accepta situația, ci aceea mult mai gravă și mai profundă a contradicției dintre ideal și realitate, o realitate ce contrazice dureros criteriile morale, sociale și politice după care ziaristul, eroul filmului și-a călăuzit viața.

Este oare acesta cazul singular al unui neadaptat, al unui visător lunatic? Nicidecum, dar în vreme ce majoritatea celor care se confruntă cu aceeași realitate contradictorie, degradată moral, se adaptează, ajustându-și principiile după normele ei strîmbe, protagonistul refuză categoric această strategie de supraviețuire. De aici sensul metaforic pe care-l dobîndește titlul filmului, născut prin analogie cu scena extracției unei măsele, pe care eroul o suportă cu stoicism, fără anestezie. „Fără anestezie” dorește el să suporte și confruntarea cu viața, îndecosibilă cu cea politică și profesională, adică fără anestezic reprezentat de compromisurile, conformismele și oportunistele de care toți cei din jur se servesc ca de un drog menit să alenească perceperea unei realități incomode, mutilante. Păstrîndu-și luciditatea pînă la capăt, ziaristul ce-și asumase riscul prezenței în cele mai fierbinți zone ale globului, își dă treptat seama că cinstea, curajul, adevărul, sînt arme demodate în lupta pentru supraviețuire în jungla totalitarismului dominant și în Polonia acelor ani. O junglă a cărei lege impune supremația celui mai puternic, adică „celui mai lipsit de scrupule”. O lege ce-l va condamna irevocabil și în plan socio-profesional și în cel familial. Căci, printr-o ironie a soartei, bărbatul pentru care-l părăsește soția este el însuși un exponent strălucit al legii

despre care vorbeam. De aceea și procesul de divorț din finalul filmului dobîndește o semnificație parabolică, devenind reprezentativ pentru schema tuturor proceselor politice desfășurate în epocă, procese ale complicităților și sentințelor dinainte stabilite, bazate pe siluirea grosolană a adevărului, pe denaturarea și răstălmăcirea, fără rușine, a faptelor. Invins astfel pe toate planurile — social și particular — eroul nostru acumulează treptat o imensă greață, o scribă existențială ce motivează și gestul său final, doar sugerat de regizor — sinuciderea.

Filmul *Fără anestezie* a fost prezentat de Televiziunea Română la rubrica: „Ora filmului politic”. Dar este el cu adevărat un film politic? Nu cred, deși implicațiile sale politice sînt evidente. Însă nu orice film cu ecouri și sugestii politice devine o dezbaterie explicit politică. Hotărîtoare pentru aceasta nu sînt, după mine, nici statutul profesional (de „activist”, de pildă) al personajelor, nici sloganele enunțate, ci tipul conflictului ce delanșează acțiunea. Iar conflictul, fiind prin definiție domeniul luptei pentru putere, inclusiv al arsenalului ideologic și propagandistic folosit în acest scop, un film devine politic în măsura în care ne face sesizabile, în exemplaritatea lor, acele conflicte ce țin de sfera vieții sociale și a acțiunii politice, a căror rezolvare presupune confruntarea de atitudini și concepții politice (nu ceartă de cuvinte), presupunând ca mijloc de rezolvare a conflictului acțiuni concrete. Iată, spre exemplu, cîteva asemenea contradicții declanșatoare de dezbateri și confruntare politică: cel dintre putere și responsabilitate morală, dintre funcție și competență; dintre cauză și conjunctură, respectiv contradicția rezultată prin transformarea conjuncturii în structură. Și, desigur, conflictul mai general și mai peren dintre progresul social și structurile instituționalizate ale existenței sociale.

Ce tip de conflict caracterizează filmul nostru? El mi se pare a fi în mod preocupant un *conflict moral*, conștient de o criză de conștiință provocată, e drept, de un anumit context politic dominant: cel al totalitarismului comunist care generează și justifică oportunismul, demagogia, disimularea. Conflictul principal al filmului nu mi se pare a fi astfel cel declanșat în plan sentimental, ci acela dintre conștiință morală a eroului și comportamentul social născut și susținut de *instinctul de conservare* necesar supraviețuirii în jungla totalitarismului și întrușchiat de minciună, lășitate, slugărmicie, conformism. Există apoi cîteva principale teme morale pe care filmul ni le su-

pune atenției cu predilecție: în primul rînd cea pe care am putea-o subsuma domeniului extrem de actual al „atîcilor informației”. Una din scenele-cheie ale filmului, atît pentru definirea tinutei eroului cît și a mediului cu care se confruntă, este cea a „jurnatății de adevăr”, adusă în discuție cu prietelui seducător și rațional de decernare a unui premiu literar. Răspunsul la întrebarea cu care mulți ne-am confruntat în perioada de tristă amintire, și care trebuia să cîntărească curajul moderat al vreuui autor, contrapune adevărul parțial, minciunilor totale. „Cînd nu poți spune tot adevărul e mai bine să nu-l spui deloc”. Evident, ziaristul nostru este adeptul folosirii la maximum a oricărei clipe de neatenție la „Ochiului” vechind la hotarele adevărului.

Dar chiar și această „revoltă în genunchi”, mai bună oricum decît supunerea slugărmică, este cea care-i va atrage oprobiul oficialității, închizîndu-l, pe rînd, toate uşile. El nu este un erou propriu-zis, căci îi lipsește decizia necesară unei lupte dure pînă la capăt — îl vedem prea curînd renunțînd, resemnîndu-se — totuși acest soi de opozanți cu moderație, nedispusi la gesturi desperade, dar nici la compromisuri și concesii oportuniste, au reprezentat „coloana a V-a” a dizidenței, ce a dus la erodarea și subminarea treptată a societăților totalitare din interior. Peșemne au fost mai numeroși decît s-a bănuit, de vreme ce, iată, au făcut posibilă nu numai reînnoirea structurală, ci și continuitatea aceluși soi de demnitate neostentativă, dar indispensabilă revenirii unui popor la ținuta verticală. Acestei atitudini, ce n-a putut să se opună cu totul „extracției”, dar care a avut curajul să o suporte „fără anestezie” îi este dedicat filmul, pe acești luptători „cu caracterul” îi omagiază Wajda. De aici și perenitatea filmului, nedat astăzi după peste un deceniu de la realizarea sa, cum s-ar fi întîmplat dacă ar fi fost un film strict politic, deoarece politica aparține prezentului imediat, ei trăiește din și pentru prezent pierzîndu-și mult din semnificație odată cu depășirea condițiilor la care se referă. Fiind însă un film de dezbateră morală, iar problemele etice reprezentînd invariabil ai proceselor de conștiință, acestea au șansa de a rămîne mult mai multă vreme actuale.

Politic ori nu, filmul lui Wajda ne obligă la o scrutare a propriei conștiințe, ne întîrește și ne neliniștește, obsedîndu-ne multă vreme cu întrebările lui incomode, asemeni durerii după o extracție „fără anestezie”.

Victor Ernest MAȘEK



● Înainte de trilogia trezirii conștiinței sociale, trilogia rezistenței antifasciste (aici *Canalul*, 1956, cu Tadeusz Janczar și Teresa Izewska)...

● Un erou fără voia lui: Birkut (afișul la *Omul de marmură* (1976) cu Jerzy Radziwiłowicz)

● Parabolă despre putere? Nu numai... (*Dirijorul* — 1979, cu John Gielgud și Krystyna Janda)

● Dialogul (dramatic) al artei cu viața: *Totul de vinzare* (1969) cu Beata Tyszkiewicz și Elisabeta Czyżewska

● Luciditatea — semnal de alarmă (*Fără anestezie* — 1978, cu Zbigniew Zapasiewicz)



Documentul ca metaforă

Când am văzut în fața cinematografului „Studio” un microbuz cu inscripția „Moldova-film” am tresărit. Bănuiam că mașina l-a adus pe documentaristul din Chișinău pe care urma să-l cunoaștem, dar era pentru prima oară când vedeam scris numele studioului cinematografic din R.S.S. Moldova cu litere latine. Invitat de Uniunea Cineaștilor să prezint filmele în fața colegilor din București, regizorul Vlad Druc ne-a apărut jovial și cordial, ca un adevărat moldovean. Tinărul autor de documentare se scuza pentru imperfecțiunea limbii vorbite: este o românească puțin arhaică, foarte nuanțată și expresivă însă. Aflăm despre el că scrie poezii și că a debutat, în 1969, în „România literară”, cu un grupaj ales de Geo Dumitrescu pentru rubrica „Vă propunem un nou poet”.

Cele patru pelicule prezentate în sala „Studio” vorbesc despre vocația poetică a autorului lor. Aceste filme recente sînt emanții perestroikăi. Spre deosebire de colegii săi din Uniunea Sovietică ce au înscris documentarul în amplul curent cinematografic botezat cernuța (de la cerno-negru), disecind cu voluptate spectacolele sumbre ale realității, Vlad Druc își propune să rămână credincios crezului său artistic: „Toate ororile care n-au fost arătate vre-o 70 de ani au năvălit acum pe ecrane; pentru mine transparența înseamnă să-mi exprimi părerea dintr-un punct de ve-

Cu ocazia premierei **Quentin Durward**, actrița **Olga Kabo** a fost prezentă la București. În vîrstă de 23 de ani, interpreta are deja o filmografie de peste douăzeci de titluri, dintre care amintim: **Cyrano de Bergerac**, **Lysistrata**, **Două săgeți**, **Stele căzătoare**. Aleasă Miss Cinema la ediția din 1989 a Festivalului de la Moscova, **Olga Kabo** promite să devină o adevărată vedetă a filmului sovietic, lat-o în imagine, în vizită la Uniunea Cineaștilor

Foto: Victor Stroe

dere estetic”. Aceasta nu înseamnă că regizorul evită să discute probleme de stringență actualitate ale societății sovietice. Fără false pudori el vorbește în **Golfulune** despre prostituție, alegînd ca motto un citat din „Evanghelia”: „Cine din voi ve fără de păcate, acela să arunce în tîlul piatră”. Cît e pornire vicioasă și cît e vină mecanisimului social în opțiunea pentru „cea mai veche meserie din lume” înțelegem din imaginile acestui film ce studiază fără didacticism cîteva cazuri semnificative. Efectul șocant este produs tocmai de modul postizant în care regizorul pune materialul în pagină, fără dorința de a epata prin cruzime. Picturalitatea imaginii și preferința pentru scenele de gen sînt însușiri definitorii ale scriiturii cinematografice care îl particularizează pe Vlad Druc.

Regăsim aceste insemne stilistice și în **Vive la femme!**, o peliculă ce mizează pe antiteză, opunînd diferite ipostaze ale contemporanilor noastre. Nu-i ușoră viața femeilor în timpurile moderne, demonstrează regizorul cu acest film ce conține mărturii impresionante despre practicarea unor meserii foarte dure de către „beneficiarele” drepturilor egale cu bărbații. Atracția pentru portretul feminin este atestată și de **O, mîieră turcică!**, evocarea unei cîntărețe de muzică populară românească dispărută prematur din viață, Maria Drăgan. Fragmentele de arhivă sînt alternate cu declarații ale consătenilor interpretei, printr-o tehnică de suspens ce menține trează curiozitatea în legătură cu acest destin. După desființarea ansamblului folcloric în care cînta, Maria Drăgan a murit pur și simplu de inimă rea. Lupta pentru supraviețuirea tradițiilor românești este și tema filmului **Cheamă! Doamne, înepel**. Pe fundalul unor sate care se sting, siluetele bătrînilor se profilează ca niște simboluri ale permanenței, ale „rădăcinilor” ce se cer protejate și re-vigorate. Vlad Druc este un regizor cu un remarcabil simț al detaliului. Aceasta îl ajută să ridice imaginile documentarelor sale la puterea metaforei, înobilind mărturia despre o epocă prin repere etern umane.

D.D.

Am mai văzut pentru dumneavoaștra:

V

lața noastră cinematografică reîntră în normal. Au apărut pe ecrane filme americane destul de recente și filme din țările socialiste care în urmă cu cîteva luni n-ar fi „trecurt” de cenzură. Difuzorii au reușit, cu destulă trudă, să întocmească un repertoriu de vacanță care atrage din nou publicul în sălile de cinema. Să ne bucurăm, dar să încercăm să păstrăm niște repere valorice în euforica și încă fragila noastră revenire la normalitate. Vă propunem, de aceea, un punctaj de calitate pentru peliculele recent apărute pe ecrane.

- ● ● ● — capodoperă
- ● ● — film important
- ● — film bun
- — poate reține atenția

0 — te lasă indiferent

SCURT CIRCUIT ● ●

Film american de John Badham; cu Sally Sheedy, Fisher Stevens, Steven Guttenberg

După **Starman**, iată un alt recent science-fiction american pe ecranele noastre. O comedie SF, cum precizează afișul cinematografic. Și încă una spiritală, așa adăuga eu. Cunoscuta temă a revoltelor roboților este tratată în cheie umoristică, uneori parodică și cu o admirabilă cunoaștere a genului. Povestea unui robot care, în urma unei defecțiuni, își umanizează gândirea și comportamentul, conține trimiteri și aluzii bine plasate vizînd faimoase filme science-fiction. De la **Frankenstein** la **Lumea vestului**, de la **Odissea spațială** la **E.T.**, referințele se înlanțuie cu spontaneitate și inteligență, devenind sursă de gag-uri. Umbra lui Spielberg se imprimă, uneori prea apăsător, asupra unor secvențe (mai cu seamă celea în care robotul este luat drept electrotreieru). Bine ritmat și bine filmat, **Scurt circuit** are și avantajul unor dialoguri amuzante. Un singur exemplu: în cearta dintre doi roboți, unul îl jignește pe celălalt cu replica „măică-lă era un tractor”. Capitoale efecte speciale beneficiază, de asemenea, de o calitate spielbergiană. Reținem numele regizorului John Badham, care a mai semnat **Febra de simbioză seara** (1977), **Dracula** (1979), **Jocuri războinice** (1983), **O pasăre pe airmă** (1989). Și încă un amănunt: în „Ghidul filmelor TV și video” ediția 1988 punctajul de calitate îi oferă două stele și jumătate. Noi l-am acordat doar două.

AVENTURILE LUI QUENTIN DURWARD ● ●

Film sovietic de Serghei Tarasov; cu Olga Kabo, Alexandr Kuznetsov, Alexandr Lazarov

Admiratorii romanelor lui Walter Scott au de ce să se grăbească să vadă acest film. Vor regăsi pe ecran suspensul aventurilor unui tînar scoțian la curtea regelui Ludovic al XI-lea; dinamismul cavalerilor și luptelor cu pîlosul, farmecul idilei dintre viteazul protagonist și o suavă castelană. Rodat în acest gen (a mai semnat **Săgeata neagră**, **Balada cavalerului Ivanhoe**) regizorul Serghei Tarasov acordă mare importanță reconstituirii exacte a epocii, ceea ce l-a făcut pe un critic englez să afirme că nici un cineast al Angliei nu a ecranizat romanele cavaleriești ale celebrului scriitor cu atîtă grijă pentru autenticitate. Decorurile nu lasă impresia de trompe l'oeil, iar recuzita nu pare din carton. Cavalerii luptă cu săbiile adevărate de „nouă ocale”, iar castelul Braquemont a fost reconstituit, cu mici ajustări, în... impozantul nostru castel de la Hunedoara. Cinematografia română a participat, în regim de prestație la realizarea acestei pelicule, oferind decoruri naturale și vestigii istorice, scenografi și costume priecupli, precum și cascadori străluciți. În corădiile unei coproducții, aportul cineaștilor noștri (care se simte, dar nu se prea vede pe gen) ar fi fost mai bine pus în valoare. În afara calităților sus-pomenite, filmul mai are un alt important: pe interpreta Isabellei de Croÿe, tinăra actriță Olga Kabo. Ea are, în afara talentului actoricesc, date de adevărat star care l-au adus titlul de Miss Cinema la ediția 1989 a Festivalului de la Moscova.

BRUTA 0

Film francez de Claude Guillemot; cu Jean Carmet, Xavier Deluc, Assumpta Serna

Destul de insipidă această ecranizare a poeticii-ului cu același titlu de Guy de Maupassant. Nu prea stăpîn pe tehnica suspensului, regizorul rezolvă nespectaculos enigma judiciară legată de acuzarea de omucidere a unui scriitor surdo-muto-rob. Dacă tehnica de amănare a dezvăluirii vinovatului nu e folosită prea abil, pelicula aduce mici dovezi de subtilitate în secvențele procesului, unde sînt sarjate ti-

curi și teritipuri ale baroului. În rest, nimic important de semnalat.

KING-KONG ●

Film american de John Guillemin; cu Jeff Bridges, Jessica Lange, Charles Grodin

În sfîrșit a ajuns și la noi **King-Kong**! După patruzeci de ani de la premieră, superproducția finanțată de Dino di Laurentis își prezintă argumente de atracție apte să facă săli pline. Exotismul, calitatea efectelor speciale, (raspălită cu un premiu „Oscar”) și abilitatea regiei semnate de John Guillemin, un as al genului de aventuri (a mai semnat, printre altele, **Marea aventură a lui Tarzan** — 1959, **Tarzan merge în India** — 1961, **Infernul din zgîrie-nori** — 1975) sînt cîteva dintre ele. Comparată se impune însă cu pelicula din 1933, după care s-a făcut acest remake ce reînvie cel mai celebru monstru al ecranului, gorila uriașă găsită de o expediție pe o insulă misterioasă și adusă la New York ca atracție de bilci. În faimosul film datorat lui Merian C. Cooper și Ernest B. Schoedsack, **King-Kong** era „cel mai uman personaj”, cel care reprezenta adevărată noblete în fața rapacității oamenilor de afaceri și a lăstășiilor multimiilor”, după cum aprecia criticul Gérard Lenne. Super-producția lui Di Laurentis încearcă același lucru, dar deplasează atenția de la compasiunea față de animalul-victimă a cruzimii oamenilor înspre tema „frumosa și bestia” pe care o investește cu un erotism tulburător. Atracția maimuței gigantice față de frumoasa membră a echipajului (superba Jessica Lange, în primul ei rol pe ecran) pare a se bucura de reciprocitate. Un gust îndoielnic i-a determinat pe realizatori să-i „croiască” lui Jeff Bridges, interpretul logodnicului, o apariție hîrșită de gorilă. Această forțată comparație, tușă grosă a unor portrete și absența misterului ne fac să rămînem cu nostalgia peliculei din 1933.

TATA STICLETE, FATA PUNK-ISTĂ ●

Film sovietic de Mihail Tumanievili; cu Oksana Arbuzova, Vladimir Ilinski, Anastasia Voznesenska

Un tipic film al perestroikăi, amintind de **Micuța Vera** prin problematică (conflictul dintre generații, criza de ideal, corupția generalizată, prostituția, delinquența juvenilă), dar și prin vehemența tonului. O tinăra răzvrătită împotriva convențiilor și constrîngerilor este și eroina acestei pelicule, o elevă de liceu a cărei pornire de a-și judeca părinții este agravată de profesia tatălui: milițian. Asistăm la furturi de mașini, bătăi cu lanțuri, violuri, ofense la adresa bunelor moravuri, toate avîndu-l ca protagoniști pe tinerii punk. Că ei sînt victimele dezamăgirii provocate de o societate bolnavă încearcă să demonstreze regizorul care ne direcționează, cu metode didactice, lectura imaginilor. Excesul de atrocități și dorința de a spune totul dintr-o dată sînt boli de tinerete ale cinematografului „transparențist”, de care acest film este adînc marcat. În plus, deseale alunecări în melodramă răpesc rechizitoriul din coerență și elocvență. De reținut: **perestroika** are neînchipuit de mulți inamici.

Dana DUMA

King Kong, cel mai celebru monstru al ecranului



I de la ICAR

văzut din trei unghiuri

D...

A...

de la dreptate de la adevăr

A socierile dintre **Principiul domnului** și **L. de la car** — tentative și, în consecință, frecvente — mizează îndeobște pe o serie de aparente similitudini care le-ar conferi (vezi Doamnel) un apetisant paralelism.

Nimic mai eronat! Căci, dincolo de mobilul lor inițial — complotul criminal generat de coact — cele două filme au din ce în ce mai puține tangențe, pe măsură ce își derulează firul narativ, dobândindu-și fiecare propria identitate. Are ține nu numai de viziunea de ansamblu asupra fenomenului investigat, dar în egală măsură de configurația lor structurală și de modalitățile stilistice de ordonare a filmului. Într-unul și în celălalt acțiunea în plan prezent, urmărind un singur segment (de drept foarte important) al angrenajului, pe măsură evoluției sale.

La Verneuil, un artificiu dramaturgic — dizidența procurorului Volney față de concluziile comisiei din care făcuse parte — îi permite acestuia recompunerea la rece a evenimentelor deja consumate. Abordarea lor la timpul trecut conferă demersului nu numai detașare, dar și un surplus de luciditate. Mai mult, miza sporește, diminuându-se într-o rețea invers proporțională cu șansele de afirmare a adevărului. Și totuși...

Un al doilea raport de divergență se află în ce privește motivul demersului cinematic. Dacă, în fic, Filmul american plasează în centrul atenției, în maniera tipic... frantuzească) individul, chiar dacă acesta — conform semnificației din titlu — reprezintă doar un element al întregului. Astfel, el apelează la o excepție (kierul profesionist care își etalează fața umană, într-o flagrantă contradicție cu condiția asumată) prin intermediul căreia încearcă a-și ridica propriile concluzii la rang de principiu.

Ca să nu mai vorbim de abordarea stilistică destul de neobișnuită (cel puțin după canoanele clasice ale filmului american): ezitări suflatești, probleme de conștiință, complicații sentimentale derulate după o rețetă ce abundă în clișee, toate la un loc accentuând lectura emoțională în detrimentul celei raționale.

Paradoxal, filmul francezesc împrumută cu succes formula consacrată chiar de americani: câtînd și evidențînd resursele generale, el reduce dimensiunea umană a personajelor, transformîndu-le în componente strict funcționale ale mecanismului care le înghite. Detaliile psihologice sînt concentrate în experimentul științific al supunerii la autoritate. Odată enunțate cu maximă concizie, ele sînt integrate riguros demonstrației, chiar dacă ar putea sacrifica spectacolul în favoarea eficienței. Scopul nu numai că scuză mijloacele, dar uneori le și impune.

Dacă **Principiul domnului** se străduia (cu o învenșurare și disperate care excludeau cu desăvârșire orice urmă de ironie sau umor) se străduia așadar, să mențină omul, deasupra mecanismului, **L. de la Icar** se dovedește mai realist, pulverizând orice iluzie în acest sens și reducându-l la proporțiile și condiția pionului, ceea ce nu-l împiedică pe regizor să minuiască, cu multă eleganță, chiar și în aceste circumstanțe dramatice, reflexia ironică și jefetarea lucidă.

Dar divergența fundamentală apare cel mai
 regnant în nivelul la ceea ce am numit viziune
 de ansamblu asupra temei: eșecul orei
 conferă filmului lui Kramer o notă de pesi-
 mism total. Odăta absorbit de angrenaj, acea
 viața nu-i mai rămâne nicăieri în sânși. Dar ceea
 ce este mai grav e că, odăta cu el, dispăre-
 ște urmă de ar putea conduce spre adevărul
 că el este cel care a creat această lume. In-
 terent de scurgerea timpului sau de sacrifi-
 ciu pe care mecanismul crimei organizate le
 pune, un singur lucru nu va putea fi nicio-
 dată suprimat: adevărul.
 Săa încă, dincolo de aprecierile pro sau
 contra unei ori a altuia dintre cele două
 filme, este important să se pară a fi dilema
 care o enunță ele. Cine o fi avind
 talent: Stanley Kramer sau Henri Verneui?

Numele: Volney
 Prenumele: Henri
 Vîrstă: aproximativ 60 de ani (la data realizării filmului — 1979 — Yves Montand avea 58)
 Cetățenia: cetățean al unei republici democratice și liberale de pe Pământ, în ultimul sfert de secol al mileniului doi.
 Starea civilă: celibatar
 Profesia: jurist
 Funcția: procuror
 Aceștea sînt datele biografice pe care Henri Verneuil ni le livrează despre oroul filmului său, *1 de la 1000*.
 De ce atît de sumare?
 În primul rînd pentru că personajul este conceput a se integra intr-o categorie tipologică pe care cinematograful (cu precădere westernul) ne-a făcut-o foarte familiară: justi-

El este de regulă un solitar. N-a avut răzuni și liniște la sa ca căsătorească sau, dacă nu, însoțit, asta s-a întâmplat înainte ca eroul să-și descopere vocația, descoperire ce eroul o face tocmai cu dispariția familiei în condiții tragice (vezi *Max Mad* de George Miller). El nu trebuie să fie legat decît de cauza pe care o apără și nici nu trebuie să fie deturmat vreo clipă de la mînerul lui. De aceea, despre viața personală a lui nu știm nimic. Într-o fotografie prezentă pe biroul său, care ar putea fi semnul unei drame familiale de tipul celor amintite, dar care, în final, capătă o explicație destul de firavă (existența unei iubiri aproape secrete pentru o femeie de acțiune, o personalitate publică pe măsura eroului, care îl iubește și îl asistează), fiind rodul unei cădări numai pentru defecțiunile în viață (dacă mai are nevoie) a metacriticilor.

În general își poartă pașii într-un mediu arid, dacă nu ostil care pe de o parte rimează cu duritatea sa interioră iar, pe de altă parte, a contribuit la modelarea caracterului său. În acest sens decurdi din *Luce*, de la *car* cu piscurile sale de oțel și sticlă, de o frumusețe rece și oarbă, care favorizează și găzduiește crima (președintele e omorât din balcon) unei asemenea construcții, Volney e împuscat prin unica fereastră luminată a universului nor cufundat în bezna), poate fi privit ca un echivalent al Muntelui Stîncos din filmele lui John Ford.

Faptul că Justiția duce în exclusivitate o luptă împotriva corupției reflectă în arsenalul său obiectual. Din dotarea lui Lipsec cu desăvârșire de pildă papucii și pijama, pentru că el nu doarme niciodată, el veghează (Verneul subliniază chiar ostentativ acest lucru, făcându-l pe Voineș să ignore ceasul și să continue frecvent ziua cu noaptea). Lipsec de asemenea furfură, taciturile și mîncarea. Nu și băutura, de preferință tare (Voineș bea whisky „JB”), care, evident, nu satisface cîci necesită diplomatic, ci este semnul bărbăției

Este Volney un asemenea personaj?
Da, în măsura în care devine. Inițial el este doar un om al justiției, înțelegând că instituția pe care o reprezintă în comisia de anchetare

a cazului Jary. Această parte a filmului, mai
precis ceea ce nu se vede în film — an-
surs între prolog (asasinarea lui Jary) și ex-
pozițiune (desolidarizarea publică a lui Vol-
ney de comisia de anchetă) ridică cele mai
multe întrebări asupra lui Volney-judecătorul.
Cum de n-a văzut *în timpul* anchetei ultimele
imagini televizate ale președintelui Jary?
Cum de n-a pus *atunci* problema celor opt
martori? Cum de n-a aliat *atunci* despre
soarta lor?

Din punctul de vedere al regizorului Verneui explicatiile ar fi doua: fie că a vrut să arunce un vot de blam asupra justiției, a pasivității sale și, în ultimă instanță, a incapacității sale (întrebările fiind elementare) sau chiar a posibilității de a fi corupți, fie că a avut nevoie de această incongruență pentru sublinierea enigmei și suspansului din film și atunci a făcut rabat verosimilității.

Oricum ar fi, expozițiunea filmului consemnează în Volney o mutație bruscă și, să recunoaștem, până la un punct inexplicabilă (ceea ce legitimează întrebarea președintelui comisiei: „De ce n-ai protestat în timpul anchelei dacă n-ai fost de acord cu ea?”). Răspunsul avocatesc al lui Volney — „Am fost de acord cu ancheta, dar nu sint de acord cu concluziile ei” — da apă la moară tocmai nedumeririlor noastre formulate mai sus).

Deși fără explicații și justificări poate necesare, faptul rămâne fapt: eroul se transformă din judecător în justițiar, din Volney în Icar, părăsind țărimul realului și pășind în legendă.

De aici s-ar putea porni discuția despre tensiunea existentă în acest film între document și ficțiune, particular și universal, cotidian și mitologic. Dar... asta ar face obiectul unui alt articol.

Cristina CORCIOVESCU

Un mesaj nealterat

ncată între două citate, unul din Boris Vian: "Pentru că am început-o de la început și am dus-o până la sfârșit", celălalt dintr-o carte intitulată programatic "Micul mister al unei mari civilizații" (și care dă încă de gândire la unele cheie filmului): "Icarus a intrat într-un labirint și și-a făcut niște aripi pe care le lipește cu ceară ca să poată zbura. Se apropiie prea mult de soare, ceară se topește și cade singur în mare. Se pare că toate aceste lucruri au un sens, că toate acestea sunt niște simboluri adevărați, nu trebuie să te apropii prea mult de adevăr" — filmul lui Henri Verneuil (scenariu și regia), realizat în 1979 (la doi ani după tulburătorul *Principiul domnului* al lui Stanley Kramer, cu care are frapante similitudini), abordează problema puterii, nu din punct de vedere al puterii, ci al puterii ca o poziție diametral opusă, a forțelor care, prin orice mijloc, încearcă (și uneori, chiar reușesc) să o dobore. Demontarea „mecanismului infernal” a devenit în ultima vreme un subiect predilect al realizatorilor, interes justificat (firește) prin frecvența accidentală, care elimine (împiedică) orice similitudine cu oarecare „Henri Verneuil nu se înscrie în rândul regizorilor care câștigă prin ineditul problemei. Este însă un profesionist mult prea rodător ca să nu reușească exact ceea ce își propune: un film comercial în cel mai bun sens al cuvântului, în care, în ciuda unei foarte bune oferte o partitură-recital: Yves Montand, cu o recuzită a genului din care nu este omis nici un detaliu; muzica lui Ennio Moricone a ajuns, desigur, un „ingredient” a cărui absență nici nu mai poate fi concepută. Regizorul, în dezvolțurile lui, își permite chiar o înșelătoare „paranță” și, în ciuda simțului său, „a autoritate” realizat între 1960—1963 la Universitatea Yale

Candice Bergen și Yves Montand au fost odată parteneri
în **A trăi pentru a trăi** de Claude Lelouch



New-Haven (S.U.A.), de profesorul Stanley Milgram, experiment plin de învățăminte pentru orice spectator, chiar și pentru cel de la noi.

Dacă deminul personajului începe să gândească general — se înscrie, inevitabil, în galaxia celor care plătesc cu viața obștiina de a trece dincolo de „linia roșie” a adevărului, în descoperirea presupusului și virtualului asasin, remarcă o reacție pe care o vom găsi în „Vincul” lui Ștefan. Dacă, în „Vincul”, el are ocazia să-și ceară mînu da către ordine, eu le-am executat numai. Dacă l se spune unui polt să arunce o bombă, el nu se gîndește dacă e corect sau nu — el aruncă bomba”. Există, cred, în aceste cuvinte, o notă de adevăr. Ștefan nu poate fi un izi, mai mult ca orînd, avem toate motivele să îl percepem cu o sensibilitate sporită. — „Bine, dar judecata, discernămintul fiecăruia dintre noi” — știu că poate să sune înțeles, dar în „Vincul” Ștefan nu merge prea departe — în istoria unui popor în care confuzia prin care se percepe realitatea poate fi clarificată doar de o atitudine lucidă, responsabilă asumată de o majoritate. Este motivul major pentru care filmul lui Ștefan este un film care atîră ani de la premieră și cu un real interes.

Radu F. ALEXANDRU

23

noel CINEMA

Coperta I — Lansată de Truffaut în Adèle H., Isabelle Adjani a filmat și la Hollywood alături de Dustin Hoffman și Warren Beatty, dar preferă platoul francez

Coperta IV — Warren Beatty, nouă ani după **Reds**, din nou realizator și interpret cu **Dick Tracy**, premiera europeană în septembrie

Echipa redacțională: Adina Darian — redactor-șef, Mircea Alexandrescu — redactor-șef adjuncți, Bogdan Burileanu, Irina Coroiu, Ileana Dănălache, Dana Duma, Alice Mănoiu, Ioana Statie, Doina Stănescu, Victor Stroe

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic Bucuresti.

Plata Presei Libere nr. 1. Bucuresti — 41917. Exemplar lei 10

Cititorii din străinătate se pot abona prin: „Rompresfilatelia —

sectorul Export-import presă P.O. Box 12—201, Telex 10376 Presfil

Bucuresti — Calea Grivitei nr. 64—66

Bogdan BURILEANU



INVENZI

noul