



REVISTĂ A CINEFILOR DE TOATE VÎRSTELE

noul

CINEMA

Anul XXX
Nr. 1/1991 (334)

Instantanee pe BULEVARDUL FILMULUI

Sfirst de noiembrie. Început de săptămână (chiar dacă e marți), nu e, totuși, Belgia), ziua-n amiaza mare, 12 trece fix, cum s-ar zice, în colț, la Gambrius... Să vedem, ce mai afiș cinefil (mi)ul nostru cotidian pe segmentul de bulevard bucureșten fost Elisabeta, fost 6 Martie, fost Gheorghiu-Dej, iar acum Kogălniceanu, dar dintotdeauna „al filmului”.

Cum urci spre Universitate, pe stînga, cinematograful lângă cinematograful. Chiar dacă unele sînt demult închise într-o sîntă și necesară renovare. Chiar dacă altele, odată „făcute”, și-au schimbat subit destinația, militari-zîndu-se (cazul fostului „Central”, căruia nu i-a prît, se vede treaba, vecinătatea civilă cu Cercul Militar)... tot mai rămîn cîteva. Suficiente spre a menține în formă viernulă de pe trotuar, de zici că ai nimerit într-un talcoic periferic și nicidecum în centrul capitalei. Deși primăria e vis-à-vis, dar nu asta ne interesează deocamdată.

Primul obiectiv: „Timpuri Noi” (deși, cîc, timpurile respective s-au învîchit; optimiștii și naivii cred chiar că s-ar fi schimbat). Un afiș de mîna (cîci într-o tipografie se pătrunde mai greu că la Guvern...) îl anunță pe eventualii amatori că înăuntru ar rula *Cravatul criminalilor*. Film sovietic și alt. Nu tu regizor, nu tu actori, doar vreo trei pozuții vizibile numai de către cei cu vederea foarte ageră. Deși filmul e-n reluare, tarila a rămas de premieră — numai 15 lei. În sală, cam vreo 50 de spectatori, reprezentînd, după spusele casierilor, media zilnică per spectacol. Mai mult picotesc, ceea ce nu-i împiedică să mai deguste o sămînță, să mai chicotescă... ba chiar un fum, două de țigară, dacă tot a venit „libertatea la putere”.

Cînd tale sau smulg scaunele nu-i vezi, treabă ce se constată abia după ce sala s-a golit. Aceasta, ca și așa-zisul foaier, arată destul de neîngrijit, chiar părăginit. În nici un caz nu constituie un argument spre a-l atrage pe spectator înăuntru. Și totuși, acesta intră, ca tot s-a răcit afară. „Programul viitor” nu-i știe nimeni (asta da reclama... cu suspans), cît despre filmul de scurt metraj — după cum ne declară controloarea de la intrare — e ceva de protecția muncii. Pasionant. Oricum, nu-i dă nimeni atenție.

Sobolani mai sînt? Sînt, cum să nu?! În fine... te-ai lămurit cum stăm cu timpurile cele noi, treci la „Capitol”. E închis de vreo cîțiva ani pentru renovare și nu se știe pînă cînd. Pe o ușă, afișe la filmele românești, începînd cu *Mircea* (extrema stînga) și terminînd cu *Noembrie*, ultimul bal (extrema dreaptă).

O preținsă vitrină a noutăților a rămas în urmă, anunțînd O femeie face carieră și Vre-mea servitoarelor. Cam vechi, dar... treci mai departe, la „Festival”. Dever prozov ca mărul *Karate Kid*, chiar dacă e în a treia săptămînă. Scurt metraj nu există. Publicul e într-un fel de delir, care îl face să nu observe nici iluminatul dezolant al holurilor, nici pe-tetele de umezeală și mirosul de mucegai și imbecilă voșnică, nici perdeaua de plus, suie și murdărie ce acoperă destul de relativ intrarea în sală și în closete. Acestea emană, de altfel, mirosul specific, că doar ușile sînt larg deschise să vadă toată lumea că nu mai are nimeni nimic de ascuns.

Sălile și merită spectatorii pe care îi au? Spectatorii și au săliile pe care le merită?

M-am lămurit. Mai ales după ce administra-torul îmi spune cu un fel de mindrie (patrio-tică?) de perspectiva anului viitor, de a re-para scaunele, care sînt făcute cam praf, les-pe unde am intrat. Lîngă ușa, două cutii de gunoi goale (conținutul li găsești din belsug prin jur) și un afiș care vestește pentru pro-gramul viitor „Festivalul filmului francez”. Oare?...!



Karate Kid — înăuntru,
dar și în afara sălilor „bucuroase de oaspeți”

Să vedem, pînă atunci, ce mai e pe la concurență. La „Lumina”, un alt film chinezesc, din „serialele” DRDCF intitulat (neoficial), „Jin-vaza galbenă”. Asta se cheamă *Transporte se-cure* și n-rare poze de reclamă. Așa, ca și în fa-secrului desăvîrșit. La intrarea în sală, biletele se rup și se aruncă fără nici o problemă pe jos. Alți controloarea, cîț și spectatorii. Coo-zine de monolit. Sau, mai nou, îl zice consens. Un puradei care numai a cinefil nu arată, se tot miloghește de controloarea să-l-dea drumul fără bilet. Tratat cu refuz (se vede că nu i-am purtat noroc...) merge la casă, cumpără un bilet de 15 lei cu care pă-trunde mîndru în sală. E sigur că, odată lu-mina stînsă, dumealui va deschide din inter-ior o ușă pe care vor năvăli ceilalți 15-20 de prieteni, chiar dacă nici unul n-a auzit de „calul troian”, sau frumoasa Elena. Cîți ca ei n-or fi gata să mai descopere odată și Ame-rica? Evident, nu există scurt metraj. De cînd cu proliferarea „unității” pe specificul „arte mariale”, să nu le strice bunătațe de chef ar-tiștilor cu pricina. Educație le trebuie lor? Găsim, în schimb, același peisaj de gang, cu obiceiri, duhuri cu conșcințe cu tot.

Mai departe — „Cinema București”. O li-niște nefrăscă pentru un titlu ca *Imperul contra-atacă*. Explicația: e la a nu știu cîta re-luare. Ieri nu a rulat nici măcar asta, că n-am avut film. Înăuntru sînt, totuși, 447 de specta-tori. Afară, holurile sînt măsurate, dar asta le face să remarci și mai lesne lipsa oricărui afiș sau material publicitar-decorativ. În stînga, galanturul pusliu al unui bufet și vreo cîteva mături cu coadă. Tot e ceva. Mai este, totuși, un anunț privind interdicția fumului în sală, de care însă nu se sîchisește nimeni. Asta-i cinematograful de King-Kong-uri și Karate, as-tea da filme, imi spune controloarea. Mizeria sălii s-ar datora obiceiurilor spectatorilor, dar și lipsei de fonduri, calitatea cîștilor și a pro-gramării Direcției de resort; lipsa becurilor de la WC-uri s-ar datora spectatorilor (și nu nu-mai lor), care le fură. Unii, mai zelosi, „ope-rează” la cabinele pentru femei, smulgînd ușile din balamale! Dacă tot a dat „omul” un ban la intrare, să vadă totul... Mai ales că, atunci, are tot interesul să pună becul la loc, pentru a îmbunătăți calitatea imaginii. Între-bat de ce procedează așa, unul dintre clienții casei răspunde prompt și sincer: „C-asa m-a-nvîțat Ceaușescu”. Așa e, îl credem. Și totuși...

Sobolani care colcăie peste tot și-ar reven-dica, probabil, același petron. E clar, aici in-tră numai amușiți spectatori, tari de inger. Ceilalți... fug unde vad cu ochii.

În fine, și un cinematograful (singurul) pe partea dreaptă a bulevardului: „Victoria”. Nici aici (ca și la „București”) nu poate fi vorba de fotografii de reclamă sau alte materiale vi-zuale. Și audiența e pe măsură...

Rulează, deocamdată, *Drumeț* în calea lu-pilor, care însă va fi schimbat mîine cu *Cap-cana mercenarilor*. De ce? Înlocuitorul de ad-ministratur nu știe. Dar am aflat cu această ocazie ce va rula în programul viitor. Tot e ceva. De ce nu se anunță asta afară, în vreo vitrină din cele care stau goale? Păi... oricum va scrie în ziar, pe undeva. Deși, cu ziarul asta... (Care?)... cînd îl anunțase pe Mitică (De ce trag clopoțele...?) la „Victoria”, a dat lumea buluc. Și el, sărutîc (adică Mitică) ră-măsese de fapt pe loc (adică la „Scala”). O păcăleală, acolo... ne mai distrăm și noi pu-tin. Ce dacă nu-i 1 Aprilie? Tot o să fie...

Bogdan BURILEANU

Din sumar:

Dialog cu cititorii

Sala de cinema: Instantanee de pe Bulevardul filmului

Opinia spectatorului:

O satira care ne înduioșează ca o drama

Opinia criticului: Cinematografia ca artă nu trebuie să dispară

Perpetua tinerețe a filmului la 95 de ani

Atenție, motor!

Festivaluri: Pordenone, Valladolid și Cimpulung Moldovenesc

Ce filme am dori să vedem

Hollywood '90: Din cei șapte „magni-fici” au rămas doar trei;

Azi, ei sînt vedete

Cinemateca: Sokurov, Pasolini, Costa Gavras

Am mai văzut pentru dumneavoastră: Cenușa pașarilor din vis, Suspectul, Cineva care să mă aperi etc.

Zilele filmului japonez

Gala filmului belgian

Teleserial

Cineglob

Filmfax

În acest număr semnează: Nicolae Babol, Doina Boeriu, Bogdan Buri-leanu, Romulus Căpîescu, Manuela Cernat, Cristina Corciovescu, Irina Cor-riolu, Laurențiu Damian, Adina Darian, Radu Duda, Dana Duma, George Lit-tera, Nicolae Manolescu, Alice Mănu-lu, Lino Micciché, Ileana Pernes-Dăna-lăche, Sergiu Sellan, Dumitru Solomon, Savel Stîpou

Cu o floare...

Sala Eforie face excepție. Curată, cochetă, întîmpinîndu-și spectatorii cu vitrine reprezentînd fotografii din filmele lunii, afișe, ea devine tot mai mult ceea ce trebuie să fie gazda celei mai importante manifestări culturale permanente a ca-pitalei: Cinemateca. În prezent unica cinematecă pe țară, pînă vor apărea și al-tele (Deocamdată avem „Cinecluburi-Cinemateci”, la Brașov, Arad, Deva, To Mures și Ploiesti). Inițiatorul lor este regizorul și eseistul de film Savel Stîpou, noul director artistic al Arhivii Naționale de Filme. Sub egida Arhiviei în-ținează de peste un sfert de secol Cinemateca bucureșteană. Doar că sala cu peste 300 de locuri e în prezent dublu patronată, ea aparținînd și întreprinderii Cinematografice Bucu-rești care ar dori-o cît mai rentabilă, deși a ținut-o pînă azi, cînd i-a schimbat regimul ad-ministrativ-financiar, la categoria a treia. Abia acum a intrat în categoria a doua. Or, feno-menul de cultură trebuie să-și aibă ca prețuindem în lume o „dispensă”. Cinemateca are un statut aparte, ea nu trebuie să devină o sală comercială, consideră și energica direc-toare a sălii de la Eforie, doamna Speranța Vulpoi. În dorința de a veni în întîmpinarea publicului cu adevărat interesat de arta a șaptea și de valorile ei cele mai reprezentative, Cinemateca nu numai că și-a îmbogățit repertoriul cu filme care pînă acum nu au putut fi arătate la noi (datorită cenzurii, dar și izolării de largă circulație a operelor, de schimburi fi-risco al filmelor), dar a realizat, — credem — și peșul cel mai important după revoluția din decembrie. A deschis larg porțile publicului tînr, facilitînd accesul la abonamente și asig-urînd intrarea gratuită (cîte un rînd pe spectacol) pentru studenții tuturor institutelor de artă (Academia de Teatru și Film, Arte Plastice, Muzică, Arhitectură), virtualii colaboratori ai cinematografului românesc. Celorlalți studenți, elevilor și pensionarilor li se acordă re-duceri de preturi la toate spectacolele, cu excepția ultimului, de seară.

În privința programului de sală, distribuit gratuit abonților Cinemateci, noul director al Arhivii Naționale de Filme îl concepe ca pe un caiet mai bogal în date documentare, cu descrierea filmelor prezentate de astă dată în ordine alfabetică și nu pe zile ca acum, pen-tru a putea fi utilizat și în țară de cinecluburile-cinemateci care se anunță tot mai nume-roase. Dar pînă la apariția programului în noua lui formulă și titlatură („Prim-plan”) abo-nanții Cinemateci bucureșteni vor avea atîșate în hol, odată cu titlurile și data prezentării filmelor și genericele respective.

li felicităm!

Alice MĂNUIU

● Sexmission — o parabolă comică din care spectatorul, alege după pofta inimii.





Cititorilor noștri, un an nou bun!

● Ultimele două filme produse și interpretate de Jane Fonda, **Old Gringo** (cu Gregory Peck) și **Iris și Stanley** (cu Robert de Niro în fotografie) au constituit un eșec financiar. Lucrul acesta nu a dezarmat-o. Ea se află totuși pe locul 5 în topul celor mai bogate femei din Statele Unite și se pregătește pentru o nouă „campanie”, după gimnastica aerobica, gimnastica atletică!

gătești cultura, nivelul intelectual (...), prefer și filmele de actualitate, politice ori cele care sînt acum la modă: gen suspans, psihologice, așa cum a fost acel mortal Jack Spintecătorul (mortal, într-adevăr — D.S.) sau Lama zimțată.”

Pe de altă parte, **Olguta Ivanicu** din București o de părere că „nu trebuie aruncat tot ce s-a produs în trecut” și citează filme care, după părerea domniei sale, merită tot interesul: **Adela**, **Vreau să știu de ce am aripă**, **De ce are vulpea coadă**, **Noembrie**, ultimul bal, **Concurs**, **Rochia albă de dantelă**, „filmele lui Mircea Daneliuc, mai ales **Găssendo**, **Iacob** (doar problema minerilor e foarte actuală), **Secretul armelor secrete**, **Secretul lui Bachus**. Cu privire la repertoriul cinematografelelor bucoarene: „cred că se face prea multă concesie unui anumit gust (poate din motive comerciale) pentru „cafi”, „sex” sau „S.F.”. Imitațiile de proastă calitate sau slab fundamentate științific; eu personal ador genul!” „Aș îndrăzni, continuă corespondenta, să sugerez cinematografele noastre să organizeze — eventual — retrospective ale filmelor lui Gogo”.

Alarmat și el de viitorul filmului românesc (după lectura articolului „8 1/2 Bufta” din numărul 10 al revistei noastre), **Marius Păulea**, care-și satisface serviciul militar la Huși, propune ecranizarea a trei cărți „de capu și spate” ale lui Ioan Dan: **Curierul secret**, **Cavalerii** și **Taina cavalerilor**. „Cu un scenariu bun și cu o regie ca aceea a domnului Sergiu Nicolaescu cred că ar ieși un film extraordinar”.

Cititorii noștri sînt așadar gata să ofere soluții pentru salvarea filmului românesc. Pe mulțumim. Concluzia ar fi: regizori avem, actori avem. Ne mai trebuie bani.

ULTIMUL ÎMPĂRAT ȘI NOI

Bernardo Bertolucci, un regizor care amintește de Griffith, iar **Ultimul împărat** — o capodoperă. Felul în care regizorul dezvăluie China, dar mai cu seamă felul în care „cotocește” amurgul Orașului interzis ne duce poate cu gîndul la sfera social-politică de la noi. Filmul lui B.B. este o tragedie umană (poate noi, românii, putem s-o luăm drept comedie umană, dat fiind spiritul nostru umoristic). Cu toate că urmărește viața unui om, și nu a unui om oarecare, ci a împăratului Chinei, vorbește prin intermediul acestuia despre întreaga lume, despre cursul inevitabil al istoriei (...). Totul nu este decît un joc de interese mai mult sau mai puțin meschine sau, uneori, chiar absurde, iar lupta pentru realizarea lor are la bază o ideologie.

Poate noi, românii, trebuie să înțelegem cel mai bine acest film, avînd în vedere perioada din care am ieșit, dominată de ideologia comunistă (...), dar, desi ne-a fost oferit multe alte experiențe nefericite, continuăm să greșim, continuăm să uităm că deasupra oricărei ideologii trebuie să fie OMUL.”

Rîndurile de mai sus aparțin lui **Tuș Denghel** din Timisoara.

Rubrica Dialog cu cititorii
Dumitru SOLOMON

VIITORUL FILMULUI ÎN PREZENT

Semnale alarmante privind destinul cinematografelelor ne vin din țară (dar și, cum vom vedea, din străinătate). Aflăm din articolul anchetă al lui Bogdan Burlileanu (Noul Cinema nr. 11/1990) că numărul spectatorilor de cinema din România a scăzut în 1990, față de 1988, cu 35%, că, în ciuda unei evidente deschideri a repertoriului, publicul frecventează din ce în ce mai rar sălile de spectacol. Diminuarea înțelesului pentru film nu poate fi explicată, din păcate, numai prin organizarea defectuoasă a difuzării și prin starea mizerabilă a majorității sălilor de cinema, năpădite de frig, sobolani și coji de semințe; toate acestea, știm bine, existau cel puțin în aceeași măsură și cu un an în urmă. Fenomenul este — deducem și din articolul menționat — mai adînc, mai dramatic și, ce atare, mai greu de stăpînit. Sigur, televiziunea, cu tentațiile ei pe jumătate informativale și artistice, pe jumătate „senzationale” (vezi conflictul tăios dintre sindicatul liber și conducerea TV, transportat pînă sub acoperșul Parlamentului)... Sigur, videocasetele (dar acestea concurează de mulți ani sălile de cinema, alături de televiziunile vecine mai norocoase)... Sigur, nevoia de spectacol absorbită în mare parte de către mișcarea străzii... (Dar, iată, aflăm din același număr 11 că, și în Italia numărul spectatorilor de film a scăzut în ultimii 20 de ani de la 318 milioane la 22 de milioane, adică de aproape paisprezece ori și jumătate, după un calcul rapid).

Ce se va întîmpla, în aceste condiții, cu filmul românesc? Care îi este soarta? Mircea Daneliuc ne desena un tablou sumbru al prezentului cinematografelelor noastre, adăugîndu-i (din nou în numărul 11) dezorganizarea, indiferența, inerția sistemului de producție. Vom ieși din acest tunel întunecos? Va ieși cultura din starea dramatică în care se găsește? Cînd? Cum? Cu ajutorul cui, cînd guvernul o omite sistematic din tabelul priorităților?

În acest timp, cititorii revistei se întreabă și ei care este viitorul filmului românesc și dau idei, îndemnuri, vizează. **Rodica-Luella Felecan** din Oradea e romantică: „Filmul trebuie să devină o rază luminoasă reflectînd pe o apă limpede! Să deschidem larg ferestrele spre marile noastre creații artistice: literare, filozofice etc., să scoatem din rafturi prăfuite (de ce prăfuite? — D.S.) marile cărți ale literaturii noastre și să facem film, film de calitate, adevărat, pe care ziua să-l vizionăm, apoi să-l comentăm și noaptea să-l visăm! Iată cum aș dori eu viitorul filmului românesc! Avem actori minunați, slujitori statornici, dărujiți artei lor pînă la lacrimi... ar fi păcat ca genii să se irosească, să nu fie folosiți! Este timpul să se realizeze ample filme artistice sau documentare, seriale cu caracter istoric-politic care să înfățișeze cei 40 de ani de dictatură comunistă, să scoatem la lumină adevărul, adevărul anilor de bezna și minciună, adevărul despre neadevăr; astfel filmului, cinematografelele îi revine o misiune istorică... Lumea, noi toți dorim adevărul: tot ce ani de zile s-a ținut ascuns, secrete: evenimente, întîmplări, locuri, fapte, oameni! Este timpul deci să se deschidă dosarul tiranilor, a celor peste 40 ani de dictatură și minciună!”

Ce filme preferă corespondenta noastră din Oradea? „Filme ecranizate (film-literatură), filme intelectuale, din care să poți să-ți imbo-

Important

Venim în intîmpinarea cititorilor

Numeroasele scrisori, telefoane și vizite primite la redacție în ultimele luni din partea cititorilor noștri, semnînd defectuoasa difuzare a revistei (în multe județe nu a sosit deloc) și chiar a abonamentelor, ne determină să venim în ajutorul dumneavoastră. Începînd cu acest număr ne asumăm obligația de a expedia direct prin sistemul poștal-corespondență cu siguranță de primire 100% „Noul Cinema” abonaților noștri. Cel interesați sînt rugați să expedieze de urgență costul abonamentului pe un an (168 lei) pe adresa: DPPT, Casa Presel Libere nr. 1, sector 1, București, Cont 6451.206.08 Banca Comercială a Sectorului 1 București cu mențiunea „Noul Cinema — abonament”. Abonamentele se pot face în continuare și prin oficiile poștale pe baza Catalogului de presă — poziția 203 sau prin instituții și întreprinderi cu plata efectuată prin virament.

Firmele particulare autorizate în difuzare sînt invitate la sediul redacției (tel. 17.38.71) în vederea încheierii de contracte pentru difuzarea revistei în condiții foarte avantajoase.



„La 28 decembrie 1895, cinematograful Lumière a început, pe bulevardul Capucinilor, cucerirea Parisului. În prima zi încasărilor au fost modeste, doar treizeci și cinci de franci, ceea ce, la prețul unui loc de un franc, reprezintă 35 de spectatori. Ei au putut să vadă 10 mici role de 16 m fiecare: **leșirea din uzinele Lumière la Lyon, Cearta bebelușilor, Bazinul Tuilleries, Intrarea unui tren în gară, Regimentul, Potcovarul, O partidă de cărți, Bălăriile, Peretele, Marea**; 35 de spectatori fermeceți care au răspindit în oraș vestea unui nou soi de miracol ai cărui martori fuseseră.”

René Jeanne și Charles Ford — „Istoria ilustrată a cinematografului”

„M-am considerat întotdeauna un cercetător științific, niciodată nu am dorit să mă implic în ceea ce a devenit «industria» filmului.”

Louis Lumière

„Am vădit că cinematograful ar fi putut, ar fi trebuit să învele oamenii, să-i învele lucruri într-un fel mai pregnant, mai direct... Când filmul a devenit o industrie de distracții, am părăsit jocul...”

Thomas Alva Edison

„Cea mai importantă cucerire pe care omul a făcut-o în luptă cu uitarea.”

Bolesław Matuszewski — 1898

„Cinematograful este un copil născut în vremea generației noastre. Neajutorat cum sîntem, cu greu putem să ne imaginăm sau să visăm ce posibilități îi stau în față.”

David Wark Griffith

„Operele noastre nu contează. Singura operă în care credem este evoluția cinematografului, rezultat al unui efort comun al tuturor celor care-l iubesc. Este o operă la care colaborează creatorii de filme din lumea întreagă și, în timp ce operele noastre individuale vor pieri toate, această operă colectivă va dăinui.”

René Clair — 1924

„Cinematograful va înzestra omul cu un simț nou. El va asculta cu ochii (...)”

Abel Gance — 1927

„Scopul meu exclusiv a fost de a-mi face mie însumi plăcere.”

„Dar cînd am reflectat asupra problemei, convingerea că încercam de fapt să plac omului de pe stradă, s-a impus conștiinței mele. Și apoi, nu eram oare chiar eu acest om de pe stradă?”

Charles Chaplin

„Cinematograful reunește marile forme de expresie clasică. La fel ca teatrul lui Eschil, Shakespeare sau Molière, cinematograful va fi popular sau nu va fi deloc.”

Léon Moussinac — 1925

„Filmul înfrumusețe asemenea poemului, printr-un ritm lent, prin asociere de imagini disparate într-o succesiune de stări emotive, adică prin sugestie.”

George Călinescu — 1932

„Viața exprimată prin mișcarea luminii. Poezia imaginii prinsă în ceea ce are mai caracteristic. Ritmul intim al mișcării ei, lată caracterelor definitorii ale artei ecranului.”

Ion Cantacuzino — 1935

„Tînărul cineast s-a simțit convins că nu trebuie să lucreze nici împotriva producătorului, nici împotriva publicului, ci că trebuie să-l convingă, să-l urmărească, să-l cucerească, să-l «baga în buzunar». El trebuie să fie nebun de ambițios și de sincer pentru ca entuziasmul din timpul filmării să se transmită proiectiei și să cucerească publicul.”

François Truffaut — 1958

„Un film trebuie să fie un fel de sonerie de alarmă care să-l ajute pe oameni să observe mai bine viața din jurul lor; care nu le aduce întotdeauna soluțiile pe care ei ar fi în drept să le aștepte, dar care îi forțează să-și asculte privirea.”

Alain Resnais — 1964

„Relatezi o povestire. O povestire trebuie să fie verosimilă, dar niciodată banală. Trebuie să fie dramatică și totuși să semene cu viața. Drama înseamnă viața din care se șterg petele de plictiseală.”

Alfred Hitchcock — 1949

„Cu imaginea și sunetul se poate spune aproape totul; cu cuvîntul nu se poate spune aproape nimic.”

Robert J. Flaherty — 1949

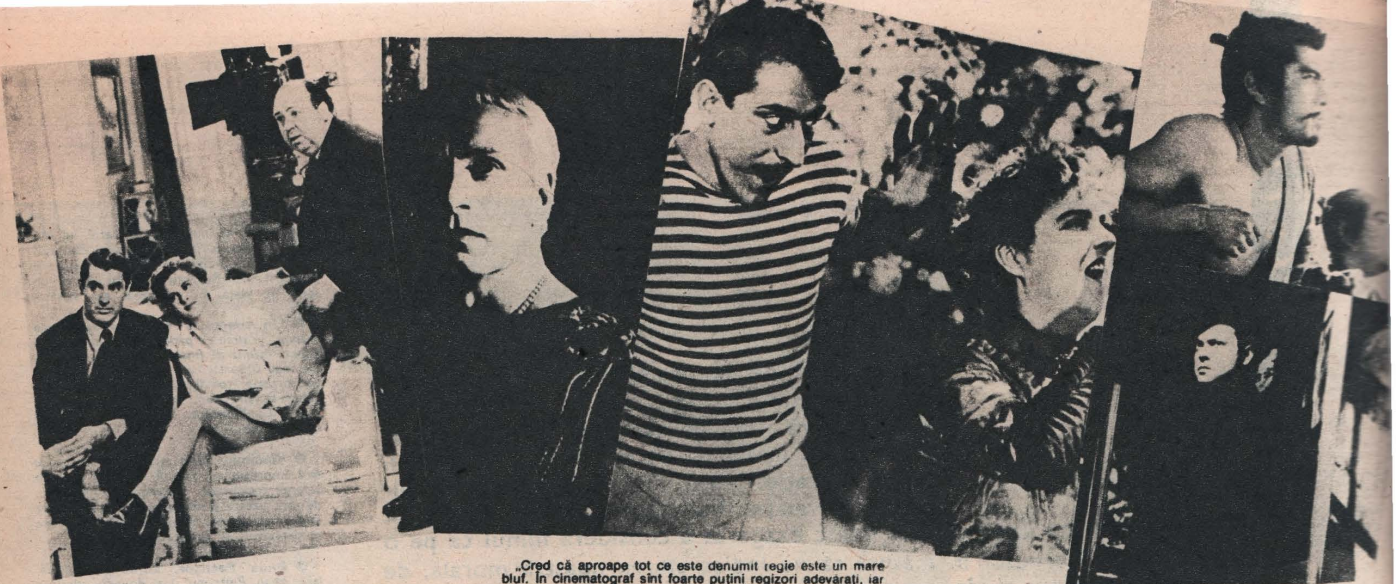
Nu sînt de părere că alcătuirea de clasamente cinematografice e o simplă joacă, mai mult sau mai puțin mondenă, cum zic unii; nu cred nici că „topul preferințelor” obținut printr-un sufragiu oricît de larg ar fi el reprezintă o bucolică critică infailibilă, cum susțin alții. Așadar, iau distanță și față de adversarii și față de partizanii ierarhizărilor ieșite din urnele de vot. Nu o dată privită cu ironie, nu o dată fetișizată, operația aceasta delicată, aventuroasă chiar, are pentru mine o pură valoare de simptom. Ea vine să semnaleze una dintre cele mai acute nevoi pe care le resimte criticul de film:

„nevoia de clasificare”, ca să folosesc formula lui Fernaldo Di Giammatteo, nevoia de a fixa reperele axiologice fundamentale, călăuzele noastre pe terenul alături de alunecos al unei arte atât de tinere.

Recent, în octombrie 1980, am putut înregistra o nouă tentativă (a cîta, oare?) de identificare a patrimoniului de aur pe care cinematograful și l-a constituit de-a lungul sinuozelor lui istorii. Organizat cu ocazia primului Festival al cinematografului european, antrenînd participarea — prin corespondență — a șapte mii de profesioniști ai ecranului, referendumul internațional de la La Baule stabilește clasamentul „celor mai bune filme europene din toate timpurile”. Îl transcriu: 1. **Crucătorul Potiomkin** (Serghei Eisenstein, 1925); 2. **Holii de biciclete** (Vittorio De Sica, 1948); 3. **Regula jocului** (Jean Renoir, 1939); 4. **Iluzia cea mare** (Jean Renoir, 1937); 5. **Atalanta** (Jean Vigo, 1934); 6. **Opt și jumătate** (Federico Fellini, 1963); 7. **Copiii paradisului** (Marcel Carné, 1945); 8. **Petitiile Ioanei d'Arc** (Carl Theodor Dreyer,

Perpetua
tinerețe
a
filmului
la
95 de ani





1928); 9. M (Fritz Lang, 1931); 10. Fragil sălbatici (Ingmar Bergman, 1957). Desigur, această scară valorică nu trebuie luată decât ca o „poteză”, ca o propunere, una dintre multe cu puțință. Dincolo de eventualele ei omisiuni, dincolo de rezervele, de controversele pe care le poate stîrni opțiunea pentru cutare sau cutare film, ea ne arată limpede că cinematograful, chemat să treacă proba cea mai grea — proba timpului, a descoperit secretul „înereții fără bătrînețe”. Cum?

Clasamentul de la La Baule dă întrebării un răspuns esențial: resortul vital al prodigiului deveniri înregistrate, în mai puțin de un secol, de spectacolul umbrelor mișcătoare rămîne cultivarea filmului de autor. Dacă, ieri și azi, ecranul s-a dovedit capabil să întipărească în memoria noastră opere cu valoare paradigmatică, investite cu atribuțiile clasicității, înconjurate de aura marii culturi, miracolul, căci de miracol aș vorbi atunci cînd asistăm la triumful Cenușăresei, se datorează numai și numai autorilor. Ei legitimează cinematograful ca artă (Crucătorul Potomkin și Patimile Ioanei d'Arc o atestă cu prisosință), îi acordă titlurile sale de noblete; îi poartă mereu înainte, dornici să cucerească tărîmuri neștiute, orizonturi noi; îi cheazăuiesc, cu forța lor vizionară, viitorul (Regula jocului, Opt și jumătate sau Fragil sălbatici, bunăoară, apar ca tot atâtea cutezătoare deschideri de drum). Exprimînd unitatea profundă dintre gîndirea și realizarea cinematografică, împotrivindu-se stereotipii, filmul de autor face elogiul individualității creatoare. Filmul de autor înseamnă puterea de a institui un univers poetic distinct, sprijinit pe coerența fundamentării filozofice și expresive. Filmul de autor afirmă o mitologie personală. Filmul de autor impune un stil particular. Filmul de autor reinventează necontenit limbajul cinematografic. Eisenstein și Dreyer, Renoir și Vigo, Fellini și Bergman ne propun o privire asupra lumii și, deopotrivă, o privire asupra cinematografului. Amîndouă — la fel de prospere, de pătrunzătoare.

George LITTERA

„Cred că aproape tot ce este denumit regie este un mare bluf. În cinematograful sint foarte puțini regizori adevărați, iar dintre aceștia foarte puțini care sînt cu adevărat vreo dată prileji să regizeze. (...) Imaginile singure nu ajung. (...) Esențialul este durată fiecărei imagini, toată puterea de convingere a cinematografului se realizează în cabina de montaj.”

Orson Welles - 1959

„De ce să vinăm fapte și aventuri extraordinare, cînd ceea ce se întîmplă sub ochii noștri, celor mai puțin înarmați decât noi, cuprinde atîta frîntură adevărată.”

Pentru captarea ei, filmul are la dispoziție în aparatul de filmat mijlocul cel mai potrivit.”

Vittorio de Sica - 1948

„În film trebuie să ai totdeauna impresia că improvizezi. În aceste condiții după mine o altă deosebire între teatru și cinematograf. Filmul nu există. El trebuie născocit în ultimul moment, cînd actorii sînt pe platou.”

Luchino Visconti - 1957

„Nu recunosc definiții și șabloane. Etichetele nu trebuie lipite decât pe geamantane; în artă ele nu înseamnă nimic. În artă omul care vrea să relateze altora anumite fapte trebuie să poată fi și interpretul lor, căci, dacă nu știe să tălmăcească realitatea, e mai bine să nu încerce. Cel care creează spectacolul cinematografic are în sine ceva dintr-un vrăjitor și ceva dintr-un acrobat pe frînghie, ceva de profet și ceva de clown, ceva din vinzătorul de cravate și ceva de predicator.”

Federico Fellini - 1963

„Pentru mine filmul începe cu ceva foarte nedefinit, o însemnare întîmplătoare, un fragment dintr-o conversație sau un eveniment carocare. Alteori, motiv de inspirație pot fi cîteva măști muzicale, un fasciol de raze de lumină pe stradă.”

Ingmar Bergman - 1963

„Cred că cinematograful are același caracter cotidian ca și presa. Altfel nu și-ar justifica existența. Cinematograful nu trebuie să fie o piesă de muzeu. El trebuie să-și ogîndească fidel epoca și să fie înțeles de contemporanii săi.”

Akira Kurosawa - 1953

„Au existat întotdeauna două feluri de cinematograful: unul „comercial” și unul „artistic”. Vor exista totdeauna cîțiva oameni care vor încerca să-și exprime lumea lor lăuntrică, să o comunice celorlalți prin intermediul mijlocului filmic, care este mai presus de orice o minunăție unealtă de creație artistică. Există, pe de altă parte, filme făcute pentru a satisface exigențele culturale inferioare, astfel formate din cauze economice sau sociale. Asemenea filme sînt susceptibile să fie superficiale, stereotipe, ușor înțeligibile și în general se prosternă în fața marilor și a politicii diverselor cercuri influente. Aceasta ar putea să fie o bună definiție a filmului „comercial”. Cîteodată, dar foarte rar, un film de creație poate fi și comercial, dar în acest caz calitatea de comercialitate este doar predicatul, subiectul rămîne artă.”

Luis Bunuel - 1962

„Un film nu este o teză. Totuși, să-mi fie permis să definesc nu misiunea, cuvîntul mi se pare prea pretentios, ci funcția meseriei noastre, funcția unui autor. Cred că funcția noastră este înainte de toate de a privi lumea așa cum este și de a încerca mai ales s-o privim direct, fără intermediul unor sticle colorate.”

Jean Renoir - 1959

„Cinematograful este arta lui «uite-l, nu e».”

Tudor Arghezi

„Esențialul în film, în aceeași măsură ca în fotografie, îl constituie intervenția energiei formative a cineastului, în toate dimensiunile pe care acesta mijloc a ajuns să le cuprindă.”

Siegfried Kracauer - 1960

„Viața filmului de buhă calitate, de un mare număr de decenii, constă în a cocheta cu mitul. Cinematograful se adresează maselor, iar mulțimile iubesc mitul, fie el bun sau rău.”

André Malraux

„Cinematograful diferă de literatură, în măsura în care diferă opera pictată de descrierea ei.”

Andrei Wajda - 1962

„Eu consider filmul o creație și, fiind creație, el prezintă pentru mine aceleași interese ca o carte bună, ca expresie a spiritului uman. Nu știu exact cum se produce miracolul acesta în film, pentru mine a rămas încă un secret, probabil e secretul regizorului, care vede totul dinainte.”

Marin Preda - 1977

„Filmul reprezintă, ca și poezia, copilăria lumii, și cinematograful ca și fotbalul au două avantaje fabuloase: și filmele proaste și partidele de fotbal proaste merită să fie văzute. (...) Oricît de lamentabil ar fi un film, tot vezi chipul unor oameni, peisaje, interioare și, deci, în sufletul tău persistă încrederea în miracol.”

Teodor Mazilu - 1977

„Nu pot trăi nici fără cinematograful, nici cu cinematograful.”

Gabriel Garcia Marquez - 1963

„Filmele se fac întotdeauna împotriva a ceva.”

Krzysztof Zanussi - 1985

„Fiecare dintre arte are propria sa semnificație poetică. Cinema-ul nu face excepție. El are un rol particular, un destin propriu — și a apărut pentru a expune o arie a vieții a cărei semnificație nu și-a aflat expresia pînă atunci în celelalte arte. (...) Factorul dominant și atotputernic asupra imaginii filmului este ritmul, exprimînd scurgerea timpului în cadrul dat. (...) Din poziția echivocă a cinematografului între artă și industrie decurg multe din anomalii relației dintre autor și public.”

Andrei Tarkovski - 1988

„De ce ar trebui ca cinematograful să aibă o semnificație, cînd viața nu rimează cu nimic?”

David Lynch - 1990

„În cinema eu văd frumusețea efemerului.”

Bernardo Bertolucci - 1990

Vive la jeune
Muse
Cinema
Car elle
possède
le mystère
du rêve
et permet de
rendre l'irréalis-
te réaliste
Jean Cocteau - 1949



O satiră care ne

DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?

De aceea, nu cred că este deloc exagerat a considera filmul ca pe o hîrtie de turnesol în măsură să ne indice starea noastră morală, de conștiință, dar și de conștiință a societății românești aflate în anul una mie nouă sute nouăzeci. Iată, din acest punct de vedere, câteva dintre cele mai sugestive răspunsuri primite la întrebarea adresată, la ieșirea din sala de cinema, unor spectatori: „Ce v-a frapat?” sau „Care vă este prima impresie?”

● **Nicolae Ularu, scenograf, București:** M-a crispat. Este o înversurare cam nemotivată (ceva în genul lui Du-te și vezi al lui Klimov), pentru că mitocania românească nu este atât de concretă și de agresivă.

● **Matei Firică, student anul II regie film:** M-am indignat și, în același timp, l-am admirat. Indignat — pentru că mă jignesc. Admirat — pentru că e adevărat...

● **Grigore Constantinescu, tehnician, Ploiești:** În final, regizorul spune: Lasă-l să moară prosti. Dar pînă atunci!...

● **Raluca Bunesu, medic, Cluj:** Prima oară cînd am văzut filmul, publicul din sală a izbucnit în aplauze la tirada patriotardă a lui Nae Gîrimea despre libertate! Parcă descinseseră eroii de pe ecran în sală... La spectacolul de acum (noembrie, Scala, București — n.n.) n-a mai aplaudat nimeni, căci ar fi trebuit să renunțe la semnele...

● **Doru Ana, actor, București:** M-a copleșit. Pare fără speranță. Și chiar este fără nici o șansă pentru cei care spun că ar fi prea mult... că nu sîntem chiar așa... că nu se poate. În schimb, pentru cei care recunosc — văzînd filmul — că sîntem chiar așa, ăștia da... prin această luciditate sînt singurii cărora le rămîne măcar șansa depășirii viziunii lui Pintilie.

● **Natalița Stan, tehnician, București:** Replica lui Pampon: „Dumnezeu să-l ierte!”. Cîșiva stropi de rachiou aruncați cu generozitate în fîrînă au rezolvat, pentru el și pentru toți ceilalți, orice urmă de suflet, de conștiință...

● **Un student liber cugetător:** Cu ce-am rămas din acest film? Cu admirație pentru regizor; cu groază și cu silă pentru lumea pe care o vede el. Nu că se vorbea la începutul anilor '80 de datorii, de recolta de rapă sau de faptul că ne-ar trebui o dictatură ca în Rusia... Dar acel parlament ad-hoc de la baia de aburi seamănă ca două picături de apă cu un alt parlament, știți dv. care... Dar dacă aveți curajul să scrieți chestia asta, dom'le reporter, parcă vă văd chemat în fața unui for legislativ (important, nu spui care!)... și tras cel puțin de urechi. Cît despre mine, cu tot anonimatul meu care nu vine în nici un caz de la lipsa de curaj, sînt sigur că se vor găsi alte organe care să mă la în colimator. Deși, sînt sigur că aceste vorbe n-o să le publice. Așa, pentru liniștea noastră (și a dumneavoastră...) (Regretăm, că v-am dezamăgit: le publicăm!)

● **Adrian Crăciun, inginer, București:** Graba cu care gorobești, „boborul” majoritar — deci deținătorul puterii din punctul de vedere al unei adevărate democrații —

La trei luni de la premieră: mai mult decît un succes. Filmul atrage, încîntă, șochează, revoltă, înfioară, îngrijorează sau nedumerește.

Ceea ce nu înseamnă altceva decît că este viu. Dintr-o senzație, acest film a ajuns un eveniment. O revelație. Pentru unii, chiar o obsesie.

De aceea, nu cred că este deloc exagerat a considera filmul ca pe o hîrtie de turnesol în măsură să ne indice starea noastră morală, de conștiință, dar și de conștiință a societății românești aflate în anul una mie nouă sute nouăzeci. Iată, din acest punct de vedere, câteva dintre cele mai sugestive răspunsuri primite la întrebarea adresată, la ieșirea din sala de cinema, unor spectatori: „Ce v-a frapat?” sau „Care vă este prima impresie?”



● Pampon —
Victor Rebengiuc;
Mița Baston —
Mariana Mihut

Serisoare deschisă adresată MARIANEI MIHUȚ

Cui trebuie să mulțumesc pentru seara de octombrie în care am asistat la minunea înfăptuită de dumneavoastră în rolul Miței Baston? Magul care a creat opera cinematografică în ansamblul ei? Celor ce v-au adus pe lume? Lui Dumnezeu?

Mă rezum la a vă mulțumi dumneavoastră. Am învățat în seara aceea, o dată pentru totdeauna, că și în meseria de actor, fie că ne place sau nu, fie că e drept sau nu, există regi și umili, zei și muritori de rînd, probabil fiecare necesar în felul lui.

A exista, ca personaj, într-o lume mocirloasă și a degaja — totuși — lumină, farmec și armonie înseamnă o lecție de actorie ce nu poate fi măsurată prin nimic. M-am întrebat adesea — ca mulți alții, desigur — de ce ați apărut atât de rar pe scenă și ecran? Acum știu de ce.

Istoria teatrului și cea a filmului vor afla mai tîrziu ce mult au pierdut odată cu clipele, orele, zilele, lunile, anii în care n-ați fost chemată să ofițiați. Din păcate, și aceste istorii sînt scrise tot de oameni!...

Într-un moment în care lumea teatrului și filmului e atât de zguduită, zbătîndu-se între dorințe și palme de noi, între intenții bune și escrocherii de răsunet, dumneavoastră înțindeți o mină bună și caldă, blîndă și necesară ca aerul.

Se spune că o planetă descoperită recent, avînd un diametru de 22 de kilometri și care face o rotație în jurul Soarelui la fiecare cinci ani și cinci luni, a fost botezată cu numele de „Vladivostoik” de către primul astronaut sovietic care a descoperit-o. Dacă aș zbura în Cosmos și aș mai descoperi o planetă necunoscută, aș boteza-o „Mihuț”.

Ce actor, atunci cînd îmi va fi greu, am să mă gîndesc că există.

Secretul pe care îl dețineți vă asigură nemurirea și numai el singur e prea desigur pentru o viață de om.

Radu DUDA

se grăbește să-l îngroape sufletul lui Mitică, deși acesta încă n-a murit, căci mai mișcă, fie și numai tălpile picioarelor, e cumplit! „La Burtosu” devine astfel un ideal de viață. La așa ideal, așa viață!...

● **Un spectator care vrea să rămînă anonim, în timp ce părăsește sala cu vreo 10 minute înainte de finalul filmului:** E cumplit, nu mai suport! Tot mizerie, tot mahala, tot prostie, tot lipsă de orice speranță... refuz să aflu cum se termină acolo, pe pînă. Că dincoace, în viață, se vede cu ochiul liber.

● **Vladimir Dan, student, Craiova:** Ce m-a impresionat? Faptul că totuși sub semnul cacialmalei! Fiecare are tupeul său, de care ueză și abuzează. Caragiale vedea enorm și simpa monstruos. Pintilie vede monstruosul și simte că e enorm.

● **Anda Petrișor, asistentă medicală, Iași:** Mișu Poltronu' s-a dovedit umitor prin violența și forța sa. De unde provin ele? Din frică. Brrr...

● **Felicia Leonaș, psiholog, șomer:** Ce m-a șocat? Mahalaua absolută, pe orizontul și în profunzime — gregară, totală, desăvîrșită în puterea ei de a absorbi și a polua totul. Mahalaua asta devine o fatalitate, un destin național perpetuu. Căci ce altceva este la noi, astăzi, blocul decît o mahala pe verticală, supra-etajată?

● **Andrei Ștefan, economist, București:** Știu unde a fost filmată secvența finală, cu plecarea trăsuri? Exact pe locul unde acum se înalță mastodontul numit (încă) „Casa Poporului”. (Și de-ala o fi fost interzis filmul! n.n.)

● **Luminița Vilcu, studentă, București:** Pasiunile sînt violente, confruntările de asemenea, pînă și cerneala (alias vitriolul) este tot violentă. Așa că... ce ne mai mirăm?

● **Pavel Popescu, pensionar, Ploiești:** Fiecare român de la 18 ani în sus ar trebui să știe filmul asta pe dinafară, ca pe „Tatăl nostru”. Dar, cli! or mai fi știind azi „Tatăl nostru”?

● **Daniela Mitrăn, funcționară, București:** Ce m-a impresionat cel mai mult? Nu există, căci nu este posibilă în această lume Căina. Și asta pentru că nu sîntem apți de căina. Ați văzut? Mișu Poltronu' nu regretă că l-a omorît pe Mitică (frica lașă, violență, crimă), ci doar faptul că nu va fi și el „La Burtosu”, unde se duc toți (Inclusiv Costică!) ca să „se dregă”. Nimeni, dar absolut nimeni nu regretă ce a fost.

● **Delia Andrei, traducător, București:** Totul, în această lume a lui Pintilie, dar și a noastră, este o cacialma, un fals, un surogat. Filmul începe cu o trișare la cărți, continuă cu alte trișări în amor, căci fiecare își are merchezul său! „Beletul”, din real devine fals. Măseaua extrasă caîndatu-lui este victima altei confuzii (personajul nu e primul, nu va fi nici ultimul nevinovat sacrificat din gresălea), vitriolul se dovedește și el o amărită și inofensivă cerneală „violentă”, căci mișelul de spîșer a trișat și el din nou (asta e deja recidivist!). Pînă și moartea lui Mitică ajunge să stea sub semnul întrebării, căci mortul încă mai mișcă picioarele, dar cei din jurul lui nici nu bagă de seamă, de grăbiți ce sînt să exploateze evenimentul la circumsul...

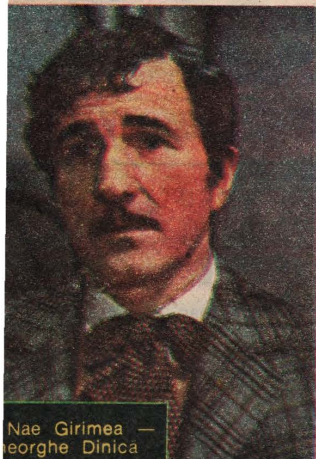
● **Șerban Alexandru, medic, București:** De ce sînt îngrozit? Pentru că, văzînd filmul, am înțeles că „boborul” lui Caragiale e suveran și de neschimb în prostia lui, care e ridicolă doar pînă la pragul dincolo de care devine periculoasă.

La polul oarecum opus: Mitică, intelectualul, gata să sacrifice o existență pentru o glumă, de dragul aplauzelor galeriei. Dacă numărul iese bine (și musca ajunge în varză, iar de acolo e înghițită de fraier), galeria ride și aplaudă. Dacă iese prost, aceiași companioni trag o dușcă zdravănă și o iau de la capăt. Replica din final „Și lasă-l să moară prosti” m-a lăsat pe mine cu adevărat fără nici o speranță.

În loc de concluzie:
Și pe mine...

Bogdan BURILEANU

Înduioșează ca o dramă



Nae Gîrimea —
george Dinica



Didina Mazu —
Tora Vasilescu



Mișu Poltronu — ultima apariție
a popularului actor Jorj Voicu,
decedat la 11 ianuarie

Poate că nu era necesar, dar mă simt obligat moral să spun că, nefind critic de cinema, impresiile mele de gust trebuie luate cum grana salis.

De ce trag clopotele, Mitică? m-a impresionat ca nici un alt film românesc. L-am văzut (după câteva tentative, eșuate din partea mea, de a da curs invitațiilor lui Lucian Pintilie) în sala bucureșteană „Favorit”. În mijlocul unui public ce părea, el însuși, coborât de pe ecran în sală. Comentariile (penibile, idioate, vulgare) m-au enervat în primele momente. Dar mi-am dat repede seama că aveam privilegiul de a asista la un spectacol dublu: acela din film și acela din sală. Întrirea lor nu era cîtuși de puțin contestabilă. Mahalaua suflă de la finele secolului XIX și aceea de la finele secolului XX. Caragiale și Pintilie își dădeau mina, peste mode și timp, într-o eternitate grotescă.

În definitiv, extraordinara rezistență a pieselor și momentelor caragialiene se explică prin împrejurarea că societatea românească pare a se afla necentenit într-o epocă de tranziție, în primele decenii ale domniei lui Carol I, ca și în primele luni de după revoluția anticomunistă. E. Lovinescu a greșit o sin-

Mahalaua eternă

gură dată foarte grav în cariera lui de critic: atunci cînd a sosit, după 1918, că literatura lui Caragiale a devenit istorică odată cu lumea pe care o zugrăvise. Lumea lui Caragiale a refuzat să se perimeze și literatura lui Caragiale a rămas actuală. Este o lume turbure, neașteptată, de tranziție. Caragiale este cel mai acut observator al unor instituții și al unor oameni care își caută — frenetic — matca morală, psihologică, lingvistică; lumea lui este una în care zăgăzurile au fost rupte iar libertatea, brusc dobîndită, arată ca o brambu-reală; o lume, în care străfundurile ființei umane și sociale răbufnesc la suprafață, ca un mil care tulbură claritatea apei; în fine, o lume a mahalalei (ca periferie, ca margine, ca început de civilizație) sufletești. Ar fi, poate, de meditat asupra acestei mahalale eterne care ne caracterizează. Și nu pun nimic depre- ciat în remarcă. Pur și simplu, constat.

A existat, în ultimii 30 — 40 de ani, tendința de a-l „citi” (critic, regizoral) pe Caragiale prin prisma unui modernism intolerant, format la școala lui Ionescu sau Beckett. Era un Caragiale inuman, robotizat, crud și absurd, mînuitor de marionete mai degrabă gro- tești decît comice. Un Caragiale puțin- tel înspăimîntător. Postmodernismul din deceniul 9 ne redă un Caragiale mai fi- resc, mai simplu, de un caraghiozic te- ribil, dar lipsit de nonsens, cu eroii pe o mare trîncăneală, după titlul (cen- zurat) al eselui lui Mircea Iorgulescu în fond, oameni de treabă, deși ridicoli.

Cu zece ani în urmă, cînd și-a conce- put filmul, Lucian Pintilie a intuit această mutație. Și, dacă filmul lui ne șochează prin violență, extremism, „fu- rie”, culoare, patos, adică prin însușiri ce aparțin sferei morale a modernismu- lui, există în el deopotrivă trăsături (an- ticipate) ale viziunii postmoderne. Cea mai importantă dintre ele este retrans-

formarea roboților în oameni. De ce trag clopotele, Mitică? este, înainte de orice, un film despre suferința umană. Nu cred că cineva, înainte, a mai fost sensibil la acest aspect. Cominciul a mascat de regulă faptul că eroii scriito- rului sînt ființe de carne și sînge, neli- niștite, speriate sau torturate moral. Ei au părut mult mai des ridicoli decît demni de compătimire. Generația la rînd au ris de s-au prăpădit de gesturile, de cuvintele, de expresiile lor. Și, acum, iată, vine Lucian Pintilie și ne dezvăluie o Mită Baston (rolul vieții Marianei Mi- hut) suferind de gelozie ca un tragic Othello feminin sau un Pampon (un senzațional Victor Rebengiuc) inebun- nit de îndoiială ca Hamlet. În aceste condiții, comicul, datorat unui cod per- mat de comportare și expresii, nu nu- mai că nu împiedică drama să iasă la iveală dar, în mod paradoxal, o intensi- fică pînă la insuportabil. Sîntem sfîșiați între ris și compătimire și o imensă du- ioșie ne cuprinde la vederea caraghio- sului spectacol al suferinței din iubire pe care ni-l oferă eroii filmului. Un car- naval care ne zguduie, o farsă care ne emoționează pînă la lacrimi.

Nicolae MANOLESCU

Lucian Pintilie, filmînd

Pecetea creației

S-a pătruns după multă vreme în „zona” de realizare a unui film. Ochiul indiscret a încercat de ne- numărate ori de-a lungul istoriei cînetograficului să afle ce se ascunde în spatele unui ecran, ce se întîmplă de fapt în acel templu al magiei — platoul, cu pereți de muciavă, cu cer pictat, cu plozi și zăpezi artificiale, cu ocean de folie colorată. Și templul s-a pre- dat mai întîi curiozității, apoi indiscreției. Spectatorul, la început credul, a căpă- tit informația asupra „feliei de viață”. După această primă etapă s-a mers mai departe. S-a forat în intimitatea relațiilor de pe un pla- tou de filmare. În prim plan regizorul! Apoi — vedeta! Și mai apoi — cel din spatele camerei de filmat. Ne-au fost dezvăluite arta machia- jului, iluminării, indicația regizorală, concen- trarea actorilor, echipa de efecte speciale, echipa de zgomete și tot arsenalul realizării unui film. Sub deviza „filmul este o lume” cu- riozitatea a atins paroxismul. Sub dorința de a eterniza marii cînești aflați în momentul creației, alături de echipa au apărut echipe de reporteri, jurnaliști, documentariști, foto- grafi și fiecare gest făcut de omul de cinema a fost analizat, decupat, repus în pagină. Despre Tarkovski s-a făcut un film. Filmul Nostalghiei. Începea năucitor, cu un „bună

dimineață. Andrei!” care scoate regizorul din mit și continuă prezentarea unui om chinat de propria creație. Filmul nu a pătruns însă în universul tarkovskian decît aparent. A fost nevoie de o carte, o carte a cîneastului care a dat lumii cîteva capodopere (Andrei Rubilov, Ogilinda, Nostalghia, Sacrificiul) aceea cîne- siune numită „Sculpting in Time” (Timpul pe- cetuit). Fellini a primit indiscreția cu brațele deschise. Ba chiar s-a amuzat. „Magul” de- montase de mult mecanismul iluziei, așa că filmul despre el i-a dat posibilitatea să se transforme în personaj. Bergman i-a dat afară. Nu a permis nimănui să tulbure miste- rul. Fiordul i-a dat revelația puterii în singurătate. Nici cu Visconti lucrurile nu au mers

ușor. Iar „secretele” tehnice ale lui Antonioni au rămas multă vreme nedescoperite. Echipa realizatorului italian ținea chiar și secretul distribuției. Într-un fel, aceste refuzuri ne-au răpit ceva din contemplarea marilor talente. Dar nu e mai puțin adevărat că „Jipsa de acce- ses” le-a sporit acestora misterul. Și a dat cel- lor care confundau indelecticarea de cîneast cu o meserie, o lecție despre ceea ce în- seamnă talentul și, mai ales, menirea unui ci- neast.

Filmul despre Pintilie, realizat de Horia Lapete, Dan Nanovschi și o echipă a televi- zionii cu prijelul realizării filmului De ce trag clopotele, Mitică? s-a dorit a fi mai mult decît un reportaj despre „cum se face un film”! A

fost de fapt contactul cu un mare regizor, care a întîlnit o trupă entuziasată, dorită de lucru, supusă pînă la durere „magului” în care credea. Filmul despre Pintilie alături de cel realizat despre Ciulea (repetițiile la „Fur- tuna”) sau mai nou — cel despre Andrei Șer- ban (în lucru cu „Trilogia antică”) ar putea face obiectul unor restituiri. Trei personalități distincte și marcante ale teatrului și filmului contemporan.

Pintilie are în fața aparatului de filmat acel comportament tipic fellinian, o mare bucurie de a se lăsa prins, uneori exagerînd chiar, fi- încă el provoacă, cu bună știință, comen- tări, două spectacole — cel al cadrului cîne- matografic și al său personal, actor inimitabil, mim, conducător, dirijor, apăsător de toate aceste roluri deopotrivă. Reportajul are inte- gență, farmec, haz, dar se vede lîmpece că întreaga echipă este copleșită de gîndul întî- nirii cu Lucian Pintilie, că personajul întînde vesnice curse, în care o clipă de neatenție te duce pe un alt făgus. Pintilie se joacă, dar toată această defulare este o subtilă formă de autoapărare. Aparent, pradă ușoară a obiecti- vului, regizorul își păstrează taina și misterul. A întîmplina un „indiscrit” precum Fellini și a spune despre tine la fel cît spunea Ber- gman, este o performanță! Privit acum după atîția ani, filmul, fără să se fi vrut asta, devine nostalgic. Peste pecetea creației s-a aternut și pecetea timpului. Privind filmul „despre” și „cu” Pintilie m-am gîndit la acea replică ce- hoviană, poate astăzi uitată, strigăt și soapță a durerii... „În meseria asta principatul nu e succesul, nu e gloria, ci puterea noastră de a îndura!”

Laurențiu DAMIAN

Tot Pampon — Victor Rebengiuc și „nenea” Iordache — Mircea Diaconu



Publicist cunoscut,
autor al unor
documentare
interzise
pînă acum un an,
Laurențiu Damian
debutează,
în sfîrșit,
în lung metrajul
de ficțiune.



Laurențiu Damian:

„Vreau
să vorbesc
despre
lucruri eterne”



● Șerban Ionescu
și Monica Ghiuță —
interpreții unui cuplu damnat



● Regizorul Laurențiu Damian

Zi de octombrie cu temperatură de iulie. La Moara Vlăsiei, unul dintre acele sate care trebuiau să dispară de pe hartă, cortegiul zgometos al unei echipe de filmare bulversează ritmul cotidian al vieții. Un bulldozer este somat să oprească, traseul unor camioane e deturnat, o turmă de oi așteaptă răbdătoare să treacă vadul înspre versantul cu iarbă mai bună. Sătenii execută năucii ordinele care vin prin portavoce: „Intrați în curte că vă vedeți în cadru”, „Ascundeți-vă după pomi”. Vocea regizorului Laurențiu Damian sună foarte hotărât, ca a unui om ani ca să poată face acest film, așa încît nimeni nu-i mai poate stăvilii pofta de lucru. Intensitatea stării lui de participare este egalată doar de aceea a Ancăi Jurju, aflată și ea la ora debutului în lung metraj, în calitate de operator șef. Laurențiu Damian solicită destul de mult echipa care trebuie să asigure în condiții bune, dar cu mijloace precare, efecte speciale (fumișeni și mașina de ploaie funcționează din plin) și să mențină în formă pe cel mai tânăr interpret, o fetiță de șase luni.

Actorii ascultă cu interes indicațiile regizorului și acceptă să reia unele scene fără să dea semne de oboseală. Șerban Ionescu arată, gesticulează și conduce căruța ca un adevărat țaran dunărean și, dacă n-aș fi fost colegă cu el la Liceul Andrei Șaguna din Brașov aș putea să jur că și-a petrecut adolescența într-un sat ca acesta. Monica Ghiuță este transfigurată de tandrețe purtînd copilul în brațe și emoția de pe chipul ei favorizează niște prim-planuri de care Laurențiu Damian e multumit. Întors de numai cîteva ore dintr-un turneu în Anglia, Valentin Uritescu lasă în urmă amintirea aplauzelor londoneze și pășește pe drumul prăfuit de parcă toată viața ar fi fost Nea Vache gornistul.

Se filmează zi-lumină la Rămîneasa, primul lung metraj de ficțiune al talentatului documentarist Laurențiu Damian. În amurg, cînd aparatele și recuzita se încarcă în mașini, bi-lanțul este optimist: s-au filmat 120 de metri. Regizorul îmi vorbește puțin despre acest important pas în cariera sa, despre geneza filmului: Prima formă de scenariu am scris-o în anul absolvirii I.A.T.C.-ului, în 1980. Apoi am scris povestea în 1985 și, după tratative infructuoase cu fostele case de filme, am renunțat. Acum am intrat în producția la casa de filme „Star” condusă de Sergiu Nicolescu, al cărui răspuns prompt m-a încurajat, ca și aprecierile consilierilor săi, Șerban Marinescu și Iulian Mihu. El su încadrat pelicula mea în categoria „de artă” și asta, desigur, obligă. Prin acest film despre un sat cu oameni din cîmpia dunăreană, povestea unor destine condamnate la pierzare, vreau să vorbesc despre o lume care s-a stins. Satul nu dispare însă pentru că l-a demolat cineva: s-a autodolstrus. Au fost demolate credințe, tradiții, stări de spirit. Nu mi-am conceput filmul ca pe un flash-back. Destinul satului nu poate fi reconstituit din amintiri, nu putem vorbi despre o lume apusă amintindu-ne-o ci imaginînd-o, deci filmul meu nu va fi o evocare, ci un fel de poem eseu despre condiția umană. Numele satului, Rămîneasa, este evident încărcat de semnificații. Întrebarea este: vom rămîne sau nu vom rămîne?

Vorbînd acum despre trecerea mea de la documentar la ficțiune, trebuie să spun că în mine se dă o luptă. Sînt încă fascinat de detaliul realist, de autenticitatea ambianțelor, fi-zionomilor. În același timp sînt tentat să folosesc o gestică de ritual, să apelez la un registru teatral, pentru că încerc să folosesc un instrumentar esențial stilizînd totul. Vreau să vorbesc despre lucruri eterne. Deocamdată.

Dana DUMA



Teleserial

Unul dintre cei mai ecranizați scriitori ai lumii, Lev Tolstoi, a tentat BBC-ul prin capodopera sa **Anna Karenina**. Performanța: impecabila stilistică a translației audio-vizuale incită și la relectură, reconfirmînd universalitatea temei — criza de conștiință — și excelența studiourilor de televiziune britanice.

● Eric Porter și Nicola Pagett, reînsuflîndu-i pe eroii tolstoieni



● Bruce Young și Shadoe Stevens,
vajnici polițiști pe strazile Los Angeles-ului

Eiplitic și alert relatează despre ipostaze moderne ale crizei de conștiință, polițierul american de ultima oră **Max Monroe**: Loose Cannon, reamintind că în topul box-office-ului internațional filmul de acțiune se află pe primul loc.

Elisabeta Bostan:

prin... Telefon

Am întâlnit echipa filmului *Telefonul* condusă de regizoarea Elisabeta Bostan, pe soseaua București-Tîrgoviște. Printre copaci golași, la căderea nopții, au început să strălucească reflecțiile. Nu-mi place să vorbesc despre un lucru înalt să fie gata. Nu din superstiție, doar dintr-o obișnuință care fine... de o viață." îmi spune Elisabeta Bostan.

Autorul scenariului original, un vechi și fidel colaborator al regizoarei, operatorul Ion Marinescu, se află în postura înedită a debutantului: „La o primă lectură *TELEFONUL* pare o poveste simplă și fără probleme deosebite. Mi-a dat însă mare bătaie de cap înainte de *Revoluție*. Subiectul, personajele, nu erau conforme, nu se potriveau, nu reprezentau, nu defineau... Explicații, argumente, cu dulumul! Probabil se accepta cu greu ideea unei realități neconforme cu șablonul, ponciful, schema. Cum am început să scriu scenariul? Dintr-o întâmplare. Ploua torențial într-o simbră seară și a sunat telefonul. Greșită. O dată, de două ori. De mai multe ori. Pe nesimțite, conversația s-a înfrupt. Mi-am pus întrebarea:



● Elisabeta Bostan, Mircea Diaconu și nopțile ploioase ale... *Telefonului*



● Carmen Galin; altă Mona din „*Steaua fără nume*”!

dacă nu eram căsătorit, dacă leașam din casă s-o cunosc pe... necunoscută? Imaginea „m-a împins” către birou. Un top de hirtie și dintr-o suflare am așternut o poveste lirică și comică în același timp. Mă amuza și „formula” în care intrasem: scenarist și operator este o combinație care nu se întâlnește prea des. În general, regizorul „trage” fisele principale ale scenariului în direcția dorită de el. Scenariul se lina deoparte. Cu *TELEFONUL*, de la varianta inițială nu s-au operat „mari devieri”. Din momentul primului tur de manevră, am trecut în spațiile camerei de luat vederi, asumându-mi numai calitatea de operator. Întreaga responsabilitate, „cele bune și cele rele”, le-a preluat regizoarea.”

Strînsi umăr lîngă umăr, pe canapeaua din spate a unui Ford galben model 1925, Carmen Galin și Mircea Diaconu repetă replicile. Îi rog să vorbească despre personajele lor. „Femeia de la telefonul public, măturătoarea Carmen Galin, este o sperietură misterioasă și puțin ciudată. Are în posesie „un hîrb” cu care participă la Raliul Castanilor, rezervat mașinilor de epocă și... seamănă cu Mona din „*Steaua fără nume*” a lui Mihail Sebastian. Nu se știe de unde vine și încontro se îndreaptă. E un personaj dintr-un „film-de-cinema” ca în vremurile bune, cînd lumea căuta și găsea pe pînă întâmplări pline de sensibilitate, dulceațe și umor. M-am gîndit că se diferențiază, din punct de vedere sentimental, de numeroasele roțiuni de aceeași factură interpretate pînă acum. Scenariul l-a scris cu gîndul la mine”. Mircea Diaconu ne spune: „Cine este Radu? Un bleg. A ajuns la 40 de ani fără să înțeleagă măcar ce bineface o femeie”. Nu rezist tentației de a-l întreba dacă acum înțelege. „Astăzi seară în nici un caz. Toată „nenorocirea” lui debutează cu un week-end pe care și-l pregătise plăcut, liniștit, dar comile gafa de a sări în ajutorul unei fete aflată la anahilie și din acest moment, viața lui se umple cu întâmplări și neacazuri. Mai ales neacazuri.”

Secvența 11, turnat 1, scrie pe clachetă secretara de platou, Grigorița Rogobete: „Vă rugăm, poftiți la cadru”.

Un val potopesc soseaua. Plouă, din copaci se desprind frunze, bate vîntul... dinspre mașina de vînt. Adăpostii sub glugi de plastic transparent, membrii echipei s-au strîns în jurul Ariflex-ului. Regizoarea Elisabeta Bostan deschide o minusculă umbrelă roșie și comandă: „Motor”. Brusc, ploaia revărsată din cele două mașini portocalii pe care scrie „Păstrați curățenia orașului” îi întepete puterea. S-a filmat pînă aproape de miezul nopții. A doua zi, pe platou erau prezenți și alți interpreți: Constantin Diplan, Rodica Mandache, Magda Catone, George Motol, Cezara Dafinescu, Dinu Manolache și regizorul Geo Saizescu.

leana PERNES-DANALACHE

Nicolae Corjos:

Liceenii redivivi

Liceenii rock'n roll

— Ce faci, pușorilor? Cum merge formația lui Papuc’?

„Păi, doamna dirigintă, tocmai că nu prea merge!”

La Liceul de cinematografie din cartierul Pajura, într-o sală de clasă, la peste 40° la umbră, sub vîpaia spoturilor, recunoaștem echipa unui serial de mare succes: *Declarație de dragoste*, *Li-ceenii*, *Extremoporal* la dirigenție. La prima vedere, ar fi vorba de aceiași „combatați”, dar numai la prima vedere, pentru că unii au rămas fideli, iar alții... Să-i notăm pe primii: regizorul Nicolae Corjos, scenaristul George Sovu, pictorița de costume Ileana Mirea, actrii: Tamara Bucușeanu-Botez, Ștefan Bănică jr., Oana Sirbu, Mihai Constantin, Osonia Postelnicu, Adrian Vilcu, Cătălin Păduraru, Dan Cocis, Rodica Mureșan, Eusebiu Ștefănescu, Gheorghe Simona, Mihai Mereuță. Din grupa marilor absenți, Socrate — Ion Ceramitu. De ce tocmai el?

La dăm cuvîntul celor prezenți pe „platu”.

Nicolae Corjos: „Liceenii rock’n roll”, după scenariul scriitorului George Sovu trebuia început acum mai bine de doi ani, dar pur și simplu nu mi s-a permis. Acum ne-am luat singuri permisiunea...”

Tamara Bucușeanu-Botez: „Dragăta, sînt a patra oară profesoară și să știți că mi-am luat foarte în serios rolul. M-am legat de băieții ăștia — îi indică pe Mihai Constantin, Ștefan Bănică jr. și de se-riai dintr-un motiv: tinerețea. Vă rog frumos să nu mă mai întrebați altceva pentru că țin secret pînă la premieră.”

Mihai Constantin: „De cînd nu ne-am văzut (de 2 ani — n.r.) am absolut secția de actorie la IATC și am dat un concurs cu multe emoții, pentru că în comisie era Liviu-Ciulea, la Teatrul Bulandra. Am re-venit la echipa Liceenilor să mai fiu o dată elev în clasa a XII-a. Dacă odinioară — deși personajele interpretate de noi nu respectau într-un totu adevărul de viață — ne-am bucurat de succes, devenind mo-tele pentru tineri, de data aceasta spe-

ram într-un impact mult mai puternic. Trebuie să aducem pe ecran liceenii anu-lui 1990.”

Ștefan Bănică jr.: „Sînt coleg cu Mihai Constantin la Teatrul Bulandra și în film. Am o mare grijă în suflet: să fac credibile situațiile pe care le joc, să adîncesc rela-țiile între aceste personaje atît de îndră-gite. După patru ani, spectatorii trebuie să ne găsească și pe noi transformați: mai maturi profesional.”

Osonia Postelnicu: „Între timp am de-venit studentă la actorie, numai perso-najul meu nu s-a transformat, deși au trecut doi ani în film și patru ani în calendarul vieții. Mă întreb dacă tinerii care au trecut botezul de foc al Revoluției vor mai ac-cepta genul acesta de film acum cînd li-beritatea a sărit pîrieazul chiar înspre li-berină!”

Oana Sirbu: „Pentru că nu am reușit la examenul de la IATC din prima încercare (acum 3 ani) nu am mai repetat expe-riența și m-am întors la prima mea dra-goste, muzica ușoară. Și în film cînt un cîntecel liric!”

Ileana Mirea: „Pentru o pictoriță de costume un film în care nu există nici un fel de restricții la blugi, etichete, accesorii vestimentare este egal cu o mare bucurie. Liceenii apar pe ecran îmbrăcați conform virsiei, în culori vesеле și plăcute privirii, plini de exuberanță. Grijă noastră este să înalțurăm kitsch-ul care și așa a proliferat destul.”

Mircea Ribinaki (autorul decorului): „E primul film care a intrat în producție după Revoluție și lumea se ferește să ne primească în casă, de teama terorștilor... Să construiești un interior pe platou, o casă, asta costă de la 600 000 lei în sus. Deocamdată ne-am descurcat, mă gin-desc deja la final, care va fi un festival de rock studentesc.”

După cîte ni se spun, liceenii au cres-cut, s-au maturizat, au dobîndit expe-riență artistică. Rămîne să ne convingem de toate acestea, cînd va fi premiera.

I.P.D.

Foto: VICTOR STROE



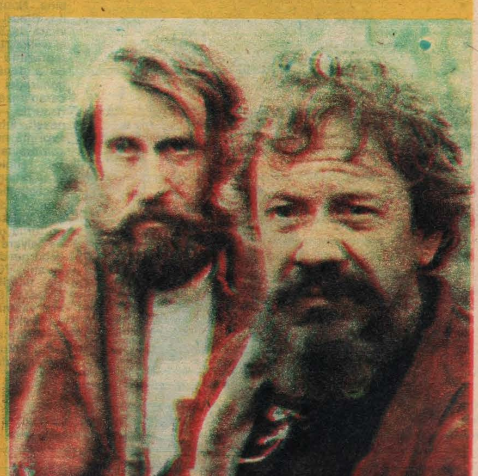
Decorul s-a refăcut după ce fusese... furat (fapt inedit în cinema).

Mircea Danelluc merge mai departe cu filmările la

A și Eva.

Îl vedeți alături de operatorul Florin Mihailescu și de cîțiva dintre interpreți:

Cecilia Birbora, Valentin Uritescu, Bujor Macrin



Aflat la București, Lino Micciché,
unul dintre cei mai importanți critici de film
din Italia,
a acceptat invitația Televiziunii Române
de a discuta despre condiția filmului astăzi.
Iată — preluate prin amabilitatea colegilor
noștri de la televiziune — O idee
opinile și constatările sale.

„Cinem
nu treb
pentru

Filmul din peninsula

Cinematografia italiană se află astăzi într-o situație deosebită atât din punct de vedere cultural, cât și structural. Pentru a o înțelege este nevoie să parcurgem etapele ce preced actualul moment, mai ales că aceasta este consecința logică a celor anterioare, ca de altfel în istorie și în cultură, în genere. După război, cinematografia italiană este cea neo-realistă — este vorba despre sfârșitul anilor '40 și începutul anilor '50. Ea își caută locul, încearcă să-și facă o idee despre propria ei identitate, identitate de altfel îndoielnică. Cinematografia italiană descoperă, denunță, dovedește, afirmă, speră și, mai ales, descrie lucrurile pe care filmul din timpul fascismului nu le-a putut numi.

În anii '50 cinematografia italiană descoperă că se poate chiar și rîde de anumite probleme și probabil că se rîde mai mult decât ar trebui, acest ris mîscînd o parte din probleme. Se naște astfel comedia în stil italian, cu lirismul său specific, se nasc genurile...

În anii '60 cinematografia italiană există pasiv la miracolul economic ce uluiește atât structurile sociale ale țării cât și structurile economice și care, evident, pune probleme cineaștilor. Ei devin foarte răi. Comedia italiană, în stil italian se înrădește desamemi. Devine o comedie de moravuri întepătoare.

Cinematografia italiană ocupă o parte din ce în ce mai mică din domeniul audiovizualului

Germi este un exemplu. Cinematografia lui Rossi, care nu practică genul comic, devine în schimb o puternică mătură a actualității. Astfel apar noile personalități artistice pe lângă cele tradiționale: Rossellini, Visconti, De Sica, De Santis, Antonioni, Fellini care afirmă o nouă direcție, participînd într-o măsură, la noul spirit co va cuprinde întregul „Nou Val” al lumii filmului.

În anii '70 cinematografia italiană își trăiește al său „Post '68”, cînd unele speranțe se prăbușesc, unele iluzii se stărnesc de ziduri, cad ideologiile și idoli. Cinematografia italiană descoperă că este orfană și pe această temă își cîdește propriile ei istorii.

Anita Ekberg, vedeta lui
Fellini în *La dolce vita*



Grup de familie în interior,
penultimul Visconti,
un film-testament,
cu Silvana Mangano și Claudia Marsano

Pe la mijlocul anilor '70, o criză acută a pieței filmului, cererii și a ofertei, dar și a modului de a face film, lovește întregul aparat al cinematografeiei italiene și creează un handicap în afirmarea unei noi generații. Am rămas la cei cîțiva cineaști ai trecutului: Fellini, Antonioni, care dovedesc o vitalitate încă importantă. Visconti semnează pînă la sfîrșitul vieții sale filme de o mare însemnatate. Pasolini moare în mod dramatic după ce a semnat filme mari.

Noua generație are de împlinit imense dificultăți. Ea trebuie nu numai să depășească impactul produs de vacuum-ul ideologicilor, de prăbușirea miturilor, aproape a tuturor miturilor, dar mai ales a faptului că nu trebuie să le mai acorzi încredere, ci așa cum spune o frază celebră: „Dumnezeu a murit, Marx a murit și el și nici eu nu o duc prea bine”. Deci nici noua generație n-o duce prea bine. Noua cinematografie este uneori biblică, alteori înălțătoare. Iau cazul lui Moretti (în vîrstă de 30 de ani), care este și cel mai bun, el a început foarte tîrziu și, după părerea mea, reprezintă în cel mai înalt grad incapacitatea de a depăși, de a transgresa nonvitalitatea generației careia îi aparține. Dacă ar fi să o caracterizez așa spune — asumîndu-mi toate riscurile — că această tînră generație de cineaști, într-un fel asemenea celorlalți tineri, exprimă nevoia unei noi spiritualități, o nouă spiritualitate neînsămînd neapărat Dumnezeu, religie sau recuperarea vechii ideologii, ci o rațiune a existenței care să depășească necesitățile imediate. Este vorba de a-și asuma o serie de principii pentru a putea trăi și, totodată, de a recupera o moralitate în raporturile umane. Este necesitatea unor colaci de salvare de care să se agățe, necesitatea ce decurge din înseși prăbușirile ce au avut loc în anii '70 și '80. Filmele cele mai sensibile ale tinerilor cineaști ilustrează prea bine aceasta. Chiar și cele ale unor dintre cei mai vîrstnici. Un film cum este *Voces lunii* al lui Fellini exprimă — așa cum numai Fellini cu enorma sa forță imaginativă știe să o facă — climatul unei duble conjuncturi, ce semnifică totodată moarte, dar și voința de a trăi.

Problemele structurale ale cinematografeiei italiene au făcut obiect de discuție abia după război. Pe atunci nu existau legi, nici structuri, nu existau o economie și nici capacități de producție. O lege din 1949 pune ordine în lumea filmului determinînd nașterea industriei cinematografice autohtone. Într-o consecință: foarte sugestivele experimente ale neo-realistului. A urmat a doua lege, din 1965, de fapt o lege tardivă care lua act de o situație pe cale de schimbare și cu prea puține merite, urmîrind în special să creeze condiții protecționiste filmului național în confruntarea lui cu filmele străine, mai ales americane. La ora de față se află în discuție o a treia lege. Acum problema ce se pune este gene-

Informația este pe cale să devină mai importantă decît critica

rată de televiziunile particulare apărute în Italia pe la jumătatea anilor '70. Televiziunile nu produc filme, dar ele pot programa un film pe o mie de emițătoare, între acestea aflîndu-se o duzină de rețele naționale. Oferta cotidiană este de cîteva sute de titluri; acest tip de ofertă inflaționistă, mergînd de la valori pînă la nonvalorii, are drept consecință deteriorarea situației cinematografeiei italiene. Configurația actuală s-a născut de fapt dintr-o reformă a anului 1971, iar acum funcționează — din punct de vedere juridic — o instanță de finanțare cu putere de control asupra unor societăți private. Mai există Cincită precum și o altă societate, creată nu de mult, care se numește „Cincită-extern” cu misiunea de a stimula promovarea filmului italian pe piața internațională. Mai există și „Grupul, public al cinematografeiei” care și-a propus să promoveze, să realizeze și să lanseze filmul de autor. În prezent se simte nevoia de a susține filmul de autor din pricina concurenței comerciale.

Este clar că tinerii cineaști pîtrund cu mare dificultate pe piață. Un producător își asumă un risc considerabil investind în ei. Sintem însă obligați să manifestăm un simț al răspunderii și chiar dacă banii nu sînt recuperați — să-i finanțăm pe tineri. Cinematograful ca artă nu trebuie să dispară.

La ora de față, la „Cincită” se investește mult în tehnologie pentru că vrem să punem la dispoziția întregului sistem audiovizual mijloace de lucru competitive (structură și echipaj), pentru a avea o șansă pe piața internațională.

Este incontestabil că ne aflăm astăzi în fața unei situații noi în ceea ce privește noua structură a audiovizualului. Un regat care odinioară era numai al cinematografeiei s-a extins acum peste măsură. Cinematografia ocupă în ziua de astăzi o parte tot mai mică din domeniul audiovizualului. După părerea mea, aceasta ar trebui să aibă o producție unică, interanabilă, un astfel de exemplu oferindu-și imaginea tehnologică de la Cincită. Problematice de producție a audiovizualului este foarte asemănătoare. Ar trebui însă că ea să aibă o largă autonomie internă. Cred că televiziunea ar trebui să rămînă televiziune, iar cinematografia să fie ceea ce este. Cel mai greu lucru este cel pe care îl trăim astăzi. Fiecare cinematograful din țările industriale avansate este nevoit să împartă necesitățile conviețuirii interne din sfera audiovizualului cu necesitatea autonomiei. În acest mare regat care este audiovizualul, lipsa de control transformă totul într-o junglă. Și într-o junglă domnește cel mai puternic. În mod inevitabil televiziunea înghite cinematografia. Noi am dori să oferim posibilități ca fiecare să se poată dezvolta după propriile caracteristici.

Cred așadar că cinematografia — exprim-o viziune optimistă — se va schimba astfel încît să devină mai puternică, mai solidă, nu din punct de vedere cantitativ, ci calitativ, față de ceea ce a fost. Jocul este subtil și în acest sfîrșit de deceniu el are loc în înseși procesele de autonomizare, de apărare a spațiilor cinematografice proprii, în sfera teoriei. Mai

atografia ca artă

ie să dispară.

care merită să riscăm“

concret: nu ajunge să faci film, trebuie să-l și poți difuza corespunzător pe ecrane. Trebuie să aperi săliile, folosești lor. Filmul trebuie văzut pe marele ecran, în întuneric, în dimensiunile cerute și fără inserții publicitare. Adică în condițiile pentru care a fost creat și nu să-l vezi, așa cum se întâmplă numai în Italia, denaturat de condiția micului ecran și întrerupt de spoturi publicitare. În acest sens cred că viitorul nu va fi unul al deosebirii ca gen, ci va duce probabil la o cinematografie total diferită, mai apropiată de teatru decât

pină acum. Filmul a fost un substitut generic pentru timpul liber. Conceptul de divertisment ține mai mult de televiziune. Se pare însă că pentru cinematografia a sosit momentul desăvârșirii ei maturizării, a sosit momentul să fie o cinematografie creată de mari cinești, capabilă să exprime idei cu ajutorul unui limbaj estetic și că ea are nevoie să fie susținută ca să-și apere spațiul ei. Nu vreau să am aerul că vă dau dumneavoastră românilor lecții, dar așa zice că pornind de la zero din punct de vedere al structurilor cinematografice și nu numai cinematografice, conectate la o piață liberă, ar fi bine dacă ați ține cont de riscuri. Noi știm mai avansați pe acest drum al riscurilor.

În Italia avem o imagine parțială a cinematografiei românești, dar printre țările est-europene ea rămâne cea mai slabă

Cinematografia românească

Problema pe care mi-o pun mereu în asemenea cazuri, cum este cel al cinematografiei românești, nu se referă atât sau numai la filmele ce au fost interzise, la cineștii care

15 Ianuarie —
ziua de naștere a Luceafărului poeziei românești,
devenită sărbătoarea spiritualității noastre
(afișul semnat de Klara Tamaș
la documentarul lui Mircea Bunea)



Divorț italian
cu Stefania Sandrelli
și Marcello Mastroianni

au fost împiedicați să facă un film sau altul sau să-l prezinte în străinătate; nu se referă la faptul că unui cineast i-a fost îngăduit să facă un film și acesta nu i-a reușit sau dacă i-a reușit a fost tăiat de cenzură — lucru deosebit de grav — toate acestea țin de un vechi principiu al cenzurii ideilor care este un principiu congenital al dictaturilor. Există ceva și mai grav, pe care îl săvârșesc dictaturile, anume împiedicarea efectivă a nașterii talenților. Mă întreb cine va mai reda cinematograful românesc acele talente care nu s-au născut pentru că nu li s-a permis să aibă acces la filmare?

Cred că imaginea cinematografului românesc pe care o avem noi în Italia este una parțială. Cunoșcând oarecum, media cineștilor români, țin să spun că ea, cinematografia românească, nu este atât de slabă, dar între țările est-europene ea rămâne cea mai slabă. Faptul că înăuntrul ei sînt puține talente și că acestea n-au reușit să treacă granițele României este o realitate pe care adesea critica italiană nu o cunoaște. Este momentul să o afle. În al doilea rînd, a sunat ceasul ca aceste talente să se poată exprima liber. Nimic nu va plăti vreodată pentru acele talente care nu s-au născut, însă pentru acele talente care au fost frustrate, împiedicate să se maturizeze, s-ar putea să plătească.

nu-i rămîne decât să se schimbe. Ea poate fi un pilon al unui nou pod. Privilegiul aristocratic de a face legătura între public și cinematograf nu mai este posibil. Acest nou pod îl vom construi singuri. Informația este pe cale să devină mai importantă decât critica, iar în ceea ce privește informația despre cinematografie, sîntem foarte slabi. Dau un singur exemplu. Cînd la noi a apărut Batman — și el a apărut după două luni de campanie publicitară căreia casa producătoare i-a pus la dispoziție un buget de două ori mai mare decât cel destinat filmului lui Fellini — acest buget a invadat piața cu ceea ce noi am numit „obiecte Bat”, adică pantofi Batman, pantaloni Batman, măști B... pîr B... Pe scurt: „Batmania”. Cînd a apărut filmul și critica a spus că nu i se pare o capodoperă, aceasta s-a lovit de indiferența tuturor cititorilor. Eram toți atât de condiționați de acest film, bun sau cum o fi el, încît faptul că filmul plăcea sau nu criticilor nu mai conta.

Custurile s-au schimbat și zidurile au căzut. În această situație funcția criticii apare complet schimbată. Masa publicului are gustul modelat de inesele procesele de modelare a lui și poate că în acest domeniu funcția cineștilor și a criticii este imensă.

Lino MICCICHÉ
Traducere de
Grafeta RĂPEANU

PRO-FILM

În prag de an nou, studioul „Pro-film” condus de regizorul Dinu Tănase a anunțat rezultatele concursului de scenarii și idei de film desfășurat în perioada 1 iulie — 1 septembrie 1990.

Din cele aproximativ 200 de scenarii și idei de film sosite pe adresa Piața Presei Libere nr. 1, Studioul „Pro-film” a selecționat trei scenarii și două propuneri de scenarii:

Premiul I — *Era și va fi noaptea* de Dan Iordache Loghin (informatician cercetător științific) — o poveste autobiografică despre o școală specială în care copiii erau suferinși unor dure teste psihologice

Premiul II — *Made in Crevedia* de Camelia Robe (absolventă IATC, regie teatru) — o comedie macabră, cu umor negru și replici sarcastice, despre o înmormîntare cu „resurse locale”, în condiții de totală pauperitate

Premiul III — *Tărîmul Ghenei* de Costin Merișca (profesor pensionar) — un peripiu prin închisorile în care deținuții politici încercau să păstreze obiceiurile vieții normale

Mențiune — *Crîngul viu* — de Simona Parascchi (ingineră) — undeva în Apuseni, vraja dintre două familii iscată din iubire și vindecată prin iubire

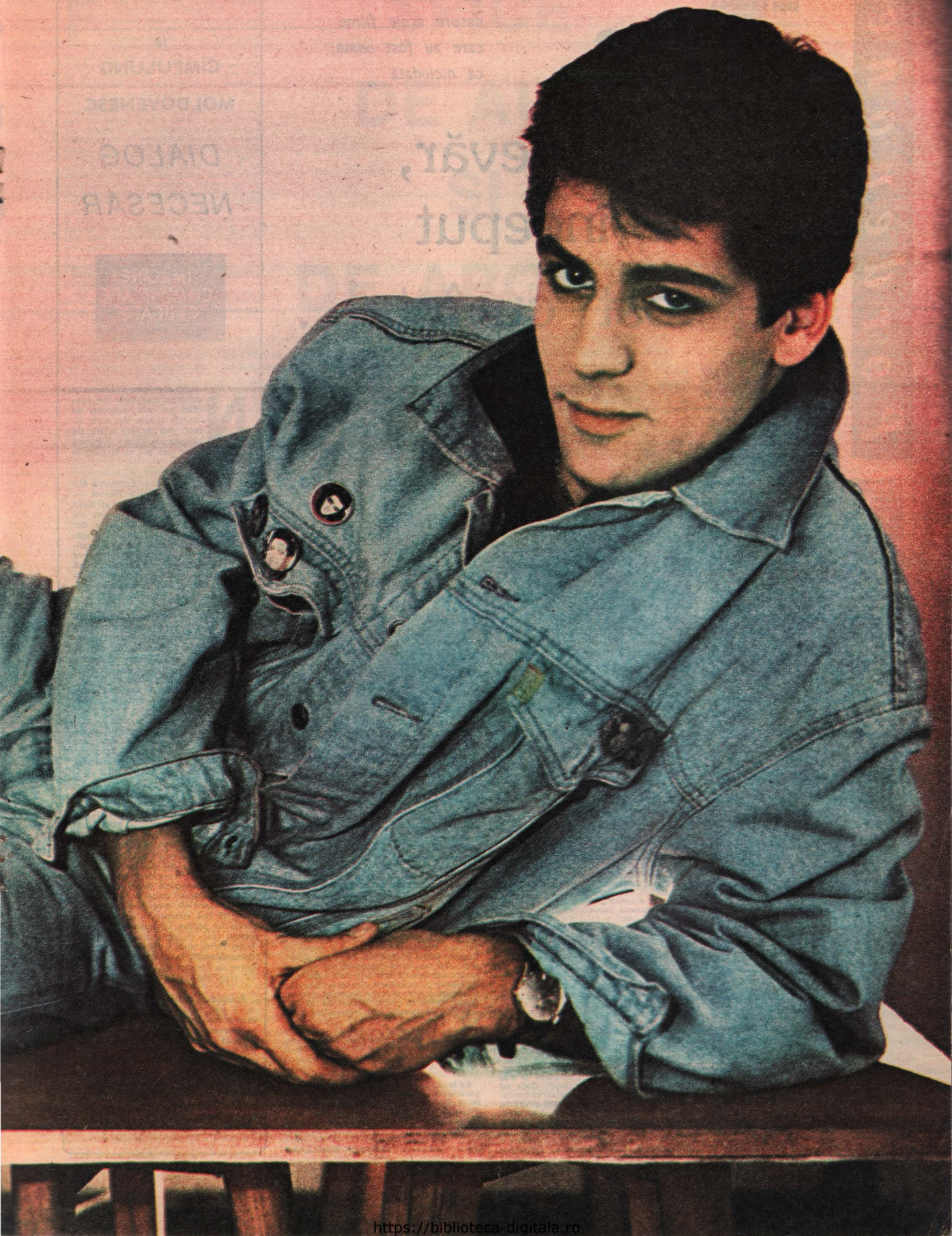
Mențiune — *Culorile neliniștii* de Lucian Gruiă (inginer) — o pendulare între vis și realitate, plină de semnificații filozofice

În perioada 1 martie — 1 iulie 1991 se va desfășura cel de al doilea concurs al Studioului „Pro-film”.

● Ștefan Bănică jr.

noir







Într-adevăr, la început n-a fost cuvîntul...

De nouă ani încoace, localitatea italiană Pordenone (un superb oraș aflat la vreo 70 km nord-est de Veneția) devine în fiecare toamnă ceea ce s-ar putea numi capitala mondială a filmului mut.

Formidabila idee a unui asemenea festival a dobândit deja un trecut ce se transformă în tradiție. Ea atrage constant cîteva sute de specialiști (esteticieni, critici, arhiviști, istorici sau restauratori de film) ce se reuneșc venind din toată lumea, spre a lua parte la veritabilul eveniment, unic în felul lui.

Invitația de a fi prezent la aceste „Giornate del cinema muto” mi-a oferit ocazia de a re-evalua și a înțelege fenomenul mut din două puncte de vedere. Primul — al permanenței documentar-istorice. Cel de-al doilea — al unei anumite stări de spirit care, grație acestui festival, înțelegă efectiv și afectiv pe parcursul celor opt zile ale manifestărilor.

Selecția ediției '90 a cuprins o consistentă retrospectivă a „mutului” german de la începuturile sale și pînă la 1920, grupată sub genericul „Inainte de Calgar”.

Unitatea în diversitate a constituit liantul peliculelor incluse, de la *Cîinele din Baskerville* al lui Harry Piel și *Homunculus* (Otto

La centenarul nașterii, retrospectivă Stan Laurel

Rippert), la celebrul *Cabinet al Doctorului Calgar*, cel care l-a afirmat în planul notorietății nu numai pe regizorul Robert Wiene, dar și un întreg curent artistic a cărui erupție, îndelung și dramatic pregătită, s-a produs în

care, în mod paradoxal, te face să privești cu alți ochi fenomenul cinematografic contemporan.

Sigur, poate că obsesiile de tip „retro” ale model actuale revendică ceva din această

● Îmbrățișări fără cuvinte



Germania la sfîrșitul primului război mondial: expresionismul.

A mai fost programat, de asemenea, un grupaj omagial Raymond Griffith (excellent actor al comediei burlești americane), o retrospectivă Stan Laurel (al cărui centenar s-a serbat în 1990, căci Stan era cu cinci ani mai mare decît cinematograful) și una dedicată animaliei lui Emile Cohl.

Lor li s-au adăugat unele dintre cele mai interesante mute italiene, o selecție de filme japoneze „Benshi” (care înseamnă în original: arta de a povesti, ceea ce duce, în mod paradoxal, la o surprinzătoare inițiale de... cuvinte), dar mai ales o nouă premieră — adevărat regal cinematografic — *Intoleranța* lui D.W. Griffith, film proaspăt restaurat de către specialiști americani, mîndri (și pe drept cuvînt) de această capodoperă în care istoria — adevărat călău al lui Ahile pentru Jumea nouă — devine deopotrivă: personaj, eveniment și parabolă.

Așa stînd lucrurile prin prisma documentului cultural, m-aș opri puțin la celălalt aspect care ajunge să te impresioneze în timpul festivalului. E vorba despre acea stare de spirit, cu totul specială, pe care o determină abundența de film mut asupra privitorului. Pentru că proiecțiile începau la 9 dimineața și se terminau după miezul nopții, umplînd efectiv cocheta sală de vreo 7—800 de locuri de la „Teatro Verdi”, pe lîngă care funcționa cu aparatele în plin și sălița, (de numai vreo sută de scaune) ce adăpostea proiecțiile video. E bine, pentru mine (dar nu numai) a constituit o adevărată revelație savoare de a te împregna literalmente de „mut”. Ceea ce pentru marele public a ajuns astăzi să constituie cel mult un fel de curiozitate, privită cu detașare și o anumită îngăduință (vezi chiar sălițele de cinematocă, ce adună cu greu cîteva zeci de devotați ai genului), mi s-a dezvăluit la Pordenone ca fiind o mare sărbătoare a spiritului, dar și a sufletului, un eveniment

care, în mod paradoxal, te face să privești cu alți ochi fenomenul cinematografic contemporan.

Sigur, poate că obsesiile de tip „retro” ale model actuale revendică ceva din această

la
CÎMPULUNG
MOLDOVENESC
DIALOG
NECESAR

IMAGINE
COMUNICARE
EDUCATIE

Nu știu care este densitatea și calitatea manifestărilor specifice pe care mulțimea de fundapi (unele mai mult, altele mai puțin) culturale apărute în ultima jumătate de an au reușit (sau nu) să le pună în mișcare

lată însă că o firmă — Compania Autonomă de Turism pentru Tineret —, căreia nu i-ar reveni neapărat atribuții culturale, demonstrează elocvent nu numai nevoia unor atări inițiative, dar și reușita acestora, atunci cînd în organizarea și desfășurarea lor sînt implicate deopotrivă competența, rigoarea și perseverența, dar mai ales acea sfîntă nevoie de dialog pe care mulți o proclamă, preferînd însă comoditatea monologului.

După seria de manifestări importante desfășurate astă vară în incinta complexului de la Costinești (Festivalul de film, Gala tinerilor actori, Salonul de grafică satirică etc.), aceeași companie autonomă ne-a invitat, la începutul lunii noiembrie, în bazele sale de la Cîmpulung Moldovenesc, la cea de-a patra ediție a simpozionului „Imagine, comunicare, educație”.

Timpe de trei zile, personalități ale vieții noastre culturale s-au sustras contextului social-economic agitat și confuz, dedicîndu-se abordării plurivalente a fenomenului comunicării.

S-a vorbit mult, cu eleganță și cu folos. De la medierea pe care imaginea o presupune în cunoașterea realității, la nevoia de a educa percepția publicului. Da, să nu ne temem de acest cuvînt a cărui folosire distorsionată și abuzivă ajunsese să-i devalorizeze. Pentru că educația ține — așa cum arăta criticul Valentin Silvestru — în primul rînd de civilizație. Exemplele alese au alternat de la conotațiile succesive și, uneori, contradictorii ale revoluției din decembrie '89 (s-a vizionat în avanpremieră filmul lui Șerban Comănescu *Desprinderea*, dar și reportajul studentului Matei Firică, anul II regie, intitulat *Jos comunismului!*) la sensurile profunde și grave ale filmului lui Lucian Pintilie *De ce trag clopotele, Mitică!*.

Pornind de la impactul pe care vizualul îl are, astăzi mai mult ca orînd, asupra noastră, colocvial a evidențiat nu numai nevoia de dialog cultural profund și serios, dar și a avertizat asupra limitei fragile care separă imaginea ca delectare de imaginea ca mistificare. Ceea ce, trebuie să recunoaștem, constituie un avertisment a cărui actualitate nu mai trebuie demonstrată.

B.B.

Bogdan BURILEANU

Fostă capitală a Castiliei și a Spaniei în vremurile de aur ale conquistadorilor, Valladolid-ul și-a păstrat orgoliul cultural. Aici au locuit Cristofor Columb și Cervantes. Casele lor — firese, nu-i așa? — dăinuie și astăzi. Aici se află cel mai important muzeu european de sculptură renascentistă în lemn polihrom. Și tot aici, filinjează de 35 de ani, o săptămână internațională a Cinematografului, *Seminci*, siglă ce ascunde un festival organizat cu fanfante de hidalgo andaluz, ospitalitate de principe castilian și precizie de ceasornicar elvețian. Un festival care îl întrece pe cel de la San Sebastian prin calitatea selecției și impactul la public. Desfășurat simultan în șase imense săli, la ceasuri tirzi din noapte, sub reflectoarele postului național de televiziune care îi consacră zilnic două ceasuri de emisie, *Seminci*, a aliniat și anul acesta o selecție de foarte bună calitate. Poate și pentru că regulamentul îi permite să accepte opere deja prezentate și chiar premiate, în marile competiții din afara hotarelor Spaniei. Poate și pentru că principala țel al organizatorilor este să ofere publicului local și național, solicitat să-și exprime seara de seară opiniile prin buletine de vot, o sărbătoare a ochiului și a sufletului. O șansă de a descoperi zone mai puțin cunoscute.

Anul acesta vedeți a fost cinematografia română.

Sub genericul „Cinematograful ascuns”, Fernando Lara, distins istoric de film și director al Festivalului, a grupat zece lung metraje

SPICE DE AUR ȘI DE ARGINT

*Zece regizori
români
au fost
la mare cinste
cu filmele lor
de ieri.
Pe când
o prezență,
în marile
festivaluri,
cu noile
noastre filme?*

Singurul contracandidat posibil al lui Bogarde ar fi fost Gian Maria Volonté pentru rolul din *Porte aperte* (*Porți deschise*) — unde apărea — a cita oară? — în postura de magistrat incoruptibil. Și Bogarde, și Volonté, sînt grav bolnavi. Amîndoi nu mai pot păși, deocamdată, pe un platou de filmare. Regulamentul nu permitea însă un ex-aequo. Păcat.

● În compania
Janei Birkin,
Dirk Bogarde,
laureat
pentru rolul
din *Daddy Nostalgie*
de Bertrand Tavernier



românești — Atunci l-am condamnat pe toți la moarte, Lumina palidă a durerii. Stop cadru la masă, Croaziera, La capătul liniei, De ce trag clopoșele, Mitică?, Să mori rînit din dragoste de viață, Secvențe, Păi în doi, Domnișoara Aurica — alese de domnia sa, cu infailibil instinct din noianul celor văzute anul trecut la București.

În primul număr al elegantului Buletin de presă al Festivalului — veritabilă revistă însumind 40 de pagini și costînd doar cît un carnet de înghețată acolo, la ei — a apărut un entuziast articol, „România anul zero”, sub semnătura lui Fernando Lara. Cităm: „În 1962 regizorul român Jean Georgescu realizează o antologie a cinematografului din țara lui, intitulînd-o sugestiv, *Lanterna cu amintiri* (...) De atunci încotace lanterna a rămas desori stîină și nu s-ar mai fi aprins dacă la 22 decembrie anul trecut poporul nu ar fi răsturnat dictatura lui Nicolae Ceaușescu. În prima zi de Crăciun a lui 1989 „s-a născut” sub ochii lumii o țară nouă, a cărei crudă realitate de pînă atunci o putusem aminti doar prin căpătările decorului de carton și mușcava pe care „conducătorul” îl construisese spre a ascunde celor din afară ce anume se petrecea în interior.

Regimul comunist a exportat materiile prime și campioane de gimnastică, dar a păstrat o tăcere discretă asupra realizărilor lui artistice, inclusiv cele din domeniul producției de filme. Cinematograful românesc despre care știm atât de puține lucruri a fost nevoit să îndure de-a lungul timpului o sumă de servituzi. Estetica socialistă a intrizat apoi cristalizarea unui stil filmic propriu (...) Producțiile ultimelor decenii dintre care *Seminci* oferă o selecție semnificativă, ne propun povești de dragoste, de gelozie, de prietenie și de singurătate, plătate pe fondul ocupației naziste, al războiului, al înșelăciilor sociale, chipurile „corectate” de regimul socialist. Cum spune titlul filmului lui Dinu Tănase, prezent în retrospectiva de la Valladolid, România se află acum „la capătul liniei”, în ajunul unei ere noi. Iulian Mihai ar putea defini și el istoria de ultimă oră a țării sale prin titlul unuia din fil-

mele lui, „Lumina palidă a durerii”. În orice caz, cele zece filme programate de *Seminci* ne prieliquesc întîlnirea cu zece din cei mai importanți regizori ai cinematografului românesc, prin opere pînă nu de mult lovite de interdicție”.

Încîntat să descopere vitalitatea unei stări creativități, Fernando Lara a acordat României partea leului, înscrînd-o în toate secțiunile posibile. În competiția „*Tempos de Historia*” destinată documentarelor de lung metraj palpitantul *Zăua* cea mai „curată” al tînorilor Ștefan Gladin și Traian Popescu, a fost primit cu simpatie, după-cum a reieșit și din dialogul purtat de cei doi cu spectatorii, la încheierea proiecției. În competiția oficială au fost înscrise *Fetele de nisip* de Dan Pîia, desenul animat *Tocirea de Radu Igașzag* și scurt metrajul lui Copel Moscu, *Va veni o zi...*

Pe acesta din urmă, interzis în 1986 înainte de a fi apucat să iasă pe ecrane, mărturisesc că nu-l văzusem. L-am descoperit deci la Valladolid ca și colegii mei de juru (criticii englez Derek Malcolm — fost director al festivalului de la Londra —, suedeza Kätinka Farago producătoare a tuturor filmelor lui Bergman și a ultimului Tarkovski; actrița israeliană Gila Almagor; regizorul spaniol Basilio Martín Patino; regizorul mîunchenez Christian Wagner și confratele meu argentinian Carlos Morelli). Și eu am fost cucerită de ironia asfințitoare cu care tînarul nostru cineast transformă materia îngrată a unui documentar-comandă despre o întreprindere avioică într-o mușcătoare parabolă a robotizării umane într-un sistem abrutizant unde copiii sînt gramați încă din grădiniță pentru o existență de sclavi mențiți inevitabil supunerii necondiționate. În acel infern populat de muncitorii astenizate, de curcani slobozîndu-și ritmic glu-glu-ul, ca la stîlutele congrese de șoimi al patriei cu fețișoare livide. Unica rază de lumină o aducea, profetic, titlul *Va veni o zi...* Marele Premiu al Festivalului de la Valladolid, strălucitorul „*Spic de Aur*” pentru cel mai bun scurt metraj nu putea să-i revină decît lui Copel Moscu. Și l-a revenit.

După cum Marele Premiu al categoriei lung

metraj de ficțiune nu-l putea cîștiga decît chinezul Zhang Yimou pentru minunăția lui de film *Ju Dou* (*Sămînța de crînzantemă*). Revelat ca regizor de talie internațională cu *Sorgul Roșu* (la Berlin 1988 unde a obținut Ursul de aur), Yimou este astăzi fără îndoială unul din marii maeștri ai lumii filmului. La numai 30 de ani, biografia lui ajunge însă pentru zece vieți. Provenit dintr-o familie de opozați al regimului comunist, la 16 ani era exclus din liceu și trimis la „reeducare”. A fost cloban. A fost muncitor într-o fabrică de textile. La 27 de ani cîștigător al unui premiu de fotografie, era admis, cu dispensă de vîrstă (!), la Institutul de cinema din Pekin care tocmai își redeschidea porțile după lunga noapte a Revoluției culturale. Sămînța de crînzantemă îi confirmă cu brio vocația de poet al imaginii. Ultimele jocuri cromatice ale imaginii, cu care ne-a obisnuit deja, perfecțiunea detaliilor, splendoarea peisajelor și geometria decorurilor susțin de astădată o tragică și implacabilă poveste de iubire născută sub semnul blestemului. Ne aflăm în fața unui nou Kurosawa, a unei desăvîrșite mostre de artă cinematografică.

Ecou direct al unei biografii chinuite este și *Zamr, umr!* i voekreel al sovieticului Vitali Kanevski (*Nu mișca, mori și revine*) laureat cu „*Spicul de argint*” pentru regia și pentru opera prima. Debutant la 55 de ani, după vreo 14 petrecuți în pușcărie în urma unei sordide înscenări, Kanevski narează într-un stil extrem de liber și de personal, dar nu mai puțin fascinant, peripețiile unor copii trăind în preajma unui lagăr de concentrare, reușind să ne ofere chintesența unei societăți concentraționare, unde mizeria materială și morală dezintegrează ultimul licăr de umanitate, distrugîndu-i și pe cei aflați în afara sîrmei ghimpate, într-o iluzorie libertate.

Suferința are însă multe fațete. Nu sînt scutite de ea și răsfățările soarelui. Cum și cît de prețioși ne găsim în fața „ultimului drum”? se întreabă cu înfîntă delicatețe Bertrand Tavernier în *Daddy Nostalgie* care l-a adjudecat lui Dirk Bogarde, „*Spicul de argint*” pentru interpretare masculină.

● Fred Ward (în rolul lui Henry Miller) și Uma Thurman (în rolul soției lui), protagoniști din *Henry și June* de Philip Kaufman



Manuela CERNAT

CE FILME AM DORI SĂ VEDEM

● Superman —
primul personaj B.D.
transpus pe ecran
(Christopher
Reeve)



Vă propunem o nouă rubrică:
Sugestii ale unui repertoriu
„ideal” și la zi,
ghidați fiind de succesul de casă
sau de cel de critică
al ultimelor premiere mondiale.
Invităm cititorii noștri
să „viseze” alături de noi
asociindu-se acestui joc
al dorințelor noastre
cinematografice.

Dick Tracy

Singurul propus în cunoștință de cauză și
cu oarecare nedumerire.

Dick Tracy a fost filmul care a beneficiat în
1990 de cea mai susținută lansare evaluată la
46 milioane de dolari (cu nouă milioane mai
mult decât costul de producție). Efectele nu
au întârziat. În primul weekend s-au încasat
23 milioane dolari. Fapt care a determinat un
grup de oameni de afaceri japonezi să investească
în Studiourile Universal, 600 milioane
dolari. Dincolo de succesul imediat și justifi-
cările sale, semnificativ apare fenomenul asu-
pra căruia ne atrage atenția opțiunea lui War-
ren Beatty: anume robotomania. Produs, re-
gizat și interpretat de Warren Beatty, (nouă
ani după ce fieda, filmul său anterior, realizat
în aceeași triplă calitate, a obținut două pre-
mii Oscar: pentru regie și imagine), Dick
Tracy ratifică o opinie exprimată de Paul
Newman în 1985: „La Hollywood, dacă vrei
să obții un rol, trebuie să fii un robot!” Ceea
ce pare o butadă, iată, devine o realitate.

Dick Tracy s-a născut în anul '30 ca perso-
naj al unei benzi desenate de Chester Gould
în paginile cotidianului New York Daily
News, devenind prietenul a aproape 300 000
de cititori. Prima ecranizare a popularului
erou s-a făcut în 1945. A fost un film de serie
B în regia lui William Serke și interpretat de
Morgan Convey. Popularitatea lui Dick Tracy



Un ceas în Sahara de Bernardo Bertolucci,
elogiat de critici, mai puțin de marea public
(Debra Winger și John Malkovich)

a fost atât de mare încât și după dispariția au-
torului său, în 1985, eroul și-a continuat
aventurile sub semnătura lui Locher și Col-
lins. A-l transpune, acum, pe ecran a fost
intr-adevăr un pariu. După cronicarul de la
Studio Magazine, Catherine Wimphen, „un
pariu extraordinar câștigat”.
Dar despre ce fel de pariu este vorba?

Unul artistic? Nu mi se pare. Unul al perfor-
manțelor tehnice? Desigur. Dar dacă l-am
considera și un pariu sociologic?

Pe un subiect retro nu se profilează o Ame-
rica a viitorului complet robotizată. Pentru a
spori efectul acestei intenții, Beatty ueză de
sublinieri parodice sau caricaturale. Patria
gangsterilor, Chicago, ne apare a fi o ma-

chetă în care și luna e o biată roată de mu-
cava. Urmăririle sint, evident, organizate cu
mașini de jucărie. Cu excepția pozitivilor,
personajele sint ascuse sub un machiaj de-
formant. Dacă sormase „măști” se alia Al
Pacino, Dustin Hoffmann, James Caan etc.
are importanță numai pentru că numele lor
apar pe generic, altfel ar fi putut fi oricine!
Pozitivii, deși machiajul nu le ascunde adevă-
ratele trăsături, sint și ei supuși robotizării. Ei
preiau automat modelele ilustre. Tracy are o
vestimentație a la Bogart pe care îl imită cu
gesturi voit sacadate. Cu mișcări de păpușă
mecanică, Madonna încearcă să frezească
nostalgii numite Mae West, Dietrich, Lom-
bard. Replicile alcătuiesc și ele un compen-
diu al celor mai frecvente dialoguri din filmul
american de-a lungul timpului. Încă un clișeu
voit. Este evident, ni se propune un joc de-a
gangsterii robotici, și chiar de-a cinemato-
graful robotizat. Dacă nu intri în joc ești pier-
dut. Ca spectator, firește. Dar dacă-l accepți,
unde ajungi? Iată o întrebare la care aștep-
tăm răspuns când vom putea vedea filmul pe
ecran. Sau mai înainte, de la videospectatorii
săi. În ceea ce ne privește, această perspec-
tivă a cinematografului ne îngrijorează cu atât
mai mult cu cât ea pare susținută de realita-
tea robotizării în multe domenii ale vieții so-
ciale. Așadar, după funcționarii robot, vom
avea un cinema cu intrigii robot, personaje
robot și — de ce nu? — sentimente robot.

O ceașcă de ceai în Sahara

Trei ani după ce a obținut 9 premii Oscar
pentru Ultimul împărat, Bernardo Bertolucci
și probează din nou excelența într-unul su-
fragile criticii (nu și pe cele ale publicului)
pentru ecranizarea scenariului în colaborare
cu Mark Peploe) romanului lui Paul Bowles
„The Sheltering Sky”; imaginea este semnată
de colaboratorul său la filmul precedent, Vi-
torio Storaro. Crepusculul unei iubiri lese din
banalitate. Memoria celor doi amanți (Debra
Winger și John Malkovich) este dură de uitat. Ei
și-au pierdut încrederea în promisiunea dra-
gostei lor de început. Călătoria lor în inima
deșertului (filmările au avut loc în Sahara tu-
nisiană și la Tanger) spre a se regăsi, nu face
decât să-l pună față în față cu propriul abis.
În calitate de președinte al jurului la Cannes
'90, Bertolucci declarase: „Visez la un festival
în care plăcerea, dragostea și un sistem ner-
vos autonom să anihileze toate facultățile cri-
ticii”. După cât se pare, Bertolucci a realizat,
el, un asemenea film.

Nu mișca, mori și învie

Dar ca să schimbăm meridianul, propunem
și primul lung metraj sovietic produs inde-
pendent. A fost și debutul tardiv, la 55 de ani,
al lui Vitali Kanevski în lung metrajul de fic-
țiune. De când în primăvara trecută a obținut
premiul „Camera de aur” la Cannes și în toamnă
„Spicul de argint” la Valladolid (vezi
pag. 15), filmul lui Kanevski considerat „un
pumn în conștiința spectatorului” sau elie
„400 de lovituri”, a rămas constant în atenția
celor mai interesante reviste de cinema fran-
ceze, britanice etc. (în nr. 9 al revistei noas-
tre, criticul Eva Sirbu se ocupă de acest film
în corespondența de la Festivalul La Ro-
chelle). „Nu pentru că ar fi perfect — scrie
Jean-Pierre Lavoignat — dar pentru că este
suprasaturat de umor ca formă a politizei di-
perării”. Subiectul autobiografic ne poartă în
stea sovietică în ani stalinismului, în lagă-
rele unde prizonierii de război japonezi im-
part celeule cu deținuții sovietici de drept
comun. O fac „fără milă și fără morală”, no-
tează un alt critic. Înțelegem că dragostea
răzbate printre zăbrele și cei doi îndrăgostiți
— la 12 ani — asigură lirismul, tandrețea,
nostalgia ce nu au putut fi uicise cu totul de
nici un regim totalitar.

Adina DARIAN

WARREN BEATTY



DICK
TRACY

După ce filmul american s-a bizuit pe ecranizări
și remake-uri, iată recurge acum,
tot pentru a minimaliza riscurile unor insuccese,
la benzile desenate, transformându-le în story cinematografic.
A fost mai întâi Superman interpretat de Christopher Reeve,
a fost apoi Batman, cu Jack Nicholson,
și iată-l, în sfârșit, pe Warren Beatty
animindu-l pe Dick Tracy. Nu mai este vorba de excepții,
ci de un adevărat curent.
Nu trebuie să ne mire. Dacă japonezii sint patronii
studiourilor hollywoodiene, personajele robot sint vedete.



● Logodnica lui Dick Tracy,
Tess Trueheart
(Glenn Headly)



Din cei șapte „magnifici” au rămas doar trei



1 5 martie 1915, orele 10 dimineața. Un moment istoric în viața Hollywood-ului, al cărui nume nu căpătase încă faima mondială de astăzi: în aplauzele frenetice ale unei mulțimi de peste 10 000 de oameni, Carl Laemmle, președintele firmei Universal Film Manufacturing Co (înființată cu doi ani în urmă)



Deanna Durbin, starul adolescent al studioului „Universal”; „Oscar '38” pentru „a fi adus pe ecran spiritul tinereții”

deschidea poarta principală de intrare a unui nou oraș, Universal City, construit pe o suprafață de 115 ha, pe locul unde fusese până atunci un ranch al familiei Taylor. Cu cheia

minute înainte primise cheia de aur din mână actriței Laura Oakley, desemnată ad-hoc „sefa muzicii” singurului oraș din lume (pe atunci) destinat în exclusivitate producției de filme. Murmurale de încântare ale privitorilor care porneau, pe urmele lui, pe străzile orașului se amestecau cu frînturi din imnul național „The Star Spangled Banner”, cântat în cor... Festivitățile de inaugurare aveau să dureze două zile.

Cine ar fi crezut în acele clipe de euforie și mîndrie națională că o asemenea realizare, tipică americană, avea să încapă, peste 75 de ani, pe minile unei companii japoneze? Desigur, între timp, multe s-au schimbat. Alături de Universal, primele studiouri moderne în adevăratul sens al cuvîntului, au mai apărut și altele, împreună cu case dintre ele alcătuiind „cele șapte surori”, cei șapte giganti, „majors” ai uzinei californiene de vise. În decursul existenței sale, de pe porțile Universal-ului au ieșit vreo 2600 de filme, de la Cocosul de la Notre-Dame (1923), cu inegalabi-

lul Lon Chaney, „omul cu o mie de fețe”, până la Frankenstein (1932), întreaga serie de filme muzicale cu Deanna Durbin, Hamlet (1947), cu Laurence Olivier, Căciamaus (1972) cu Robert Redford și Paul Newman, Vînătorul de căprioare (1978) cu Meryl Streep și Robert de Niro, E.T. (1981) — multe dintre ele răsplătite cu premiile Oscar. Studiourile și-au schimbat de cîteva ori proprietarul, după ce Laemmle s-a retras în 1936, controlul asupra lor fiind deținut din 1959 de compania MCA (Music Corporation of America), unul din pilonii industriei americane a divertismentului. De fiecare dată, însă, proprietatea rămînea în „familie”, dacă se poate spune așa, adică nu trecea granițele țării, iar înăi că acum Rubiconul a fost trecut. Întregul patrimoniu al MCA, inclusiv, firește, studiourile Universal, a fost achiziționat, în noiembrie trecut, de firma niponă Matsushita, tranzacția, în valoare de aproape șapte miliarde dolari, fiind cea mai importantă încheiată vreodată în Statele Unite de către



Irene Dunne, actrița de prim rang a studioului „Universal” în anii '30 (cu John Boles în Back Street)

„samurailor căcuci”. Fiecare din parteneri și-a avut motivele sale: pe de o parte, MCA s-a temut, pare-se, de spectrul unei noi recesiuni economice prevăzută pentru 1991, în condițiile în care costul de producție al unui film urcă vertiginos, iar profiturile bat pasul pe loc; pe de altă parte, Matsushita, unul din marii producători de aparatură electronică (videocasetofoane, televizore etc.), urmărea să aibă la dispoziție propriile studiouri pentru a realiza astfel mult dorita „integrare verticală”, adică să controleze, fără excepție, toate verigile lanțului productiv, inclusiv filmele înregistrate pe casetă.

Asadar, la ora actuală, din cele șapte mari studiouri („majors”) nu mai puțin de patru sînt deținute de străini. Columbia este din 1989 proprietatea firmei, de asemenea japoneză, Sony, studiourile The 20th Century Fox aparțin magnatului australian al presei Rupert Murdoch, iar Metro Goldwyn Mayer — United Artists au intrat sub controlul multimilionarului italian Giancarlo Pirelli, cu numai o lună înainte de tranzacția încheiată de Matsushita. Din cei șapte „magnifici” mai rămîn pe poziție Warner, Paramount și Disney.

Cine va urma la rînd?

Romulus CAPLESCU



Mae West, „vampa” aceluiași studiou (cu W.C. Fields în My Little Chickadee)

Azi, ei sînt vedete...

► Meg Ryan Mai mult decît frumoasă, se spune despre Meg Ryan, actrița de 28 de ani care figurează printre interpreții care nu sînt retribuiți cu mai puțin de 1—2 milioane dolari per film. A fost consacrată de rolul din Top Gun de Tony Scott unde era partenera lui Tom Cruise, unul dintre cei mai iubii juri-primi de la Hollywood. A jucat apoi în comedia lui Joe Dante Innerspace alături de Dennis Quaid, și de Kiefer Sutherland în Pămintul făgăduinței de Michael Hoffman, film ce l-a pus în valoare noi fețe ale talentului. Rolul unei tinere drogate, abandonate de părinți, i-a permis afirmarea vocației pentru partiturile dramatice. Unul dintre partenerii săi cei mai constanți, Dennis Quaid, alături de care apare și în D.O.A., o recomandă ca pe o actriță capabilă de metamorfoze surprinzătoare, „un adevăratameleon feminin”. Acceptînd să joace o frumusețe ireală în Presidio (regia Peter Hyams), Meg Ryan își făcea probleme în legătură cu fizicul ei. „Știu că nu sînt o mare frumusețe. Vreau să spun că sînt o persoană care arată acceptabil, dar nu cred că sînt o sirenă”. Comentariile asupra filmului au spulberat temerile sale. Toată lumea a considerat că este o frumusețe iradiantă. Cariera sa urmează linia ascendentă. Se așteaptă să fie un succes și filmul început, Ușile, de Oliver Stone, regizorul „calibru Bazuka”, cum i se spune la Hollywood. De semnalul că debutul pe ecran al lui Meg Ryan a fost într-un rolșor din Bogași și celebrul (1980) de George Cukor, unde juca alături de Candice Bergen. Actrița își amintește cum, de emoție, îi spunea marelui regizor „domnule Cooker”, iar acesta o corecta: „Nu așa, dragă, se spune Kiukor, așa cum pronunți Kiukamber” (castravete — n.n.). O gafă care, se pare, l-a purtat noroc.

► Dennis Quaid Grație filmului Suspectul a ajuns și pe ecranele noastre Dennis Quaid, unul dintre seducătorii cei mai admirați la Hollywood în acest moment. Și cel mai bine plătit, prin urmare. În vîrstă de 36 de ani, el a debutat relativ tîrziu în cinematograf. A fost mai întîi cîntăreț rock, unul din membrii formației „Eclectics”, și a jucat tîndu împreună cu fratele său mai mare Randy Quaid, de la care s-a molipsit de pasiunea actoriei. Serialul de televiziune Șenarii hazardu-lui a atras atenția producătorilor hollywoodieni asupra lui. Dennis Quaid a început să fie distribuit intensiv în ultimii patru ani, atît în „bombe” producătoare de mari încasări ca Fild-3 și Omul cavermor, dar și în succese de stimă ca Vîno să vezi paradisul de Alan Parker sau Salutări din Hollywood de Mike Nichols (unde o are parteneră pe Meryl Streep). Dennis Quaid a jucat alături de actrițe faimoase ca Barbra Streisand (Că e noaptea de lungă) și Cher (Suspectul), dar Meryl Streep i se pare cea mai talentată: „E un Brando feminin. Poate face orice. Greșeli dacă accepti să joci alături de ea. Nu poți decît să reacționezi la ceea ce face, pentru că ea creează totul”.

Printre proiectele cele mai tantalante pentru Dennis Quaid se numără un film biografic dedicat lui Stan Laurel, care, după părerea sa, era „creierul” cuplului comic Stan și Bran. Cariera modernului seducător hollywoodian se intersectează în multe puncte cu cea a frumoasei Meg Ryan. Este și nu este o întîmplare, pentru că cei doi sînt parteneri și în viață. Deocamdată sînt logodiți. Nu l-a împiedicat să se căsătorească decît groaza de prezența presei de scandal la nunta lor. Cel puțin așa declară junele-prim.

Dans DUMA





● Goldie Hawn pe lista longevivilor de la Hollywood (în 1990 box-office-ul ei a fost în ascensiune)



● S-a tras o caseta la concertul susținut de Sinead O'Connor la Santiago (Chile)

● Iarăși despre Madonna, dar... ca inspiratoare de modă: se poartă bocanci de parașutist la recepții



BOLGOLCINE

▶ **La ordinea zilei.** S-a vorbit și se vorbește mult, acum la început de nou an, despre *Havana*, filmul lui Pollack, avându-l ca interpret pe Robert Redford și pe Lena Olin. Se vorbește chiar mai mult despre noul cuplu decit despre filmul propriu-zis. Actrița suedeză, remarcabilă și remarcată în *Repetiția* lui Ingmar Bergman, revista americană, *U.S. — The Entertainment Magazine* "i consacră un lung articol sub o manta semnificativă: „Cu ani în urmă exista Garbo. Dramatică, cu o mare combustie interioară, ultratrasă, sufocantă. I se spunea zeita iubirii. Acum i se spune așa Lenel Olin”.

Fica unor actori din Stockholm, Lena Olin, în vîrstă de 35 de ani, este menționată alături de cele două mari compatrioate ale ei care au dominat un timp Hollywood: Greta Garbo și Ingrid Bergman. Crezul ei: „Actul interpretativ este o luptă, el înseamnă depășire de sine. Este ceva dureros, îngrozitor dar pentru mine el constituie singurul mod de a comunica. Efortul pe care îl depun atunci mă eliberează”.

▶ Într-un lung și după părerea noastră foarte important interviu acordat la New York publicației de care am pomenit mai sus, Bernardo Bertolucci (la ordinea zilei cu al său *Ceai în Sahara*, care, spun unii comentatori, face ravagii în sălile de premieră) aduce o mărturie demnă de reținut: „Cînd eram copil mergeam tot timpul la cinema și visam să devin regizor de film. Pier Paolo Pasolini, pe care l-am cunoscut mai tîrziu, nu mi s-a părut foarte preocupat de cinema. Într-o bună zi însă cineva l-a cerut să facă un film și atunci m-a rugat să-l fiu secund. Locuim în aceeași clădire și mergeam împreună la platoul de filmare discutînd ce aveam de făcut. Era teribil de interesant! Anii '60 au fost ani extraordinari pentru că toată lumea vorbea despre cinema ca despre o problemă de viață și de moarte. Al fi zis că era lucrul cel mai important pe lume, altă de important înțit uneori filmele vorbeau mai mult despre cinema decit despre viață. Cred că orice realizator care s-a format în acea vreme are un fel de rădăcini și chiar un destin de cineast. Tinerii realizatori de astăzi au o cu totul altă raportare la ambianță decit aveam noi. Și asta mai ales din cauza televiziunii care asupra noastră, a celor care ne începem cariera, nu avea nici o înfrîngere...”

▶ Se vorbește mult, de asemenea, despre ultimul film al lui Robert Altman, *Vincent și Theo* (despre viața marelui Van Gogh și a fratelui și susținătorului său, Theo) film căruia săptămînalul „News Week” îi consacră o pagină. După ce menționează că Altman (*MASH*, *Lunga despărțire*, *Nashville* etc) este unul dintre cei mai înalți realizatori de filme americani, un artist care urmărește tot timpul descoperirea de noi idei, săptămînalul îi citează pe Robert Altman vorbind despre ultimul său film: „Am ezitat să fac *Vincent and Theo* și îi spuneam unui colaborator de-al meu că nu-mi plac filmele biografice, filmele despre oameni foarte cunoscuți. După ce l-am făcut pot spune că, în fapt, m-am folosit de povestea vieții lui Van Gogh pentru a-l vorbi spectatorului despre chinul captivant al unui om care a trăit în condițiile în care a trăit Van Gogh, despre un artist căruia

nimeni nu l-a spus vreodată: „Minunate lucruri faci dumneata și aș vrea să iau una din picturile dumitale ca s-o dăruiesc mamei mele”.

▶ Se mai vorbește — și cu lux de amănunte — despre o realizatoare: Nelly Kaplan. 20 de ani după scandalosul ei film *Logodnica piratului* — spunea *L'Express* — actualul *Plăcerile dragostei* își tale respirația.

Într-adevăr 20 de ani de la *Logodnica...* (enorm succes de public), Nelly Kaplan continuă să sperie. Toate rețelele de televiziune l-au respins scenariul scris împreună cu Jean Chapot. Dar ea nu s-a dat bătută. Ea care a fost asistenta lui Abel Gance (și am adăuga un lucru mai puțin știut, în orice caz destul de rar pomenit astăzi, ea care a făcut un excelent documentar de lung metraj despre Picasso, prezentat cu mulți ani în urmă la Mostra venețiană) nu s-a dat bătută și este într-adevăr... „luptătoare”. Vine din Argentina — cum spune comentatorul „Express-ului” — ca să ne agaseze pe noi”. Și de unde i se trage toată nebunia asta? Cîndva, la Buenos Aires, o fetiță citea într-o dimineață „Visul unei nopți de vară”. Și-i plăcea atît de mult încît i s-a năzărît să se costumeze în voaluri ușoare, vapoase, pîrîndu-i-se că își poate lua zborul. Și într-adevăr și-a luat zborul pentru că a căzut de pe șifonier. Asta a declanșat totul. Merci, Shakespeare — așa își încheie Dominique de Saint Pern articolul închinat acestei realizatoare și ultimului ei film *Plaisirs d'amour* (cîndva melodia aflată pe toate buzele, astăzi parafrazată cinematografic).

▶ Italia alimentează comedia cu două filme care cunosc și ele un mare interes de public. Primul este o coproducție franco-italiană și se intitulează *Decembrie*. Filmul a fost descoperit la recentul festival cinematografic de la Chicago. Spune, „Giornale dello Spettacolo”: „Decembrie al lui Antonio Monda s-a bucurat de un mare succes la Chicago, emoționînd publicul american prin alternanța lui de situații tragice și comice, film care are un ton intim și delicat cu

ajutorul căruia se ajunge în acea sferă unde se descoperă obsesiile umane atît de sfîșietoare cum sînt singurătatea și moartea.”

După succesul cunoscut în Lumea Nouă, filmului lui Monda i se prezice o carieră pe toate ecranele americane.

Cel de-al doilea film de inspirație italiană, *Alberto Express* este semnat de Arthur Joffé (este cel de-al doilea lung metraj de ficțiune al acestui realizator). Subiectul acestei coproducții este pur italianesc iar interpretarea principalelor roluri a fost încredințată unor actori italieni: Nino Manfredi, Sergio Castellitto, Marco Messeri alături de care apar francezii Michel Aumont, Jeanne Moreau. „Pe peronul de la „Gare de Lyon” din Paris, Alberto aleargă să prindă trenul spre Roma. Și cel face pe Alberto să-și dea sufletul ca să găsească vagonul cu destinația Roma? O datorie pe care o are la tatăl său, contractată cu 15 ani în urmă pe cînd acesta (Nino Manfredi) îi împrumutase banii ca el, Alberto, să-și poartă face studiile. Suma se ridică la 33 milioane de lire italiene pe care, evident, trebuie să i le înapoieze tatălui și pe care, tot evident, Alberto nu le are dar crede, e convins că poate face rost de ele chiar în tren. *Alberto Express* alunecă repede în burlescul cel mai delirant, ne spune criticul francez Marceau Aidan. Găsești aici toate cîteanțele unui comic de situație, qui-pro-quo-uri, urmăririi furtunoase pe culmile trenului, confruntări cu oameni buni și răi. Ceea ce domină totul este un ton alert și un comic irezistibil”.

▶ Și pentru că începutul anului se află sub semnul „nominalizării” adică al candidaturilor la „Oscar” (a cărui decernare va avea loc la sfîrșitul lunii martie) tot despre doi italieni este vorba cu precădere: în primul rînd despre Bertolucci (mai sus pomenit cu al său *Ceai în Sahara*). Și mai este vorba despre *Hamlet*-ul lui Zeffirelli.

▶ Lumea filmului. Un gest tandru și înșolit a făcut Wim Wenders față de festivalul care

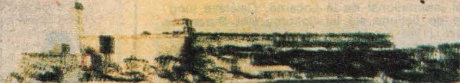
● Michelle Pfeiffer — o irezistibilă.



FROM THE DIRECTOR OF "OUT OF AFRICA"
ROBERT REDFORD · LENA OLIN

A gambler
 who trusted no one.
 A woman
 who risked everything.
 And a passion that
 brought them together in the most
 dangerous city in the world.

HAVANA



Filmul-eveniment
 de Crăciun 1990:
Havana
 de Sydney Pollack
 cu Robert Redford
 și Lena Olin

► I-a ajutat mult la începutul carierei sale, festivalul de la Hof. Wenders nu prea obișnuiește să trimită cărți postale de pe unde umblă, adesea foarte departe de Germania natală. El expediază în schimb mici bijuterii cinematografice. Cum a făcut de pildă cu ocazia celei de-a 24-a ediții a festivalului de la Hof, trimițând o secvență din noul film la care lucrează și care se va intitula *Pină la capătul lumii*. Secvența cuprinde un peisaj cu o atmosferă irizată, pe fondul unei melancolii covârșitoare.

► Remember. A încetat din viață la vârsta de 73 de ani unul din profesorii lui James Dean, un cineast sobru, profund, discret și foarte personal în modul de a gândi și face film: Martin Ritt. De ajuns să pomenim Norma Rae sau Spionul care vine de la frig.
 Ritt era un artist dublat de un pasionat observator al societății, ba chiar s-a spus că ar fi fost mai întâi un sociolog și pe urmă un artist (ceea ce nu l-a flatat din cale afară pe cineast). În peisajul cinematografic american, Martin Ritt a ocupat o poziție singulară, originală, iar filmele lui sînt într-adevăr de referință.

POSTER

Debutează pe micul ecran ca „pusti”, se afirmă pe marele ecran ca „Jicean”, își obține licența la IATC ca „dandy” în stil Oscar Wilde: **Ștefan Bănică Jr.** — actor la Teatrul „Bulandra”
 Foto: VICTOR STROE

► „Se pare că a venit timpul ei”, se afirmă la Hollywood despre Mary McDonnell, interpreta filmului lui Costner, *Dansind cu lupii*



FILM FAX

► Julia Roberts (*Pretty Woman* este recentul film în care a apărut) cunoaște o ascensiune spectaculoasă. Un sondaj de opinie o situează printre preferatele teenagerilor.

► Cu ocazia prezentării în Germania a ultimului său film, *Nouvelle Vague*, Jean Luc Godard a acordat un interviu televiziunii în care a spus printre altele: „Cred că acest film vorbește despre concepția mea cinematografică”. Pe de altă parte el a ținut să adauge: „Iubesc literatura romantică germană și sînt, probabil, printre puținii francezi care s-a-l fi citit pe Novalis. Îmi propun să fac un film despre Germania de astăzi.”

► 41 de săli de proiecție au fost închiriate de către sa-lariații lor în Turcmenia sovietică. Promotorul acestui proces de privatizare a fost însuși primul secretar al Uniunii Cineaștilor din Turcmenia, Nartiev.

► În decembrie 1990, Peter Ustinov — actor, regizor, dramaturg și muzician — a primit din partea reginei Elisabeta a Angliei, titlul de cavaler al Regatului Unit. Deci, de acum înainte, sir Peter.

► Robert Redford, Martin Scorsese și Steven Spielberg vor colabora la realizarea în 1991 a unui remake după *Cape Fear* din 1962 al lui J. Lee Thomson (cu Gregory Peck și Robert Mitchum).

► Celebrul David Bowie va renunța să cînte pe timpul filmărilor la *The Linguae Incident*. Filmările au și început la New York și David Bowie le are ca partener pe Rosanna Arquette și pe Marlee Matlin.

► Vinzările sau închirierile atît de aparate cît și de videocasete în Germania au înregistrat o scădere în 1990 (se înregistrase deja în 1989 o scădere de 14%) — arată o situație publicată în Germania în cursul lunii decembrie a anului trecut.

► Trei cărți inspirate de personalități ale lumii filmului cunosc un remarcabil succes de librărie: „Mickey Rourke” de Philippe Durand, „Clint Eastwood” de Noel Simsolo, precum și lucrarea alcătuită din 12 interviuri cu Alain Resnais, realizate de François Thomas și publicate acum în volumul intitulat „Atelierul lui Alain Resnais”.

► „Filmul cel mai așteptat după premierele Crăciunului 1990” — așa sună reclama — a fost proclamat a fi *Mamă, am pierdut avionul* de Chris Columbus, produs de John Hughes considerat părintele tinerei generații de actori din SUA.

► „Nu știu ce am avut în cap cînd am acceptat să prezidez „Comisia de alocări” (a cinematografiei franceze). — declară ziarista dar și chieasta Françoise Giroud. Probabil că nu altceva decît o idee vagă. Îmi închipuiam că va trebui să fac față la vreo 5—6 sedințe pe an și să citesc vreo 50 scenarii. Și-mi ziceam că nu ar fi ceva din cale afară de greu. În realitate, în anul în care a trecut a trebuit să citesc 575 de scenarii ceea ce, trebuie să recunoașteți, este o încercare! Și cînd te gîndești că din aceste peste 500 de scenarii nu am putut găsi o sută bune, ba nici chiar 50!”

► Între filmele realmente așteptate (fără reclamă) la începutul anului 1991 în SUA întîlnim: *Alice* filmul realizat de Woody Allen; *Pacific Heights* de John Schlesinger cu Michael Keaton și Melanie Griffith; *Viața e o mare plictiseală* de Mel Brooks, cu Mel Brooks în rolul principal; *Love Fields* al lui Jonathan Kaplan cu admirabila Michelle Pfeiffer în rolul principal (unele comentarii de presă sînt de părere că atît filmul cît și interpreta vor candida la premiile Cannes-ului 1991); în sfîrșit întîlnim numele Priscillei Presley la loc de frunte în distribuția filmului *Ford Fairlane*.

► Între 12 și 20 ianuarie s-a desfășurat la Avoriaz, în Franța, „Festivalul filmului fantastic”. În program: selecțiunea „Horror film”, apoi o secțiune „Filme experimentale” precum și o nouă secțiune, „Filmul de la miezul nopții”.

► Într-un top al anului 1990 din Statele Unite întîlnim o serie de recunoașteri dintre care unele ni se par și vi se vor părea și dumneavoastră „surprinzătoare”: 1. Cele mai bune actrițe de film ale anului: Betty Midler, urmată îndeaproape de Michelle Pfeiffer și Meg Ryan; Cele mai proaste actrițe ale anului: Madonna, apoi Roseanne Barr și... Kim Basinger; cele mai proaste filme: *Batman*, *She-Devil*, în sfîrșit *The War of the Roses* (Războiul Rozelor); cel mai bun interpret al anului 1990: Tom Cruise, Mel Gibson și Kevin Costner; cei mai proști interpreți ai anului: (scuzați cuvîntul „prost”, el face parte din formularea respectivului sondaj): Stallone, apoi Sean Penn și Rod Lowe; în sfîrșit cele mai bune filme ale anului 1990: *Născut la 4 iulie*, *Steel Magnolias* și *Rain Man*.

Rețineți acest nume:

SOKUROV

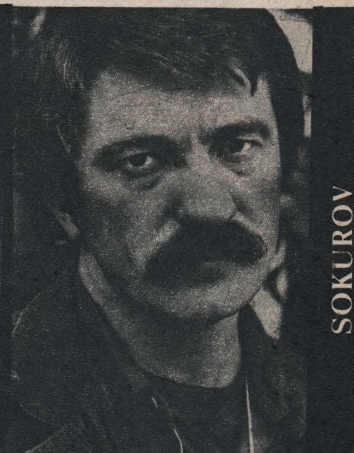
Alexandr Sokurov —
un regizor pe care vă invităm să-l descoperiți.
Încă un act de cultură datorat repertoriului
Cinematecii



Un moment din cele 25 de elegii-document

Alexandr Sokurov a participat la masa rotundă organizată de revista „Cahiers du cinéma”, la Studiourile Lenfilm, dar a refuzat să dea un interviu. La întrebarea: „Vă considerați un artist provocator?” a răspuns în locul lui scenaristul său, Iuri Arabov.

„Dacă v-ar fi răspuns Sokurov, cu siguranță, ar fi spus: „Nu!”, ca orice adevărat provocator. Cenzura a trasat această chestiune, interzicând apariția pe ecran a tuturor filmelor sale, până când a venit momentul glasnostului.” Acest tânăr cineast (38 ani) ne surprinde mereu cu fiecare nou film al său și continuă să realizeze filme de ficțiune și documentare, fiind unul dintre cei mai prolifici regizori. După insolita adaptare a romanului lui Flaubert, „Madame Bovary”, el a reluat seria elegiilor sale (25, până acum) produse de Studiourile documentare de la Leningrad.



SOKUROV

Stagiunea actuală a Cinematecii Române a debutat cu un soc: „Medalion Alexandr Sokurov”, programat chiar în primele spectacole și continuat în următoarele zile. Șocul a fost mai întâi unul efectiv vizual și treptat, cel al întâlnirii cu un cineast contemporan, necunoscut nouă, posesor al unei estetici absolut originale.

Deși vine după „experiența” Tarkovski (primul model pe care-l reclamă, de altfel în *Vocesa solitară* închinată memoriei marelui înaintas) — Sokurov izbutește, totuși, să surprindă prin noutatea limbajului său.

În vreme ce primul film, *Vocesa solitară*, mai vechi și ținând de faza căutărilor de tinerete, am fi înclinați să-l considerăm un rod al extravaganței, după vizionarea întregului „ciclul” o concluzie se impune: cineastul are un stil înconfundabil, pe care și-l stăpânește de la un film la altul, iar dacă stilul acesta pare greu accesibil, uneori incomprehensibil, „vina” este a ambiției autorului de a-și edifica propriul cod, pentru receptarea căruia experiența și cultura vizuală ale spectatorului sînt indispensabile. Trebuie adăugată imediat o observație: deși aparținând aceluiași limbaj elaborat și de o rafinată alambicare, cele trei filme au, fiecare, o structură distinctă, adecvată ideilor propuse. De remarcat, apoi, că, dacă apelează, întotdeauna, la o operă literară, Sokurov n-o face decât pentru a avea un pretext dramatic, sursa originară fiind distorsionată în tiparele manierei sale. Probabil îndatorat formației sale de istoric, regizorul interesează în peliculele lui secvențe de arhivă din documentare de epocă, însă nu grațiu sau rupind ritmul, ci articulându-le logic în textura tramei. Afirmția este valabilă doar pentru *Vocesa solitară* și *Dureroasa neplăcere*. Primul, un convingător argument de transpunere pe ecran a unui prozator dificil ca Andrei Platonov, valorifică imaginile istorice pentru a potența retrospectivă în povestea de dragoste a unui oștăf din Armata Roșie care, întors acasă, o cunoaște pe stăpînita lui iubite a tatălui său. Al doilea, o meditație asupra destinului uman anghrenat în vînturile istoriei și asupra binomului război-pace, încetează și mai organic flashurile jurnaliste prin avaturile locatarilor unei strănii case-vapor, inclusiv o interesantă atarnare a imaginii reale a dramaturgului Shaw, păstrate pe peliculă, cu intruparea sa actoricească.

Din punct de vedere formal, diferențierea amintită mai sus are o justificare intrinsecă. *Vocesa solitară* este un film de stare, în planuri lungi, statice, aceasta, ca și măști fruste ale actorilor inocului, succesiv, sentimentului speranței și cel al disperării. În *Dureroasa neplăcere*, dimpotrivă, mizanscena plină de dinamism cît și histrionismul excesiv dau iluzia unui happening teatral, în care chiar și regizorul pare a ignora evoluția aparent „în buclă” a scenariului, în realitate efectele fiind gîndite cu minuțiozitate. *Zilele eclipselor*, cel mai complex și mai încheiat, măturăsește o poetică lălmădită în limbajul alegoric al unui SF în care teroarele extraterestre a fost înlocuită cu cea statală, drama emanînd din evoluția relațiilor interumane în atmosfera straniu de primejdioasă a peisajului arid din Tadzhikistan. Acest din urmă film, singur, ar merita o analiză aparte, într-ată e de bogată semnificația lui. Dacă *Vocesa solitară* ar putea părea schematic în acedimul imagic al formulei epice contorsionate, iar *Dureroasa neplăcere* s-ar traduce în termenii unei haotice involburări teatrale lîmpezite printr-un deznodămint pur exploziv, *Zilele eclipselor*, în schimb, beneficiază de matca așteptată a unei închei structurate convenții de semn și semnificații. În toate trei, însă, este pulverizată continuitatea cronologiei faptice, cursivitatea narativă fiind înlocuită cu sincopele timpului subiectiv. Concepută cu aceeași scrupulozitate ca și imaginea propriu-zisă și însoțind-o osmotic, pînă și atunci cînd o contrapunctează tocmai pentru a-i reliefa valențele, banda de sunet este ea însăși o componentă principială a peliculei, alcătuită dintr-un conglomerat inteligent dozat de melodii, zgomote și chiar „citate” neutre obsesive („Bolero”, „Who's afraid of a big bad wolf?”), care se cuvîne ascultat de sine stătător, spre descifrarea sensurilor acestei întrepătrunderi. Cromatică îl definește și ea pe autor: indecise subordonată luminii, ea este preluată în funcție de finalitatea sa — crudă în *Vocesa solitară* unei iubiri, violență și întunecată în *Dureroasa neplăcere* a iluziilor pierdute, arăd și virată

După ce și-a luat licența în istorie, Alexandr Sokurov a absolvit Facultatea de știință popularizată a Institutului de stat pentru cinematografie din Moscova. Pentru lucrarea sa de diplomă, a pregătit o ecranizare a unor scrieri de Andrei Platonov. *Vocesa solitară*, care, însă, nu a fost acceptată. Filmul, realizat în 1978, și-a putut avea premiera abia peste 9 ani și a fost distins cu „Leopardul de bronz” la al 40-lea Festival internațional de la Locarno. Celelalte lung metraje de ficțiune ale lui Sokurov sînt *Dureroasa neplăcere* (1986); o fantezie după piesa lui George Bernard Shaw, *Casa inimilor sfîrșite*; *Zilele eclipselor* (1987), inspirat de proza științifico-fantastică a fraților Arkadi și Boris Strugacki; *Un miliard de ani înainte de Apocalipsa*. La toate aceste filme, regizorul a avut aceiași colaboratori principali: scenaristul Iuri Arabov și operatorul Serghei Iurizdički. Cîr privește distribuția, de la prima la ultima peliculă (cu o singură excepție) toate rolurile au fost interpretate de neprofesioniști. Filmografia lui Sokurov mai cuprinde cîteva documentare, difuzate și ele abia într-un tirziu: reportajul *Răbdare și muncă*, numeroase Elegii dintre care una închinată lui Salapin la venirea fiicelor acestuia în URSS, *Sonată pentru alto* despre Șostakovič; *Mimic* mai mult privind evenimentele celui de-al doilea război mondial; *Ofranda* serii descriind spectacolul focurilor de artificii din Leningrad; *Elegie pentru Moscova*.

În *Zilele eclipselor* unul fantastic reinterpretat în cheie politică. Ceea ce au comun, la urma urmelor, filmele acestui surprinzător Sokurov, prezentă singulară în organismul cinematografic modern sînt, în ordinea mesajului, o viziune filozofică asupra istoriei percepută cu fină sensibilitate, iar pe plan stilistic, sinteza cu caracter metaforic, într-o penetrație reciproc determinată, a mijloacelor de expresie artistică și a citatelor cu caracter documentar. Sokurov e un autor care își așteaptă spectatori demni de el.

Sergiu SELIAN

Teorema lui PASOLINI

A

teoretizat „filmul de proză” și „filmul de poezie”, s-a străduit să demonstreze cinematografic virtuțile discursului indirect liber, a recurs la mit, la parabolă și la alegorie gîndind că se poate exprima mai bine, că poate pătrunde mai adînc în profunzimea sufletului omesc. El, Pier Paolo Pasolini, cel nutrit din „cenusa lui Gramsci”, cel pentru a cărui

înțelegere nu ajunge numai cheia mitologică, numai cheia metaforică sau numai cheia psihanalitică, pentru că opera sa, ce îmbină primordialul cel mai frust cu cel mai înalt rafinament cultural, se refuză analizei pe o singură dimensiune, împrumutînd ceva din proteismul artistului.

A coborî în mit pentru a înțelege intruciva prezentul, pentru că prezentul se află acolo, aceasta este „teorema” lui Pasolini. S-a întors la Oedip pentru că „fiecare s-a visat o dată amantul mamei sale”, cum se spune, la un moment dat, chiar în film. „Puțini sînt aceia care mă înțeleg, doar cei care au intr-adevăr un suflet sensibil și uman pot pricepe în profunzime subtilitățile și aluziile mele” — se destăinuie autorul

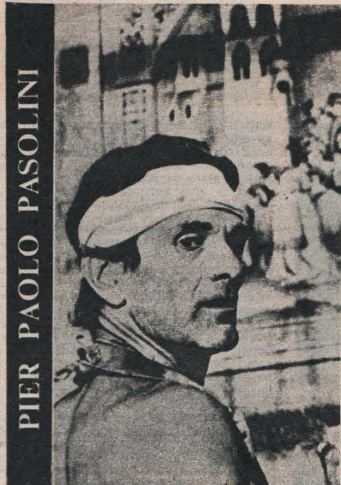
Medeei, iar subtilitățile nu sînt puține. De ordin estetic, stilistic, moral, politic...

Punctul lor de convergență este umanizarea mitului, amestecul de sacru și profan în proporții a căror măsură și al căror sens — cum observa Claude Mauriac — îl definea doar el. Rezultatul — un neorealism mitologic în care tragedia lui Oedip e a fiecăruia dintre noi, plînsul deznădăjduit al fiului



● Oedip și neorealismul mitologic
(Silvana Mangano și Franco Citti)





S-a născut la Bologna în 1922, moare în 1975, ucis la Ostia. Reprezintă una din valorile culturale cele mai proeminente și controversate ale Italiei anilor '60-'70. Filolog, critic literar, strălucit eseist, introduce metoda structurală în analiza cinematografică. Poet, pictor, dramaturg, interpret, autor al unor romane crud-realiști din viața lumpenului mizer de la marginea Romei. După colaborarea la scenariile unor filme ca *Noaptea Cabiriei* (Fellini), *Bălești de viață* (Bolognini), *Moartea unui prieten* (Franco Rossi), debutează în regie cu *Accattone* (1961), film insolit care a stîrnit vîl polemici pentru caracterul direct, non-conformist al unor imagini contrastante. O lume tragică, de delincvenți, în fotografii crude, insolite, obținute prin „tragerea unor contrapuzi succesive după negativul original” (Boussinot). După *Mamma Roma* (1962) — același mediu de patimi și disperată mizerie — Pasolini se definește ca regizorul unei acute crize morale, sociale, politice și culturale, vădînd tendințe ideologice și artistice contradictorii (catolicism și marxism, naturalism și neo-expressionism). Influențat de pictorii manieristi pe care îi citează adesea în filme ca *Evanghelia după Matei* (1964) — tîlmăcirea laică a Bibliei într-o expresie cinematografică insolită, cu o dinamică a filmărilor surprinzătoare sau în *Păsărele și păsărele* (1966), metaforă plină de ironie, sarcasm la adresa ideologiei sterile. Alegorii ca *Teorema* (1968) și *Porcile* (1969) devin expresia, la limită, a dezamăgirii intelectuale pentru care „revoluția și-a mincat filii”. Apelează la mituri clasice: *Oedip, rege și Medeea* pentru a-și da răspuns unor probleme cruciale pe care societatea modernă, „pragmatică și rațională, care și-a pierdut sensul metafizic” nu și le mai pune. Unei lumi populare, irațională, chinată de patimi, cu destine tragice, autorul îi opune, în *Trilogia vieții* începută cu *Decameronul* în 1971 și continuată cu *Povestirile din Canterbury* (Chaucer) și *Ploarea celor o mie de nopți* (1974), o deziluzie veselă, frenetică, viu colorată a bucuriei de a trăi și a iubi în care „erosul e trăit profund, violent, feroce”. Filmografia sa se încheie cu *Salo sau 120 de zile ale Sodomei*, interpretarea modernă a ideologiei marchizului de Sade, în intenția regizorului de a demonstra că „sadismul nu e altceva decît mercantilizarea corpului, reducerea lui la stadiul de obiect” (P.P. Pasolini).

Alice MĂNOIU

de rege năpăstuit de hybris-ul nemilos este plînsul unui flăcău oarecare, nenorocit (adică fără noroc) și prin aceasta înfinit mai zguduitor. Indrazneala, erezia lui Pasolini au fost de a da la o parte învelșii, aura de sacralitate, grandilocvență și elocință și de a privi istoria la scară umană. Cetățelile grecești, pe care superproducțiile ni le-au fixat în memoria și imaginația noastră de spectatori, uzind de decoruri mărețe, devin ceea ce erau: alcătuiri din piatră, nelufricoșătoare pentru oamenii din zorile civilizației. Oedip însuși nu are nimic dintr-un efeb, e un tânăr ca mulți alții, care își trișează tovarășii la jocul cu discul, pe care nu-l poate arunca la fel de departe ca Perseu. Lupta lui cu însoțitorii regelui Laertes are ceva din schema înfruntării dintre Horății și Curiții, dar este o încăierare între țărâni-soldăți, care poartă arme stilizate și coifuri ce trimit la recuzita pop-art-ului. Dar nu „cîțise” Pasolini, cu trei ani mai înainte, în *Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Evanghelia „ca pe o cântărică laică”*, după expresia lui Francesco Gerardi?

Muzica lui Bach, folosită la *Accattone*, a scandalizat. Melodii folclorice românești — bocete, colinde, plugusorul, călușul — ce ilustrează sonor *Edipo Re* par însă a fi de acolo, sint de acolo. Genială intuiție de a plasa aceste ritmuri arhaice într-un spațiu spiritual care pare a le releva cel mai bine înemurabilitatea, universalizîndu-le printr-o de-localizare (a se vedea costumele compozite, armele, zidurile de cetăți berberes) memoria sofocleană.

Edipo Re este rodul programului unui artist, de recuperare a prezentului prin trecut. Aceasta este semnificația inserării poveștii regelui din Teba în aceea a unui tânăr contemporan, a includerii ei între parantezele secvențelor moderne de la începutul și de la sfîrșitul filmului.

Nicolae BABOI

Sub semnul
documentului politic
(Yves Montand în
Stare de asediu)



Costa Gavras: „Un film politic
dacă nu e și comercial e inutil”



Doar figuranți pe eșichierul istoriei
(scena din Stare de asediu)

Capcana stilului lui

COSTA GAVRAS

Realizat după *Z* în aceeași cheie sobră, documentar-reconstituire, filmul *Stare de asediu* nu reprezintă altceva pentru Costa Gavras decît exercițiul stilului. Dacă mai țirzu în *Missing* (Dat dispărut) e încărcat schema filmului document sociologic cu trăiri patologice, ceea ce îi reușește parțial și în *Mărturisirea* aici Costa Gavras se încapșinează într-un exercițiu de aqua-forte ce duce chiar la uscăciune. Gravura are rigoriile ei și prima dintre ele e chiar simplitatea și bravura directă a ductilului lineal. Gavras se ferește ca de propriul său acid de tonuri ambigui sau semitonuri. De aceea categoria de documentarism uscat, sec chiar, e cea care, s-o spunem de-a dreptul cum îi place lui Gavras, face un dezagreabil serviciu naturii de film dedicat unor sacrificii. Cu rigorea gravurilor expresioniste ale plasticii jurnalistice a unui Maserel, Gavras reușește în acest film să ne facă să fim puțin indiferenți la soarta siluetoelor impersonale ce le animă. Nu gîm cum o fi fost scenariul romancierului Jorge Semprun, dar regizorul cu o autoritate malestoasă se desprinde ușor de orice amintire a lui și se confundă cu un real act de conform unor tipaje — încît devine, culmea, incredibil. Cu atît mai incredibil cu cît arguția lui Costa Gavras are farmecul stilului. Dar nu și puterea de convingere a acestuia. Ceea ce fusese punct forte al aceluiași stil (e drept inconfundabil) în *Mărturisirea*, aici e manierism, dar fermecător. Nu contesează poate că pînă și un Yves Montand e nerecognoscibil și incredibil. Dar camera se mișcă sever și translocatoarele au adresă, tempo-ul e bine ținut în frîu, acțiunile se succed previzibil, dar cu mîrșă. Exercițiul de stil e foarte plăcut celui ce-l exersează. Spectatorul îi este necesar numai dacă dovedește cliștigarea unui parlu: al celui ce exersează cu dificultate. Dificultatea erau aici sobrietatea și conștiința. Parlu în general cliștigat: filmul e o calitate de prim rang a stilului concis — asta există — numai că în *Stare de asediu* îl avem numai pe buclă. Filmul prin asta lasă un sentiment de zădărnice. Se pare că scoțază conștiința pe detalii e bună și e chiar si necu-non, dar absența ei în privința întregului înseamnă lipsa unei idei bine asimilate sau, de ce să n-o spunem?, traci duplicitate.

Boileau ne învîșă demult că „ceea ce concepem bine se enunță clar, iar cuvintele vin cu ușurință”. Aici imaginea vine cam prea greu. Stilul, evident, care și-l vede. Prăscind concizia fără idee cădem în capcana derizoriului.

Savel ȘTIOPUL



Cînd un mare poet (Cocteau) întâlnește
o mare actriță (Emmanuelle Riva)
și un regizor-poet (Franju)
în ecranizarea Thomas, impostorul
transmisă la televiziunea noastră

Am mai văzut pentru dumneavoastră.

●●●● — capodoperă
●●● — film important
●● — film bun
● — poate reține atenția
0 — te lasă indiferent

CENUȘA PĂSĂRII DIN VIS

Producție a Casei de filme Patru, 1989. Regia: Dorin Mircea Doroftei. Scenariu: D.R. Popescu. Imaginea: Gabriel Kosuth. Decoruri și costume: Radu Corciova. Muzica: Dan Ștefănică. Coloana sonoră: Nicolae Ciocă. Montajul: Melania Oproiu. Cu: Stelian Nistor, Marius Popa, Adina Cristescu, Gabriel Costea, Irina Movilă, Tara Vasilescu, Mihai Căfrîia, Ion Haiduc, Florentin Dușu, Marian Rileș, Valentin Popescu, Laurențiu Lazăr, George Alexandru.

Crealia a ajuns o caricatură — această replică a unui personaj derepopescian riscă să-și piardă valoarea metaforică în condițiile în care realitatea a devenit ea însăși o caricatură a existenței. Cînd, la propriu și nu la figurat, natura umană decade în urî, exacerbindu-și malformațiile. Cauza — mai mult sau mai puțin irațională. Efectul cauzei — cauza altor efecte...

Subiect banal: trei băieți și două fete — buni prieteni — termină liceul și pornesc în viață. Fata cea mai modestă (Adina Cristescu), un debut remarcabil prin firescul absolut, dar cea mai hotărâtă în realizarea unui tainic experiment, va reuși: învățătoare, acasă, undeva la țară, mamă a unui copil din dragoste și nu neapărat „din flori”. Băatul cel tenace și ambițios (Gabriel Costea, neotentinativ în „persuasiune”) reușește și el: la examenul de admitere la medicină, obține și mina prietenului prietenului, ba chiar și biroul socrului (Mihai Căfrîia într-o simplistă compoziție), care-l transferă și morgană infatuată. Fata de bani gata (Irina Movilă acumînd tristetea „femeii de cenușă”) se lasă tentată de soluția mărișului cu acel coleg care reușește la facultate de prima oară și nu cu cel pe care-l iubeste și o iubeste (Marius Popa, debut, deocamdată lipsit de orice dramatică), dar care, cîștit cu sine ca și cu ceilalți, realizează că medicina — profesia mamei (Maria Rotaru — încă o apariție episodică exemplară prin adevărat — se potrivește, abandonă examenul, dar nu și căutarea adevărurilor vieții. Împreună cu celălalt prieten neadmis la I.A.T.C., probabil pentru că dintr-o generozitate „pe dos” își epuizează talentul în cotidian și nu în artă (Stelian Nistor — jonglînd cu bizările lui bufone ale unui intransigent adolescent) — pleacă la armată. Etapa „tradițională” a maturizării. Dar pentru niște pasionați parasiști amatori cum sînt cei doi, instrucția tactică nu poate fi prea dificilă. Pe ei, vajnici performeri ai curajului sărituri în gol, îi preocupă clarificarea atitudinilor prietenilor nelocali. Dar a lămurii transant situația nu e posibil. Pentru că fiecare a avut momentul său de ezitare sau pripășă, de insolență sau lașitate.

Drumul adevărului, drumul către sine, drumul către ceilalți este anevoios asemenea celui al eroilor Odiseei, aduși indirect în discuție printr-un paralelism compozițional. Pentru că scriitorul D.R. Popescu obișnuiește să asociază meandrele actualității cu retropectivile lor mitologice. Un artificiu retoric salutar: în degringolada valorilor umane, o acută nevoie de raportare la reperele universalității...

Familiarizat încă de la debut cu stilul defel facil al scenariului, Dorin Mircea Doroftei, la acest al doilea film al său, și-a concentrat atenția nu atât pe gîsirea realului cu iluzoriul, cît pe observarea cu obstinație a detaliului semnificativ, în plan concret și în plan abstract — speculativ. Mereu în contrapunct vizual (imaginea Gabriel Kosuth) și auditiv (muzica Dan Ștefănică). De pildă, la serbarea de adio, minuirea excesivă a aparatului de fotografiat rimează cu dorința subconștientă de a păstra intactă seninătatea clipei. În armată, o broșură de tablă adusă în prim plan detur-nează în derizoriu spectaculoasă etalare de forțe militare. Imensitatea unui plai verde propulsează în grotesc tentativa de escrocherie sentimentală a unui șofer, confecționar de flori de hirtie (Marian Rileș, virtual „inger trist”). Un pumn de cenușă fierbinte rămîne în urma celei care și-a irosit tinerețea în zădărie.

22



Adina Cristescu și Gabriel Costea în *Cenușa păsării din vis*

Aceste deschideri poetice sînt strict supra-veghate regizoral printr-un montaj sever (Melania Oproiu) care favorizează elipsa narativă. Întîlnindu-se astfel, la un moment dat, chiar cu unul dintre dezideratele scriitorului (recunoscut pentru arborescența conflictuală, dar și pentru lărghețea oferită regizorilor în găsirea cheii interpretării adevărate) și anume acela al personajelor fără replică, definite doar printr-un schimb de priviri (Ovidiu Ghinilă — îndrăgostit fără speranță, Oana Moravac — năfărită fără șansă). Momentul fiind cu atât mai pregnant cu cît majoritatea personajelor sînt saturate de verbiage — formă de autodeziluzionare, de refulare. Un limbaj aforistic, perfrastic, menit să accentueze alunecarea atît de lesne de la trivial la pitoresc, de la candid la frust, de la echivoc la esențial, de la vulnerabil la coruptibil, de la culpabilitate la onestitate, de la sentimentalism la cruzime. Și nu întîmplător — desigur — cele mai izbutite scene sînt celea petrecute pe șlep sau în perimetrul acelei lumi infraurbane care — deși pe terenul labil al unor ambiții irrealizabile — caută să se mențină la suprafață apelînd la idealuri. Fie ele chiar învestiți. Paradoxal, personajele acestea, fără o insistență caracterizantă, au o consistență vitală specială. Chiar dacă uneori sau tocmă de aceea înfățișarea lor pare ridicolă datorită supralicitării ogîndirii cît mai fidele a condiției anonimatului (Ion Haiduc, un stupid inept, Laurențiu Lazăr, un superficial muccat, Florentin Dușu, călăuză de nădejde, Valentin Popescu, un vessel obedient).

Nu întîmplător persistă în memorie acel dezolant peisaj: pădurea iremediabil schilodită. Pădurea definită de D.R. Popescu drept „spațiu imperial al libertății, al afliilor lucrurilor

fundamentale, al regăsirii omului fundamental, al regăsirii omului începuturilor, liber și nu știutor de toate”. Imagine simbol care răcordează filmul la posibilitățile regizorale ale lui Dorin Mircea Doroftei, dar și la o filmografie scenică ce numără alte zece pelicule, filmografie verificată în colaborare cu reputați regizori: Geo Saizescu, Lucian Bratu, Alexandru Tatos, Dan Pița.

Irina COROIU

CINEVA CARE SĂ MĂ APERE

Film american de Ridley Scott; cu: Tom Berenger, Mimi Rogers, Lorraine Bracco, Jerry Orbach

Cu precizie de ceasornicar, Ridley Scott montează o intrigă polițistă care încearcă să sfîșieze banalitatea. O infuzie de romantism atenuază duritatea ciocnirilor dintre „răi” și „buni”, dacă acceptăm să-i încadrăm în aceste categorii pe reprezentanții Mafiei și ai poliției implicați în tramă. O clasificare improprie, după excesele de violență ale ambelor tabere. Dificil de scotocit pozitiv și protagonist, un polițist care se îndrăgostește de femeia pe care trebuie s-o aperse de răzbunarea celor din „Cosa nostra”. Sigure că are și el dreptul la romanță dar aceasta periclitează

Mereu protector, Tom Berenger (polițistul din *Cineva care să mă aperse*) alături de Debra Winger

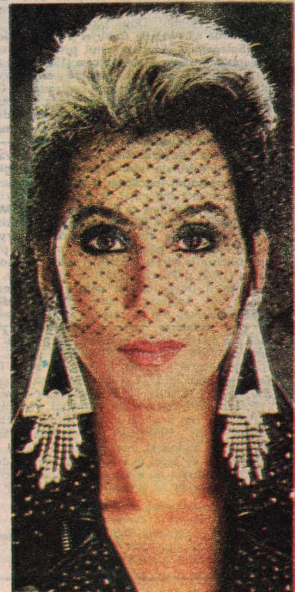


viața unui coleg și înfințea unui cămin unde nevastă și fiul tremură pentru viața lui. O diemă corneilă în care, conform tradiției, datorită triumfă asupra pasiunii. Puțini regizori, în afară de Ridley Scott, ar fi putut să evite cu atîta abilitate clișeele polițierului dar și gîsirea în melodramă.

Cineastul este un maestru al suspensului cu tentă horror (vezi faimosul *Allen* sau celălalt S.F. semnat de el, *Blade Runner*). Toate filmele lui Ridley Scott sînt de o frumusețe plastică rafinată și hieratică. Cei care au nostalgia picturalității din *Duellul* o vor regăsi, în proporție diluată, și în *Cineva care să mă aperse* în unele interioare ale superlucrosului apartament locuit de protejată polițistului. Scott e un regizor baroc dacă ne raportăm la definiția lui George Călinescu: „clasicul e un solar, romanticul un selenar iar barocul iubeste penumbra”. Barocismul temperat al imaginii marchează pecetea stilistică a realizatorului și în acest film din categoria „bine făcut”. Nu știu de ce, dar mă obzedează, după vizionarea lui, un adjectiv: ceasornic-resc. Se pare că meșteșugul a fost mai puternic decît arta.

SUSPECTUL

Film american de Peter Yates; cu: Cher, Dennis Quaid, Liam Neeson, John Mahoney



Cher, așa cum nu apare în *Suspectul*

Poate ar fi bine să stabilim genul proxim. Să-i zicem „corupție la palatul de justiție”, după titlul unui film de Marcello Aliprandi, gîndindu-ne la o serie de pelicule italiene ale anilor șaptezeci de factură politico-polițistă. Peter Yates a frecventat cu asiduitate polițierul pe care l-a înzestrat cu secvențe antologice, precum legenda urmărirea de mașini din *Locotenentul Bullitt*. Suspensul e condus cu mînă sigură și de estă dată, cu amînări și pistele false care fac deliciul suporturilor genului.

Ancheta propriu-zisă în jurul crimei mai puțin obișnuită, asasinarea unei steno-dactilograf pentru care este acuzat un vagabond surdo-mut, devine pentru autor prilejul de a analiza sistemul judiciar american. Urmărim deci cu mare interes cum lucrează justiția în Statele Unite, admirînd cum se respectă cu sfințenie prezumția de nevinovăție. Înfrîdu-ne însă de sforțările ce se pot trage în culisele unui proces. Imixtiunea intereselor politice nu scapă nici ea ochiului critic al lui Peter Yates. Deși descrie cu precizie un mediu, filmul nu ambiționează să fie o monografie a vieții dintr-un palat de justiție.

El demonstrează însă cît de important

În aşteptarea soţului pierdut

Cind este vorba despre filmele unor meridiane îndepărtate — fie ele indiene sau japoneze — lipsa noastră de apetenţă pentru unele dintre ele poate fi pusă pe seama diferenţelor de sensibilitate şi de mentalitate, a ignoranţei noastre compariţilor lui discerni o influenţă occidentală, decât pe Ozu a cărui gândire la nivel de scenariu şi regie este tipic niponă.

Si totuşi, oricât am fi de departe (în spaţiu şi în suflet) de Ţara Soarelui Răsare, ne putem da seama când un film este bun sau mai puţin, de artă sau comercial, de excepţie sau de duzină. Cu părere de rău, filmele prezente în cadrul Zilelor filmului japonez din acest an au fost mai puţin bune decât altădată. Nu din pricina că selecţia s-a oprit asupra unor pelicule a căror acţiune se petrece

azi (sau cel puţin în secolul nostru — vezi *Actriţa* de Kon Ichikawa), lipsindu-ne astfel de farmecul exotic al costumelor, ritualurilor şi întâmplărilor din poveştile cu samurai, ci pur şi simplu pentru că din punct de vedere cinematografic (scenariu, regie, interpretare) se menţin la un nivel modest.

De pildă, Du-mă în ţara zăpezii de Yasuo Baba nu îşi propune să fie mai mult decât un film publicitar pentru echipament de schi, automobile şi aparate de fotografiat. Povestea din categoria „un băiat întâlneşte o fată” rămâne un firav şi neinteresant pretext pentru avalanşa de schiuri, clăpări, costume viătuie, manuşii, cascadorii pe zăpadă, solo sau în grup, pe picioare sau cu maşina, pentru o frenezia a mişcării filmată strict după reţeta spoturilor publicitare, extinsă aici la o durată de o oră şi jumătate. Filmul străneşte învidia schiorilor împătimiti şi a celor începători (se credează ideea că având un asemenea echipament orice ageamui poate deveni peste noapte un performer). Probabil că nici operatorii nu rămân insensibili văzând posibilităţile de filmare, de la proiectoarele purtate

în spate ca pe nişte cornişe atăşate unui ghiozdan şi pînă la pellicula impecabilă.

În aceste condiţii interesul pentru filmele din selecţia japoneză trebuie căutat în alte zone decât în cea strict cinematografică.

În primul rînd în imaginea unei societăţi de consum deosebit de avansate. Nu cred că vreun spectator să fi rămas indiferent la modul în care se poate amenaja o casă (*La revedere, fetelor* de Kazuki Omori), la aspectul apartamentelor şi al birourilor, al maşinilor mici şi mari, pe scurt la toate acele dovezi de trai bun care se constituie într-un fundal firesc, necesar pentru că să aibă o viaţă lor.

Apoi în abordarea încăpăinţată a temei cuplului, *Rîul lucirilor* de Matsuo Takahashi, *Antimpurile căsătoriei* de Kishitaro Negishi şi *La revedere, fetelor* sînt în esenţă variaţiuni pe această temă. Cum se întîmplă lucrurile? La o anumită vîrstă, pentru că aşa a viaţa lor. Apoi în sus, bărbatul simte nevoia să-şi schimbe viaţa şi, cel mai adesea, partenera. Motivele sînt diferite — soţia nu-i poate face copii sau dimpotrivă, obligaţiile paterne l-au îndepărtat de adevăratele vocaţii, apariţia unei alte femei bineînţeles mai tinere şi mai dragă; rezultatul e acelaşi — despărţire. Tratată în cheie comică (*La revedere, fetelor*), dramatică (*Antimpurile căsătoriei*) sau chiar tragică (*Rîul lucirilor*), această temă universal valabilă prezintă unele particularităţi locale. O anumite mentalitate, să-i spunem feudală, domneşte în familia japoneză: bărbatul se constituie pentru femeie într-un ideal, nu mai e poartă iniţiativa despărţirii, el părăseşte căminul conjugal chiar dacă apoi are remuşcări care se repercutază asupra noului partener. Femeia în general e obedientă, speră într-o reconciliere şi urmăreşte de la distanţă evoluţia bărbatului infidel. În ciuda unor semne de emancipare (amanta din *Antimpurile căsătoriei* pe care nu o interesează decât un bărbat insurat, dresorează de defini din *La revedere, fetelor* care îşi alina echilibrul într-o profesie dar şi într-o nouă maternitate), femeia rămîne profund dependentă de bărbat. Toate acestea se petrec sub ochii copiilor care, se înţelege, vor creşte şi vor prelua modelul părinţilor.

Actriţa a făcut notă aparte în cadrul acestei selecţii, prin temă şi subiect — film biografic plasat în lumea cinematografiei, viaţa celebrei actriţe japoneze Kinuyo Tanaka — şi prin prezenţa unui regizor de renume — Kon Ichikawa. Imbinînd documentarul cu ficţiunea, filmul se doreşte a fi o reconstituire cât mai fidelă a destinului actriţei şi a ambianţei din cinematografia japoneză din perioada 1920—1950. De remarcă grija pentru asemănarea fizică dintre interpret şi modelele lor originale.

După ediţia din acest an a Zilelor filmului japonez nu ne putem dori decât prezenţa pe ecrane a altor filme nipone, mai vechi şi mai noi, care să ne prezinte adevărate valori ale acestei cinematografii puţin cunoscute publicului nostru.

Cristina CORCIOVESCU

Mimi Rogers, vedeta din Cineva care să mă aperi

poate deveni un avocat, cite matersaţiuni poate să dea de jos acesta dacă îşi asumă misiunea cu onestitate şi curaj. Şi, evident, cu ambia de a demonstra că e cel mai bun. Mitologia reuşitei obligă! O adevărată împătimită a profesiei, avocata intruchipată de Cher, merge pînă la capăt în apărarea clientului desemnat din oficiu. Cu atît mai mult cu cît „bruta” care nu poate vorbi este unul din acei „sărmani flăcăi” care s-au întors handi-capşaşi din războiul din Vietnam. *Actriţa* confirmă calităţile care i-au adus Oscar-ul pentru rolul din filmul *Mostră de Norman Jewison*: firescul gesturilor şi al replicii, o anumite căldură a prezenţei şi un farmec vag exotic. În orice caz, a meritat ca Cher să-şi abandoneze cariera de cîntăreaşă (în 1962) pentru cea de actriţă de cinema. Partenerul ei este aici Dennis Quaid, unul dintre junii primi în ascensiune la Hollywood (vezi portretul în pagina 17). *Suspectul* constituie o interesantă aducere la zi a filmografiei „portrete de avocaţi americani”. Intenţiile sale sînt duse mai departe de nou-noului. *Presunţele de nevinovăţie* de Alan J. Pakula, acum în premieră la Paris. Să sperăm că nu vom întîrzia să-l vedem.

TINERETE FRÎNTĂ

••

Coproducţie iugoslavo-română; regia: Maria Maric; cu: Silvia Pinciu, Carmen Trocan, Adrian Titieni, Radu Amzulescu, Dan Păcur.

Pentru cei care n-au fost la Festivalul de la Costineşti, unde pelicula i s-a acordat un premiu de onoare al juriului, nu strică puţină istorie. Filmul de televiziune al Mariei Maric, regizor iugoslav formată la IATC-ul nostru, a fost realizat în 1989 în Iugoslavia cu o distribuţie ce reuneşte actori din Bucureşti şi interpreţi de limbă română din Voivodina. Importantul premiu „Arenă de aur”, obţinut în vara lui 1990 la Pola şi călduroasa primire făcută la Costineşti, au determinat România să decidă difuzarea peliculei (tv pe marele ecran).

O idee inspirată, pentru că nu poate lăsa pe nimeni indiferent contactul, fie el şi cinematografic, cu o lume care, în ciuda distanţei, aparţine spiritului nostru. Pitorescul dialect bănăţean face farmecul acestei ecranizări a unui roman de Mihail Avramescu. Un farmec întregit de evocarea ritualurilor după care se desfăşoară viaţa în acest sat de Banaţul sîrbesc înainte de al doilea război mondial. Tragică poveste a protagoniştilor intra în rezonanţă subterană cu subiectul unor romane şi nuvele de Agărbiceanu, Slavici şi Rebreanu. Este acea dramă numită „sete de pămînt”, însoţită de patimi şi nenorociri care marchează lanţuri întregi de generaţii. În filmul Mariei Maric se înfruntă caractere puternice şi se acţionează decisiv, se luptă cu îndrăgire pentru apărarea entităţii complete pe care o reprezintă gospodăria ţărănească şi, la scară marită, satul. Autenticitatea ambianţelor şi costumelor este pe măsura adevărului omenească al personajelor. Tineretea frîntă de gajă o senzaţie de forţă puţin obişnuită pentru filmele semnate de femei. Dacă mai adăugăm partiturile onorate cu brio de tinerii noştri actori Dan Păcur, Carmen Trocan, Adrian Titieni şi Radu Amzulescu, vom spori numărul argumentelor de atracţie ale peliculei.

Dana DUMA

gala filmului belgian

Eterna tentaţie a suprarealismului

Trebuie spus de la început că prima impresie stîrnită de filmul *Vineri* prezentat în cadrul Zilelor culturale belgiene este derutantă, chiar stranie. Începînd chiar cu dificultatea de a-l încadra, după obişnuinţă, într-un gen cinematografic. Filmul începe ca un „policier”, cu eliberarea din închisoare a lui Georges Veermersch (Frank Aendenboom), despre care

afîm, ca dintr-o pagină de ziar, la rubrica „Fapt divers”, că este născut în 1920, că are deci între 40 şi 50 de ani, că a dus pînă la un moment dat o viaţă exemplară pînă în clipa cînd, cuprins parcă de o „demon du midi” (pe care îl bănuim bîntuind doar în ţări mai calde) şi „violetază” fiica, minoră, ea fiind de fapt... ispită. Se predă apoi, fără proteste, poliţiei şi îşi espăseşte faţa cu resemnare, pînă cînd este eliberat, înainte de termen.



Coperta I Jennifer Connelly. La 12 ani era mică balerina în *A fost odată în America* (r. Sergio Leone), 1990. *Hot Spot* (r. Denis Hopper). Coperta IV Australiano Mel Gibson (*Gallipoli*), s-a lansat la Hollywood cu *Mad Max*. Vîntoarea emblema. *Hamlet* în regia lui Zeffirelli

Echipa redacţională: Adina Darian — redactor-şef, Mircea Alexandrescu — redactor-şef adjunct, Bogdan Burlileanu, Irina Coroiu, Ileana Dănilache, Dana Duma, Alice Mănoiu, Ioana Stălie, Doina Stănescu, Victor Stroe

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic Bucureşti.

Piaţa Preslei Libere nr. 1, Bucureşti — 41917. Exemplar lei 14

Cititorii din străinătate se pot abona prin: „Rompresfilatelica —

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

Bucureşti — Calea Griviţei nr. 64—66

pentru că devenise, din nou, tatăl unei fetite...

Nu numai spectatorii, obişnuşi cu clişeele, dar şi vecinii lui Georges se aşteptau să din acest punct filmul să devină un fel de „western”, căci potenţialul „justiţiar” este, ca toată lumea, că soţia sa, Jeanne (Kitty Courbois), îl aşteaptă cu un copil făcut cu Erich (Robert Flack) — vecin mai tânăr. Înemic din ce aşteaptă nu se întîmplă... Enigma psihologică deosebită a filmului. Georges dăruieşte soţiei infidelitate un parfum franţuzesc cumpărat din economiile făcute în detenţie. Întinde şi celălalt obraz, încercînd să se împrietenească cu Erich, care este foarte jenat de situaţie... Tîne post vîntoasă, ziua în care păcătuie... Nedumerirea şi stupefacţia vecinilor cresc şi se transformă în dispreţ, căci logica lor simplă se aşteaptă la o răzătoare. Vizita unui vechi prieten se termină cu plecarea revoltată a acestuia, cînd vede că armone „conjugală” în trei, se instalează în casa lui Georges.

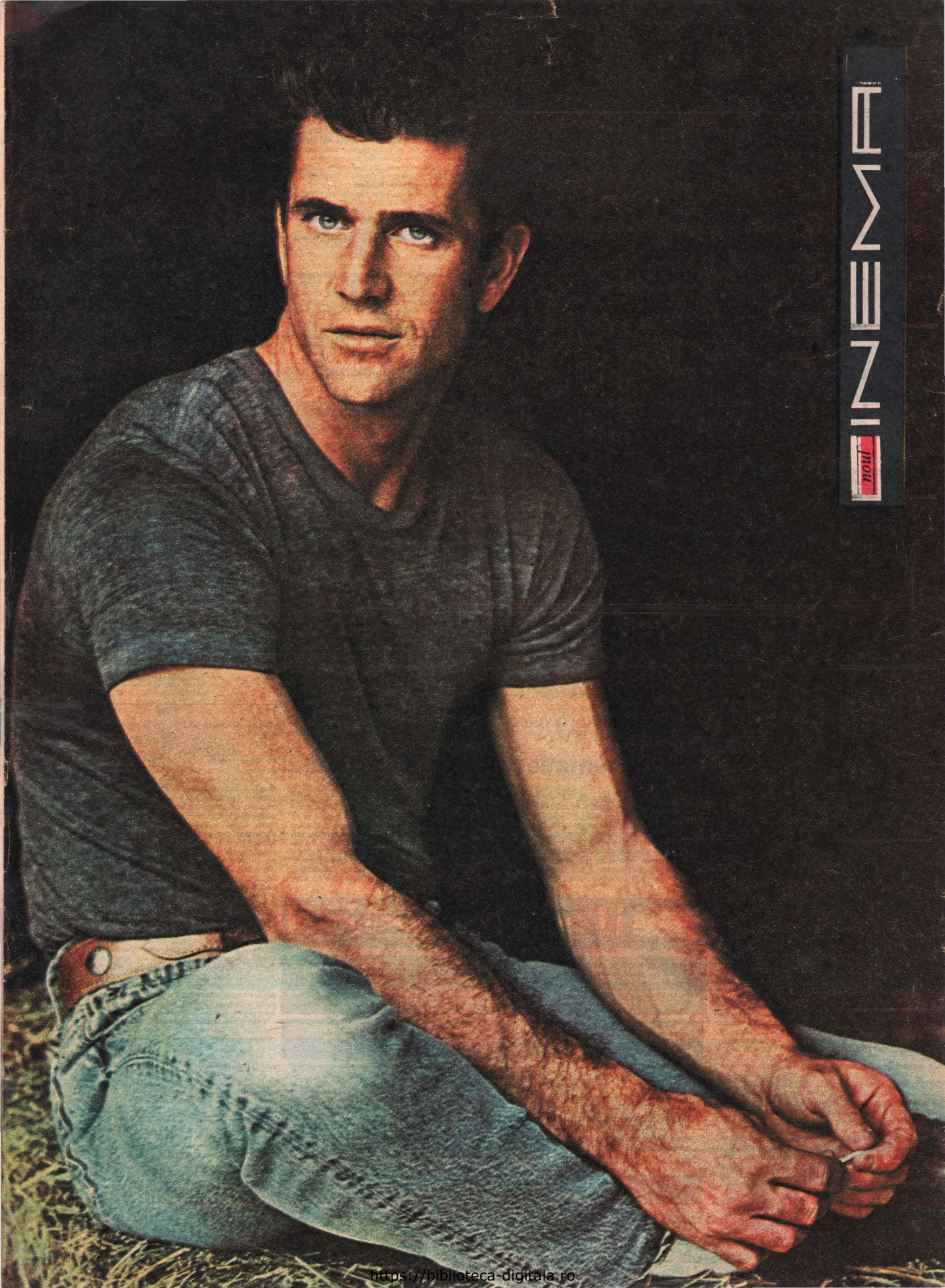
Georges aduse acasă portretul lui Christ nespun de trist, pe care voia să-l expună în salon, dar numai cînd „a venit momentul potrivit”. Autorul tabloului este o fost deţinut care a „păcătuit” cam la fel, într-o armă de vînt, lăsîndu-se sedus de o tînară, complice a unui contrabandist. Din suferinţa lui au răsarit neaşteptate tablouri de o tristeţe infinită printre care şi Christul dăruit lui Georges. Ne apropiem, poate, de cheia filmului...

Este povestea unui om simplu, ispitind pe-depele lui şi pe cele ale altora fără a se plînge şi care urmează să-şi poarte crucea mai departe. Aceasta ar fi poate, una din cheile parabolei pe care ne-a propus-o filmul lui Hugo Claus.

În ciuda faptului că pentru unul filmul *Vineri* este o simplă dramă de familie, el ne face să medităm la teme eterne: *păcatul şi ispăşirea lui, iertarea şi izbăvirea*, drama condiţiei umane, în cele din urmă. Şi cite alte asemenea drame se consumă înăuntrul noi saure, în tăcere, în resemnare sau în treptată dizolvare în marasmul cotidian.

Am descoperit prin filmul lui Hugo Claus, un tîrîm necunoscut. Saint Exupéry, cel care a cunoscut şi „Tîrîmul oamenilor” şi pe cel al cerului, spunea odată: „E altă de misterios tîrîmul lacrimilor...”

Doina BOERIU



IZI

now