

R  
I  
C  
H  
A  
R  
D  
G  
E  
R  
E

Mareea  
neagră

EMMANUELLE

*De ce  
violența?*

REVISTĂ A CINEFILOR DE TOATE VÂRSTELE

noul

CINEMA

Nr. 7/1991 (340)  
Anul XXX



# BLOC-NOTES

## Ora documentarului: strigăte și șoapte

**D**acă realizatorii de la studioul „Sahiafilm” n-ar fi avut inițiativa unei proiectii-dialog cu presa, informația criticilor, asupra producției recente de documentare ar fi rămas desigur precară. Impresia că există un mare decalaj între evenimentele României post-revoluționare și reflectarea lor în filmele documentare nu aparține numai presei noastre, ci și celei străine. În toamna trecută, în timpul unei conferințe de presă din programul Festivalului internațional de la Nyon, care a consacrat o amplă retrospectivă documentarului românesc, cronicarul prestigioasei reviste franceze „Quinzaine littéraire” acuza lipsa de reacție a cineaștilor noștri în fața unor subiecte care ar trebui să-i frământeze: nenumeratele cămine de handicapați și mizeria acestora, episoadele dramatice din 13—15 iunie etc. La explicațiile celor câțiva regiștri prezenți care invocau slaba dotare tehnică a studioului și lipsa peliculei, ziaristul francez și-a retras acuzațiile, dar a ținut să semnaleze un pericol: cineaști din alte țări vor trata aceste teme de mare interes și vor plasa peliculele înaintea noastră pe rețelele de televiziune din toată lumea. Ceea ce, partial, s-a și produs.

Că nu este totul pierdut ne-au demonstrat însă realizatorii de la „Sahiafilm” cu selecția lor de filme recente. Bineînțeles că ei nu puteau rămâne indiferenți la convulsiile societății noastre post-revoluționare. Aceștia sînt conștiente, în ordine cronologică, în 1990 — un an ceva mai lung de

Ada Pistiner, film ce conține documente interesante despre cele mai importante manifestări ale anului trecut. Felicia Cernăianu, autoarea superbului film „Maria lu' Pascu”, abandonează registrul poetic, atît de specific profilului său de autor, pentru a aborda reportericește, în „Pămîntul și țărâni” lui un subiect, de asemenea generator de mari dispute: redistribuirea terenurilor agricole. O temă de un atît de acut, și uneori dureros interes, la care, cu siguranță, regizoarea va mai reveni. Înfernul supraviețuirii în hiper-poluat oraș Copșa Mică este zugrăvit în impresionanta peliculă „Apocalips '90 de Viorel Branea”. Extrem de interesant este și subiectul abordat de Anita Gîrbea în „Lăcașul zeilor muți”: abuzurile comise în psihiatria noastră în perioada dictaturii comuniste. Halucinantul univers al spitalelor de psihiatrie, pentru prima oară descris cu amplexare într-un documentar românesc, o fascinează pe autoarea care se apropie cu emoție de victimele coșmarului prin care am trecut. Oricum, filmul merită semnalat și pentru eforturile sale de înnoire a limbajului. Un alt realizator ce face vizibile încercări de primenire stilistică este Ștefan Gladin. „Să facem totul” este un izbitic pamflet politic, foarte bine ritmat, folosind cu ingeniozitate materialele de arhivă ce consemnează contactele lui Ceaușescu cu importanți personaje politice din întreaga lume. Tot pe o investigație arhivistică își împetează demersul artistic și realizatorii Eric Nussbaum și Gabriela Ionescu, semnatarii „Reportajului despre reporter”, un portret al faimosului jurnalist care a fost Brunea-Fox. Tema, pînă demult tabu, a religiei este recuperată în „Lumină din lumină” de Paul Orza. Cu același efort de recuperare Ioana Holban filmează în „Sus la poarta raiului” obiceiuri de Crăciun din Maramureș, recurgînd însă prea mult la mizansenă în detrimentul autenticității.

Din păcate nu avem spațiu pentru a reveni la o analiză mai atentă a mutațiilor artistice produse în filmul nostru documentar (vezi nr. 3/1991). Ele sînt însă evidente și se vor contura și mai clar, în viitor. Este limpede însă că realizatorii apelează acum la o abordare mai directă a actualității renunțînd la acele atîte de abundente comentarii specifice creației *dinainte*. Selecția de filme propusă ne-a răspicit instructivă temerile: realizatorii privesc atent transformările din societatea noastră și sînt apți să le consemneze și să le analizeze. Problemele lor țîn, este evident, de atît de banal, dar determinanțul cadru organizatoric. Mult prea centralizat sistem al cinematografiei noastre și lipsa acută de materiale au împiedicat pînă acum reacția promptă la atît de spectaculoasele evenimente politice și sociale. Se cuvine lansat un SOS. În fond, documentele acestei perioade au, trebuie să aibă, statutul de film de patrimoniu. Să sperăm că în noua formulă de organizare pe care și-au ales-o realizatorii regia autonomă „Sahiafilm”, documentarul nostru va putea progresa.

Dana DUMA

## Din sumar:

Nr. 7/91

### Bloc-notes

#### Dialog cu cîntitorii

#### De ce violența?

De ajuns cu atîtea fapte, să trecem la vorbe; invitație la Rollerball, Soc-terapia

#### Festivaluri: Cannes (II)

A filmă înseamnă a crea viață

#### Pentru speranță premiul este de aur!

#### El, actorii Sean Connery

#### Azi, ei sînt vedete:

Anne Parillaud, Sophia Coppola, Christophe Lambert, Kevin Costner

#### Pe ecrane: Emmanuelle

#### Bis: Mila și tandrele.

Locuri în inimă

#### Am mai văzut

pentru dumneavoastră:

Miss Litoral, Mascariul, Pe cuvînt de politist, Mississippi în flăcări

#### Telecinemateca:

Stiopl, Simon, Schlöndorff, Kieslowski

#### Cineglob

#### Filmfax

În acest număr semnează:

Mircea Alexandrescu, Delia B. Andrei, Nicolae Baboi, Bogdan Burileanu, Irina Coroiu, Adina Darian, H. Dona, Dana Duma, Alice Manoiu, Daniel Paunică, Sergiu Selian, Eva Sirbu, Dumitru Solomon, Doina Stănescu



## PRIM PLAN

### Reclama, dar nu numai

**C**inefilii! Statisticile mondiale arată: cinematograful a rezistat! Succesele mondiale arată: industria cinematografică prosperă! Comerțul cu filme prosperă! Să readucem publicul în sala de spectacol. Nimic nu poate înlocui bucuria vizionării pe marile ecrane, nimic nu poate înlocui plăcerea avută în comun: spectacolul!

Întreprinzători, inițiați cinematografele cinematografele.

Centrul Național al Cinematografiei va sprijini.

Arhiva Națională de Filme va sprijini. Aceste enunțuri incitante se află pe ultima pagină a unei premiere editoriale: „Prim plan”, revista buletin a cinematografului, cinematografului-cinemateci, cercurilor de cinema, cinematografului de artă și experiment, publicație a Arhivei Naționale de Filme — România. Redactor șef Mihai Tolu. Numărul 1—2 are un optimist „cuvînt pentru un bun început” aparținînd directorului ANF, regizorul Savel Stiopl și un sumar variat și mai ales bine redactat și ilustrat cu scrupul profesional. Îi urăm viață lungă!

● La cererea cititoarei noastre Elena Croitoru: Heddy Lamarr



## Imaginația

este un mușchi

**A**utorul acestui interviu, Felix Smetaniuc Trandafir, este unul dintre premiații Festivalului internațional de scurt metraj de la Maisons-Laffitte (Franța). În primăvară pelicula sa „Vinătoarea” a primit aici premiul Agenției Hoareau, regizorul cîștigînd și un stagiu de trei luni la Institutul de înalte Studii Cinematografice.

Nu se poate să nu semnalăm că Felix Smetaniuc Trandafir, un tînăr cineast amator din Suceava, și-a cîștigat premiul într-un festival profesionist, cum este cel de la Maisons-Laffitte. Încezător în steaua sa, el s-a înscris pe cont propriu în această competiție internațională, călătorind nesponsorizat de nișmen în Franța. Succesul l-a fost pe măsura curajului.

Jean-Claude Carrière, președinte al F.E.M.I.S. (Fundatia Europeană a Profesioniștilor Imaginii și Sunetului), continuarea a fostului institut I.D.H.E.C.) este unul dintre cei mai importanți scenariști ai cinematografului francez. Am început dialogul pe care a avut amabilitatea să-l accepte cu o întrebare privind primele sale succese în domeniul scenariului...

— Am început prin a publica un roman, la 25 de ani. Apoi, datorită editorului meu l-am cunoscut pe Jacques Tati, care tocmai căuta pe cineva care să scrie două cărți după două dintre filmele sale, „Vacanța domnului Hulot” și „Unchiul meu”. La Tati, l-am întîlnit pe Pierre Etaix, care era asistentul său. Împreună am scris și realizat două scurt metraje, apoi un lung metraj. Și așa mai departe...

— Spuneți-mi, vă rog, cum vă vin ideile pentru scenarii?

— Ideile vin din toate părțile, visînd, mergînd, citînd, dar mai ales mîncînd: încercînd să te concentrezi asupra problemei pe care o ai de rezolvat. Imaginația este un mușchi care trebuie antrenat, exercsat.

— De obicei, sub ce formă preferați să scrieți scenariile, în decupaj tehnic sau literar?

— Asta depinde de dorințele regizorului și de maniera lui de lucru. De cele mai multe ori nu pun în scenariu nici un fel de indicație tehnică, pentru a nu îngreuna lectura. Dar vorbesc la modul tehnic cu regizorul și, dacă el o cere, scriem împreună un decupaj tehnic.

— După părerea dumneavoastră, ce înseamnă un bun scenariu?

— Un bun scenariu este acela care dă naștere unui bun film. Nu există scenarii bune „în sine”. Îndoeșbi trebuie să te ferești de textele foarte bine scrise, prea literare, care nu-și pot găsi nici o echivalență pe ecran. Scenariul este omida care conține toate celelalte, toate culorile fluturării. Dar fluturile trebuie să-și ia zborul...

— O ultimă întrebare, înainte de a vă mulțumi pentru amabilitatea cu care mi-ați răspuns: ce aveți pe masa de lucru?

— De trei sau aproape patru ani mă interesează mult cercetarea științifică, cea care îmi pare în mod real singurul element motor al acestui sfîrșit de secol. Am în proiect o emisiune de mai lungă durată la televiziune, despre științe și o piesă de teatru cu Peter Brook (cu care lucrez de peste 17 ani). În ceea ce privește cinematograful, lucrez la un nou proiect cu Louis Malle.

Interviul de  
Felix SMETANIUC TRANDAFIR

\* Spectacolul cu „Woza Albert” a ajuns în luna iunie la București





Un nou film de autor semnat Dan Pîja (în stînga).  
 Probabil un film cu cheie și cu sugestii autobiografice, dacă examinăm  
 ideile unui „credo” pe care regizorul îl exprima cu puțin timp în urmă:  
 „Nu cred că a te închide într-un univers al tău înseamnă evazionism.  
 Nu cred că poate fi condamnat un artist pentru că își explică propria lui viață și o face prin film...”  
 Cu Valentin Popescu, Ștefan Iordache (rolul principal), Constantin Cotimanis

## VIZAVI DE REVISTĂ, ALMANAH, ETC.

**D**acă aș fi parlamentar, gazetar sau ministru, așa aș intitula această rubrică din dialogul nostru cu cititorii. Dar fiindcă știu că vizavi de revistă (respectiv, de redacție) nu e decît parcul Herastrău, vă rog să înlocuiți cuvîntul din titlu cu **despre, referitor la, cu privire la...** (francofonilor care l-ar regreta pe vizavi li-l propun pe **apropo de...**).

Acadur, ce ne scriu cititorii despre revistă? „Îmi place foarte mult revista Cinema și am început să fac colecție”. (Elena Croitoru din București). „În **Noul Cinema** am putut găsi fotografiile actorilor care m-au făcut să trăiesc adevărate clipe de fericire cînd le-am văzut filmele și pentru aceasta aș vrea să vă mulțumesc mult. Pot să vă spun despre revista **Noul Cinema** că te face fericit. (și noi care căutam aiurea secretele fericirii! d.s.) Nimic nu este mai plăcut decît să răsfoiești revista **Noul Cinema** la umbra unui copac dintr-un parc sau în rîcoarea camerei”. Presupun că scrisoarea e compusă vara și nu iarna, altminteri cred că s-ar găsi și lucruri mai plăcute de făcut decît să răsfoiești o revistă, fie ea și revista noastră, în **rîcoarea camerei**. Ce ne cere Elena Croitoru în schimbul cuvîntelor sincere și amabile pe care ni le scrie? Să publicăm o fotografie (poster, dacă se poate) a lui Hedy Lamarr din **O femeie compromisă**. Pe Victoria Prințipal mi se pare că l-am oferit-o cu anticipație.

Laura Benesch, de 17 ani, din Botoșani, ne asigură că **Noul Cinema** „e o revistă care are un farmec al ei, te face curios și dornic în același timp să afli cît mai multe lucruri despre unii actori, acțiunile sau chiar despre unele filme preferate. În ceea ce mă privește, sînt o admiratoare a filmelor de aventură, dar mai ales cele (a celor — d.s.) în care se practică (!) artele marțiale”. Drept care ar dori să afle cîte ceva despre Chuck Norris din **Lupul singuratic** și să se publice o fotografie (poster) a actorului, după ce ne rugase mai de mult să publicăm o poză a lui Joe Penny, care, vai, n-a apărut. Ne vom strădui să-l îndeplinim dorința pentru că nu cumva revista să-și piardă ceva din „farmecul ei”...

Din Bacău, **Laura Teodorescu** ne propune ca în paginile revistei să apară „un talon — cerere de procurare a almanahului. Talonul să poată fi trimis pe adresa redacției împreună cu recipisa obținută la poșta după trimiterea sumei necesare prin mandat postal. Așa vom fi siguri că vom avea almanahul și că nu vom avea neplăcuta surpriză să nu-l mai găsim la chioșcurile de difuzare a presei”. O altă propunere: „un supliment trimestrial în care să publicăm diferite postere însoțite de cîteva date despre persoanele respective”. Vom lua în considerație aceste propuneri.



O nouă comedie Metro Goldwyn Mayer: **Delir**  
 cu Mariel Hemingway, John Candy, Emma Samms

O fată din Craiova, care semnează pur și simplu **Alice**, simpatizantă a Partidului Liber-Schimbișt, nu-și spune numele... pentru că nu vreau să devin sponsorul d-ștră pentru nr. 4 (...). Fetele de vîrstă mea (18 ani) se îndrăgostesc adesea de actori mai mult sau mai puțin celebri, cu ochi mai albaștri sau mai albaștrui, cu ochi verde-smerald sau verde-brocăel. Nu este însă cazul meu; și Tom Cruise și, și... (mai spuneți și dv.) m-au lăsat... rece! Nu însă și Michele Placido din serialul **Caracatița**. Nu pot spune că frumusețea lui fizică m-a impresionat. De altfel, nici pe d-na Vartolomei n-a impresionat-o. Cred și eu! După ce a

ales o poză de toată mîla. După ce că este alb-negru, bietul om e ciufuit ca un arici, iar zona unde trebuiau să fie ochii și gura, e zonă... liberă de neocomunism, nu știu ce e! Arată ca o fantomă. Dar fantomă — ne-fantomă, ciufuit — neciufuit, mie tot îmi place!... Pe scurt, simpatizanta din Craiova a Partidului Liber-Schimbișt ar dori să afle „amănunte din viața lui personală și din cariera sa cinematografică”. D-na L.V. a făcut o cronică muzicală care nu pot spune că nu e interesantă (mai ales cînd mă gîndesc la acordurile melodice din momentele de mare tensiune), dar eu cred că ar fi interesantă și o cronică în care să fie abordată o latură psihologică — pentru că eu cred că actorul joacă un rol psihologic, confruntîndu-se cu situații limită, este personajul care învinge pierzînd (...). Să nu uităm că

filmul poate fi un mijloc deosebit în educația tinerilor. Poate ar fi bine să realizezi o rubrică de genul: „Să înțelegem filmul” prin care să subliniați latura care se vede mai puțin”.

Nu ni se pare lipsită de interes propunerea lui Alice. E o dovadă că iubeste și revista noastră, nu numai pe... Michele Placido.

## O CONFESIUNE

**O**cunoștință mai veche a paginii noastre de dialog, **Cristina Oprigescu**, se confesează.  
 „De data asta (...), mai puternică decît tentația de a vă vorbi despre... un **Cyrano de Bergerac** de pildă, mă în-  
 cearcă dorința de a vă descrie un alt „film” care însă nu a fost scris niciodată; care deocamdată nu are final... și ale cărui personaje nu se cunosc deloc între ele, de parcă acțiunea s-ar petrece undeva, într-o tristă lume unde domnesc absurdul și neputința de a comunica. Și cel mai ciudat este că personajul central al acestui film sînt chiar eu (...). Cine eram eu și cine sînt și acum? Un om oarecare, fără nici o faimă, un biet român, un vizitor care a avut naivitatea să creadă că frumosele sale intenții și gînduri îi vor determina pe ceilalți (inclusiv pe cei din Occidentul „prieten”) să-l acorde sprijinul sau măcar atenția”. Aflu că autoarea scrisorii a încercat să intre în corespondență cu diverse reviste de film din străinătate, dar n-a reușit. E dezamăgită. Revine la revista noastră, care, de bine de rău, i-a recepționat mesajele și, tot de bine de rău, le-a dat curs. E o timidă. O „mare timidă”. Pe de altă parte nu vrea să ne dea impresia că e urmarită de o idee fixă. Despre ce e vorba? Mereu despre schimbarea pe care a produs-o în existența ei filmul lui Zeffirelli **Isus din Nazaret**. „Eu nu citisem Noul Testament. Credeam în Isus dar nu îl cunoșteam. Poate nici filmul **Isus din Nazaret** nu mi-a spus totul despre Isus Christos (...) dar, mai înainte de a-l cunoaște, l-am cunoscut iubirea... Nici un alt „Isus” al cinematografiei nu a izbutit să întruchieze atât subtil ca Robert Powell, cu amestecul lui inegalabil de grație și tandrețe, de mister și melancolie... (...) Era acta infinită superioritate în ceea ce descoperisem, încît mîrunele mele gînduri, emoții și ambiții „terestre” mi se păreau nimicnicie... (...) Văzîndu-l pe Robert Powell — „Isus”, am știut din acel moment că de-atunci încolo, ori de cite ori voi mai privi o imagine sacră a lui Isus: o icoană, o sculptură etc. imaginea celebrului Său interpret de pe ecran va reveni de fiecare dată pentru a se suprapune mereu peste orice altă efigie... Cu toate că filinta omenească este înclinată, atît de ușor, să uite, chiar și o renaștere lăuntrică, eu n-am putut uita... (...) Eu sînt pictoriță și graficiană. Nu este mult de cînd am absolvit I.A.P. „N. Grigorescu”. Poate că, de multe ori, o exagerată sensibilitate face ca imaginația mea să confere alte dimensiuni și alte sensuri unei realități obisnuite. De fapt, în aceasta constă însăși rațiunea de fi ca artist. (...) Sînt doar o debutantă, nu m-am remarcat pînă acum (...) Ca pentru a materializa o stare lăuntrică încărcată de celestul pe care îl descoperisem în filmul lui Zeffirelli, am pictat, acum un an, prin mai, o mare pinză albastră, abstractă, care nu reprezintă altceva decît impresia unui albastru pur care coboară printre niște griuri ușoare, argintii. Trebuie să spun că am pictat această senină pinză albastră pentru Robert Powell”. De aici, drama. Cristina Oprigescu ar dori să-i trimită pictura lui Robert Powell, dar nu reușește să-i ale adresa. Nimeni n-a reușit pînă acum să-i ofere adresa actorului. Mă tem că nici noi nu vom reuși s-o aflăm (inclusiv domnul Mircea Alexandrescu, căruia corespondența i-a adresat). Ce pot face altceva decît să-i rog pe colegii din redacția revistei — și, lată, rugămîntea o fac din nou în mod public — să încerce prin relațiile pe care le au cu alte reviste sau cu diverși cinești din Europa, să obțină pentru Cristina Oprigescu (București), str. Mitrița Constantinescu 5) adresa actorului Robert Powell? Confesiunea de mai sus am reprodus-o, cît s-a putut de amplu, în sprijinul rugămîntului. Să nu ne pierdem speranța!... (vezi p. 18).

Rubrica „Dialog cu cititorii” este realizată de Dumitru SOLOMON





# CANNES



**Toto, eroul (Belgia)**  
Premiul Caméra d'Or



„Dacă banul nu e, nimic nu e”:  
**Sam și cu mine** de Deepa Metha (Canada)

**D**ate „personale”: competiție nascută acum 14 ani din inițiativa Delegatului general al Festivalului Internațional al Filmului de la Cannes, domnul Gilles Jacob; organizator: Asociația franceză a Festivalului Internațional; animator: Jean-Loup Passek, prin vocație animator de evenimente cinematografice; sponsori — pe aici se spune mai tandru și mai uman: nași — Federația Națională a Industriei Tehnice de Film și Televiziune și Sindicatul Francez al Criticii de Film.

În ce privește premiul, sponsorul — par-don, nașul — este compania Eastman Kodak. O „fișă biografică” ce vorbește foarte clar despre importanța „Cămerei de aur” în viața celui mai mare Festival internațional din lume, cel mai controversat de asemenea, rînd pe rînd, cînd nu în același timp, lubit, hult, adorat, contestat, dar înspre care vin, an după an, ca fluturii la lumină, zeci, sute, mii de suflete iubitoare de cinema. Vin, vîd, se arată, apoi pleacă, pe scut sau sub scut, pleacă fericiți sau bombănînd, Cannes-ul rămîne cu un gust mai dulce sau mai amar, de pînde de an, de pînde de filme, de pînde de reacții, rămîne și se pregătește să o ia de la capăt. În anul viitor. Și, vorba lui Vitali Kanevski, cîștigătorul Camerei d'or în 1990, „Doamne, te implor, fă ce știi ca acest incredibil și minunat Cannes să existe de-a lungul secolelor”. În „acest incredibil și minunat” Cannes, dar și infernală moară la care se macină, an după an, mereu altă făină pentru plînea nu întotdeauna dulce, a filmului nostru cel de toate zilele, „Camera d'or” face figură de peisaj idilic, un colț de pădure, acolo, departe de lumea dezastrului. Și totuși, cota cea mai înaltă de emoții amestecate cu temeri și speranțe exact aici se atinge. Pentru că, fericitul cîștigător al competiției primește, pe lîngă trofeul onorant și foarte frumos, de altfel — un mic cub de granit din care pleacă o buclă de peliculă aurită însemnată cu sigiliul Camerei d'or — un cec în valoare de 250.000 franci din partea „nașului” Eastman Kodak și 300.000 franci din partea Societății Dauphin, pentru publicitatea filmului în Franța, Italia și Spania.

O recompensă gîndită să asigure, celui mai promiător debutant, un an de viață fără griji materiale deci, șansa de a-și pregăti, în li-

niște, filmul următor, un gest regesc din partea Cannes-ului, dar care pe aici se numește „o mină de ajutor”. Ce înseamnă aceasta „modestă” mină de ajutor, tot Kanevski ne spune: „Camera d'or mi-a dat o libertate totală în munca mea. Și în-de-pen-den-ță. De altfel, acesta este și titlul viitorului meu film: „O viață independentă”. Pe de altă parte însă, Gêraldine Chaplin, fermecătoarea, dar și intransigentă președintă a Juriului din acest an, declară că: „Niciodată nu vom apăra în-de-lăunșu tinerii cinești și primele lor filme”, declară cu o greutate specifică importantă, întrucît vine din partea cuiva care și-a pus, nu o dată, talentul și renumele la temelia unor debuturi.

Rămîne de văzut ce am avut de apărât și hotărît „pe proprie și exclusivă răspundere, fără ca Festivalul sau alte organisme să se poată amesteca în vreun fel” — potrivit articolului 6 din Regulamentul competiției, alcătuit din zece puncte, ca cele zece porunci.

În competiție s-au aflat 23 de filme venind din: Statele Unite, 7; Africa, 4; Polonia, 2; Australia, 2; Anglia, 1; Turcia, 1; Ungaria, 1; Uniunea Sovietică, 1; Franța, 3; Belgia, 1. Selecția a scos la iveală două tendințe, domi-

nante numerice, plus o a treia, în minoritate numerică, dar nu mai puțin importantă ca propunere filmică, dimpotrivă. 1) Filme sprijinite solid pe o tematică socio-politică, dar realizate, de regulă, pe „rețetă” și care, deși bine construite uneori, sucombau într-un te-zism agresiv. 2) Exerciții de stil în zona experimentalului cinematografic îndrăzneț și interesant, în sine, dar cu tribut prea mare plătit unor curente artistice demult consumate ca experiențe cum ar fi expresionismul, supra-realismul, onirismul, și 3) filme „simple”, pre-ocupate în întregime, de latura general-uman-valabilă, filme ce nu doreau „decît” să vorbească oamenilor despre oameni. Și aici s-au înscris, într-o ordine deloc întîmplătoare, *Proof (Proba)* al australiencei Jocelyn Moorhouse (povestea unui ființ născut orb, obsedat, o viață, de ideea că propria mamă a vrut să-l pedepsească pentru infirmitatea lui — să-l pedepsească cum? Mîrîindu-l, adică re-latîndu-i o lume inexistentă — de unde o aversune enormă, pe viață, față de minciună, dublată, firească, de o monstruoasă neîncredere în oameni. Un film sobru, construit cu o rigoare surprinzătoare pentru un debutant, *Sam and I* (Sam și cu mine) de Deepa

Metha — Canada, povestea unui ființ emigrant indian angajat ca îngrijitor al unui bătrîn evreu, aparent cam ținic, în fond îngrozitor de singur în sînul unei familii ghețoase, pentru care dacă banul nu e, nimic nu e. O înfrînare superbă între două ființe în mod diferit străine pe lume; *Diabily (Dracii)* de Dorota Kiedzierawska — Polonia, povestea unei fete fascinată de prezența sătrei țigănești la marginea satului ei, un film cu mari virtuți plastice și multă atmosferă în zona trezirii la viață a unei adolescente în devenire, și, în fine, *Toto le Héros (Toto, eroul)* de Jacob Van Dormael, Belgia, cîștigătorul „Cămerei d'or”, film la care, firește, voi reveni. De altfel, dacă am întîrziat atît în zona filmelor cu un caracter profund și declarat umanist, este tocmai pentru că exact aici s-au descoperit și virtuțile Marelui premiu și Mențiunile. Deși mențiunile nu intră, se pare, în „obiiciul casei”, de data asta ele s-au impus, cu necesitate, întrucît alți *Proof*, aflat pe primul loc în topul preferințelor Juriului, pînă la apariția lui *Sam and I*, devenit și el concurent serios pentru același prim loc, aveau calități cinematografice incontestabile ce nu puteau fi, în nici un caz, anulate de faptul că *Toto le Héros* a pus capăt scurt și apăsat luptei pentru primul loc. A da uitării cele două filme pe care le-am iubit și apărut trei sferturi din competiție, ar fi echivalat cu un act de nedreptate de neiertat.

## Concurenții și propunerile lor

De la ilustra necunoscuți la personalități din lumea filmului sau din lumea spectacolului teatral, peisajul debutanților s-a dovedit foarte variat. Numitor comun, totuși: majoritatea, impresionantă, 17 din 23, au fost autori totali. Propunerile se pot considera, deci, foarte personale, iar accesul la o imagine fermă a fiecărui debutant, mult înlesnit. Ast-



## Juriul Caméra d'Or

**Géraldine Chaplin**  
președintă  
**Eva Sirbu**  
critic (România)  
**Myriam Zemmour**  
(representanta cinefililor  
din Cannes)  
**Jan Aghed**  
ziarist (Suedia)  
**Didier Beaudet**  
(representantul Industriei Tehnice)  
**Gilles Colpart**  
ziarist (Franța)  
**Roger Kahane**  
(representantul  
regizorilor francezi)  
**Fernando Lara**  
directorul Festivalului  
de la Valladolid

fel, a fost ușor de detectat. În absolut incântătorul *Boyz'n the Hood* (Băieți din cartier, pădurea fiind periferia Los Angeles-ului) de John Singleton, Statele Unite, 22 de ani, cel mai tânăr debutant, dar cunoscut și recompensat ca scenarist, influența puternică a filmului hollywoodian pe rețetă: tematică socială serioasă aglomerată cu umor, amor, tandrețe, cruzime plus inevitabila „morală a fabulei”. Singleton mărturisește că și-a descoperit vocația de cineast văzând... *Războiul stelarilor*, mărturisire ce ar putea pune punct oricărui comentariu, dar punctul ar fi și pripit și nedrept întrucât, în ciuda rețetei sub care se ascunde, filmul demonstrează o știință incontestabilă de a construi, plus o deloc neglijabilă putere de a stăpâni mijloacele filmice, inclusiv dirijarea actorilor precum și o spontaneitate cu atât mai cuceritoare cu cât se manifestă în „rama” unei rețete tocite. De la cel mai tânăr la cel mai vîrstnic debutant: *Guilty by Suspicion* (Lista neagră) de Irwin Winkler, Statele Unite. Winkler are 25 de ani de carieră de producător în spate, de sub „mîna” lui au ieșit, între altele, *Raging Bull*, *New York, New York*, *Rocky*, dar, în ciuda subiectului foarte important — vinătoarea de vrăjitoare în Hollywoodul anului '51 — și cu toată prezența cuceritoare a lui Robert de Niro, *Guilty by Suspicion* rămîne filmul unui om care știe totul despre cum se produc filmele și foarte puțin despre misterul creației. În schimb, *Indian Runner* de Sean Penn, actor, Statele Unite, mărturisește sincer viziunea unui actor asupra cinematografului. Într-o mult prea complicată și „moralizatoare” poveste cu doi frați — cel bun și cel rău, firește — confrunțați într-o pleoară pentru ideea de responsabilitate, Penn mizează enorm, ca să nu spun totul, pe prezența actorilor. Ceea ce, din păcate, nu ajută filmul să scape din capcana clișeeelor mult prea bătoare. Acești capcane pîndesc și, finalmente, înghite și filmul englez *Young Soul Rebels* de Isaac Julien, construit pe obsesia rasismului extrem, un film mult prea complicat, ca structură, pentru mesajul simplu și tandru în fond, ce ni se comunică după 102 minute de suspens, crimă, homosexualitate, muzică „soul”, dragoste și nevoie de dragoste dincolo de sex, într-un happy-end idilic și teizist, ce sugerează recuperarea, în masă, a tuturor personajelor inclusiv înrăit și rebelul homosexual... alb. Ar mai fi de citat la acest capitol *Holidays on the River Yarra* (Vacanță pe râul Yarra) al australianului Leo Berkeley, fie și pentru dorința de a vorbi despre criza de ideal a doi puști, criza ce l-împinge pe cel mai sensibil, deci și mai vulnerabil, la sinucidere după ce l-a împins la crimă. Un film care, povestit, satirizat, dar în principal prin absența unui suflu artistic în stare să susțină și împună.

Cel de-al doilea pachet important de filme care au mizat sincer pe tematica socio-politică s-a compus din patru filme africane: *Lada* (Traditia) de Drissa Touré și Laali (Totul e-a ordine) de S. Pierre Yameogo, ambele din Burkina Faso, *Sango Malo* (Stăpînul cantonului), de Bassek Ba Kobkio, Camerun, și *Ta Dona* (Ardel) de Adamo Drabo, Mali. Numitor comun: problematica africană ce include, în egală măsură, necesitatea emancipării și a păstrării tradiției, tentația emigrării cu toloasele și ponosele ei, sansele de realizare a tinerilor pe pămînt african sau alurea — cel mai adesea „alurea” înseamnă în Franța — și limitele lor. Difil de împlinit artistic o asemenea tematică și, totuși, fiecare film avea calitățile lui, cel mai adesea în zona documentului, dar și o sinceritate extremă, împinsă, e drept, uneori pînă în brațele naivității, dar și o notă de umor specific și benefic, cu atât mai mult cu cît se manifesta în interiorul unei tematici grave.



Jeanne Moreau și-a investit sufletul  
și finanțele în debutul lui Rustam  
Hamandov: Anna Karamazova (Uniunea Sovietică)



**Alergătorul indian, debut regional**  
al actorului Sean Penn — fostul soț al Madonnei;  
(Statele Unite)



Un nevăzător vrea să vadă adevărul:  
**Proof** de Jocelyn Moorhouse (Australia)

### Exerciții de stil și ambițiile lor

Ambițiile au fost atât de mari încît frizau extravaganța. Cap de listă: *Cabinetul dr. Ramirez* de Peter Sellers — Statele Unite. Celebritate în lumea spectacolului de teatru și operă, de 11 ani conduce „Boston Shakespeare Company”, o carieră fabuloasă începută la... 10 ani într-un teatru de marionete. Filmul îi mai scapase, acum l-a atacat în fine. Atac superb, într-o dezlănțuire de fantezie creatoare ce trădează, însă, mai curînd viziunea scenică, replică tirzie la *Cabinetul dr. Calligari*, atras de expresionism, un film mut, imăno și muzică, dar pe care nici impecabila înută de „spectacol”, nici prezența fascinantă a lui Mihail Barsnikov nu-l salvează de la înecul în propria-i frumusețe plastică. Pe aceeași lungime de undă, *Anna Karamazova* (Anna, de la Karenina, Karamazov de la *Frății...*) de Rustam Hamandov — Uniunea Sovietică, un film început sub egida Mosfilm, dar terminat grație actriței Jeanne Moreau care și-a investit nu doar filia artistică, dar și sufletul și finanțele. Rustam Hamandov, 37 de ani, studii de regie la Moscova, autoexilat la Paris unde a devenit scenograf și stilist, cu sau fără voie face sa transpara această biografie accidentală în debutul său. Un superb delir de imagini luxuriante, țiguit de sub o triplă influență: Tarkovskii, Abuladze, Dovjenko, dar, din păcate, de-

parte, o de minimă coerență a discursului filmic. În aceeași zonă a experimentului, *Trumpet number 7* de Adrian Velicescu — Statele Unite. Velicescu — 31 de ani, neabsolvent de IATC secția operatorie, și el auto-exilat, cu opt ani în urmă, devenit fotograf și realizator de scurt metraj, își face debutul semnind regia și imaginea în același timp — detaliu important, întrucît forța primului său film stă tocmai în imagine. O imagine alb-negru calculat la început, împinsă, cu necesitate, nu grațiu, spre culorile, o imagine ce dă valoare emoțională și atmosferă unui film straniu și pătrunzător în ciuda neîmplinirii.

Un film special, greu de așezat într-o categorie anume, un film ce s-a vrut și a reușit să fie șocant — nici nu era prea greu cu un Bukovski la temelie: *Lune froide* (Luna rece) de Patrick Bouchitey — Franța. Actor, dar și regizor de televiziune, câștigător premiului César 1991 pentru un scurt metraj numit... *Lune froide*, ce poate fi admirat în toată splendoarea lui incontestabilă pe ultima treime, aproape, a lung metrajului de debut. Din păcate, tot ce a reușit Bouchitey să construiască pînă la cea treime fabuloasă este o lungă și obositoare călătorie în existența a doi adolescenți înfrizai la 40 de ani, doi „buni de nimic”, o călătorie presărată cu întîmplări oculte între grotesc, prostesc și ingenuu. Dar filmat în alb-negru, imagini de o expresivitate tulburătoare, *Luna rece* își impune prezența, în ciuda faptului că al eare mai curînd aerul de a-și reconfirma César-ul pen-

tru scurt-metraj, decît a-și confirma valoarea de concurent serios la „Camera d'or”

### De ce Toto eroul?

întrebare mai curînd retorică. Pentru că, în tot acest amalgam de filme „pe rețetă” oarecum comerciale și filme total antirețete, dar narcisiste, închise în propria frumusețe, *Toto le Héros* a reușit să stabilească un echilibru deloc fragil între artistic și comercial, între nevoia de comunicare a unui artist și capacitatea de recepționare a spectatorului. De fapt, cine este Toto și în ce fel este el „un erou”? Nebulina de aici începe. Toto e departe de a fi un erou. Toto — alias Thomas (Thomas, impostorul? Cine stie?) este un bătrîn ciufit, închis într-un azil și în sine însuși, un biet om care și-a ratat viața, măcinat de ideea că un altul, vecinul Alfred... Kant, născut în aceeași zi cu el, a trăit-o în locul lui, deci, l-a furat-o. l-a furat-o, cum? Pur și simplu, crede Toto — Thomas, el au fost schimbăți la maternitate în panica unui incendiu. Schimbare importantă, întrucît pentru Alfred viața este o tava aurită pe care i se oferă tot (inclusiv iubirea Aicei, sora mult iubită a lui Toto, nu se știe exact cît de incestuos, din moment ce el se crede Alfred), în timp ce pentru el, Toto, aceeași tavă se prezintă goală-puscă. În situația dată, faptul că Toto copilul se imaginează „agent secret”, deci erou, în stare să extermine, cu singe rece, „clanul” Kant, sursa nefericirii lui, apare mai mult decît normal. Dar, dincolo de tramă, strălucește metalul prețios al unei idei, magnifică în simplitatea ei: viața este mai curînd ceea ce reușești să faci tu însuși din ea, decît ceea ce ți se oferă prin naștere. Pentru că, nu doar Thomas înțiește după viața „furtivă” de Alfred, dar Alfred însuși și-ar fi dorit „o viață de Thomas”, liberă de orice constrîngere socială, liberă, liberă. Pînă la urmă — sugerează apa-

Eva SIRBU



CANNES 1991



# A filma înseam



- O supraviețuitoare de la Nagasaki și un tânăr american: reconcilierea („Rhapsodie în August” de Kurosawa cu Richard Gere)
- Privirea unui regizor danez (Lars von Trier) asupra Germaniei anului zero (Europa)



**M**area vină a actorilor este de a încarna viața. Există probabil în vocația noastră ceva diabolic, deoarece de-a lungul timpului profesunea aceasta a contrariat multe religii și ideologii. Este, după 40 de ani de strălucită împlinire în arta interpretării, una dintre concluziile lui Jeanne Moreau, prezentă cu două filme în competiția de la Cannes: *Pașul berzei* de Theo Angelopoulos și *Anna Karamazova* de Rustam Hamandov.

La 36 de ani, regizorul danez Lars von Trier (a treia oară participant în competiția cu *Europa* (ultimul act al trilogiei sale compusă din *Element al crimei* — premiul pentru cea mai bună tehnică cinematografică, Cannes 1984 și *Epidemie* — în selecția oficială în 1987) împărtășește același gând: „Nu există miracol mai fascinant decât acela de a da viață celuiălaltului. A filma înseamnă a crea viață”.

Iar octogenarul Akira Kurosawa își definea astfel ultimul său film prezentat în afara competiției: „*Rhapsodie de august* și *pe jumătate comic, pe jumătate tragic. Ce viață!*”.

Trei oameni de cinema, de naționalități diferite, „reprezentanți a trei generații” exprimă crezul artistic al multora dintre cinești ce și-au dat întâlnire prin filmele lor în această primăvară la Cannes.

## Deculpabilizări

La altitudini diferite de pe spirala creației, cineștii lumii se arată profund marcați de traumele secolului nostru: Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, Gulagurile... Privind înapoi cu luciditate, fiecare purtând însemnele unor specifice determinări naționale și istorice, cineștii ajung, adesea surprinzători, la o concluzie comună, aceea a deculpabilizării popoarelor.

**Asasinarea țarului**, coproducție sovieto-britanică de Karen Sahazarov, (regizorul care ne-a încântat cu filmul său *Curierul* — unul dintre primele filme ce anunțau glasul cinematografic), relevă că, după 73 de ani, uciderea

familiei imperiale ruse este încă și traumă, și curiozitate. Scenariul se bazează pe documente dovenite accesibile abia în ultimii ani și pe jurnalul manuscris al lui Jakov Jurovski, comandantul plutonului de execuție a Romanovilor. Faptul istoric petrecut la 16 iulie 1918 într-un oraș din Ural, Ekaterinburg, este asumat de un pacient al unui spital de psihoterapie. Bolnavul (Malcolm MacDowell) este incredincios că în numele Revoluției el a fost asasinul țarului Nicolae al II-lea și al familiei sale (adevăratul asasin murise de o criză de ulcer în 1938). Medicul (interpretat nu mai puțin inspirat de Oleg Iankovski) imaginează o terapie periculoasă. El încearcă să-l convingă pacientul de absurditatea vinovăției sale dându-se el drept țarul ucis. Istoria se mută pe terenul psihodramei. Autosugestia e contagioasă. Medicul sfârșește prin a se identifica cu victime în timp ce pacientul sucumbă în urma unei imaginare crize de ulcer. Nu înainte de a se fi stabilit între cei doi o secretă complicată ce-l absolvea de vină. În virtutea istoriei oamenii devin adesea oarbe ale ei instrumente.

Lars von Trier, născut la 15 ani după încheierea ultimului război mondial, se arată obsedat de istoricul marii conflagrații și mai ales de destinul țării care a declanșat-o.

American de origine germană, eroul său (interpret Jean-Marc Barr) se întoarce în țara natală părăsind de părinții săi în momentul instalării nazismului. Animat de idealul de a-și ajuta compatrioții, tânărul trăiește din plin cosmarul străzilor devastate și al orașelor distruse. Călătorim odată cu el — angajat ca însoțitor al companiei de wagon-lit — prin noaptea germană („Nu știu dacă tremul asta merge înainte sau înapoi”, spune el) — un univers aflat sub o dublă amprentă: a viziunii lui Tarkovski, gândul te duce la *Călduza*. („Natura cinematografului este hipnotică”, spune regizorul); a doua amprentă este cea a suspensului hitchcockian. Eroul ajunge prin iubita sa (interpretată de Barbara Sukowa, vă amintiți de Lola lui Fassbinder?), chiar fiica patronului companiei feroviare, să cunoască rămășițele prolipezele germane divizate atunci între cei ce pacitau cu învingătorii, percepți ca ocupanți (colonelul american, interpretat de Eddie Constantine, nu țapare mai puțin cinic și nici metodele sale mai puțin agresive) și cei ce perseverează prin acte teroriste să mențină visul Reich-ului nazist. Prins între pirghiile acestei duble manipulari, tânărul idealist nu poate fi decât victimă.

Frapantă este luciditatea cu care regizorul danez, venit dintr-o țară ocupată în 1940 de Germania nazistă, cîntărește trauma vinovăției definite prin replici esențializate: „Noi am făcut războiul, am ucis, am trădat pentru a supraviețui. Credeam că ne apărăm țara și deodată ne-am văzut condamnați pentru crimă”, sau „Este și vina celor ce au lăsat și au acceptat”. Acționează germana Barbara Sukowa declară la conferința de presă: „Cînd cineva e învinovățit prea mult, este din nou împins spre agresivitate”. Lătmotivul regizorului este Europa (titlul simbol) percepută ca un univers istoric și spiritual unic care trebuie apă-

## Întîlnirea celor 28 000...

**F**ranța a câștigat pe merit privilegiul de a găzdui cel mai important Festival internațional al filmului. Meritul nu se oprește doar la faptul că pămîntele cinematografului, Louis Lumière, este francez. Succesul este corolarul unei susținute politici culturale în favoarea celei de a șaptea arte, manifestate de-a lungul deceniilor. Festivalul de la Cannes — locul unde în fiecare lună mai se mută ecranul mondial — nu face decât să încununeze această politică.

Interesul celor 28 000 participanți din această lună mai 1991 — producători, distribuitori, directori de festival, ziariști, vedete și supervedete — a fost susținut în afara celor aproape o sută de lung metraje prezentate în Competiția oficială și în cinci secțiuni paralele (le numesc: *Săptămîna critică*, precum și *Cineasta realizatorilor*, *O anume privire*, *Camera de aur*, *Perspective în filmul francez*), — deci în afara acestora, interesul a fost susținut de o suită de alte proiecte și momente de cinema. Întregul program a permis astfel celor prezenți să cunoască tot ce se înfăptuiește azi pe planeta filmului fără să se omită tradițiile.

Complicitatea cu înaintașii s-a stabilit prin Retrospective dedicate lui Stan și Bran, Henri Decoin, Jacques Demy și a 13 animatori sociali clasici în 11 țări. Două filme considerate a fi jalonul istoria cinematografului au beneficiat de proiecții și coloconi aparte. Este vorba de *Cetățeanul Kane* de Orson Welles, de la a cărui premieră s-au împlinit 50 de ani, film — așa se afirmă — care ar fi hotărît destinul multor cinești; și de *Scurtă întâlnire* al

lui David Lean, 11 filme de cîte 10 minute au reconstituit istoricul cinematografului elvețiene, selecție-mărturie și omagiu la aniversarea a șapte secole de la crearea Confederației Helvetice. O expoziție de portrete ale lui Satyajit Ray a readus pe Croazete ecoul opere marului cineast indian.

Cîteva premii onorifice au conecțat deasemenea trecutul la prezentul filmului. Premiul Roberto Rossellini — aflat la a patra ediție — a revenit *Cineastei franceze* pentru influența stimulatorie asupra lineilor creatoarei franceze precum și distribuitorului Dan Talbot, pentru contribuția adusă la difuzarea filmului european de autor în Statele Unite. Tot spre a încuraja difuzarea producțiilor europene — un film care nu se vinde e considerat că nu există — s-a acordat actorului american Robert de Niro titlul de cavaler al Ordinului Artelor și Literelor. Este o recompensă și pentru a fi încurajat prin firma sa newyorkeza, Tibeco, distribuirea filmelor europene în Statele Unite. Să spunem că De Niro era prezent în Selecția Oficială ca o cutremurătoare evocare a anilor Vinători de vrajitoare maccarthyste. Lista neagră.

**Marele premiu al Întîlnirilor Internaționale** — inițiat în acest an — a fost acordat regizorului ceh Jiri Menzel, binecunoscut și publicului nostru.

Profund de concentrare cinefilă pe m², ministrul culturii din Franța, domnul Jack Lang, a făcut cunoscut aici la Cannes proiectul său de a lansa — în înfrumusețarea centenarului artei cinematografe (să amintim că în Franța au loc anual 160 de festivaluri și înfr-



# na a crea viață

rat de fantomele trecutului violent de care mulți s-au făcut vinovați.

Dacă Sahnazarov făcea un apel la decupabilizarea individului, von Trier reclamă decupabilizarea unui popor cu care azi se simte solidar, refuzând prelungirea vinovației conștiențelor.

Este și ideea proiectată în toată magnitudinea ei într-un alt univers de Kurosawa în **Rapsodie de august**. Ajuns la vârsta lui Prospero împăratul, cum e numit cineastul nipon la 81 de ani și după 30 de filme, subscris la finalul „Furtunii” — testamentul filosofic al lui Shakespeare: toleranța și iertarea sînt treptele superioare ale umanității.

Dupa 45 de ani, Kurosawa revine la momentul ce a hotărît înfrîngerea Japoniei, aruncarea bombei atomice: „Este un film al aducerii amînte, tinerii japonezi de azi au uitat tragedia de la Hiroshima și Nagasaki. Și noi am fost victimele imperialismului japonez. Ar fi înuțit să stabilim vinovății. Vina o poartă războiul. Tragediile secolului nostru trebuie să rămîna în memoria colectivă spre a nu se mai repeta”. Sună sentențios declarațiile făcute presei internaționale de Kurosawa, dar transpunerea lor prin alchimia artei sale într-un Extrem Orient contemporan populat încă de fantasmă reverberază magic.

Patru nepoți petrec vacanța de vară la bu-nica. Ea se pregătește să comemoreze ziua

**Cineștii lumii  
afirmă  
că a venit ceasul  
decupabilizării  
popoarelor**

**Realizatorii  
americani de culoare,  
creatori ai unei  
„școli” specifice,  
omogenă și originală:  
Noul val negru**

moșilor de la Nagasaki printre care s-a aflat și soțul ei, bunicii lor. Tinerii, în blugi și t-shirts sînt mai interesați însă de unchiul plecat în Lumea nouă cu mult timp înainte de începutul celui de-al doilea război mondial. Acesta le scrie că îi așteaptă, dorind să-i cunoască și să-și revadă sora înainte de apropiatul sfîrșit. Bunica (la 85 de ani, actrița de teatru Sasiko Murare se alinaza magistral galeriei bătrînilor lui Kurosawa) nu-și mai amintește de acest frate mai mare dispărut din viața ei de atîta vreme. Moartea unchiului pune capăt proiectului, dar nepotul acestuia, acum american get-beget (interpretat de Richard Gere) hotărăște să vină, el, spre a-și cunoaște îndepărtatele rude. Sosește la Nagasaki chiar în ziua comemorării moșilor, 9 august 1945. Cum va primi el, americanul, această ceremonie? O strîngere de mînă între bătrîna japoneză și tînărul american pecetluiește reconcilierea. Cel puțin pe ecran în viața lui Kurosawa. **Rapsodia...**, a fost combătută în presa de peste ocean (nu cu argumente estetice, ar fi fost imposibil). **Washington Post** afirma că filmul tinde să estompeze răspunderea Japoniei în cel de-al doilea război mondial. Emoțional însă, Kurosawa ne convinge și are în sprijinul său și faptul obiectiv că istoria se uită de către cei tineri. Cînd spre binele, cînd spre răul lor. A fost poate o coincidență, dar cit de sem-

nificativ, ca severita-surpriza a festivalului să fie aleasă din vîitoră premieră a regizorului britanic Peter Greenaway, anume **Cărțile lui Prospero**, film neterminat la data încheierii selecției pentru Cannes. În ecranizarea piesei „Furtuna” de Shakespeare, Greenaway folosește simbolul **Cărților**, pentru a ne transmite că omonimia nu va putea exista decît prin cunoaștere și înțelegere. Dar dimensiunea shakespeariană a arderii și filmării pare departe de a-și găsi un loc în afara insulei lui Prospero.

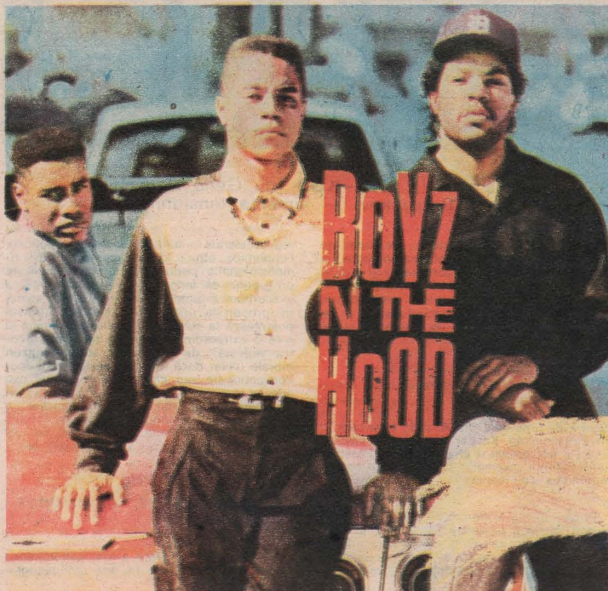
Doar din primele douăzeci de minute ale filmului, recreînd în viziune plastică renașcențistă poetică shakespeariană, îi puteai da seama că Greenaway ar fi putut dobîndi cu ușurință Marele premiu. Îi așteaptă probabil la o altă competiție internațională.

## Mareea neagră

În comentariile post-festival, criticii francezi au fost în consens afirmînd că palmaresul nu a reflectat diversitatea valorilor filmului în lume. Nimeni nu contestă dreptul unui juriu de a-și stabili propriile criterii și preferințe, dar excluderea în bloc a ceea ce a însemnat **revelația** festivalului și anume prezența cineștilor americani de culoare — nu a putut fi trecută cu vederea de nici un profesionist al presei cinematografice. În special, nemăfîind vorba de afirmarea unui actor, a unui regizor sau a unui muzician, că în trecut, ci de deschiderea unei noi frontiere chiar în cadrul fortificatului Hollywood-System, de către o generație întreagă de cinești negri ajunși în topul box-office-ului industriei cinematografice americane. 13 din filmele americane din festival erau realizate de cinești negri, cu echipe de culoare. Dintre acestea,



Rasiști albi, rasiști negri: **Febra junglei** de Spike Lee cu Ossie Davis, Ruby Dee, Annabella Sciorra, Wesley Snipes și **Băieții din cartier** de John Singleton



niri de cinema) — un nou festival **Cine Memoria**. Organizarea sa a fost încredințată regizorului Costa Gavras. Inițiativa a avut rezonanță și peste ocean. În aceeași perioadă, în colaborare cu arhivele de film din Statele Unite, se avea loc la New York un festival gemăn **Cine Memoria**, sub conducerea regizorului Martin Scorsese.

În Franța filmul a mai cîștigat o bătălie, anume aceea de a fi fost inclus, din acest an, ca materie obligatorie la bacalaureat. Știrea a fost anunțată presei la „Leclit de cinema” susținută aici, la Cannes, în fața a cîtorva sute de tineri și mai puțin tineri, de regizorul Francesco Rosi și de scenaristul Jean-Claude Carrière — directorul Universității de cinema pariziene.

Sînt numai cîteva din inițiativele care au contribuit la creșterea prestigiului artei cinematografice în Franța — singura țară din Comunitatea europeană care a înregistrat anul trecut o creștere a producției naționale de film și a numărului de spectatori.

Tot la inițiativa Franței în iarna 1991—1992, se avea loc o amplă dezbateră asupra modalităților de dezvoltare a producției și artei cinematografice din Europa cu o atenție focalizată pe posibilitățile de stimulare a cinematografii din estul Europei.

Festivalul de la Cannes se susține și printr-un rezultat concret. La **Tirgul de filme** — organizat în subolul Palatului festivalului — ca un fel de oraș autonom cu alei purtînd numele marilor cinești ai lumii — peste 200 de firme au propus spre vînzare cîteva sute de filme. Aici se încheie anual 30% din totalul tranzacțiilor mondiale de vînzare-cumpărare ale producțiilor cinematografice. Festivalul de la Cannes impune astfel filmul în tripla sa condiție de artă, de industrie și de produs important al economiei de piață.

A. D.

două s-au aflat în selecția oficială: **Furie în Harlem** de Bill Duke și **Febra junglei** de Spike Lee, iar altul, **Băieții din cartier** de John Singleton, a fost selectat în programul „Un certain regard”. Trei filme relevante pentru stilul direct și ritmul frenetic al „mareii negre”.

Cu **Furie în Harlem** descindem în Harlemul tierbinte al anilor '50. Bill Duke a ecranizat o carte-cult din literatura polițistă (autor Chester Himes), citată printre preferatele sale de Pablo Picasso, carte care a inspirat în acei ani și o bandă desenată de mare succes. Acțiunea ne proiectează în forța pe urmele escrociilor și caizilor, a traficanților și prostituatelor, a inocenților și polițistilor din cartierul newyorkez al celor de culoare. Răpirea, jafurile și amorurile se înlanțuie într-o fată ne-bunie. Lirismul personajelor lui Sidney Poitier e foarte departe. Comicul și pateticul sînt potentate în febra și swingul Harlemului care te grizează asemenea unei cupe de șampanie, ca în clipe următoare să te arunce sub dușul rece al unei rafale criminale. Filmul s-a bucurat de aprecieri unanime din partea criticilor spre încîntarea publicului.

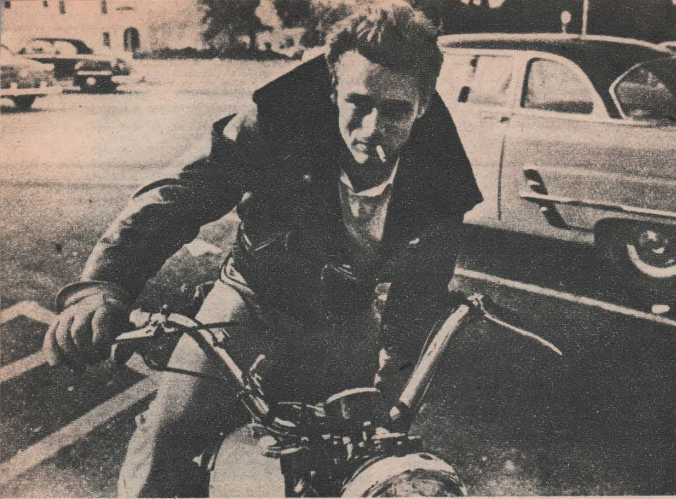
Anii au trecut. Se poate spune că furia Harlemului s-a extins asupra întregului New York. Chiar asupra întregii Americi. Este ceea ce s-a văzut aici pe ecran în celelalte două filme numite.

**Febra junglei** este cel de-al cincilea film al lui Spike Lee în calitate de regizor, scenarist și dialoghist. Melodrama, intersectată de accente comice, se instalează în filmul său într-un cotidian tragic. În 1990 (anul acțiunii) cele mai obișnuite relații sînt confruntate cu conflicte de rasă (între americani, italo-americani, afro-americani...), de clasă (Brooklyn versus Harlem) și de sex (mitul femeii albe opus mitul bărbatului de culoare). Dragos-

(Continuare în pag. 14)

Adina DARIAN





# De ce

De ajuns  
cu atâtea fapte,  
să trecem  
la vorbe!

**P**eriodic și din ce în ce mai des în ultima vreme — sociologi, pedagogi, moralisti (profesioniști sau amatori), psihologi, teologi și tot felul de alți oameni „de bine” alertează opinia publică, denunțând rolul nefast al cinematografului în răspândirea violenței în societatea contemporană. Ce-i drept, în ultimele trei decenii, un concurent serios la rolul de tap ispășitor strage, în tot mai mare măsură, fulgurele celor îngrijorați și indignați de proliferarea violenței. E vorba, bine înțeles, de televiziune. Dar, și în acest caz, demascarea privește mai cu seamă sectoare învecinate sau chiar înrudite cu cinematografia: teleplay-uriile și seriile. Astfel, vina filmului nu apare ca diminuată. Dimpotrivă. Aceasta vine să alăturea altora cu care de asemenea cinematografia este copios gratificată: exacerbarea sexualității, difuzarea disoluției morale, mercantilism etc. etc. S-ar părea, consemnând asemenea opinii, că

● De la violența introvertită  
(**Rebel fără cauză**  
cu James Dean)  
la violența  
extrovertită  
(**Zidul** cu Bob Geldof)

toate fenomenele negative pe care le-am amintit au apărut în viața omenirii după 1895, data apariției cinematografului și ca urmare directă a acestei apariții, punându-se astfel capăt unei mult milenare existențe, chipurile idilice și, mai ales, deosebit de „morale” a ființei umane!

● Totuși, dincolo de aspectul uneori derizoriu al unor asemenea semnale de alarmă,



adevărat că asistăm realmente la o escaladare a violenței ca și la o conștientizare neapomenită a impactului acestei violențe. Cauzele sînt diverse și ele au fost analizate cu insistență și adesea cu rigoare din variate unghiuri de vedere. S-a vorbit, pe bună dreptate, de climatul crepuscular al societății umane actuale, de subrezirea sau chiar rasturnarea vechilor ierarhii de valori, de creșterea

fică, așa cum a fost în toate artele, din toate timpurile. Ziile noastre au adus o extindere a cîmpului de desfășurare a violenței, de exemplu, în spațiul cosmic (să ne gândim la **Odiseea spațiului 2001, Războiul stelelor, Alien** și la alte zeci și sute de filme) sau în cartierele sufocate ale marilor metropole (dar încă în 1931 putem înregistra o capodoperă precum „**M**” al lui Fritz Lang), o insistență obsesivă asupra lumii marginalilor, o exacerbare a impactului istoriei contemporane asupra individului, potențînd dincolo de tabloul cruzimii fără margini distrugerea sufletelor și a normalilor relații umane (filme ca **Apocalipsul**, acum al lui Francis Ford Coppola sau **Vînătorul de cerbi** al lui Cimino).

În același timp, și după cum arătam înainte, o tot mai mare insistență asupra violenței de toate zilele sau, mai bine spus, asupra conținutului de violență pe care epoca îi rovarsă asupra sentimentelor ați de familie omului de azi: alienarea, singurătatea, lipsa de perspectivă sau ceea ce cineva numea „sentimentul gravitației universale” (temă cu deosebire prezentă în filmele noului val francez, de pildă la Godard în **Pierrot nebunul** sau **O bandă apară**). În plus, descoperirea aceleiași violențe, mereu prezentă și activă în jocurile politice (ca în filmele lui Costa Gavras), în raporturile dintre generații, în izolarea și marginalizarea minorităților (nu în primul rînd cele etnice, ci și cele culturale, sexuale, comportamentale). În filmele ultimelor decenii se simte de asemenea accentul pus tot mai insistent pe latura spectaculoasă a violenței, pe utilizarea paroxistică a capacității imaginilor vizuale de a provoca și amplifica anxietatea spectatorilor.

Acest aspect spectaculos, proiectat pe fundalul unei lumi fără speranță și fără sens este, probabil, tocmai ceea ce șochează cel mai mult și dă naștere la reacții iritate de care am pomenit înainte, și conferă o dimensiune, dacă nu nouă, în orice caz mult mai impresionantă unei teme cum este violența, veche cît cinema-ul însuși, permanentă în toată istoria acestuia.

Am putea spune că ceea ce șochează este violența ca element al kitsch-ului, violența gratuită care face apel la instinctele primare ale spectatorului, fără nici o acoperire în direcția reflexiei, într-un cuvînt, violența retransfigurată artistic. Oricît ar părea de „dur” nu un film precum **Portocala mecanică** a lui Kubrick este pernicios, în sensul exacerbării tendințelor agresive necontrolate și necontrolabile. Dimpotrivă. Filmul tulbură în primul rînd prin aceea că face pregnant faptul că manipularea „pasnică” a conștiințelor nu e mai puțin odioasă decît ororile, fie ele cit de singuroase. În **Portocala...** culmea violenței, momentul în care aceasta devine absolut insuportabilă, este nu violența sălbatică a unei femei, ci transformarea muzicii lui Beethoven în declarator al violenței paroxistice. E nevoie aici, evident, de inserarea recepției în procesul, mai subtil și mai complex, al trecerii de la imaginea vizuală, șocantă, spre concept, inserare posibilă tocmai datorită faptului că violența nu mai este văzută doar ca un fapt brut, ci este inclusă într-un univers al ficțiunii, într-o lume secundă, mai tulburătoare și mai încărcată de semnificații.

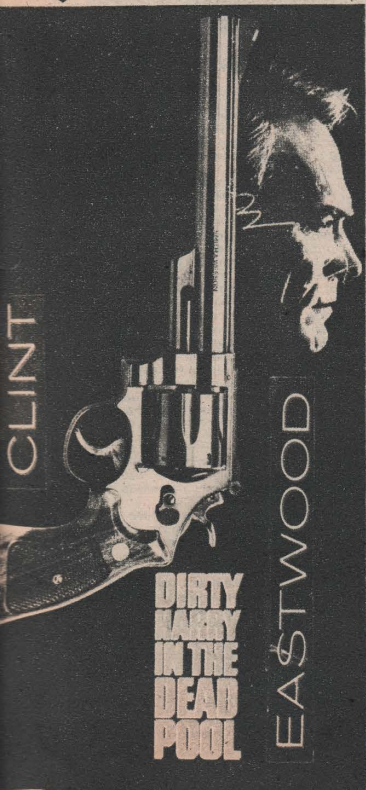
## Subiect de meditație

Filmele care trec dincolo de simpla expunere a ororilor, filmele în care violența apare ca un semn al condiției umane, ca o manifestare a imposibilității de a trăi în lume, a pînicii față de necunoscut, filmele în care, într-un cuvînt, violența devine material artistic — nu sînt și nu pot fi amendate sau interzise fără să se atente la libertatea și luciditatea artistului, dar și a spectatorului. O asemenea abordare a violenței ca cea din filmele de excepție descre care am pomenit este, fie că ne place sau nu, o cale majoră a artei dintotdeauna și neisprăvind-se niciodată. Problema cheie aceasta este: a opta, fie pentru artă, fie pentru exploatarea interesată a spectaculosului violenței. Opțiunea, în această privință, este o chestiune de cultură și, precum se știe, în asemenea domenii, „cruciadele” nu conduc de obicei la nimic altceva decît la un plus de publicitate.

Dar, poate — și sînt destule premonitii (printre ele, afirmarea tendințelor tot demeritate nu e de neglijat) — exacerbarea acțiunii, în vremea noastră, conține în sine și germele unei viitoare răsturnări, a epuizării atracției pe care o reprezintă violența spectaculoasă, o regăsire (sau, poate, mai bine zis o găsire) a drumului spre luciditate, spre reflecție, spre valorile spirituale. Aveam desigur, dreptate studenții francezi cînd proclamau, în 1966, pe zidurile Parisului: „De ajuns cu atîtea fapte, să trecem la vorbe”.

H. DONA

● **Dirty Harry** — cap de serie  
într-un nou val de violență.



Față în față: **CIA-KGB** (cu Gene Hackman  
și Mihail Barișnikov) — violența tensiunii politice

problema rămîne. Indiscutabil, societatea de azi resimte puternic presiunea violenței, a violenței sălbatice și singuroase ca și a celei insidioase și mai puțin spectaculoase care ne urmărește în toate momentele vieții noastre cotidiene, care pătrunde, făcînd ravagii, în intimitatea eu-lui nostru, ne alterează și ne alienează nu numai afectele, ci și gândurile, ideile.

În multe opere cinematografice (și așa amînti aici doar cîteva creații ale cinematografului germane din anii '60 — '70 — cum ar fi **Scene de vîntoare din Bavaria inferioară** al lui Fleischmann, **Kaspar Hauser** al lui Herzog sau **Pe toți ceilalți îi cheamă Ali** de Fassbinder) violența „normală” a cotidianului constituie tema dominantă.

Dacă violența a marcat în mod esențial întreaga istorie a umanității de la Cain și Abel pînă la războiul din Golf, dar și viața tuturor comunităților umane, ca și viața personală a indivizilor din toate timpurile, nu e mai puțin

rea accelerată a tensiunilor sociale, politice, economice, etnice, de augmentarea supraîmensionată a populației, cu tot ce acestea presupune ca fenomen de „sufocare” și ca exacerbare a luptei pentru un loc sub soare, de proporțiile uriașe ale urbanizării (orasul potențează la maximum conflictele umane și este o extraordinară cutie de rezonanță pentru violență), de prăbușirea altor zgăzuri morale (chiar dacă adesea acestea erau doar convenționale sau chiar ipocrite și cel mai adesea inefficiente, ele existau totuși ca valori de referință socială), de „tehnologizare” a violenței (să ne amintim filmele de încă acum două decenii din seria James Bond iar mai recent filmele așa-zisei violențe cosmice).

## De pe asfalt, în cosmos

Fără îndoială, violența a fost dintotdeauna o prezență dominantă în arta cinematogra-



# violenta?

Cînd nu poți deschide radioul sau televizorul pe orice meridian al planetei fără să afli de răpiri, violuri, atentate, conflicte armate și cîte alte dezastre și calamități, ecranul nu poate rămîne nici orb, nici surd la spiritul violenței instalat în societatea contemporană

face, Caciamaia (cu cei doi băieți de aur ai Americii, Redford și Newman), Masacrul din ziua Sîntului Valentin, Chicago Terrible, Dillinger, Micul Cezar și mergînd pînă la recentul Incurtibil al lui Brian de Palma. Francezii le calcă pe urme: superstarurile Delon și Belmondo își unesc forțele pentru Borsalino și, mai apoi, pentru Borsalino & Co. Delon singur ține pe umeri Samurailui lui Jean-Pierre Melville. Italianii — Rosi, Petri, Damiani (vezi și Caracatifa) — adoptă o viziune mult mai realistă, mai amară, dar la fel de violentă și de cele mai multe ori lipsită de speranță. Titlurile vorbesc de la sine: De ce este ucia un magistrat?, Poșta acuză, legea acționează, Și a venit vremea lărilor negre, Mărturisirea unui comisar de poliție făcută procurorului republicii, Cu minile pe oras, Cadavre de lux, Fiecare are ce i se cuvine și Violenta — a cincea putere. Un cuvînt aparte pentru italo-americanul Sergio Leone și al său A fost odată în America, pe muzica bătrînilor Ennio Morricone, în care fiecare secvență e pur și simplu memorabilă.

(Continuare în pag. 10)

Daniel PĂUNICA

## Invitație la Rollerball



Un violent „protocronic”: Jack spintecătorul (Klaus Kinski)

teva clipe. Mănușile cu colți lovesc cumplit, sfîșie pielea, sparg ochi, imaginea sare de la o față înșingărită la un cap spart și de la un piept zdrobit, la un cadavru calcinat. Spectacolul se numește Rollerball.

### Violența nonviolentă

Azi, în pragul ultimului deceniu al secolului XX, ne întrebăm dacă nu cumva Rollerball — al lui Norman Jewison — va deveni o realitate. Lumea e din ce în ce mai violentă, iar filmele o copiază. Cu ani în urmă (în 1965) Francois Truffaut filma Fahrenheit 451, o sumbră parabolă despre o societate viitoare de tip fascist care reprima cultura, în speță cărțile, arzîndu-le. Avea de tîrziu o secvență extrem de dură: o femeie ce păstra în cel mai mare secret o bibliotecă este descoperită și preferă să ardă de vie odată cu cărțile. Truffaut a ținut neapărat să nu facă o scenă violentă; atunci a ales pentru acest rol o femeie grasă și bonomă care a subminat tragismul scenei. Mai mult. După ce ea se prăbușește în mijlocul flăcărilor, aparatul coboară și, în loc să o arate pe ea, se fixează pe o fotografie dintr-o carte ce reprezintă o femeie asemănătoare. Fotografia arde încet. Superbă demonstrație de eleganță și delicatețe, pecetea lui Truffaut. Ei bine, vremurile acelea au trecut. Truffaut a murit în 1984 și nimeni nu i-a luat locul. Astăzi ecranul e martorul celor mai cumplite atrocități, săvîșite de cele mai multe ori cu sadism și singe-rece și, ceea ce este cel mai grav, deseori fără justificare, fără o cit de mică argumentare. E vremea violenței. Lumea întreagă e un imens Rollerball.

### Sub semnul lui Eros

Violența — anul zero. Chiar dacă filmele violente s-au făcut dintotdeauna, chiar dacă fapte insuportabile s-au filmat încă de la Cinelul andaluz al lui Bunuel, ele nu au fost majoritare, nu au dat tonul, și, mai ales, nu au supralicitat. Anul 1967 a marcat cotitura: filmul lui Arthur Penn, Bonnie și Clyde se arată a fi creatorul unui nou limbaj cinematografic: violența devenea spectacol în sine, apăsarea o așa-zisă estetică a violenței. Sloganul publicitar suna astfel: „Sînt tineri, se iubesc, omorîă oameni”. Erau niște criminali, deci, dar ei atacau mai degrabă instituții decît ființe individuale. Într-un cuvînt, atacau sistemul. În asemenea condiții existau toate premisele ca cel doi să devină simpatici și așa s-a și întîmplat. Cînd Bonnie și Clyde cad sacrați de gloanțe, în admirabila scenă finală filmată cu încetinitorul, spectatorul e pe deplin cîștigat de partea lor. Pasul a fost făcut. De aici pînă la Rollerball nu mai era mult.

Cuimea e că Bonnie și Clyde e unul dintre acele filme pe care aceiași Truffaut era să le facă în America. Cel doi tineri scenariști, Robert Benton și David Newman i-au trimis scenariul pe care regizorul francez și l-a tradus, l-a analizat îndelung și l-a făcut o groază de sugestii de care ei au ținut cont. Pînă la urmă însă Truffaut s-a echivatat elegant, poate în baza acelei străni prejudecăți, a lui de a nu face film în America. Stăm și ne întrebăm: dacă Bonnie și Clyde e un punct de referință în ascensiunea violenței în cinematograful: ce ne-am fi făcut dacă Truffaut accepta să-l filmeze?

### Violența — a cincea putere

Din acest moment, cinematograful începe să promoveze genul gangster-story, recreează mitologia mafiotă și aduce pe ecran figuri sinistre în realitate, ca Billy the Kid, John Dillinger, Al Capone, Butch Cassidy și Sundance Kid, Pretty Boy Floyd și alții alții. Crima pe ecran devine un fapt obișnuit. Eroul e mai mult sau mai puțin un gentleman, dar, între o vizită la iubită și o vorbă de duh are timp suficient pentru furturi, extorcanți, falsuri, escrocherii, șantaj, răpiri sălbatice, prostituție, jocuri de noroc, asasinat, torturi și altele asemenea. Evident, americanii pun accent pe spectaculos: faimosul Naș al lui Coppola și urmările lui (s-a ajuns la partea a treia), Scar-



Bonnie și Clyde (Faye Dunaway și Warren Beatty) — un clasic al genului

Pistolari de ultimă oră: Harley Davidson și Omul Marlboro (Mickey Rourke și Don Johnson)



nceputul filmului lui Norman Jewison. Un imens inel rotund. Ca la circ. Numai că circumferința e supralătită, totul e o gigantică plinie. Două echipe. Supraomenii umflați cu întărituri la umeri, la coate, la genunchi. Câști. Mănuși de piele acoperite cu colți de oțel. În fiecare echipă — motocicliști și patinatori. La centru — închisoarea pentru pedepșiți, infirmeria pentru răniți. Un tun va proiecta o bilă de oțel ce va începe să se învîrtească în jurul arenei. Trebuie prinsă și introdusă în poarta adversarilor. Cu orice preț. Chiar cu cel al uciderii acestora. De jur împrejur — grăile înalte, sticlă blindată. Dincolo de ele, mulțimea, imensă, furioasă, divizată. Deodată, linște. Toți sînt în picioare și ascultă solemn imnul: tocata și fuga în Re minor de Bach. Un spectacol de o rară violență și atrocitate va începe peste ci-



## Violența ca spectacol

Stateta lui **Bonnie și Clyde** e prelucrată de regizorul Sam Peckinpah și transplantată în western. Un western de tip nou, murdar și secătuit de ideal, în care diferența dintre cei buni și cei răi cu greu mai poate fi sesizată. **Maiorul Dundee**, **Pat Garrett și Billy the Kid** (1973) și mai ales **Hoarda sălbatică** (1969) sînt strabătute de o violență incredibilă. Peckinpah filmează cu înecutur, în secvențe lungi, savant montate, o adevărată estetică a violenței. Secvența jefuirii băncii, de la început și în special marelui apocaliptic din final rămîn antologice. Chiar și în filmul românesc se va simți influența lui Peckinpah în **Așteptînd un tren** de Mircea Veroiu. Înclinația regizorului pentru violență se va transmite mai departe, dincolo de westernuri. O vom regăsi în următoarele sale filme: în secvența demolării casei părintești din **Bonner JR** sau în easternul cu camioane, **Convoy**. În fine, violența va exploda puternic în **Crucea de fier**, unul dintre cele mai crude filme de război făcute vreodată.

## Sub semnul lui Marte

**Violența ca profesie.** Am ajuns astfel la acea formă „calitativ” superioară a violenței — chipurile justificate — care se cheamă război. Sub semnul lui Marte, oamenii se măcelăresc încă de la începuturi, pentru motive mai mult sau mai puțin stupide. Se pare că, numai după 1945, tot felul de conflicte locale au făcut cu mult peste 10 milioane de victime. Moartea în război nu poate fi decât violență, la fel vor fi și filmele. Ar putea fi și filosofie, amare și triste (vezi **Luștrea cea mare**, vezi **Clădirea gloriei** sau **Pădurea spinărilor**), dar se poate la fel de bine să fie exaltată și apocaliptică, precum bombardamentul cu elicoptere acompaniate de o muzică simfonică, înaltătoare din **Apocalipsul acum**, al lui Coppola. Dacă un **Vînător de cerbi**, deși calificat drept „asistat și violent”, are totuși o valoare ceră și atinge dimensiuni existențiale general umane, egizori precum **Dieptind în mîslune** (I, II, III) făcute de Aaron Norris pentru și cu fratele său Chuck, se limitează doar la latura spectaculară și, evident, extrem de violentă. Cît despre copiii aceia răzbiți, pe nume **Johnny Rambo**, ce să mai vorbim! Cert e că războiul e, fără discuție, extrem de violent și numai profesioniștii (vezi **Patton**) îl pot face cu sînge rece.

## Sub semnul justiției

**Violența în numele legii.** Să facem, în continuare, o analiză a polițierului. Negativiștii sînt răi și violenți, terorizează populația. Poliția apără populația de negativi. Cum? Tot prin violență! Demonstrația e dezarmant de simplă și pare deci imposibil să găsim un film polițist fără măcar un mort, acolo, pentru atmosferă. Un început de referință l-a făcut Peter Yates cu **Bullit**. Modelul a fost supralicitat apoi cu un Clint Eastwood în **Dirty Harry** — justițiarul sîngeros și, mai nou, cu Charles Bronson în **Death Wish**. Ne-am obișnuit de mult cu seriilele polițiste, cu detectivi urți și filosofi ca Theo Kojak, șarmanți ca **McCloud**, formidabili ca **Mannix**, violenți ca **Regan**, insignifianți ca **Baretta**, intelectualizați precum **Columbo** sau, mai recent, fătoși și atoseștitori precum **Max Monroe**. Am urmărit cu emoție filme aspre și tragice, ca de exemplu **Serpico** sau **Rondul de noapte** și ne-am întristat la moartea comisariului nostru Miclovan (altul nici n-am avut). La ora actuală violența ne apare deja pe deplin justificată într-un polițier și nu mai sochează pe nimeni. Mai mult, cu cît crima este mai oribilă, cu atît motivarea noastră este mai puternică. Totuși, de la bîta serifului Buford Pusser din **Tinid** sau și pînă la carniagii care a dus la nașterea ființei jumătate om — jumătate mașină din **Robocop** (I, II) sau la **Total Recall** (64 de morți!) e o cale lungă și multă vopsea a curs pe ecran între ele.

**Violența cu acte în regulă.** Filmul horror ar fi singurul care are acoperire legală: prin definiție, el trebuie făcut astfel în-

# L e c e v i

cît spectatorul să se aștepte terorizat de fotoliul lui, trebuie să-l rodesăptele și să-l potențeze toate cosmarurile, toate fricile ancestrale. Filmele-catastrofă înflorește: de la **Infernul din zgîrie nori** la **Aventura lui Poseidon**, de la seria **Aeroport** — urilor la **Vulcanul sau Cutremurul**, apa, aerul, focul și pămîntul îl amenință pe ecran lat pe homo americanus. Și asta a fost doar începutul. Odată cu **Falci** (1975) Steven Spielberg inaugurează cu un rechin uriaș moda filmelor cu ființe ucigăse. Pe drum însă, finețea și subtilitatea lui Hitchcock din **Păsările se pierd**, în **Alligator**, un crocodil supradimensionat bîntuie canalizarea unui oraș liniștit, semănînd moarte. În **Rolul**, o groază de lume bună (Richard Widmark, Henry Fonda, Katharine Ross, Ben Johnson) este atacată de un roi de albine africane ucigăse. Cam același lucru i se întîmplă și lui John Carradine în **Albinele sălbatică**, care nu e decît o replică în mic, fără har și fără bani, la **Rolul**. În **Bug**, mi de giandaci invadează pămîntul, în urma unui cutremur, iar în **Zind animalelor** distrugerea stratului de ozon provoacă mutații grave în comportamentul animalelor. **Brosătele** e o poveste despre amfibii ucigăse, **Faza IV**, despre furnicile care îi atacă pe producătorii insecticidelor, în fine, **Tentacule** ni arată pe Henry Fonda și John Huston în luptă cu o caracatiță feroce, pe muzică de Pink Floyd. Exemplele pot continua așa la nesfîrșit, sînt infinite variațiuni pe aceeași temă.

## Sub semnul diavolului

Pe de altă parte, **Exorcistul** (1973) lui William Friedkin cîștigă un Oscar pentru scenariu — o istorie interesantă a unei fetițe posedate de Diavol, pe care doi preoți încearcă să o exorcizeze. Astfel povestile despre Diavol și aliații lui cîștigă teren, una dintre cele mai celebre rămînd triologia despre tinărul anticrist Damien, căruia i se vor opune, pe rînd, Gregory Peck în **The Omen**, William Holden în **The Omen II** — Damien și Rossano Brazzi în **Conflictul final**.

De ce alte lucruri îngrozitoare mai putem beneficia? Putem învăța cum să folosim inventiv un fierăstrău electric în **Masacrul cu fierăstrău electric din Texas**, putem încerca să trăim vecnic alături de David Bowie și Catherine Deneuve în **Masacrul**, ne putem învăța să crăpăm capul vecinului doar prin forța gîndului, în **Scanners**, sau lăsm cîteva lecții practice de canibalism și mutilare în **Bestia din noaptea galbenă**. De asemenea, mai putem studia cum se conviește cu o panteră pe nume Nastassia Kinski în **Oamenii plăci** sau îl putem urmări pe simpaticul tătic Klaus Kinski reiterînd o versiune extrem de sălbatică a faptei lui Jack Spintecătorul. Altcova? Un vampir (de preferință dragul nostru Dracula), cîțiva zombie cît mai decănați, un om muscă, o mină care se fîrșește și multe, multe alte scaldate în sînge. Pentru final, propunem două titluri absolut adorabile: **Sculp pe mormîntul tău** și **Am dezmembrat-o pe mama**.

**Violența se conjugă la viitor.** Science-fiction-ul a deviat, din păcate, tot spre violență. Cinematografiile occidentale, expresii ale unui capitalism putred (de bogat) au o viziune mai degrabă pesimistă, dacă nu chiar de-a dreptul sumbră asupra viitorului care ne așteaptă. **Rotterball-ul** despre care am vorbit este un edificator exemplu. Kubrick și a sa **Odiseea Spațială 2001** sînt deosebi de departe, cu neînțelegere și misterele lor. La fel **Solaris-ul** lui Tarkovski. Acum ne jucăm de-a morștii de toate felurile, fie că-i spunem **XTRO**, **Incubus** sau pur și simplu **Allen**. **Blade Runner** de Ridley Scott este povestea unui asasin plătit să omoare cu orice preț cei androizi care au început să se comporte ca oamenii. În **Soylent Green** aflăm despre cum o să ne mîncăm unii pe alții, sub formă de

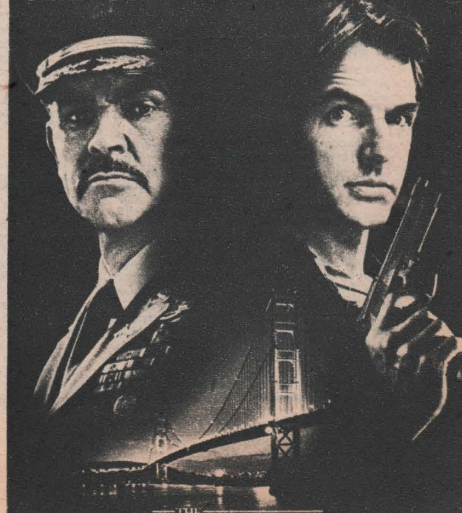


Bette Davis



Jean-Paul Belmondo

SEAN CONNERY \* MARK HARMON



Alice MĂNOIU

## Șoc-terapia, un catharsis?

**R**ata criminalității crește vertiginos. Numai în Statele Unite ea a urcat cu 10% față de anul precedent. Sociologii studiază fenomenul și trag concluzii. Dramatic. Filmul urmărește și el prin imagini-șoc, de o violență excesivă, exorcizarea răului. O psihoterapie după metoda „cui pe cui”. Un foarte recent film prezentat la Festivalul de la New York a sosit pînă și pe selecționerii deprinși cu altele atrocități pe pelicula. Henry de John McNaughton a reconstituit cazul unui tinăr criminal arestat care, în cadrul procesului televizat își descria „cu violențe” (consemna „Le Monde”) cele 360 de asasinatise comise. Începînd cu strângutarea propriei mame — o prostituată care-și obligase copilul s-o asiste cînd își făcea meseria — sfîrșind cu cîmpirirea fetei de care se îndrăgostise bestia și pe care înainte o violase în prezența fratelui ei. Ceea ce îngrozise nu erau atît faptele abominabile aduse în cadru, ci răsălă cu care erau ele înregistrate „obiectiv”, prin intermediul formulei „film în film” (personajul inoculat de mic cu morbul „voyerismului”) își imortalizează pe peliculă isprăvile cu spectrul de amatori). Dețasare clinică a autorilor față de subiectul incriminat? De mai poate fi vorba de incriminare cu o astfel de prezentare „la rece”? Specialiștii în problemă consideră că depinde de atitudinea autorilor față de cele descrise pentru ca pelicula să devină fie purtătoare, incititoare la atrocitate, creînd „modele”, îndemnînd la imitații, fie, dimpotrivă, prin realizarea unei stări de respingere averseiune a celor arătate pe ecran, ea să ajute la deflarea individului, la eliberarea lui — clasicul catharsis de acum mult depăsit — de obsesiile, instinctele primare.

„În fiecare om normal există întotdeauna două reacții contrare: de excitare în fața violenței și de respingere, repulsie”, constata doctorul Malcolm Carruthers din Mandley (cel care a testat reacțiile — cardiogramă, analiza urinei — ale unor

spectatori înainte și după vizionarea filmelor-șoc „în top” la acea oră, ca: **Hoarda sălbatică**, **Portocala mecanică** ori **Soldatul albastru**). Dar — adaugă el —, chiar dacă s-a dovedit că există o legătură directă, imediată între cele văzute pe ecran și escaladarea violenței în societate, un fapt e sigur: cu cît oamenii văd mai multe asemenea scene oribile, cu atît ei devin tot mai insensibili, blazăți față de actele de cruzime din jur. Cu timpul ajung să le considere lucruri normale, care nu le mai provoacă groază și indignare. Aici stă pericolul”.

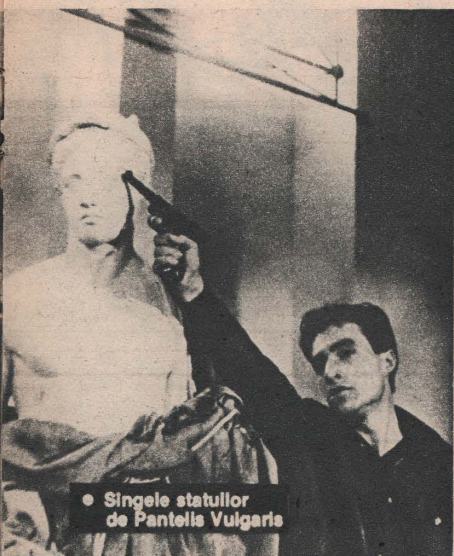
Constatarea îmi amintește de o secvență din **Portocala mecanică** — recent văzută și la Cinemateca noastră (după 20 de ani de la premieră). O secvență din filmul lui Kubrick după romanul lui Anthony Burgess care a sfîrșit neașteptat la vremea apariției, socotit „o ficțiune a unei Anglii a viitorului, violentă și dezolantă”, dar devenind cu timpul o realitate crudă și imediată. Și nu numai a Angliei. Personajul, un tinăr cultivat care-și consuma fantezia în regizarea celor mai sadice petreceri erotice urmate de violuri, crime, incendii, jaful (și asta fără nici o motivație de ordin economic, social sau familial, precum urmașul său, Henry) — e prins de poliție și supus unui tratament psihiatric de șoc. În timp ce i se țin ochii larg deschși, cu dilatarea, i se proiectează în continuare secvențe cu grozavii imaginiabile. Terapia — de astă dată „la cald” — se dovedește utilă: pacientului i se face greață, nu mai suportă nici urmă de violență. I se dă drumul, fiind considerat vindecat.

Să fie șocul vizual (cinematografic) metoda valabilă pentru a ne libera de violență? Poate, dar cu o condiție: să nu se dovedească metoda tot atât de eficientă ca ceea ce a urmat vindecării forțate a personajului lui Burgess. Să reamintim finalul **Portocalei**... Ex-criminalul lăcuit, devenit celebru, e vizitat în ajunul eliberării lui de cîteva personalități politice de vază. Ele îi propun — mai voaleat ori mai făte — să reîntre în jocul criminal (de astă dată fiind vorba de crime bine organizate împotriva adversarilor politici), la adăpostul justiției manevrate, evident, de cei puternici. Și, evident, el acceptă.

Dacă e adevărat că societatea poate ajuta vindecării individului — prin forța legilor dar și a artei purificatoare — e tot atât de adevărat că mecanismele ei diabolice îl pot manevra, incita, îmbolnăvi, distruge.



# o l e n ț a ?



● Singele statului de Pantelii Vulgaris



● Alain Delon



● Agnes Ingrid Andrin

biscuți verzi. **Mad Max** (1980) îl lansează pe Mel Gibson într-o cursă nebună pe șosele pustii ale unei Australii postnucleare. „123 de caramboaje într-un singur film”, ti-trează revista Stern cronică filmului. Succesul e enorm și atrage după sine două „sequeluri”: **The Road Warrior** (1981), care e, de la cap la coadă, o cursă pe viață și pe moarte și apoi **Mad Max and the Thunderdome** (1983), cu o Tina Turner pe post de regină a subteranelor. 1990: **Războinicii** **Bronzului** au cam aceeași viziune. La fel **Stryker** (1983). În concluzie, se pare că cinematograful nu ne prezintă lucruri prea bune. N-o să mai ajungem probabil ca în orwellianul 1984, dar s-ar putea să ne îndreptăm spre **Rollerball**, o societate zisă corporatistă în care statele s-au desființat, nu mai există războaie, iar masele își satisfac nevoia de violență la singurele spectacole de Rollerball. Dacă stăm și ne gândim bine, nici măcar Truffaut în **Fahrenheit 451** nu ne dădea prea multe șanse.

## Sub semnul Artei...

**Violența cu certificat de calitate.** Peckinpah a făcut filme extrem de violente, dar a fost și va rămâne un mare regizor. Și nu singurul. Sergio Leone e autorul altor westernuri spaghetti sadice și singuroase, dar până la urmă s-a reabilitat ca artist cu **A fost odată în America**. Prin urmare nu e zis că lumea bună evită violența și, în fond, nici n-are avea de ce să o facă, dacă are, într-adevăr, ceva de spus. Polanski filmează povestea diavolească **Copiii lui Rosemary** (1968) sau sinistra **Locatarul** (1976). Damiano Damiani își pune eroul din **Anchetarea unui cetățean** mai presus de orice bănuială să ucidă cu lama de ras. Kubrick stresează America cu războiul satanic al lui Jack Nicholson din **Shining** (1980), după ce șocase mai demult cu fabula politică **Portocaul mecanică**. (1971) Afișul acestui ultim film scris de Anthony Burgess sună cam așa: „Aventurile unui tânăr ale cărui singure pasiuni sînt sexul, ultraviolența și Beethoven”. Avea dreptate

singe (precum **Star '80** — 1983 al lui Bob Fosse), fié că degerează într-un horror de toată frumusețea (precum **Atracție fatală** al lui Adrian Lyne), fié că pur și simplu istoric o pasiune violentă (precum **La femme d'à côté** (1981) al lui Truffaut, pus sub semnul raționamentului schizofrenic „Te iubesc, te omor”). Nici măcar muzicalul nu stă mai bine. Să ne gândim la **Cabaret**-ul lui Bob Fosse și la ascensiunea nazismului în Germania sau la **Actorul și sâmbetii** și la ascensiunea legionarilor în România. Și dacă tot vorbim de Bob Fosse să spunem și două vorbe despre **All that Jazz** (1979). Cum altfel decât extrem de violentă putem califica secvența operației pe cord deschis a coreografului, suprapusă cu discuția bancherilor despre ce eventuale profituri s-ar putea obține prin moartea lui?

În fine, comedia pare că a scăpat ceva mai ieftin. Și totuși... În vara lui 1985, o venerabilă new-yorkeză de origine română (cu un real simț al umorului), după ce mi-a povestit cum o după-amiază întreagă a fost reținută de Brigada de Narcotice care îi ancheta... câteva legături de praz, mi-a mărturisit că nu poate să-l suporte pe Eddie Murphy. Motivul? Lesne de ghicit: violența verbală, abundența așezărilor numitelor cuvinte de patru litere care inunda filmele lui și nu numai ale lui. Nu mai e vremea lui **Lenny** al aceluiași Bob Fosse și aproape nimeni nu se mai scandalizează. Șah-Mat.

**Epilog (și noua invitație la Rollerball).** Nu, hotărât lucru, n-a mai rămas nici un gen neatinț de violență. Până și în desenul animat cel puțin 90% din gaguri sînt de-a dreptul violente. Trebuie amintit aici scurt metrajul animat inclus în filmul cu Alain Delon **Trecătoarea** (1986) intitulat, sugestiv, **Singele**. E vorba acolo de o parabolă despre proliferarea violenței, terminată apoteotic într-un ocean de singe. În ultima imagine, două miini roșii înfracă planeta Pământ.

Asta ne aminteste de afișul de la **Rollerball**: o mânășu cu colți de oțel care strînge Pămîntul. În film, asistăm la trei partide de Rollerball, dintre care ultima se transformă într-un adevărat masacru. Rănit, campionul Jonathan E. (James Caan), singurul supraviețuitor de pe ring, se apropie ciătîrînd-se de poartă. Gol.

Îștim tremurînd din sală, cu o vagă dorință de omucidere. În pumni. Fascinat? Fascizat? Orașul e mare, Pămîntul e imens, putem juca în voie Rollerball?

D.P.



● Violența hieratică: Harakiri de Kobayashi

cu ani în urmă L'Humanité: în cinematograful, cele două mame ale profitului sînt sexul și violența.

## ... și al documentului

**Violența ca document.** Dacă tot ne interesează violența, de ce să n-o privim la microscop, de ce să nu ne delectăm sau să ne îngrozim (după gust) cu tot felul de documente foarte bine... documentate: **Această lume violentă**. **Shocking Asia I**, **Shocking Asia II** și lista poate continua mult și bine cu tot felul de epigoni ai lui **Mondo cane**. Privim acolo cu ochii mari: cum un yoghin își înfrînge cuie, piroane și vergele pe unde poate, cum un maestru de ceremonii biciuiește, în fiecare seară, pe scena unui teatru asiatic, sinii unor frumuseți locale, avem apoi șansa de a asista în direct la o operație de schimbare de sex. Și asta nu e tot, dar ne vom opri aici cu exemplele pentru a ne rezerva plăcerea de a vedea restul cu propriii noștri ochi.

**Violența omniprezentă.** Practic, o regăsim în toate genurile de film. Dramele au devenit tot mai dramatice, și aici luăm la întîmplare ca exemplu **Eureka** de Nicholas Roeg, în care eroul principal (interpretat de Gene Hackman) este ars de viu cu un aparat de sudură. La rîndul lor, filmele de acțiune s-au limitat de mult la un șir nesfîrșit de pîruieli cu pretenție de arte marțiale. Paradoxal, dar nici love-story-ul n-a scăpat. Noile povești de dragoste fie că se termină într-o baie de

● Violența-parodică: Arma despuiată (cu Leslie Nielsen) de David Zucker











noir CINEMA



# CANNES

● Cel mai amuzant film din festival: **Furie** în Harlem de Bill Duke

● Medicul (Oleg Iankovski) se crede a fi fost țarul Nicolae al II-lea. Pacientul său (Malcolm McDowell) se crede a fi fost asasinul acestuia. Parabolă într-un spital de psihiatrie. Concluzia: oamenii, instrumente ale istoriei (Asasinarea țarului de Karen Sahnazarov)



A filma înseamnă a crea viață

(Urmare din pag. 7)

tea dintre un arhitect afro-american ajuns în vîrfurile piramidei sociale și secretara sa italo-americană (Annabella Sciorra) este inacceptabilă pentru ambele părți.

Nu e un film contra rasismului, declară Spike Lee, este un film despre rasism. Acesta face parte din viața noastră. Noi vă urim în exact aceeași măsură în care voi ne disprețuiți. Într-o Americă a tuturor libertăților, barierele psihologice și conveniențele sociale se dovedesc de netrecut pentru fiecare comunitate în parte. Interpretul rolului princi-

pal, actorul american de culoare Wesley Snipes, i s-a acordat — într-un gest fals reparator — un premiu inventat ad-hoc pentru cel mai bun rol secundar (fără a se fi creat un pândant pentru interpretarea feminină), deși el deținea rolul principal. Tot așa cum laureatul pentru interpretare din Barton Fink, John Turturro, nu a fost menționat și pentru excelența sa creație din filmul lui Spike Lee. Să fi fost această omisiune un argument în sprijinul demonstrației lui Spike Lee? Ocum Wesley Snipes spunea la conferința de presă: „Puteți fi siguri că în Statele Unite toate spectatoarele negre mă detestă pentru că în film lubesc și mă culc cu o femeie albă!”

La 34 de ani, Spike Lee e considerat — acasă și în Europa — un virtuoz al filmului. Fie și numai genericul la Febra junglei i-ar fi putut aduce un premiu. Dar să numesc și o secvență antologică: vizita-document la templul drogărilor, numit Taj-Mahal, o imagine a autodistrugerii societății contemporane.

Pentru a doua oară prezent în competiția canneză, Lee declară încrezător: „Nu cred că Polanski și dragii mei Rappeneau și Parker (aici apropiații săi au descript o nuanță ironică n.n.) vor face aceeași eroare ca Wim Wenders (președintele juriului la Cannes în 1989 n.n.) cînd filmului *Do the Right Thing* — Fă ceea ce trebuie, în ciuda superegoilor criticii și a succesului de public, nu i-a acordat nici un premiu. Dacă *Febra junglei* nu s-ar regăsi în palmares ar fi extrem de deprimant”.

A fost extrem de deprimant. Mark Esposito, directorul revistei Studio Magazine — remarcă după ce lăudase filmul: „Dacă Spike Lee s-ar mai prezenta și pentru a treia oară în competiție, ar da dovadă de un remarcabil spirit de sportivitate”.

Observația-socială este atotcuprinzătoare și în filmul de debut al tînarului John Singleton, absolvent cu exact 12 luni în urma al



● Robert Duvall cu Tess Harper în *Milă și tandrețe*

b  
i  
s



● Sally Field primind de la Rod Steiger „Globul de aur” pentru *Locuri în inimă*, rol incununat și cu un „Oscar”

## Suflete în oglindă

Aparent nici un element care să permită vreo comparație între *Locuri în inimă* (regia Robert Benton, 1984) și *Milă și tandrețe* (regia Bruce Beresford, 1983)! Poate doar locul acțiunii — Texas! Nu însă și timpul acțiunii, diferit. Anul 1935, perioada Depresiunii, în consonanță cu subiectul filmului *Locuri în inimă* (o femeie cu doi copii mici, văduva unui șerif omorît accidental de un tânăr negru, va reuși să-și salveze ferma aventurîndu-se în cultivarea bumbacului, ajutată de un negru vagabond) și, în *Milă și tandrețe*, actualitatea (eroul contemporan suferă el însuși de o depresiune psihică: cîndva vedetă a muzicii country, se vindecă de alcoolism datorită milostiveniei tandre a unei văduve cu un băiețel, care îi oferă găzduire și apoi chiar căldura unui cămin).

Despre *Locuri în inimă* s-a scris că este prea bine făcut, calculat minuțios, după scheme convenționale pe principiul *deus ex machina*, dar tocmai... Dumnezeu salvează de mediocritate pelicula, integral structurată pe o neosentativă credință intimă, evidențiată doar în două sugestive scene: secvența de început cînd masa de duminică e precedată de rugăciune și secvența cînd în biserică se regăsesc toți eroii, albi și negri, buni și răi, într-o ierarhie stabilită de protagonist cu toleranță creștină conform locului pe care oamenii respectivi l-au dobîndit în inima ei.

Și în povestea „de actualitate” cu doar cîteva conflicte adiacente bizar enunțate și tot altfel de bizar abandonate, există un moment religios, adîncat probabil în virtutea complinirii „Jeliei de viață” de la care se revendică maniera filmului, pentru că e un moment suferiu — tatăl vitreg și fiul adoptiv sînt bote-







SEAN

## CONNERY

**S**-ar părea că lui Sean Connery nu-i face o deosebită plăcere să vorbească despre amintirile sale de copil sărac și nici despre dificultatea primilor pași în meseria de actor.

Filmele vorbesc mai lesne despre el. Pentru că, în decursul anilor, actorul a dat viață unor personaje pline de înțelegere, pe care el știe să o transmită așa cum și-ar împărtăși altora experiența sa proprie, asumându-și pildile pe care viața și gloria i le-au oferit. Acoasă seninătate, amestec de ironie și omenie, îl amplifică farmecul, transferind asupra oamenilor complicați și vulnerabili suplimentul său de seducție.

În *Casa Rusia*, film lansat în premieră europeană la ediția din acest an a Festivalului de la Berlin (scenariu: Tom Stoppard, regia: Fred Schepisi) face, o dată în plus, rolul unui anti-erou (Barley Blair) pe care dragostea îl face să devină spion. La peste 30 de ani după *Salutări din Rusia*, el consimte să facă gestul de demolare a propriei sale legende, preferând să fie considerat mai cuștin un mare actor decât un monument. Nu înfăptuitor vorbește cu frenetism despre munca sa zilnică, ce se extinde firesc asupra scenariului, într-o colaborare totală cu regizorul, cu partenerii — într-un cuvânt, cu tot ceea ce înseamnă filmul.

## O treabă excelentă

Cartea lui John Le Carré care a inspirat filmul are ca motto: „Trebuie să ne gândim la eroul pentru a ne comporta simplu, pentru a fi mai umani și mai demni de acest nume”. Iată comentariul actorului: „Este o frază frumoasă, pe care o remarcasem. Cu atât mai frumoasă cu cât se poate adapta tuturor personajelor, nu numai celor interpretați de mine. Omnia mă interesează mai mult decât orice altceva. Dimensiunea respectivă reprezintă cheia personajului Barley Blair, acest editor alcoolic cu viața fărâmiată, pe care hărdul infirmității, mai precis al unei anumite infirmități (cu frumoasa rusoaică interpretată de Michelle Pfeiffer n.n.) îl va repune în acțiune. Îmi place să observ cum cel ce părea a nu mai avea viitor face deodată dovada unei puteri extraordinare și devine aproape un „erou”. Tom Stoppard a făcut o treabă excelentă cu acest scenariu” (dramaturg englez care, realizând după piesa sa filmul *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți*, obținuse la Veneția „Leul de aur” în 1990).

Toți regizorii care au lucrat cu Connery (de la Jean-Jacques Annaud și Sidney Lumet, la Russell Mulcahy, Spielberg și Brian De Palma) confirmă implicarea profundă a actorului în munca la scenariu, asupra căruia operează numeroase intervenții. Iar acest lucru se întâmplă până în ultimul moment, chiar pe platou. Ce spune el? „De când mi s-a spus că am lucrat pe scenariu, chiar și la seria Bond, acolo unde considerăm că trebuie rescris. Mi se pare normal, nu? Pentru „Casa Rusia”, Fred Schepisi mi-a trimis inițial cartea lui Carré, apoi scenariul lui Stoppard. Abia după aia ne-am întâlnit toți patru la Londra. Eu aveam deja în buză 25 de pagini cu observații, întrebări la care nu găisem răspuns, unele indolente sau precizările ce mi se păreau indispensabile. După prima întâlnire, am trecut o săptămână cu Fred, rescriind scenariul, în primul rând pentru condensarea materialului epic. Apoi, ne-am ocupat tot împreună de distribuție...”

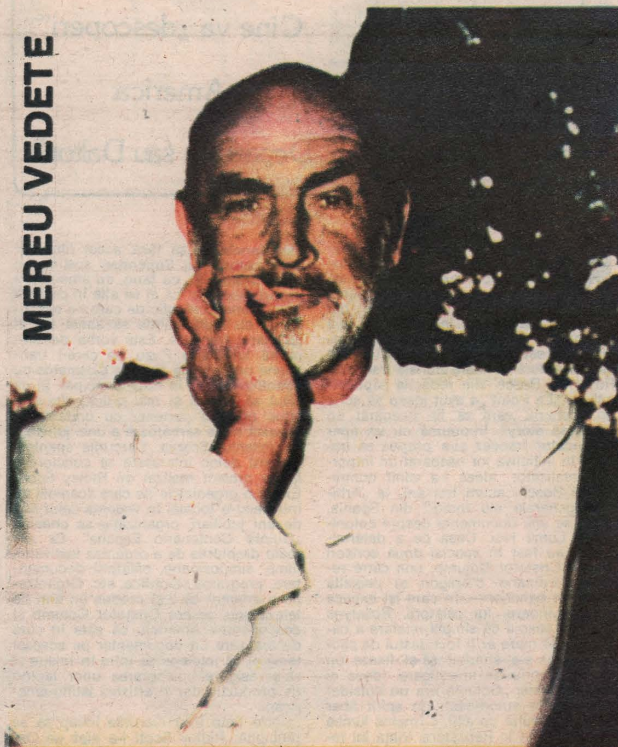
## Șeful serviciilor secrete era liber

Pentru că Sean Connery are un cuvânt greu de spus și în alegerea partenerilor, la majoritatea filmelor pe care le face. „Muncesc serios în această direcție, care mi se pare esențială. Filmul își modifică stura în funcție de alegerea actorilor. Când am citit *Casa Rusia*

Claudia Cardinale

(partenera sa în *Salutări din Rusia*)

## MEREU VEDETE



## Un încrâncenat profesionist

**D**upă 30 de ani de carieră, scoțianul-irlandez Sean Connery este astăzi actorul aflat la apogeul unei popularități totale. Adulat de spectatori, stimat de critică, el se impune ca un excelent profesionist, dar și ca o conștiință lucidă a acestei profesii.

Propulsat în mod spectaculos prin rolul Goldfinger din *Agentul 007* (seria James Bond-urilor), care l-a conferit celebritate, Connery are în filmografia sa numeroase succese, dintre care reținem: *Doctor No*, *Cortul roșu*, *Incoruptibili*, *Trandafirul și săgeata*, *Salutări din Rusia*, *Cofina oamenilor pierduți*, *Alfacer de familie*, *Banda Anderson*, *Ultima cruciadă*, *Nemuritorul*, *Indiana Jones*. Numele trandafirului.

A lucrat cu mulți dintre regizorii importanți: Boorman, Hitchcock, Huston, Lumet, Brooks, Lester, Spielberg, De Palma.

Dintre partenerii de mare prestigiu cu care a împărtășit de-a lungul anilor celebritatea: James Fox, Dustin Hoffman, Klaus Maria Brandauer, Roy Scheider, Harrison Ford, Michelle Pfeiffer.

În 1981 este laureat al Oscarului pentru interpretarea personajului din *Incoruptibili*.

Pentru Spielberg, reprezintă una dintre cele șapte veritabile stele de cinema. Acesta este Sean Connery, considerat în momentul de față cel mai „sexy” actor al cinematografului mondial.

Iată cum apare el în ceea ce s-ar putea numi un auto-portret indirect, rezultat din câteva interviuri recente ale actorului.

● Anti-erou în *Casa Rusia* de Fred Schepisi (cu Michelle Pfeiffer)

I-am și văzut imediat pe James Fox în rolul lui Ned (șeful serviciilor secrete britanice). Am avut noroc cu el: era și liber, îl și interesa personajul. Un film este asemenea unui „puzle”, dacă ai ales o piesă, aceasta te determină pe cele din urmă, iar opțiunea pentru Roy Scheider în contrapunct cu James Fox a dat un anumit stil filmului. Pentru că unul este alit de american, celălalt alit de britanic, precum uleiul și apa... La Klaus-Maria Brandauer se gândise, de fapt, soția mea. A fost o idee frumoasă. (Cei doi actori mai jucaseră împreună în *Mal bine mai rău*, deși nicio dată n.n.). Am plecat la Salzburg să-l văd jucând... Cât despre Michelle Pfeiffer, opțiunea s-a făcut destul de rapid, de vreme ce recunșesem la o posibilă acțiune sovietică, neexistând nici una care să poată juca în engleză. Michelle nu este numai o mare actriță, dar avea tot ce-i trebuie spre a părea rusoaică: pomeji proeminenți, tenul și ochii deschiși la culoare... În plus, a studiat serios limba rusă, ajungând să o vorbesc bine. Înainte de filmare am făcut repetiții timp de o săptămână și am rescris încă o dată scenariul. Pentru că acesta este cel mai important pentru mine, de vreme ce am acceptat să fac filmul. Când am lucrat cu Sidney Lumet la *Alfacer de familie*, am fost la el la țară, petrecind împreună un week-end. Am luat scenariul pagină cu pagină, numerotând pasajele care mi se păreau a avea probleme. Pe o altă hîrtie făceam însemnări de genul „stupid” sau „asta vine prea devreme” ori „de ce face așa?”, până când s-au strîns mai multe asemenea observații. Întotdeauna procedez așa. Nu pentru a-mi impune cu forța ideile, ci pentru a ști pe ce teren mă aflu. Vreau să văd dacă și regi-zorul își pune aceeași întrebări, dacă știe răspunsurile... Abia atunci îmi pot da seama cum vede el filmul. E adevărat că nu mulți actori lucrează astfel, fiecare își are obiceiul lui”.

## Filmul și... perestroika

*Casa Rusia*, primul film american turnat integral în Uniunea Sovietică a devenit unul dintre simbolurile perestroikii. Cu un decurs lucrurile la țara locului, ne relatează cu aceeași sinceritate, Connery: „Este adevărat că multe erau pe atunci în curs de schimbare. Nu mai știu unde au ajuns acum. Dar la vremea aceea i-am putut urmări la TV sovietică pe Gorbaciov din lecții românilor, debarasându-se de Honecker. Îmi amintesc imaginile de necrezut: Gorbaciov, pe aeroportul din Berlin și 200.000 de nemți estici care scandau: „Elberază-ne Gorbys”. Și toate acestea transmise în direct de către rați”.

Care era atitudinea oamenilor de pe stradă față de el, care interpretase în multe filme pe James Bond, inamicul numărul unu al sovieticilor?

„Erau deosebit de drăguți, chiar dacă extrinsec de puțin dintr-un alți suraseră ocazie să vadă Bond-urile. Numai unele persoane de la ambasade sau din anumite cercuri ale puterii se bucuraseră de acest privilegiu. De aceea, pe stradă nu eram recunoscut. Eu mai știu diverse dificultăți de vremea când turnasem câteva scene din *Cortul roșu* la Moscova, acum 25 de ani. De atunci, chiar dacă problemele de aprovizionare și cozile din fața magazinelor sînt aproape aceleași, lucrurile s-au mai schimbat totuși. Situația pare mai destinsă, raporturile cu oamenii sînt mai lesne de realizat. În schimb, oamenii înșiși de un ghid, cineva din KGB, care nu ne lăsa să facem un pas”.

## Totul a devenit nemaipomenit

O experiență interesantă a constituit-o și colaborarea cu Steven Spielberg la *Indiana Jones 3*. Cum au colaborat cei doi? Într-un mod impecabil, cu toate că, la început, refuzasem scenariul nu mă convingea, nefiind prea grozav. A recunoscut și Spielberg că, ulterior, acesta a fost modificat. Dar, de îndată ce am început filmările, totul a devenit nemaipomenit. Mă simțeam foarte în largul meu cu el. Erau atâtea lucruri de făcut și toate mergeau alit de bine, încă o dată o plăcere. El mi-a vorbit mult despre *Incoruptibili*, dar eu cred că personajul meu din *Ultima cruciadă* este la fel de frumos ca și Ness”.

Despre relațiile cu partenerii își amintesc cu o anumită plăcere nostalgică: „A fost o întâlnire să joc cu Harrison Ford, chiar dacă acest aspect s-a schimbat în timp. Cât despre Dustin Hoffman, colaborarea noastră a fost interesantă și amuzantă. Pe el îl preocupă mai mult personajul său decât modul în care acesta se încreie în ansamblul filmului...”

Apare ciudat acceptul său de a juca în *Nemuritorul*, un film de aventuri fără prea multe pretenții. „La realizarea primei serii am fost sedus de Russell Mulcahy, chiar dacă el lucrează mai mult cu aparatul de filmat decât cu actorii. Era un personaj frumos, la urma urmelor... Pentru seria a doua mi-a făcut o ofertă financiară uluitoare, dîndu-mi în plus mișă liberă pentru toate secvențele mele. Aș fi fost nebun să refuz”.

Recent, un reporter l-a întrebat pe l-ar spune el azi, cine este unul dintre star-urile, cele mai bine plătite, băiețelului său care a fost, în cazul în care l-ar putea întâlni? Răspunsul lui Sean Connery: „Cred că acei băiețel nu ar avea multe prieteni și mă înfrînescă. Poate doar la meciurile de fotbal sau box. Trist, nu? Dar, se știe, viața este compusă tocmai din asemenea tristeți...”

Della B. ANDREI





# azi, ei sînt vedete...

**Anne Parillaud** La douăzeci de ani, star-sistemul o propulsează pe o orbită de drept marginală, de stăruie joacă împreună cu Alain Delon în *Alacerea Pigot* și *Reșita* în *Hotelul de pe plajă* de Michel Lang; alături de Catherine Deneuve în *Ascultă viața* de Hugo Santiago; în *Fete de Just Jaackin*.

Brusc își întrerupe cariera sesizând, cu o surprinzătoare luciditate, că se află pe un drum care nu convine naturii ei nici psihice, nici artistice. Hotărâte să se dedice pentru o vreme studiului și cunoașterii de sine. Ne-mulțumită de primii ani de ucenicie „publică”, nu-și reneacă totuși experiența începutului pe care o consideră și profitabilă. Speranța ei era ca va izbîdi se revină în forță. Ceea ce s-a și împlinit în anul 1990, cînd triumfe pe ecranele franceze cu *Nikita*, rolul titular aducîndu-i premiul César în urma cu trei luni. Un personaj care evoluează, se metamorfozează, își redescoperă feminitatea: amestec de agresivitate și fragilitate, cinism și vulnerabilitate, trezind compasiune, dar și

**Christophe Lambert** Cînd un actor declară „Cred în Dumnezeu și mi-ar place să-l joc pe Isus, dar mă atrage și *Diavolul*”, înseamnă că este conștient de amplitudinea talentului său. Verificat de altfel cu brio — adică unanim succes de critică și de public — deopotrivă în superproducții și filme intimiste. După un debut (1979, *Barul de la telefon*, regia Claude Barrois) care-l aduce amînta lui Richard Anconina (fiecare film este pentru Lambert prilej de noi prieteni) și o peliculă „memorabilă” datorită titlului, *Legitimă violență* (1982, regia Serge Leroy), este cu adevărat descoperit și lansat de cel pe care obișnuiește să-l numească maestrul său spiritual, Hugh Hudson (*Carele de foc*) — pîrînte cinematografic al modernului Tarzan, respectiv lord *Greystoke* (1984) recuperat din jungla africană, la care se întoarce după un scurt popas în lumea civilizată. Jocul firesc prin care impetuos plonjează în aventura îl e susținut de coalebra de acum privire, totodată tandră și violentă. O privire care o va subjugă și pe cerebrala eroină interpretată de Catherine Deneuve în *Vorbe și muzică* (1984, regia Elie Chouraqui) ca și pe instinctiva Isabelle Adjani din *Subway* (1985, regia Luc Besson), acest din urmă rol de tenebroso-copîlnar al pegrei pariziene aureolîndu-l cu un César.

În 1986, pasete pentru prima oară și pe croazeta figurînd în selecția oficială de la Cannes cu filmul de reflex autobiografic al lui Marco Ferreri *I love you* (titlurile englezești îl urmăresc cu obstinație — se pare — pe acest actor de origine americană și care, în ultima vreme, a revenit pe noul continent). Dezinvolt — ca de obicei — de la introvertitul tînar, îndrăgostit de un... port-chei-su-av-chip-de-femeie, trece grania a patru secole, ca „nemuritorul” imbatibil porcelit *Highlander* (1986), regizorul Russell Mulcahy, expert în video clipuri, dinamizînd cu rispa de efecte speciale o legendă scoțiană în care Lambert îl are partener pe Sean Connery. Deși ambicionează să fie cel-mai-bun, nu urmărește neapărat recorduri de popularitate și nu scolete dificultățile — modul cel mai efice de a progresa, de a se perfecționa. După o perioadă de relativă constanță în top, intră într-un ciclu de penumbra, fiind totuși *Complotul, Siciliatul* (avînd cu regizorul Michael Cimino controversa asupra vizionării personajului, un fel de Robin Hood italian). *Vis de dragoste și De ce eu?* (Plan intern) unde-și etalează aptitudinile comice.

Riscîndu-și statutul de protagonist în filme de autor, își consolidează cariera internațională fondînd și două companii producătoare, una în SUA, alta în Franța. Cu toate că e conștient că urmările nu pot fi la fel de interesante ca prima serie, a acceptat să dubleze miza cu *Highlander II*, într-o ambianță care, în pofida tehnicii futuriste, amîntește de Metropolis-ul lui Lang. Un demers ecologist a cărui morală Lambert o sintetizează simplu: „În jurul nostru oamenii visează la viitor, meditează asupra trecutului și uită să trăiască momentul prezent”.

Irina COROIU

**Sofia Coppola** Clanul Coppola nu se dezmințe. În cele trei serii ale *Nașului*, patru generații Coppola și-au unit eforturile (și talentul) pentru a duce mai departe succesul spectaculoasei saga a clanului Corleone. „Sîntem cu toții nebuni de cinema. Și foarte legați între noi”, declară de cînd ziaristilor mezină Coppola, Sofia, ultima intrată pe poarta cinematografică în calitate de interpretă. Cel mai vîrstnic, bunicul Sofiei și tatăl lui Francis Ford Coppola, celebrul compozitor Carmine semnează muzica filmului-saga

**Christophe Lambert** — de la Tarzan la „Nemuritorul”

**Anne Parillaud**, premiul „César” 1991

admirație pentru capacitatea ei formidabilă de a renăște. Un subiect inspirat autorului regizorului Luc Besson — aflat atunci la al patrulea film — chiar de personalitatea actriței, de un destin aflat într-un moment de răs-cruce. Abuzată de existența cotidiană care i-a adus statutul de delincentă și condamna-rea fără drept de grație, eroina este forțată să accepte răcolarea de către o organizație specială care o supune la un sever antrenament intensiv, urmînd să-i folosească „competența” pentru „morți controlate”. Un conflict conectat la tensiunea actualității.

Regizorul a executat cu virtuozitate de maestru sfîșuirea în fișele celuloidului a acces-telor umitoare Galatee despre care se vorbește ca despre o Brigitte Bardot, Jane Birkin sau Audrey Hepburn a anilor '90, oțelita prin iubire asemîni Isabellei Adjani.

Între timp și-a mai etalat talentul maturizat și farmecul ambiguu și în *Juliet în septembrie* de Sebastian Japrisot (1988).

I.C.

**Kevin Costner** la ceremonia „Oscarurilor”

**Sofia Coppola** a mopsit gustul pentru celebritate



fond, fata pe care o visam pentru Michael Corleone — spune regizorul — era chiar propria mea fiică: gentilă, drăguță, chiar frumoasă, dar nu în genul unui star: un fizic tipic italian”. Și într-adevăr, așa cum arată în fotografia alăturată, ea seamănă mai mult cu o studentă decît cu un star. Comentarii critice stîrnite după premiera filmului au și scos-o, decamdată, dintr-o eventuală competiție. I s-au reproșat multe stîngăci de interpretare, dar pentru o acțiță de 19 ani care abia își începe cariera și s-a înscris de curînd la Institutul de film din California, timpul nu e pierdut.

În ceea ce o privește pe nepoata lui Francis Ford, micuța Gia în vîrstă de patru ani care figurează în scena unei petreceri a clanului Corleone din ultima serie a *Nașului*, cine știe ce fel de minant viitor cinematografic o așteaptă cu asemenea antecedente de familie!

A.M.

**Kevin Costner** Pentru multă lume de la Hollywood actorul Kevin Costner este un nou Gary Cooper. O fizioomie romantică apropiată rolurilor favorite, de tipul „omul care își urmează vîșul”, i-a adus această fama. Este vorba, desigur, și despre o asomănare propriu-zisă dintre starul anilor 80 — 90 și idolul cinematografului american interbelic, Kevin Costner nu imprimă-însa personajelor sale un romanticism desuet, ci este omul timpului său: un cîștigător.

El face parte dintr-o generație de James Earl Jones, „din categoria celor puternici”, și „este un bărbat adevărat”. Această senzație de forță o emana și Eliot Ness, jucat de el în *Incoruptibilii* lui Brian De Palma și cowboy-ul pe care l-a înfrunghiat în *Silverado* de Lawrence Kasdan. A mai portat și eroi puternici și în *Bull Durham*, *Cîmp de vise*, *Joe cel desculț* și mai ales în filmul pe care l-a regizat singur, *Cel care dansează cu lupii*, cîștigătorul a șapte premii „Oscar” în acest an. Pelicula sa de debut inspirată din viața indienilor Sioux, a evidentat o dată, în plus, puternică personalitate a lui Kevin Costner și remarcabilă sa inteligență artistică. Temerara lui înec care de a reabilita westernul, gen oarecum cazut în desuetudine, a fost sortită succesului nu numai grație redescoperirii poeziei marilor spații, dar și autentice vibrații omenești a poveștii și personajelor. Chiar dacă actorului nu i-a fost decernată statueta de aur și pentru interpretare, calitatea jocului său a contribuit, cu siguranță, la desemnarea *Celui care dansează cu lupii* ca „cel mai bun film”.

Kevin Costner își probează inteligența și în felul său de a fi un star. Casătorit cu o-fosta colegă de școală, are trei copii și duce o viață de familie careia cronicarii rubricilor mondene nu i-au găsit nici un cursur, nici un amănunt pîcînat. Spti de a fi transformat într-un subiect de scandal. El refuză să-și consolideze fama făcînd presei declarații intime: „Oamenii mă privesc și își inchipue că vad totul. Dar ceea ce vad e este numai un moment increment în timp. Eu am venit de undeva pentru a ajunge în acest punct. Mai este ceva în buzurînele mele despre care ei nu știu nimic. Nu ofer tot ceea ce am pe ecran sau în viață. Nu e corect. Conversația este o relație bilaterală și de obicei, oamenii vor să știe despre mine mai mult decît sînt dispus să releve despre ei înșiși. Iată de ce mă opresc și eu. Nu mă dau în vînt sau povestesc vieții mele”. Cu o asemenea luciditate, Kevin Costner are toate șansele să nu fie devorat de star-system. Succesul regizorului nu l-a făcut să abandoneze cariera actoricească. În acest an a acceptat să-l joace pe Robin Hood în *Prînzul hoților* de Kevin Reynolds. Un rol pe care, trebuie să recunoaștem, nu-l putea refuza.

Dana DUMA

17



# MOLTO GENTE CIN

• Și cu crucea, și cu diavolul... (Robert Powell)

## DRACULA



### ► „NU AM DESTUL TALENT...”

Mărturisirea aceasta care nu se poate înscrie în acele manifestări de falsă modestie atât de frecvente mai ales printre artiștii aparținând lui Krzysztof Kieslowski și a fost făcută unui trimis al săptămânalului „Le Nouvel Observateur” chiar în timpul festivalului de la Cannes din acest an unde Kieslowski prezenta noul său film **Dubla viață a Veronicăi** (v. Noul Cinema nr. 6 p. 16).

Cum pe micul nostru ecran am urmărit **Dekalog-ul** acestui realizator considerat astăzi a fi unul din cei mai importanți din lumea filmului ne-am gândit să vă oferim câteva fragmente din acest puțin obișnuit interviu, al unui „concurrent” la „Frunzele de aur” de pe Croazeta.

— Întrebare: Ziaristul Gilles Anquetil pe Kieslowski. După ce am văzut **Dubla viață a Veronicăi** s-a părut că cinematograful poate într-adevăr să spună o seamă de lucruri pe care nici literatura și nici muzica nu le pot exprima. Dumeavoastră credeți în puterea cinematografului?

— Nu, nu cred deloc în cinema.

— Atunci de ce faceți film?

— Pentru că n-am destul talent ca să fiu scriitor. Cinematograful este foarte sărac: i. comparație cu literatura. Cîteodată se produce cîte un miracol și în film. Dar asta se întâmplă foarte rar. Și trebuie să mergi mai departe și să înțelegi unde. Din cauza asta sînt întotdeauna nemulțumit de filmele pe care le fac.

— Cum v-a venit ideea să faceți un film pe o temă atât de puțin cinematografică cum este prezentimentul?

— Am considerat întotdeauna că acele emoții pe care nu le înțelegem sînt o componentă fundamentală a vieții. Cu acest prezentiment am știut că există ceva ce poate fi descoperit. Am impresia că filmele pe care le fac existau deja înainte ca eu să le realizez. Pentru mine problema era de a le face să apară într-un anumit moment.

— După ce discuția continuă pe marginea filmului prezentat la Cannes, trimisul săptămânalului francez îi pune realizatorului polonez o altă întrebare cu caracter mai general.

— Do că emoțiile personajelor dumeavoastră sînt exprimate în filmele pe care le faceți cu ajutorul unor foarte subtile jocuri de lumină și reflexe?

— Îmi plac reflecțiile deformate ale realului. De aceea plasez camera de luat vederi exact acolo unde există o distorsiune a lumii. În felul acesta lucrurile pot deveni mai expresive, chiar magice. **Dubla viață a Veronicăi** este un film despre subiectivitate. Veronica latonează, ghicește. Era nevoie deci ca eu să aleg lucrurile așa cum le vede ea și nu așa cum sînt ele. Tîm foarte mult ca filmele mele să-și păstreze misterul. Și nici nu vreau să-l dezvălu.

— Ziaristul Gilles Anquetil îi adresează apoi o întrebare, mai specială:

— În general trageți mai multe

duble la un film? Pentru cel de față cite ați tras?

— Nici nu îndrăznesc să spun. Cred că 15 sau 20. Asta mi-a provocat o imensă bătaie de cap la montaj. Dar filmul se ocupă de lucruri atât de delicate. Nu trebuie să spui nimic care să fie în plus căci el ar deveni demonstrativ și nimic care să fie în minus căci orice interes s-ar pierde atunci.

— La un alt moment al discuției realizatorul polonez este întrebător: Vă gândiți mult la filmele pe care le-ați făcut odată ce le-ați terminat?

— Niciodată. Cînd termin un film nu mă gîndesc decît să mă odihnesc. De altfel n-am niciodată chef să fac film. Dacă mă lansez în noi proiecte o întotdeauna din obligație. Și apoi singurul lucru pe care-l știu este să fac film. Cînd filmez n-am nici o plăcere. Am 50 de ani și nu mai am răbdare.

— Ați putea trăi fără cinema?

— Bineînțeles. În schimb mi-ar fi imposibil să trăiesc fără cărți.

— **Dubla viață...** este primul film pe care l-ați realizat fără constrîngerile cenzurii. V-a dat această sentimentul unei noi libertăți?

— Deloc. De altfel cenzura există în Polonia, numai că ea e mai inteligentă și probabil mai periculoasă. Timp de 20 de ani am învățat să trăiesc cu cenzura, dar mai ales să o ocolesc. Cenzorii sînt niște funcționari care aplică un regulament. Rolul meu era să inventez ceva ce nu era prevăzut în acel regulament. Era un joc care își avea hazul lui. Și apoi încet-încet am început să mă interesez de acele lucruri în privința cărora cenzura nu avea nici o indicație: emoțiile, misterele omului. Și pe cit se pare n-au reușit să găsească acel instrument care să măsoare emoțiile. Publicul în Polonia ajungea în schimb să desființeze destul de ușor filmele pe care le făceam noi. Prin anii '70 aveam un public enorm care ne și înțelegea. Era ceva extraordinar de stimulator. Astăzi, ca în majoritatea țărilor din est, contactul dintre public și artist s-a rupt. Din lipsă de bani și din dezinteres, cinematograful ca și teatrul și literatura, își rup gîtul. În plus, companiile occidentale au cumpărat cea mai mare parte din săli și impun o programare exclusiv americană. În anul care a trecut producția națională a scăzut la șase filme. În anii '70 produceam 40. Polonezii nu sînt înestreați cu acel snobism bun al francezilor care au o curiozitate culturală multiplă. În Polonia nu mai există nici un fel de poftă pentru cultură.

### ► CE FACE ROBERT POWELL?

Pentru că există — așa reiese din corespondența pe care o primim — un interes neobosit pentru persoana și realizările actorului Robert Powell (care a fost Ișus) vă putem informa că în **Dracula** după Bram Stoker, acea „poveste gotică” cum este ea numită de publicația BBC-ului, el își face revenirea. Această dramatizare este realizată de David Hitchson. Așa încît doritorii îi pot scrie pe adresa BBC-ului, Bush-House London.



Melanie Griffith,  
Matthew Modine  
și Michael Keaton  
în **Fareast Express**  
spre Pacific



Madonna...  
și alții

# 3

adrese

La cererea  
dv.

Jean Paul Belmondo  
c/o Agence Artmédia  
10, av. George V  
75008 Paris, France

Kelly McGillis  
c/o David Williams I.C.M. 40 W. 57th  
Street New York NY 10019 USA

Lambert Wilson c/o Guy Bonnet  
5, rue Debrousse  
75116 Paris, France





● Interpreta  
lui Kieslowski  
din **Dubla viață**  
a **Veronicăi** —  
Irene Jacob



● Cannes '91:  
o invitată  
de onoare  
care a făcut  
senzație —  
Gina Lollobrigida

## GLORIA DE DUPĂ MOARTE

La 20 de ani de la dispariția lui Jim Morrison, filmul lui Oliver Stone reduce pe ecran legenda acestui cântăreț care a debutat ca poet și s-a făcut cunoscut apoi alături de grupul „Doors”.

Filmul lui Stone (cu același titlu) nu și-a propus să restabilească cine știe ce adevăruri despre Morrison. Dimpotrivă, realizatorul lui *Platoon*, al lui *Wall Street* și al lui *Născut de 4 iulie*, și-a permis chiar unele licențe poetice și cronologice de care poate doar unii dintre fanii cântărețului s-ar putea plînge. Ceea ce l-a interesat pe Stone a fost să realizeze „the perfect rock movie” adică să facă un desăvîrșit film rock. Se pare — după cum susțin unii comentatori — că Stone a și reușit cu *The Doors*, iar marea lui inspirație a fost aceea de a-l fi distribuit pe Val Kilmer în rolul lui „King Morrison”.

## UN ACTOR PREA LUCID

Vittorio Gassman se află la ora memoriilor (volumul publicat cu noaste un imens succes de librărie) dar nu a renunțat să joace. În același timp pregătește o adaptare pentru teatru a lui „Moby Dick” de Melville, după care va filma în Spania, la Barcelona în regia lui Jaime Camino. Lui Gassman îi place să se joace și cu vorbele. „Am un frumos viitor în urma mea și sint fericit pentru strip-tease-ul moral pe care l-am făcut în volumul meu de memorii. Gassman se simte parcă obligat să dea și unele lămuriri în privința preferințelor pe care le-a avut și le are. De pildă: dintre realizatorii preferați ei nu și-a schimbat nici o clipă preferințele. A rămas la Monicelli, Risi și Scola. „Cu ei de altfel sint bun prieten, am lucrat cu ei improvizind enorm, dar ne-am și amuzat. Un fapt esențial: actoria este o meserie care are nevoie de un combustibil special — euforia”. De ce nu a jucat sub bagheta lui Visconti (a colaborat cu el doar pe scena teatrală), sau a lui Antonioni? „La Antonioni imaginea este mai puternică decât cuvîntul, iar pentru mine cuvîntul este esențial. Urechile mele sint mai rafinate decât ochiul. Cît despre Visconti, el era născut pentru scena teatrală lirică. Geniul lui baroc îl convenea opera în timp ce povestile spuse de el în cinema nu m-au pasionat deloc”.

# FILM FAN

▶ În vara aceasta platourile din Statele Unite vor produce 52 de filme noi față de 37 anul trecut. De asemenea, se înregistrează o tendință ascendentă de frecvență a sălilor de cinema. Același fenomen se înregistrează și în Franța.

▶ Realizatorul francez Jean-Jacques Annaud a încheiat filmările în Vietnam la ecranizarea romanului *Iubitul* de Marguerite Duras. „Cioma” de Albert Camus este ecranizată de argentinianul Luis Puenzo. În rolurile principale Sandrine Bonnaire și William Hurt.

▶ Filmul despre care se vorbește cel mai mult la ora de față peste ocean este *Robin Hood* cu Kevin Costner în rolul principal. Filmul este produs de studiourile Warner și face parte și din repertoriul ediției din acest an al festivalului de la Veneția. Și tot în legătură cu festivalul de la Veneția aflăm că filmul care va fi proiectat la gală va fi *Rossini, Rossini* al lui Mario Monicelli.

▶ La Tokio a apărut în versiune japoneză publicația de specialitate franceză „Les Cahiers du cinéma”.

▶ „Satyricon” al lui Fellini, film realizat în 1969, a fost reluat pe ecrane în mai multe țări europene. Unele comentarii spun că filmul și-a păstrat toată puterea de seducție și că vorbește mai mult ca oricînd „despre propria noastră decadentă printr-o delirantă viziune felliniană asupra antichității romane”.

▶ Opera de Offenbach „Viața pariziană” va cunoaște o transpunere cinematografică. Este ceea ce a anunțat recent importantul producător francez Daniel Toscan du Plantier.

▶ „Akira” — desen animat japonez de Katsuhiro Otomo face ravații (decamdată în lumea niponă). „Este un subiect de epopee — ficțiune, spune un comentator, care te ține cu sufletul la gură și în primul rînd care are o animație cu totul ieșită din comun. Ea te face să crezi că imaginea de pe ecran este cu totul reală și nu un desen animat”.

▶ Despre Isabelle Huppert s-a vorbit foarte mult anul acesta după *Madame Bovary* al lui Claude Chabrol. Filmul, chiar dacă nu a depășit recordurile de încasări, a fost văzut de un public considerabil. Și totuși cînd iese pe stradă, Isabelle Huppert nu este recunoscută de trecători. „Asta mă amuza — a declarat actrița: Ideea de a nu exista decît pe ecran și de a fi total nerecunoscută în viața de toate zilele a fost ceea ce m-a preocupat întotdeauna. Nu este aceasta esența profesiei de actor?”

▶ În amintirea lui Gérard Philipe s-au reluat la Paris 23 filme în care a jucat. Ele vor rula timp de patru luni pe cîteva ecrane din capitala Franței.

## Bazarul nimicilor Sfă-rî-ma-te

● Admiratoarele lui Richard Gere (milionarul îndrăgostit din *Pretty Woman* — O femeie dragută) pot respira liniștite. Se pare că mariajul său cu Cindy Crawford (manechin vătădat al casei de modă Giorgio Armani) este o alarmă falsă... Și totuși...

● Pentru că veni vorba de *Pretty Woman*, în America s-a ajuns la o adevărată *juliarobertomanie*. Numele actriței e pe buzele tuturor. Pînă și sacrosancta revistă pentru domni „Gentleman's Quarterly” i-a căzut la picior (e drept superbe), oferindu-i coperta întâi. Este primită cu mare tam-tam în clubul celor care au peste un milion de dolari în cont. Lista iubitorilor ei — adevărați sau doar zvonuri — crește în ritmul filmelor pe care le face. Un premiu „Julia Roberts” a fost instituit în școala unde și-a făcut studiile, pentru a recompensa pe cea mai bună actriță de la Campbell High. Turșii se îmbulzesc în fața reședinței ei din Beverly Hills. Admiratorii au învățat pe de rost numărul de înmatriculare al BMW-ului personal. Admiratoarele și-au sacrificat pletele, tunzîndu-se scurt-scurt, pentru a-i semăna cît mai mult Juliei. Actrița însă refuză sistematic să dea

amănunte asupra vieții particulare, asupra convingerilor sale politice sau religioase. „Ji aud pe unii spunînd despre mine că sint o valoare, o investiție. Ei bine, eu nu sint decît Julia, fiica unui om oarecare, sora unui om oarecare, logodnica unui oarecare. Vreau să fiu o ființă oarecare și nu un obiect de lux”. Deloc surprinzător, nu?

● După divorțul (discret) de Mimi Rogers (*Cineva care să mă așere*), Tom Cruise intenționează să se căsătorească — spun cei bine informați — cu partenera sa din *Zlău tunetului*, Nicole Kidman. Și totuși, la decernarea „Globului de aur” pentru cel mai bun actor, Tom Cruise era însoțit de... mama sa. Așa da, inger păzitori!

● Dudley Moore, văzut nu de mult pe micile noastre ecrane, pasionat fumător, face reclamă ușișelor țigări de foi. „Cancer? Poate! Savoare! Asta sigur...” N-a încercat „minunatele” noastre țigărete Snagov. Parafrazînd vorba cuiva: „Goot test...” Snagov Style!” Se poate și așa!

● Domnișoara Ciccone și-a făcut apariția anul acesta la Festivalul de la Cannes în fruntea unei suite de 29 de persoane. De data

aceasta a etalat o coafură „codă de cal” și a trecut într-o goană nebulă, baricadîndu-se în hotelul său de la Cap d'Antibes. Și-a pus pe nopțieră ursulețul de plus, s-a înconjurat de tot felul de aparate de gimnastică (din cele mai sofisticate) și a dormit (singură!) într-un pat de 2,20 m. A dansat fără să-și mai arate dantelele de suuriilor, retrăgîndu-se înainte de miezul nopții. Cine este această Cenușăreasă, frumoasă și de vreme acasă? Madonna. Cumîntîț? Da, dar nu pentru mult timp... Chestie de reclamă!

● I se spunea „Bellissima”. Revista „Time” i-a acordat udată titlul de „cea mai frumoasă femeie din lume”. În 1952, la 24 de ani declara un entuziasm năun la premiera filmului *Fanfan la Tulipe*, avîndu-i partener pe Gérard Philipe. Astăzi, la 63 de ani frumoșiei ei este intactă. Secretul? Nici un strop de alcool — spune Gina Lollobrigida. Nici o țigară... Și rid cît pot de des... Rețeta este simplă. Doamnelor, puteți să încercați! Totul este să găsiți suficiente motive de răsu...

Doina STĂNESCU





● Ultima noapte a copilăriei  
(cu Irina Gardescu)

Savel Stîpoul

## O DIMINEȚĂ A FILMULUI NOSTRU

**C**um rezistă un film după un sfert de veac și ce rezistă din el? Ce spune el astăzi unor tineri puși în fața tineretii părinților lor? Întrebări pe care le stîrnește, reprogramat la Cinematoteca, *Ultima noapte a copilăriei*, filmul cu care, în 1966, regizorul Savel Stîpoul adăuga o undă de prospețime cinematografului românesc. Era un an cu *Diminețile unui băiat cuminte* (Andrei Blaier), cu *Meandre* (Mircea Săucan), cu *Un film cu o fată fermecătoare* (Lucian Bratu), cu *Un film cu o fată fermecătoare* (Lucian Pintilie). La rîndul său, *Ultima noapte a copilăriei* plonja fără rețineri în abisul psihologic al adolescenței. Fasciculul cu care el luminează caracterele (și cu acest prezent începem să răspundem întrebărilor inițiale), rămîne permanent aprins, racordat la tensiunea căutărilor dramatice.

Lucian, eroul care-și trăiește ușor derutat, dar cu onestitatea inocenței, ultima noapte a copilăriei, sau mai exact prima noapte a maturității, se află la vîrsta la care nu vrea să i se mai spună *Lulu*. Marcat de încercarea despărțirii părinților săi, el își ia viața pe cont propriu și va trebui să se distanțeze de foștii săi colegi, căutîndu-se pe sine, ca să poată înțelege cu adevărat prețul prieteniei. Nu atît un conflict între generații se propune aici (relația tată—fiu, punctată sporadic, e doar un pendant al neliniștilor lui Lucian), cît o diferențiere între tipologiile unei generații. Conflicte perene, biografii reiterabile. Problema este a credibilității și viabilității artistice. Așadar, cum și ce rezistă din formula filmului? După ce în epoca *Ultima noapte a copilăriei* se alina firesc la avangarda înviorilor de limbaj de alturea, astăzi el apare cu prospețimea autenticității spontane. Mai modern decît majoritatea peliculelor amoroze contemporane care se vor dedicate tineretului, filmul lui Savel Stîpoul mărturisește o gândire vizuală și o repovestire cinematografică a scenariului lui Dumitru Carabă în compartimentele esențiale ale artei în care e transcris. Dacă interpretarea echipei de actori, ei înșiși foarte tineri, stă sub semnul stîngăciei acceptabile în ordinea crudității experienței de viață a eroilor, în schimb miza expresivității imagistice este perfect acoperită. Alb-negru „clasic”, binevenit aici, nuanțează întunecimile, profilează umbrele, punînd în lumină propriu-zis valorile limpede ale trăirilor interioare. Metafora, cînd nu este discretă, are justificări contra-punctice: experiența sentimentală de la mare a tinărului preia leit-motivul oglinzii farului în deflarea erotică efemeră, semnificativă și ea pentru intrarea în maturitate; lanul hirjonelei nocturne amietoare fie și prin mișcarea ei aleatorie trece, cu aceeași nuanșare rafinată a grîrurilor, în izbucnirea solară a lanului copt din dimineața lucidității mature. Învaluitoare travelinguri ale aparaturii de filmat al operatorului Ion Anton dau ocoluri lente, dar insistente personajelor pe care, lăsîndu-le într-o specifică libertate de mișcare, le urmărește totuși îndepărtat, cu o indiscreție lirică în intimitatea jocurilor erotice. Sînt aceste travelinguri repetate, tot ațtea sondări în detaliile comportamentale, și de aceea, probabil, interpretii, hărțuiți în planuri lungi, dau reprezentări aparent artificioase gesturilor dictate de culminația disperării. O frază cursivă și închegată a expresiei filmice este ceea ce caracterizează, la nivelul stilistic, *Ultima noapte a copilăriei* sau, altfel spus, una dintre primele dimineți ale cinematografiei române.

Sergiu SELIAN

Ana Simon

## DEMNITATEA MEMORIEI

**D**eși programat la o oră de mică audiență, fără recomandarea vreunui critic, *Prezența* (regia Ana Simon și Louis Mouchet) ni s-a relevat ca un adevărat film de cinematotecă. Receptat cu entuziasm în 1986 la Festivalul de la Locarno acest atașant portret al actorului François Simon (după părerea criticii unul dintre cei mai mari interpreți de limbă franceză) reface parcursul noului cinematograf elvețian. Nici nu s-ar fi putut altfel, de vreme ce el a jucat în cele mai importante pelicule ale cineaștilor din Elveția care polemizează neobosit cu poncifurile cinematografului comercial.

Importanți regizori ai noului val helvetic îl evocă afectuos pe François Simon, dispărut prematur în 1982. Alain Tanner, care l-a distribuit în filmul său *Charles mort* sau viu semnaleză calitatea de excepție a prezenței lui

● François Simon și Lea Massari, parteneri în *Cristos s-a oprit la Eboli*



cinematografice: „Avea o fotogenie extraordinară. Aveai impresia că-ți poți vedea sufletul”. Pentru Daniel Schmidt—alături de care a colaborat la *Violanta*—un important proiect, *Camera 111*, a murit odată cu interpretul pentru că rolul de magician pe care se gîdea să îl încredințeze „era pentru el și nimeni altul”. *Prezența* include și fragmente din *Invitatul* de Claude Goretta, un alt nume marcant al noului cinematograf elvețian. Regizorilor care vorbesc despre François Simon li se atasează și Jeanne Moreau, în al cărui film, *Lumină*, el a jucat. Mărturia ei este, poate, cea mai emoționantă: „Avea ceva care amintea de ingeri: o aspirație spre absolut, o forță spirituală extraordinară”. Alese inspirat, extrasele din filmografia actorului atestă calitățile evocate: noblețea fizionomiei, intensitatea privirii, spiritualitatea autentică, modernitatea stilului de joc.

François Simon nu a jucat numai în filme elvețiene. Secvențe de arhivă ne semnalează prezența sa (dar ce prezență!) în *Cristos s-a oprit la Eboli* de Francesco Rosi, în *Directorul cercului de purici* de Thomas Koerfer sau în pelicula franceză Patrice Chéreau *Carnea orhidei*. Debutul său cinematografic s-a petrecut, de altfel, în cinematograful francez, într-un rol neînsemnat din *Sub ochii Occidentului* (1935) de Marc Allégret. Tot în Franța joacă la începutul carierei alături de tatăl său, Michel Simon, în *Circumstanțe atenuante* de Jean Bayer. Deși nu insistă asupra comparației tată — fiu, *Prezența* face simțita formidabila deosebire dintre cele două personalități ale ecranului: Michel este o forță a teluricului în timp ce fragilității François este o forță a spiritualului.



● „Divina” din nou la Cinematoteca

Ceea ce i-a apropiat pe cei doi a fost comuna pasiune pentru teatru și mai ales atașamentul amîndorura față de trupa lui Sacha Pitoeff. Filmulinei Simon recurge la fragmente filmate din spectacol și la materiale de arhivă pentru a schița și cariera teatrală a lui François Simon. Plăcarea pasiunii lui a menținut în viață prestigiosul „Théâtre de Carouge” din Geneva, unde s-au jucat, mai bine de zece ani, numai autori importanți: Shakespeare, Cehov, Beckett, Ionesco, Max Frisch. Obstinația sa de a nu face nici un compromis cu succesul facil dă strălucire pecetei de noblețe care li însoțește prezența pe scenă sau pe ecran. Compatrioata noastră Ana Simon, soția lui François Simon, îi dedică acest film plasat sub reflecția „memoria este ultima demnitate a omului”, pledînd cu generozitate pentru demnitatea artei în general.

Dana DUMA



# PORTRETUL TIRANILOR

**I**n februarie 1962, douăzeci și șase de cinești vest-germani semnau „Manifestul de la Oberhausen”. Dar „tiranul cinematograf vest-german”, pe care-l prefigura ca program în felul acesta, avea să se nască doar în 1966, adică abia atunci când guvernul de la Bonn a hotărât să subvenționeze producția de film, prea marcată de criterii comerciale la acea dată pentru a mai putea fi orientată și către artă. Primul film, *Tinărul Torless*, era și prima peliculă semnată de tânărul regizor Volker Schlöndorff care, după studii în științele politice și după absolvirea I.D.H.E.C.-ului, lucrase ca asistent al lui Resnais și al lui Malle (de altminteri ultimul a și supervizat artistic prima operă a colaboratorului său).

Deci filmul german se trezea după mai mult de două decenii și o facea punind în cauza chiar fenomenul care făcuse să se rupă firul tradiției ce prenumara personalități ca acelea ale lui Paul Leni, Murnau și Fritz Lang.

Scrind „Der jugend Torless”, Musil intenționase să facă „portretul tiranilor în nucleu”. Dar cartea fusese scrisă în 1906, iar Schlöndorff, după propria marturisire inserată la vremea respectivă în revista „Jeune Cinéma”, voia să confrunte textul acestuia cu istoria. „Filmul meu este o punere față în față: Musil—realitate. Am încercat să spun cum un om poate să devină victimă sau călău. Pe scurt, am vrut să fac un fel de fenomenologie a răului”. Sau, am adăuga, o revalorificare a romanului prin prisma experienței anilor de nazism. Filmul este, astăzi, în egala măsură „fusant” și pentru noi, care am trecut printr-o experiență întrucâtva similară. Din această perspectivă, cele câteva personaje capătă rang de categorii antice. Reîtig este capul, ideologul, instigatorul, Beinhart — unealta, cel/cei pe care se sprijina primul Babin — victima. Iar Torless îl reprezintă pe acela care vade,



Onoarea pierdută a Katharinei Blum cu Angela Winckler

știu, dar nu intervin. Subiectul se desfașoară într-un internat de băieți și nu înțelegem, deoarece se cunoaște, fascismul și manifestă anumite latențe în comunitățile masculine (armata, biserica, corpul profesional, chiar familia structurată pe principii paternaliste). Extinzând, și nu fără temei, se poate afirma că tentația totalitară se poate ivi în orice societate, oamenii putând fi atrași sau constrinși, în circumstanțe favorizante, să participe asumându-și sau acceptând unul sau altul dintre roluri.

„Filmul este manieist” — declară Francis Courtaud într-un eseu din „Premier Plan”, pe care îl dedicase noului film vest-german prin 1969. Greșea este, pentru că Schlöndorff nu-l separă pe cei mai buni de cei răi, reușind amestecul, eterogenitatea contradictorie care aparține în fapt realității. Omul nu e nici în întregime rău, nici în întregime bun, depinde de contextul în care trăiește pentru a se activa anumite impulsuri și nu altele. „Dacă ați fi în locul meu și voi ați reacționa la fel” — striga, disperat, Babin, subtextul trimițând ideea că, în principiu, oricine poate juca un rol într-o astfel de farsă tragică. Revelatoare este secvența în care Babin se prefacă de frică a fi hipnotizat de către Reilig, suportând micile torturi pe care acesta le aplică cu încercarea fascinată a unui geniu al răului.

Așa stind lucrurile, nici Torless nu este bun, cum credea Courtaud. Complicitatea, acceptarea sprijinului rău, nu-l elmină. Schlöndorff a văzut în atitudinea lui Torless pe aceea a intelectualității germane când a început ascensiunea nazismului. Cînd își da seama de proporțiile ororii la care e marțor și într-o bună măsură partas, Torless fuge. Nu este o soluție, cum nu este nici refragarea demna, după ce își marturisise degoștul în fața comisiei de disciplină a colegiului. Iată de ce filmul lui Schlöndorff doare și azi. Și nu numai pe germani.

Nicolae BABOI



Maja Komorowska și Daniel Olbrychski revăzuți în Dekalog (aici în Viața de familie al lui Zanussi)

„O reflecție asupra Celor Zece Porunci e cît se poate de necesară. De circa 6.000 de ani nimeni nu le-a pus în discuție, deși de mil de ani, zi de zi, ele sînt încălcate...”

Krzysztof Kieslowski



**N**u numai la noi serialul inspirat lui Kieslowski din „Cele zece porunci” a împărțit publicului spectator sau telespectator în tabere dacă nu ostile, cel puțin indiferente una față de celelalte. Acela care-pretutindea pe cineastul ce face parte, îndrăznesc să afirm, din familia lui Zanussi, Wajda, cinematograful practicat de el este unul de factură intelectuală, un cinematograf al meditației, pînă ca ignora cu premeditare cerințele spectaculosului, ale atractivității facile, și chiar pe cele ale succesului de public. Kieslowski nu vrea să incite un spectator obsedat să creadă ca televizorul este un mediu relaxant. El nu vrea să ofere divertisment. Nu. Deloc. Preocuparea lui este să-l invite pe cel mai comod dintre spectatori, pe telespectator, la reflexivitate.

Prima provocare este chiar titlul acestui serial realizat pentru televiziunea poloneză Dekalog. Venit din prea cataloia Poloniei, ai crede că cineastul și-ar fi propus să traducă în pilde vizualizate conceptele morale înscrise în porunci. Nici vorbă. În viziunea lui Kieslowski, Dekalogul opune abstracției conceptului moral înscris în dogmă, deosebit de severitatea de rigorare, de severitatea poruncii face uneori să treacă în uitare însuși reperul conceptual iar nuanțele cotidianului, ale omeneșului relevația ideea (cu precădere, probabil, prețioasă pentru Kieslowski) după care dogmele conțin o viziune reducăționistă a existenței. Sinteza înscrisă în ele se întâmplă să fie adesea nu esență, ci schelet, Pietrificare. De aceea am putea afirma — socotind probabil pe unii sau doar nemulțumindu-l pe alții — că acest Dekalog este cu siguranță o colecție de concepte laice iar serialul cu acest nume exprimă ideea unui spirit care nu se poate mulțumi sa proclamă și să repete doctul adevărul unei porunci fără să-l proclamă în același timp pe cel al existenței în toată nuanțarea și lipsa ei de marțialitate, într-o lume și într-un timp al atitor certitudinilor fragile, pentru Kieslowski clasicul „cogito ergo sum” probabil că se prefacă în „dubito ergo sum”, mai potrivit contemporaneității. De aici și tonul și stilul discursului cinematografic care este todeauna sobru, discret, concentrat, nicodată grațios sau tribut ar efectelor spectaculoase. Tonul și stilul sînt ale dezbaterii nu ale distracției. Este, așa spune, un fel de „le” e, de meditație asupra vieții în viața fără pretenția de a da acți. Este viața mică, banală ce relevația profunde adevărului care nu vor să devină porunci, dogme, ori concepte sacrosancte. Pentru că, Krzysztof Kieslowski este în primul rînd un observator și nu un moralizator de profesie. Filmele lui degaja însă o morală care vine din înțelegere, din toleranță și tot dintr-o religie: cultura.

Mircea ALEXANDRESCU



**K**rzysztof Kieslowski s-a născut la Varșovia în 1941. În 1969 obține diploma Școlii superioare de cinema și de teatru din Lodz cu scurt metrajul *Din orașul Lodz*. Odată terminate studiile își începe activitatea la televiziunea poloneză, realizînd o serie de scurt-metraje printre care *Am fost soldat* (1970), *Domnii* (1971), *Pasajul subteran*, *Prima dragoste*, etc. apoi, începînd din 1975 realizează în cadrul Studioului de filme documentare din Varșovia, unde e angajat, o serie de filme printre care *Personalul*, *Spitalul*, *Odiha*, *Cicatricea* și mai ales *Din punctul de vedere al unui paznic de noapte*, filme care supun societatea poloneză unor critici ascuțite, ceea ce îi va aduce o interdicție de patru ani. Primește numeroase premii internaționale printre care „Dragonul de aur” al Festivalului de scurt metraj din Cracovia în anul 1964 pentru *Pasajul subteran*, un premiu al Festivalului internațional de la Nyon, ediția din 1975, pentru *Din punctul de vedere al unui paznic de noapte*. Din 1979 realizează filme de ficțiune și primul, *Amatorul*, e recompensat cu Marele Premiu la Festivalurile de la Moscova și de la Gdansk, reprezentînd o strălucită parabolă asupra destinului unui cineast amator fată în fața cu conformismul sistemului. Vicepreședinte al Uniunii Cinematografiei Poloneze din 1978 pînă în 1981. Cîteva din premiile sale: pentru documentarul *Personalul*, Marele premiu al Festivalului internațional de la Mannheim; pentru lung metrajul *Amatorul* își împarte Trofeul de aur și premiul FIPRESCI la Festivalul de la Moscova din 1979 cu filmele *Cristos s-a oprit la Eboli* de Francesco Rosi și *Siete días de enero* de Juan Antonio Bardem; un premiu al Festivalului din Berlin în 1980; un alt „aur” la Festivalul de la Chicago din același an (Golden Hugo) și Premiul special al jurului la Festivalul de la Cannes sub Oscarul European în 1988 pentru *Un scurt film despre crimă*. Episoadele 5 și 6 din *Dekalog* sînt realizate pe baza materialelor filmate din *Un scurt film despre crimă* și *Prima iubire*. În 1989, regizorul a făcut parte din jurul Festivalului de la Cannes. Ultimul său film *Dubla viață a Veronicăi* a obținut anul acesta la Cannes Premiul Jurului presei internaționale de cinema și a adus protagonistei sale, Irène Jacob, premiul pentru cea mai bună interpretare feminină. Un dicționar francez îl numește „un moralist talentat și pasionat care deranjează, dar seduce publicul”.

A. M.



În Franța, acum aproape două decenii,  
„Emmanuelle” a stîmrit discuții.

La noi - tăceri.

Sîntem mai profunzi sau mai inhibați?

## Erotism și pudibonderie

**D**upa surogate mai mult ori mai puțin sexy (pentru că porno-porno încă n-au invadat ecranele noastre, dar timpul nu-i pierdut!) înfilmăm un „erotissimo” clasic, din cele cinci filme începute (cu acesta) în 1974 care șochează și seduce. Șochează prin îndrăzneala subiectului: inițierea unei tinere în toate tainele amorului liber european-asiatic — vorba genericului emisiunii TV „fără interdicții, fără prejudecăți, fără ipocrizii”. **Emmanuelle** seduce atât prin frumusețea protagonistei (Sylvia Kristel), cât și prin cadrul exotic bine pus în valoare, cu rafinamentul mișcărilor, legăturilor primedioase — devenite și mai primejdioase prin aura de poezie pe care o aruncă filmul asupra viciului. Umbre și penumbre, savante lumini și întunecări, flou-uri și alunecări lenșe de-a aparatură sugerează tot mai perverse jocuri ale dragostei și înfrînării. „Fără interdicții” în sensul că nici soțul tinerei — un diplomat cu vederi largi, acționând în deplasare la Bangkok — nu-și oprește partenera sa pe perfecțiunea în „ars amandi” și o aruncă în brațele marelui inițiator, un bătrîn straniu ce cunoaște misterul îngemănării lui Eros cu Tanatos și o supune pe fragila creatură încercărilor celor mai dure. La capătul fetei, frumoasa pupila devine deținătoare a celor mai rafinate tehnici ale voluptății. „Fără prejudecăți” de sex, rasă, loc de acțiune: violul și sodomizarea franțuzei de către o bandă de mercenari exotici se petrec într-o tavernă cu fumatori de opium, în aplauzele încurajatoare ale unei asistente peștrice, printre care mulți copii. „Fără ipocrizii” pentru că în această apologie modernă a Erosului-extrasă din cartea **Emmanuelle** Arsan aparută pe sub mină în 1959 și abia în 1967 în librării, stîrnind toți scandalul — toate personajele dau friu liber impulsurilor. Bărbați și femei își oferă cu grație „serviciile” în cadrul unui party foarte distinct; prietenii își recomandă cu căldură amantii și îi schimbă între ele ori se retrag câte două să savureze deliciile cîntate de poeta din Lesbos. Odată șocul noutății (pentru unii) trecut, filmul alunecă abil printre tentațiile vulgarității, chiar dacă mai cade citeodată în ele. În general, însă talentul și cultura, bunul simț al autorilor, cu lecturi, se vede, de referință, de la Ovidiu, Sapho la Sade sau de Laclos, salvează filmul de la pornografie.

Neavînd mulți termeni de comparație, n-aș putea susține, precum colegii de la revistele pariziene că **Emmanuelle** reprezintă „capodopera filmului erotic francez”. Dar ca el rămîne un eșantion inteligent și bine făcut al erotismului descriptiv prin grila unui hedonism de sorgine clasică, asta aș afirma. Cu toate riscurile unei posibile polemici.

Alice MĂNOIU

Film francez de Just Jaeckin; cu Sylvia Kristel, Marika Green, Alain Cuny, Jeanne Coolotin.



Sylvia Kristel  
fără prejudecăți

Monica Szűcs, anul V Medicină, Cluj — „Mi s-a părut întâi de toate un film psihologic, și apoi erotic. E foarte interesant, căci pune în discuție niște reacții omenști despre care noi n-am fost obișnuiți să discutăm pînă acum”.

Lucian Ionescu, anul IV Filologie, Cluj — „Eu am citit și cartea, care este într-adevăr scabroasă, pornografie de la un

Am mai văzut pentru  
dumneavoastră:

- — capodoperă
- — film important
- — film bun
- — poate reține atenția
- — te lasă indiferent

### MĂSCĂRICIUL

Film francez de Georges Lautner; cu Jean-Paul Belmondo, Michel Galabru, Georges Géret, Charles Gérard.

Parodie polițistă: ilustrează perfect categoria B, respectiv filmele profesional lucrate, cu

● Febra alegerilor (Eusebiu Ștefănescu și o ...Miss)



Foto: Victor STROE



● Willem Dafoe, un anchetator glacial într-un oraș în flăcări (Mississippi... de Alan Parker)

succes sigur. Începînd cu scenariul incredibil (at unor experți al genului: Jean Herman și faimosul scenarist-dialoghist al cinematografului francez, Michel Audiard, autor al dialogurilor a peste 120 de filme (printre care *Melodie în subsol*, *Marile familii*, *Un taxi pentru Tobrouk*, *Profesionistul* etc.)). S-a spus că înconfundabil „stil Audiard” a marcat nemărate replici memorabile ale marilor actori Jean Gabin, Lino Ventura, Annie Girardot, Belmondo. Nici *Măscăriciul* nu-i dezmințe amprenta. Întîi în construcția bine gradată a peripețiilor, în neprevăzutul situațiilor comice (uneori cam îngheșuite ca să mai producă efectul șocant), cit și în verva colorată a replicilor spuse cu hazul muci al lui Belmondo. „Meseria de dialoghist nu se învață”, considera Audiard, meșter al cuvîntului rostit pe ecran. „Reușita vine din a ști să ascuți omenii. Dialogul este un fel de adevăr al cuvîntelor în interiorul unei situații”. Situație jumatate din acțiune, escrocii internaționali al lui Belmondo e urmărit cu mașini, gondole, elicoptere, de o armată de gangsteri și polițiști, fără ca el să înțeleagă ce comoră poartă într-o servietă încredințată de un „bombar” în jumătatea cealaltă a filmului, după ce descoperă, în sfîrșit, secretul într-o brichetă

buclușă, el va trage pe sfîrșit, cu ingeniozitate și umor, pe urmăritorii cam imbecili, ce nu știu decît să kilerescă. Replica lui de duh: „Știi că e deosebită dintre un hoț și un prost? Hoțul se mai și odihnește” e un adevăr, iată, (amuzant) în interiorul unei situații. Situații puse în scenă cu profesionalitatea îndelung exersată a regizorului Georges Lautner, la el acasă în multe filme de gen (policiier-ul „pur” *Alibi pentru un prieten*, *Polițist sau vagabond*, *Moartea unui polițist*) ori seria *Monocliurilor*, comedii „recl”, sarcastice, rele, inteligente. Acest *Guignolo* din 1980, desăfurat în decorurile de vis ale Veneției ori somptuoasele interioare pariziene, reade, în plină formă, un Belmondo ironic și autoironic care nu obosește să se incinte prin nonsalanța, spontaneitatea, energia cascadeelor sale verbale și acrobatiche.

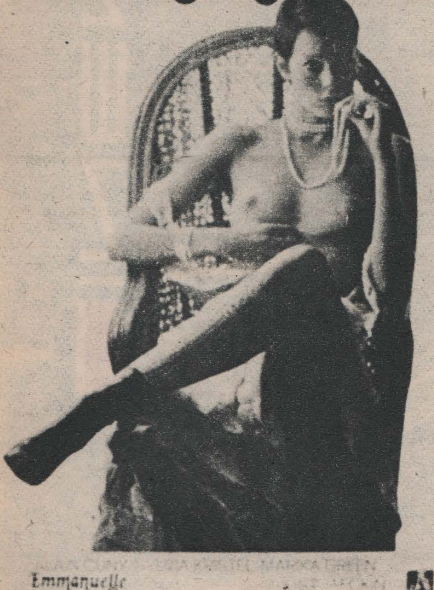
### PE CUVÎNT DE POLIȚIST

Film francez de Jose Pinheiro; cu: Alain Delon, Jacques Perrin, Jean-François Stevenin, Eva Darlan, Fiona Gêlin.



# AMANDI

## Emmanuelle



capăt la altul. Filmul se ridică la un nivel superior, păstrându-se între limitele unui realism, poate șocant pentru unii dar credibil.

„Corina Manole, anul V Politehnica, Cluj — „Auzisem de la colegile de camin că-l un film porno, cu lesbiene și alte minuni. Ma așteptam la ceva mult mai... cum să-i spun? Mai

tare, mai scribos. Dar mi se pare totuși decent. De altfel, am văzut la început ca avea viza cenzurii franceze.”

O înară care preferă să-și păstreze anonimatul, Cluj — Nu va spun cum mă numesc, căci pe urma o să-mi citească prietenii și rudele numele în ziar și-or să rida de mine ca întru la astfel de filme. Și așa, am vrut să mai vin cu o prietenă, dar ei i-a fost rușine și s-a temut să nu patim ceva neplăcut în sală, în timpul proiecției. Mi-a plăcut și o să mai vin odată. Cum? Cred că tot singură.”

Dragos Pirvu, anul II Drept, Cluj — Am venit și cu prietena mea, să vedem despre ei-i vorba. Mi se pare interesant ca filmul se adresează spectatorului de la brău în sus, oferindu-i nu doar niște numere erotice, ci mai ales o mentalitate, o anumită formă de a înțelege erotismul într-un anumit context. Cred că senzația de plăcătă și inutilitatea își găsesc compensația în aceste practici amoroase. În cazul de față, cu nota specifică de exotism, firește, care însă completează povestea.”

Simion Nitu, elev, București — Nu e un film așa de grozav. Pe video sînt altele mult mai tari. Pe mine m-a dezamăgit, e plin de lucruri „lumate”. Numai la noi, unde lumea-i mai obișnuită cu așa ceva, poate să mai prinda azi.”

Teodora Gheorghievici, asistentă medicală, București — Mi se pare că filmul oferă o alternativă de viață. Cine acceptă — bine. Cine nu — n-are decât în definitiv, e vorba de viața unei femei care face cu trupul ei ce vrea. Moralitatea? Asta ține de lumea în care traiești... Pareri... opinii... considerații. Dincolo de conținutul acestora, o constatare: spectatorului român îi vine mai ușor să savureze un astfel de film în obscuritatea salii, decît să-l comenteze — indiferent de pe ce poziții — după ce s-a aprins lumina. Sa însemne oare că există un surplus de puritate, sau numai de provincialism?

Pentru a le afla răspunsul, ne-am adresat unui specialist, doamna Veronica Săndor, psiholog, membru în comitetul prezident al Societății Psihanalitice Române.

Într-o discuție deosebit de interesantă prin sinceritate și competență, doamna sa ne-a relevat o serie de aspecte ce tin de psihanaliză, pe care vi le oferim în cele ce urmează.

### De la Freud citire

S i totuși, dincolo de ceea ce arată — mai mult sau mai puțin șocant, bizar sau doar neobișnuit pentru publicul românesc — filmul lui Just Jaeckin ridică unele întrebări, cum ar fi: *Avem de-a face cu o realizare porno? Ce reprezintă relația eroinei cu Bee? Cum se explică episodul din avion? Există o evoluție reală a personajului? Care este raportul dintre senzualitate și mentalitate?*

Pentru a le afla răspunsul, ne-am adresat unui specialist, doamna Veronica Săndor, psiholog, membru în comitetul prezident al Societății Psihanalitice Române.

Într-o discuție deosebit de interesantă prin sinceritate și competență, doamna sa ne-a relevat o serie de aspecte ce tin de psihanaliză, pe care vi le oferim în cele ce urmează.

Nu cred că acest film s-ar putea înscrie în categoria „porno”. El reprezintă, mai curînd, o tratare destul de modestă a unor teorii psihanalitice: relația primordială cu propria mamă și, separat de aceasta, cele trei faze de dezvoltare libidinală (orală, anală, genitală).

Primul aspect — ascendența maternă — este ilustrat parțial prin atracția obsesivă, iar apoi de relația pe care personajul o întreține cu Bee, de tip homosexual. De aici, predispoziția homosexuală inconștientă. Pe sublimarea acestei tendințe se bazează de obicei prietenile cele mai profunde între indivizii de același sex.

În ce o privește pe Bee, ea imbină ascendența maternă cu un comportament tipic masculin: este autoritară, își domină partenera, deține inițiativa. În condițiile în care relația matrimonială a Emmanuellei este incompletă și înstrăută, tentația îndreptată spre exteriorul căsniciei devine inevitabilă. Se pornește de la un principiu: tic conformist, de genul „soțul meu, pe care trebuie să-l iubesc, etc., etc.”, ajungându-se la reversul și, implicit, la dezvoltarea acestor rigori.

Personajul cedează foarte ușor în episodul din avion. Cum se explică asta? În fața anumitor experiențe insolite, individul poate proceda la o separare distinctă între principiile declarate și realitatea de fapt. Căderea morală, a moralității, cedează întotdeauna la primul impuls autentic. Din acest punct de vedere, filmul încearcă o pledoarie pentru dez-hipocritizarea vieții afective. Se pleacă de la premisa conform căreia o persoană care nu și-a asumat încă o pierdere amoroasă nu este aptă să iubească. Pînă atunci, ea va fi mereu dependentă și vulnerabilă, se va agăța de sentimente etc.

În ce o privește pe Emmanuelle, ea străbate trei faze ale maturizării afective: masturbarea, specifică stadiului infantil, legătura cu Bee, ca relație simbiotică, de dependență, după care urmează înfrîngerea la care este supusă de către alce bărbat vîrstnic, Mario.

Apar aici două realități distincte. Prima se referă la inițiere ca funcție parentală, specifică oricărui individ care a dobîndit o oarecare experiență, indiferent de domeniu. A doua este legată de perversiune și se manifestă din partea tuturor celor ce exercită multiple și insistente presiuni asupra Emmanuellei, culminînd cu Mario. Sublimarea experiențelor sexuale reprezintă pentru acest bătrîn singura modalitate de satisfacție. A se vedea neutralitatea cu care el asistă la acele scene cu caracter insolit (pentru noi).

Pînă a ajunge la transformarea din final, cînd a devenit realmente femeie, eroina trece printr-o experiență orală (disculiile din timpul mesiei), iar apoi printr-o realitate brută, la care supunerea față de masculinitatea agresivă se desfașoară în conformitate cu specificul spațiului exotic în care are loc acțiunea.

Asistăm astfel la un proces de tranziție spre asumarea senzualității integrale, condiționată de lipsa oricărei mentalități. Este vorba despre o anumită „eliberare”. Dincolo de maturizarea personajului, se face abstracție deliberată de moralitatea presupusă a funcționa în cadrul grupului social.

Odată rezolvată, sexualitatea ca problemă dispăre. Se consumă și se asumă. Paradoxal, dar abia în final Emmanuelle devine normală (ca și Bee, de altfel) datorită liberei acceptări a noii sale condiții.

Fază de Ultimul timpus la Paris al lui Bertolucci, în care se analizează cu adevărat relația psihologică dintre bărbat și femeie (dominare, suspiciune, supunere și toate celelalte care decurg de aici) — totul la nivelul unei metafore extraordinare — filmul acesta este analog — dacă vreți — unui manual oarecare de popularizare. Firește, cu adăosul comercial corespunzător.

Bogdan BURILEANU

Rivalul lui Belmondo într-un registru grav (aici chiar patetic), Alain Delon (ait abonat al succeselor comercial-onorabile ale lui Georges Lautner), arată fața cînd obosită, îndurerată, cînd crîncen-vindicativă a personajului. Un ex-politist care revine în arena justițiară ca să-și răzune moartea unei fiice pe care o crescuse de unul singur (într-un decor paradisiac, exotic) după ce bandiții îl ucisese sînta. Datele înclină polițierul psihologic spre melodramă, într-o postură inedită pentru actor: lacrimi adevărate în ochii albastru-țel al durului, ba chiar și un hohot înecat în valurile agitate ale oceanului. Miză sentimentală mare, răzbanare pe măsură. Scene crîncene filmate cu nerv de profesionist al detaliului. Banda care ucide cu voluptate, în umbra poplului, cu scopul de a curăța — chipurile — Parisul de traficanții de droguri, homosexuali și proxeneți (un fel de comando al ecarisajului e nouătea acestui gangster-story) e vinată tot cu patimă — dar vindicativă — de cel hotărît să-și facă dreptate de unul singur. Chiar dacă la capătul complicității lant și corupției și fanatismului asasin, ex-politistul își va descoperi fostul coleg, fostul prieten, fostul confident. Postura familiară pentru Delon, oarecum insolită pentru vizaviul lui, Jacques Perrin, frumosul romantic de altădată din filme ca *Sacerdăul verde*, *Domnișoarele din Rochefort*, *Piele de mîgar*, distinsul, de azi, cu titlurile argintii și privire de o infinită tristețe, Stăpînindu-și bine meseria, regizorul Jose Pinheiro.

### MISSISSIPPI ÎN FLĂCĂRI

Film american de Alan Parker, cu Gene Hackman, Willem Dafoe, Frances McDormand.

Alan Parker, regizor britanic, afirmat în 1976 cu o poetică evocare a cinematografiei americane de altădată (*Bugsy Malone*) și cu cîteva originale fantezii realiste (*Birdy*, *Sufletul îngelului* etc.) descoperă cu acest *Mississippi*, o altă Americă, cea a provinciei sud-dist-rasiste din anii '60. Pornind de la un fapt real — asasinarea unor tineri printre care și un negru, ce veneau să tîna în oraș conferințe împotriva manifestărilor rasiale — autorul umărește încercările celor de la FBI de a face lumină într-o afacere în care sînt implicate toate somitățile orașului. Un polițier ca altele altele, în care nu alți ancheta și des-

coperirea fapteișilor contează, cît atmosfera de tensiune a întregului oraș terorizat ori incitat la crimă sau complicat. Autorii filmului descoperă cu o indignare tradusă într-un patetism exagerat, sîmbătica Ku Klux Klanului acționînd nestîngîrit în decenul șapte ca în timpul războiului de secesiune. Cadre spectaculoase cu case în flăcări, oameni spînzurați ori schingiuiți de „glugile albe” care vinează negri, dar și albi incomozi. O vehemență a denuntului critic ce încarcă prea mult filmul. Imaginea expresivă merita, poate, Oscarul obținut în 1988. Ar fi meritat și Gene Hackman în rolul unui polițist sceptic și plin de huz. Dar filmul — altele nominalizări, n-aș zice că merita. Poate doar pentru filmografia anterioară a regizorului.

Alice MĂNOIU

### MISS LITORAL

0

Producție a Studioului de Creație „Gamma”.

Regie: Mircea Mureșan. Imaginea: Florin Parșchiv. Scenografia: Ștefan Antonescu.

Costume: Ina Platon. Muzica: Hora Moculescu. Montajul: Adriana Ionescu. Cu: Jean Constantin, Alexandru Arșinel, Anca Turcescu, Rodica Popescu Bîlănescu, Rodica Mureșan, Horațiu Malalea, Marius Gile, Radu Nicolae, Șarmen Trocan, Mihaela Popescu, Eusebiu Ștefanescu, Mihai Dinvlave, Vasile Muraru, Matei Alexandru.

Ani de zile — mult prea mulți pentru o simplă viață de om — divertismentul îi era stranie condiționat publicului de îngurgitarea paralela și obligatorie, a unei sănatoase porții de morală. Care, la rîndul ei, era și mai sanatoasă.

Deci, spectatorul avea voie să zîmbească — cu condiția de a o face „decent”, adică fără. Avea voie să se amuze — dar nu prea mult, ca să nu uite de cele serioase și importante. Ba chiar unsoari — dar asta din ce în ce mai rar în ultima vreme — putea să mai și rîdă, spre a se întoarce apoi, morocnosc și apatic (decî „serios”) la marile și importante probleme ale societății socialiste multilaterale de molaie.

Așa au apărut, totuși, de-a lungul timpului,

### Cum se defulează omul de morală proletară? Alegînd o miss!

„dragele noastre comedii”, lăsînd în urma lor eventual cîte un slagăr dar, mai ales, acea senzație de surază desăvîrșit, lipsă de orice credibilitate și totuși... consumabil de voie, de nevoie, în lipsa a ceva mai acutării.

Acum, după un an și jumătate de libertate, sîntem în situația de a constata că putem să ridăm, chiar dacă uneori ar fi cazul, mai degrabă, să plîngem. Dar, ce mai contează? E mai simplu să ne întorcem sprinten, într-o voroasă saltareță, la vechile ponicile și marote, la fleacurile (nici macar) cotidiene, la prostul gust alflat din beșug în stare pură. Ne așezăm chiar la (înca) o coadă „disciplinată” și optimistă cu o orchestră de alături, spre a savura în tîna cîte o povestioară incroapă cu chiu, cu val, vîlăută cu învenenare și trasă de pîr cu conștiințiozitate.

Care la alta sa se limiteze pretențiile unui public ce-și revendică de partea sa principiul de neconștient al majorității?

Ar fi nu numai trist, dar și descurajant. Pentru că iată, pe lînga dughenele incroapă de-a lungul trotarelor, pe lînga mîtiile auto-toni, bîsnăriți prosperi, blugii turcești și carpetele cu „Rapirea din serai”, acest atot-cuprinzător talcoic național oferă azi publicului sau fidel o nouă senzație — *Miss Litoral*.

B. B.

noul

# CINEMA

Coperta I Richard Gere — pe primul loc în topul preferințelor cititoarelor noastre

Coperta IV Sophie Marceau — 24 ani; 13 filme; ați văzut-o în Suanii.

Echipa redacțională: Adina Darian — redactor-șef, Mircea Alexandrescu — redactor-șef adjunct, Bogdan Burileanu, Irina Coroiu, Dana Duma, Alice Mănoiu, Ioana Stătie, Doina Ștefanescu, Victor Stroe

Tiparul executat la Regia Autonomă a Imprimeriilor — Imprimeria „CORESI” București

Plața Presii Libere nr. 1, București — 41917. Exemplar lei 17

Cititorii din străinătate se pot abona prin: „Romprestatia” —

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

București — Calea Griviței nr. 64—66

Abonamentele se pot face pe adresa D.P.P.T., Casa Presii Libere nr. 1, sector 1, București, cont 645120608, Banca Comercială a Sectorului 1 București, cu mențiunea „Noul Cinema” — abonamente, prin oficiile postale, pe baza catalogului de presă — poșta 203 — sau prin instituții și întreprinderi cu plată efectuată prin virament



