

JODIE FOSTER

Obsesia

S.F.

„Schizo“,

un nou gen?

Nr. 5/1992 (350)  
Anul XXXI

REVISTA A CINEFILOR DE TOATE VIRSTELE

noul

CINEMA

<https://biblioteca-digitala.ro>



# BLOC-NOTES

## Reluări și premiere

**C**e oferă, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, noile firme?

● **Studioul de creație nr. 1** — Cinerom (fostul Alpha-International film): Patul conjugal (film de actualitate), reînscris integral (scenariul și regia) de către directorul studioului, Mircea Daneliuc.

● **Studioul nr. 2 (ex — Starfilm)** are în filmare Drumul câinelui, în regia lui Laurențiu Damian, pe un scenariu de Ion Lăncrăjan, iar în pregătire Punctul zero (regia: Sergiu Nicolaescu, scenariu: Titus Popovici), subiectul fiind inspirat din evenimentele lui decembrie '88.

● **Studioul nr. 3 (ex — Gamma)**, se pregătește să lanseze pe piață în proximitatea lui 1 Iunie, filmul pentru copii De-aș fi Peter Pan (regia: Gh. Naghi, scenariu: Eugen Rotaru, muzica: Laurențiu Profeta). De asemenea, a intrat de curând în producție Zăpada era caldă, în regia lui Constantin Văeni, pe un scenariu scris de Ion Bălesu.

● **Studioul nr. 4 (ex — Profilul)** — după recenta premieră, Polul Sud (scenariu și regia: Radu Nicoară, debut în filmul de lung metraj), pregătește Timpul liber (tot debutant este și autorul acestuia, Valeriu Drăgușanu). Ambele pe subiecte de actualitate. De asemenea, se află în fază finală documentarul de lung metraj Condamnații la fericiți, în regia lui Dinu Tănase, cu un comentariu scris de Vladimir Tismăneanu; o analiză în imagini a perioadei cuprinse între 23 August, 1944 și 22 Decembrie 1988.

● **Studioul nr. 5 (ex — Solaris)** anunță filmul Hotel de lux, avându-l ca autor pe Dan Pița și pornind de la un scenariu propriu, scris și interzis cu mulți ani în urmă.

Cel mai iubit dintre pământeni, în regia lui Șerban Marinescu, după romanul lui Marin Preda, se află în filmări, întregul proces de producție fiind finanțat de către Express-SRL (președinte: Mihail Cărciog). Să fie, oare, „cel mai iubit dintre... producători”?



Ne citește lumea, ne citește... (instantanee de Victor Stroe)



## Din sumar:

mai 1992

Dialog cu cititorii

În premieră: Moartea unui artist;  
Divort... din dragoste

Obsesia S.F.: Locul care nu există;  
Inamici și prieteni din cosmos;  
Aberațiile involuției;  
Reper ale unei lumi viitoare;  
... un robot care gîndește

Premiile Oscar: De ce  
Tăcerea miilor?

Berlinala II: „Schizo”, un nou gen?

Cinemateca: Cetățeanul Kane

Am mai văzut pentru dv: Subspecii,  
Banditul care nu vroia să moară,  
Femei periculoase

Hollywood '92: Cum să câștigi  
5 milioane dolari

Cineglob Film Fax Fan Club

În acest număr semnează: Dan Adrian, Mircea Alexandrescu, Bogdan Burileanu, Irina Coroiu, Adina Darian, Dana Duma, Lucian Georgescu, George Littera, Roland Man, Magda Mihailescu, Daniel Paunici, Aura Puran, Dumitru Solomon, Doina Stănescu, Julieta Tintea.

## Fassbinder la... Galați

**S**ă fiu pentru cinematograful ceea ce Shakespeare a fost pentru teatru, Marx pentru politică și Freud pentru psihologie: cineva după trecerea căruia nimic să nu mai fie ca înainte! — sînt acestea jaloarele unui succint autoportret semnat Rainer Werner Fassbinder (1946—1982), celebrul cineast german, aproape necunoscut publicului larg românesc. În primăvara acestui an, Fassbinder și-a făcut „debutul” în România, dar nu pe ecrane, ci pe scenă, nu în capitală, ci la Galați. Teatrul dramatic a montat în regia lui Adrian Lupu tragedia „Libertate la Bremen” — una din operele dramatice ale multilateralului „om de spectacol” cum îl plăcea să se considere. În centrul acțiunii cu sens indirect moralizator (eliberarea se cîștigă prin crimă, într-o demonstrație strînsă, *reductio ad absurdum*) este femeia, protagonistă multor pelicule din filmografia sa („Crimile amare ale Petrei von Kant” — 1972; „Elli Bristel” — 1974; „Căsătoria Mariel Braun” — 1978; „Lili Marleen” — 1980). Pentru că... femeia, despre care se spune că ar avea un rol predestinat, este deseori capabilă să se detașeze și să facă lucruri la care nimeni nu se așteaptă, femeia este sumă a contradicțiilor ideologice contemporane, capabilă să-și asume condiția pînă la limita tragicului în necesitatea de a trăi zilnic banalul.

## Întoarcerea lui Mircea Săucan

**L**a capătul pusterilor, după ani de dureroasă marginalizare, regizorul Mircea Săucan (născut la Paris), părăsea România către mijlocul deceniului '9, retrăgîndu-se — unde se putea retrage Mircea Săucan? — în orașul sfînt, la Nazareth. Se părea că regizorul punea, astfel, capăt carierei sale cinematografice, oprindu-și filmografia, după ce înscrisese în ea cîteva filme documentare de prim rang, poeticul lung metraj social-psihologic Cînd primăvara e fierbinte, o capodoperă precum Meandra, varianta adevărată (și varianta ciușită) din O sută de lei. Presiunile ordinare ale cenzorilor, persecuțiile producătorilor, invidia colegilor. Astfel se face că în dreptul filmului Meandra putem citi și astăzi cel mai mic număr de „întîriri” publice (din istoria difuzării filmului românesc): pelicula — despre care s-a spus că-și depășește timpul cu „un deceniu-două” — a fost aruncată, după premiera de-acum un sfert de veac, într-un raft de arhivă și uitată programatic.

Dar iată că, la Nazareth, s-a mai produs o minune. După decembrie '89 regizorul „a înviat.” A renunțat la gîndul stingerii sale lente din memoria contemporanilor. A publicat cîteva cărți de suflet („Manuscrisul de la Ciurmat” și „Izidor Mineuță”), a revenit în țară, o dată, de două ori, de trei ori, și-a publicat și aici o carte de suflet („David Rege”). Arhiva Națională de Filme i-a organizat o re-

trospectivă — primită cu mult interes de public! — la dorul de cinema i-a revenit, în forță, neiertător. Primul producător care i-a simțit starea de spirit a fost francez, Mircea Săucan n-a stat pe gînduri: dovadă, el își finisează acum, la Paris, filmul Le retour (întoarcerea), pe care l-a filmat în România, la Negrești, cu Ernest Maftei în rolul principal și cu o tînră actriță franceză, Cristine Gallet. Mai departe? Cinemateca pregătește un „medalion Mircea Săucan”. În ceea ce mă privește, pentru ca întoarcerea lui Mircea Săucan să fie deplină, aș organiza imediat o „a doua premieră” a filmului Meandra. Drept pentru care semnez:

Călin CALIMAN

## Sevilla '92

**D**epartamentul Informațiilor a comandat și finanțat studioul cinematografic „Sahialim” realizarea unui prim grupaj de eseuri cinematografice, care vor fi proiectate la pavilionul românesc al expoziției „Sevilla '92”, înfățișînd contribuția poporului nostru la civilizația mondială: Alabastru de Voroneț și Delta Dunării — între pol și ecuator de Ion Bostan, Andrei Bretz, Mircea Popescu, Claudiu Soltescu și Andrei Bretz; Măria sa, Lemnul, Vis de iarnă în România de Ioana Holban, Sorin Popescu și Rodica Bărbuț; Întîlnire imposibilă de Cornel Mihailescu, Ovidiu Miclescu și Mircea Kiraly Octavian; Sacru și profan, Soarele negru de Aneta Gîrbea, Slavomir Popovici, Rodica Bărbuț și Gabriela Ionescu.





● Anne Parillaud și un rol crucial în **Nikita**



● La „categoria comedie”, Candice Bergen  
contra Delta Burke  
(Bonnie Sue în **Familia Chisholm**)

## O NIKITA...

**E**ste tineretul nostru dezorientat, lipsit de mijloacele de a înțelege lumea în care trăiește și de a se apăra de agresiuni vizibile și posibile! Incertitudinile, lipsa unei perspective sociale, incapacitatea de adaptare la condițiile dure ale societății contemporane, riscul de a-și pierde prea devreme puritatea și inocența, incompatibilitatea educației din familie și școală cu o realitate ostilă, violentă, necruțătoare nu-l dezarmează oare în fața vieții? Dacă ar fi să judecăm după unele semne de neliniște care bîntuie în rândurile tinerilor, după anchetele publicate în ziare, după privirile din ce în ce mai frecvent îndreptate spre apus, precum și după anumite semnale din scrisorile adresate redacției noastre, lucrurile par să stea nu prea grozav, iar motivele de neliniște se arată a fi reale.

Daniela B., studentă din București, con-

firmă: „tineretul nostru e debusolat, intrat într-o lume ostilă, ale cărei reguli cu greu le pricepe și, în consecință, cu greu se poate apăra”. Daniela B. se simte nepregătită pentru contactul cu viața: „Educația și morala părintească ne-au învățat să fim cinștiți, drepiți, încrezători în oameni și ne-au infuzat și puțină poezie. Ieșind în lume, ne-am izbit de o realitate necruțătoare. Eu, cel puțin, am suferit enorm de pe urma acestei incompatibilități a educației mele „sănătoase” cu realitățile dure cărora trebuie să le fac față.” Neputințarea de care ne vorbește corespondenta noastră e într-adevăr dramatică, iar soluția nu atît de ușor de descoperit. Daniela B. o descoperă, deocamdată, într-un film: **Nikita** (v. Noul Cinema nr. 7/91, p. 17). „Pînă acum m-am întrebat ce trebuie să aleg pentru a-mi definitiva personalitatea și a-mi urma calea în viață: puritatea, care m-ar împăca cu conștiința, dar nu m-ar ajuta să trăiesc într-o lume ca aceasta, sau ferocitatea, lipsa de scrupule care, poate, m-ar scoate la liman, dar m-ar transforma într-o persoană în care nu m-aș regăsi? **Nikita** mi-a oferit un răspuns inedit: împletirea celor



● Patricia Millardet —  
ultima dragoste a  
comisarului Cattani



● Soții Victoria Tennant  
(**Glasul inimii** — serial TV)  
și Steve Martin, parteneri în **L.A. Story**

„Timidul” Bobby Ewing (Patrick Duffy)



Foto: Gamma Liaison-Alfa

două aspecte, care mie mi se părea imposibilă. Bineînțeles, nu este vorba de ceea ce face **Nikita** ca să supraviețuiască, ci de aspectul profund existențial al problemei. Este vorba de pasiunea cu care trebuie trăită viața în toată complexitatea ei, de mesajul pe care ni-l transmite **Nikita** cu dubla ei personalitate, care împinge la extrem înțelesul expresiei „trăiește clipa”. Fiindcă timpul este ireversibil și, apoi, nu se știe niciodată cînd „firul” se va rupe. **Nikita** trăiește viața, în momentele în care este lăsată în pace de „oamenii în negru”, cu intensitate maximă, o devorează, ca un om flămînd și însetat, extrage tot ce se poate, toată seva din clipele de libertate și fericire.”

În concluzie, corespondența noastră le recomandă tinerilor să vadă acest film „pentru reechilibrare sufletească”. Poate că un film nu e deajuns pentru a afla soluția, chiar dacă — ne spune Daniela — „**Nikita** te învață să trăiești”. Dacă-i adevărat (și, în parte, este) că „tinerii pierd timpul în distracții ieftine” (de altfel, e și acesta un mod de a-ți trăi clipa...), nu mi se pare inutil să le transmit mesajul studentei **Daniela B.**: „Tineri, citiți, iubiți, cultivați-vă, vedeți filme și spectacolele de teatru care, într-adevăr, vă folosesc, fiindcă timpul nu iese!” Vorbește, așadar, puritatea, înainte de a se împleti cu...

## UN NIKITA

**S**imbolul-copil și dubla sa conotație continuitate-ruptură o preocupă pe **Mădălina Slăninolu** din București, care comencează filmul lui **Mihailov Urga** (v. Noul Cinema nr. 10/91, p. 9 și 1/92, p. 21) raportîndu-l la alte două filme, socotite a fi circumscrise aceluiași simbol: al doilea episod din **Decalogul** (v. Noul Cinema nr., 7/91, p. 21) lui **Kieslowski** și **Toute une vie** al lui **Lelouch**. Filmul lui **Kieslowski** „exploatează valoarea expresivă a individualității suferinței care particularizează ființa, o deucează din mulțimea de exemplare”. Desul de confuz, dar stăruim. „Copilul este aici în disjunctie cu antecesorii: el poate veni pe lume dacă soțul bolnav al mamei adulterine este răpus de boală. (Aici se cuvine o mică precizare lexicală care n-o vizează numai pe corespondența noastră, ci o amplă categorie de vorbitori — și „scriitorii”: mama ar fi adulterină dacă s-ar fi născut ea însăși în urma unui adulter; altminteri e pur și simplu, adulteră), lată că el este mai presus de orice, iar viața și moartea sînt cînvărite cu valori echipotente”. Mă rog... ce se întîmplă cu celălalt film? „Totul în filmul lui **Lelouch**, în ciuda tramei complicate și anecdotice, (...) respiră universalitate, tendință, partizanat. Atmosfera nu mai (?) este încărcată de ambiguitatea **Decalogului** ci, dimpotrivă, spectatorul se vede înscris de la bun început în limbajul aserțiunilor generale. Nașterea unui copil semnifică nașterea unei noi lumi: aceea a modernității care înstrăinează (cel doi au nevoie de o viață pentru a se întîlni-regăsi) și vulgarizează ceea ce

de o eternitate este secretul cuplului — procreația. Copilul este din nou semnul schimbării timpurilor”. Mai clar, totuși, în sfîrșit, „**Mihailov**, ca orice mare creator, are traiectoria sa. El diluează tensiunea psihologică a individului în fața existenței într-o metaforă senină și neîncrîncenată a destinului unei civilizații. În **Urga** acțiunea nu se oprește asupra unui fapt împlinit, respectiv nașterea și evoluția unui copil. Ea se apleacă asupra dramaticii decizii de a procrea; și nu de a procrea doar la nivel biologic, ci de a-și da girul la perpetuarea unei lumi, poate chiar a propriei identități, într-o modernitate tentaculară (?). Este un conflict care se desfășoară pe două planuri: între tradiționalism și modernism, între individ și istorie.”

Considerațiile comparatiste ale corespondentului, deși se produc într-o zonă abstractă, pot fi urmărite cu interes și arată că un film este nu numai un motiv de deconectare sau de plăcere estetică, dar și, uneori, un bun motiv de meditație asupra unor sensuri fundamentale ale lumii noastre.

Rubrica „Dialog cu cititorii”  
este realizată de **Dumitru SOLOMON**





## MOARTEA UNUI ARTIST

**F**ilmul pare materia informă a unei pseudo-realități aglomerate pe celuloid, materia în care abia de acum încolo ar urma să se „ciopilească” opera cinematografică inspirată de piesa lui Horia Lovinescu. Piesă care, la aproximativ 30 de ani de la scrierea ei, își păstrează coeficientul de interes, nu doar datorită subiectului ce reidetează într-o intrigă înedită legende autohtone și mituri universale, ci și manierei moderne a interogării gravitând în jurul problemelor etern umane: creația și lubrea, comunicarea și moartea.

Regizorul acestei tirzii premiere cinematografice (anul de producție 1988) este Horea Popescu, cel care a asigurat în 1964, pe scena Teatrului Național din București, și



## DIVORȚ... DIN DRAGOSTE

**E**xcelentă ideea inițială din care rezultă acest film! Și anume aceea de a evidenția o parte dintre componentele monstruoasei mecanisme până nu de mult deghizat sub pseudonimul „pentru binele și fericirea omului”.

Curajul despre care s-ar fi putut vorbi, la modul admirativ, acum căiva ani, față de asemenea tentativă (fie ea și neconcretizată), cedează astăzi locul răspunderii morale pe care o poartă, firește, oricine se încumetă să reconstituie trecutul deloc îndepărtat. Altfel spus, a sosit momentul adevărului, în sensul de a afirma pe față ceea ce stătea bine ascuns în spatele oportunității conjuncturale, așa cum recunoaște — clinic și glumeț — unul dintre personaje acea incriminată de către autori.

Aceștia au pornit de la o situație de „fapt divers” — echilibrată legală pe care doi tineri căsătorii sînt obligați să o improvizeze, în încercarea disperată de a-și păstra propria intimitate — escaladând paradoxul pînă cînd acesta degenerază în contradicție, anomalie și chiar aberație.

Apartamentul cumpărat după dureroase și umiliatoare sacrificii, extinsă asupra mai multor generații, nu înseamnă deloc refugiu dorit, în fața colectivității gregar. Dimpotrivă, scopul, odată împlinit (în aparență), se va în-



Victor Rebengiuc și Adrian Pintea:  
accesul în lumea ideilor

premierea teatrală absolută, într-o reprezentare respirind forță, viață, mișcare: o mișcare scenică învâdind fosa și arcecinii într-o cadență echilibrată, evocînd caracterul sculptural monumental al eroului. O viziune minuțios elaborată în care se manifesta o discretă intruziune a artei fotografice. Un spectacol memorabil rezultat din interferența spiritului grav, meditativ, analitic al dramaturgului cu temperamentul regizoral tumultuos, robust.

Hotărîndu-se să ecranizeze acest eseu dramatic, Horea Popescu și-a propus să ducă mai departe demersul său inițial de adăugare la replică a unei multitudini de acțiuni fizice, interesat de confluența destinelor tuturor personajelor, în detrimentul explorării filactice a filonului central al conflictului: drama creatorului obsedat nu doar de moarte ci și de singurătate, pe care o resimte ca reflex al indifferenței și ostilității celor din jur. Deși posedă premisa unui excelent scenariu cinematografic (Horia Lovinescu a furnizat pretextul literar pentru unul — dacă nu chiar singurul — film autohton „intelectualist” — *Meandre*), neavînd curajul unui Rivette care în recentul *Frumoasa gîlcevitore* se concentrează doar asupra relației dintre artist și modelul său, regizorul român alege calea diluării pînă la

aneantizarea a mizei dramatice, abandonată unui obositor mixtum compositum. Dacă apetitul pentru picanterii gen femeii la ponton, balerine la bar ar putea fi justificat de cîștigurile economiei de piață, nu e explicabil de ce majoritatea abundențelor ambiante „de exterior” este tautologică în economia narativă. Prea puține soluții pot fi apreciate: pulverizarea monologului în articol de ziar și interviu TV sau momentul din spectacolul „Caligula” în care eroul lovinescian intră în rezonanță cu personajul camusian.

Doar cîteva elemente sînt schițate ferm și adecvat. Protagonistul, sculptorul Manole Crudu în interpretarea lui Victor Rebengiuc are comprimată în ochi întreaga viziune a sufletului. O primă privire în oglindă sugerează, într-o fracțiune de secundă, dezamărea în fața propriei surprîi interioare, în ciuda aparentei masivități exterioare. La fel de semnificativă este și privirea îndreptată spre blocul de marmură unde silueta fetei îi pare a se confunda cu proiectul visat. Singura secvență bine orchestrată regizoral este cea în care, brusc, eroul se precipită să dea chip himerei care-l bîntuie, lucrînd direct în piatră. Un efort ce-i va fi fatal, dar îi va elibera conștiința și-l va împăca cu și cu fiul ce-l va continua



Emilia Popescu și Horațiu Mălaele:  
de la comedie la dramă

toarce împotriva tinerei familii de intelectuali, pe care o va nimici în cele din urmă, cu sprijinul neprecupețit al legilor, „organelor” și celorlalte pirghii bine unse ale abjecției sociale alotocprînzătoare.

Sînt prezente în acest angheni, parcă scăpat de sub control, dar în fond foarte bine pus la punct, toate „deliciile” cotidiene — de la intriga măruntă și detașarea fără scrupule, pînă la impotenza cu pretenții, ipocrizia grosieră, tembelismul veteșar și nerușinarea cea fără de margini.

Imbrînciri prin forța împrejurărilor într-un joc al mistificării progresive, „purii” ajung să-și piardă inocența devenind, la rîndul lor, simptome ale aceleiași maldadii sociale multilaterale dezvoltate.

Efortul celor doi de a se sprijini pe niște repere stabile (onoare, prietenie, bun-simț) se dovedește zadarnic, căci valorile respective sînt, la rîndul lor, grav alterate. Sondarea diverselor medii implicate în derularea periplului (justiția, familia, ordinea publică) nu face decât să evalueze stadiul avansat de perversitate morală și degradare civică al tuturor componentelor sociale.

Procedul permite realizatorilor o relevare caustică, pe alocuri plină de vervă, a contaminării colective. Cominciul inițial se amplifică, „evoluează” spre grotesc și explozînd literalmente în absurd.

Rechizitoriul năvalnic, scăpat de sub orice

constrîngere și, tocmai de aceea, absolut sincer pe care personajul principal îl face acestuia lumn aljuni în stadiul descompunerii ireversibile constituie, fără îndoială, un „vir” al demersului întreprins și e păcat că autorii nu s-au oprit cu demonstrația (credibilă) aici, simțînd nevoia să accentueze concluzia. Această nu face decât să adauge filmului un al doilea final, previzibil și, tocmai de aceea, superficial.

Este, de altfel, reproșul principal ce s-ar putea aduce *Divorțului* — lipsa de măsură fiind cea care, pe alocuri, minează însăși autenticitatea întregii alcătuiri.

Probabil din dorința unei depline accesibilități în rîndul publicului larg, cel doi scenariști au simțit nevoia să detașeze excesiv fiecare segment al acțiunii, preferînd stridențele „de efect” unor sugestii care, fără îndoială, ar fi conferit strădaniei lor un necesar surplus de subtilitate. Sprijinindu-se mai mult decît ar fi fost nevoie pe unele clișee (memoria medicului, crotinismul funcționarului public, versatilitatea avocatului etc.) sau repetiții (discuțiile intelectualiste, confuziile aprodului de la tribunal în pronunțarea numelor), acțiunea ajunge să treneze tocmai atunci cînd s-ar fi simțit nevoia accelerării ei.

De partea de a remonta handicapul, maniera regizorală extinde acest neajuns la nivelul interpretării actoricești, plasată deseori sub semnul vodevilului scenic.

opera. Pentru că, în cele din urmă, tînarul contestărilor înțelege că trebuie să acționeze în locul tatălui, îndeplinindu-i ultima dorință: va sparge statuia himerei a morții și va începe să dăltuiască himera tinereții vesnice, Zburătorul. Adrian Pintea încarcă acest personaj cu o specială combustie fiind „jumătate impură, lunară și sterilă”, cel ce-și ascunde pudic „creștinismul pentru Fond” (etate însă copios în cadre „împrumutate” din alt film), dar depășind dezinvolat și inteligent condiția de „răat interpretzător”. Mariana Mișu îi atribuie menajeri deopotrivă sobrietate și onctozitate, disimulînd fără să șarjeze ipocrizia în servilism.

Dacă în cazul adolescenței, sovăielnic abordată de Irina Movilă, se poate invoca scuza că artistul îi conferea plusul de farmec, în cazul Actriței — Mihaela Mitranche, se poate presupune că a fost o distribuție „forțată”. Înseamnă personajul este sărăcit psihologic și vulgarizat prin story, prin joc, prin costum. Preocupat doar de compoziția de machiaj, Coca Andronescu văduvește personajul dădîndu-i Domnica de acea dimensiune mitică merită să facă posibilă lăzuzina dintre balada Morții și legenda Mășterului Manole.

Se cere semnalată — desigur — intenția operatorului (regretatul Nicu Stan) de a folosi periodic tehnica planșei, din păcate cu o finalitate estetică parțială: eroul prăbușit definitiv, în atitudine fiul lucrînd...

Tentativa de glisare din sfera dramei de idei în cea a filmului de consum s-a soldat cu un hibrid prea puțin viabil, lipsit și de succesul de casă scutit.

Irina COROIU

**Producție a Casei de filme Unu. Regia: Horea Popescu. Scenariu: Horea Popescu și Liviu Dorneanu. Imagine: Nicu Stan. Decorație: arh. Duduș Neagu-Mircea. Costume: Lidia Iulius. Muzică: Anton Suteu. Coloana sonoră: arh. Silviu Camil. Montaj: Adriana Ionescu. Cus: Victor Rebengiuc. Coca Andronescu. Mihaela Mitranche. Adrian Pintea. Irina Movilă, Adrian Păduraru, Mariana Mișu, Gheorghe Zozorici, Dorin Varga, George Dancea, Cristina Deleanu, Alfred Demetriu.**

Căci, dacă Horațiu Mălaele se depășește pe sine în primul rînd datorită talentului de excepție cu care l-a înzestrat natura, dar și pentru că a știut să renunțe la efectele facile ce fac delictul unui anumit public, iar Coca Bloos și Ruxandra Sireteanu oferă adevărate recitaluri de virtuozitate prin interpretări bine temperate și extrem de fin nuanțate, nu același lucru se poate spune despre cea mai mare parte a distribuției. Excepcînd profesionalismul impecabil al Dornei Lazăr (altfel, cam fără partitură — păcat!) și al lui Gheorghe Dinică (ce se dovedește în stare să scoată la liman chiar și un rol de serviciu), oștrida vizibilă a Emiliiei Popescu de a acoperi complexitatea personajului reușește numai în parte și anume, atunci cînd actriței nu i se solicită să redea trăirile extreme entuziasm/ disperare, scoțînd-o din nota sa personală și împingînd-o spre o zonă de nesiguranță pentru ea. Ca să nu mai vorbim de accentele groase, mult peste limitele caricatură-lui, ce dăunează în mod evident prestațiilor lui Alexandru Bîndea, Aristide Teică, Magda Catone, Petre Lupu, Camelia Zorlescu și chiar Ion Haiduc, ce trimite cu gîndul la stilul interpretativ al anilor '60 cînd, celălalt drept, înregistrau mari succese filme ca *Vacanță la mare* sau celebrele *B.D.-uri*.

De altfel, grupul de prieteni („spune-mi cu cine te însoțești ca să-ți spun cine ești”), ne învătă înțelepciunea strămoșască! i se rezervă un loc „privilegiat” în economia dramaturgic, aluziile la adresa anumitor personaje reale din protipendă culturală bucorăsteană nefiind deloc puține și nici prea voalate.

Dincolo de caracterul excesiv îngrosat al (auto)portretului de grup, insistența cu care acesta este readus în prim-plan ajunge mai curînd să agaseze, decît să amuze. Combustibil comic pare a fi fost realizat...

Oricum, *Divorț...* din dragoste rămîne o tentativă salutară de a privi cu alți ochi, de a înțelege și condamna o doctrină ca, ci un întreg fenomen pe care unii dintre spectatori au avut nefericirea să-l trăiască pe propria lor piele. Vrem, nu vrem, trebuie să recunoaștem că dreptate a avut „fratele Marx”, constatăm că omenirea (de fapt, „o anumită parte” a ei) se desparte de propriul trecut rînd. Că totuși ar fi de plîns, astăzi deia atît povești, mai mult sau mai puțin „dialectice”.

Bogdan BURILEANU

**Producție Profilim, 1992; regia: Andrei Blaier; scenariu: Titus Popovici, Mircea Cornișteanu, după o idee de Andrei Blaier; scenografie: Marga Moldovan; costume: Maria Peic; montaj: Victor Năe; imagine: Marian Stancu; cus: Horațiu Mălaele, Emilia Popescu, Dorina Lazăr, Gheorghe Dinică, Andrei Finți, Coca Bloos, Ruxandra Sireteanu, Magda Catone, Adriana Schiopu, Camelia Zorlescu, Ion Haiduc, Petre Lupu, Alexandru Bîndea.**



# BARDOT

Ori de cite ori se descoperă o tinără cu chipul de copil bosumflat, de sub condeiele grăbite răsare, automat, comparația cu Brigitte Bardot. Ultima descendenta ar fi, pasă-mi-te, Béatrice Dalle. Generațiile mai noi, care nu i-au văzut filmele (eventual unul-două, și acelea la întimplare), ar putea să creadă că cea care și-a câștigat în istoria cinematografiei dreptul de a fi desemnată doar prin inițialele B.B., cea despre care la sfârșitul anilor '50 se scria cam 10.000 de cuvinte pe lună, a fost născocirea unor minți infernalitate. Unde sînt „dezlanțurile erotice” despre care s-a dus vestea? Văzut astăzi, filmul care a lansat-o cu ața vilvă, în 1956, **Și Dumnezeu a creat femeia**, al lui Roger Vadim, precursor dezinvolt al Noului Val, poate stîrni nedumeriri. Un lucru este sigur: acum nu ar mai avea probleme pe care le-a avut cu cenzura. Cînd permisivitatea filmării acului sexual cucerește, sub ochii noștri, tot mai mult din teritoriul rezervat altădată pornografiei, este mai greu să vezi în goliciunea parțială, în trupurile peste care se mai arunca pinzeturile involburate ale patului, semnele unui erotism incandescent. Fi și numai pentru că mentalitatea colectivă cunoaște mutații, momentul Brigitte Bardot rămîne unic. Irrepetabil, pentru că B.B. a întruchipat, cu grație și inteligență, proiecția unui ideal al epocii postbelice, al unei generații vitale, eliberată de traumele trecutului și despărțită printr-un deceniu de ceea ce avea să vină: zguduiriile lui '68. Dar mai bine să-i dăm cuvîntul chiar Pygmalionului ei, Roger Vadim care a descoperit-o pe stărieta ce avea deja, la activ, vreo zece titluri (printre care și **Marile manevre**, Elena din Troia, **Dacă Versailles-ul mi-ar povesti etc.**); în primul meu film, **Și Dumnezeu a creat femeia**, mi-am propus să arăt o fată care vrea să se emancipeze din toate punctele de vedere. Juliette este o tinără pură, senzuală, care încearcă să-și câștige libertatea deopotrivă pe plan fizic și moral, împotriva tuturor bărbăților, anticipînd mișcarea de eliberare a femeilor. Juliette întruchipează căutarea libertății așa cum o înțelege o fată de 18 ani afilată, inconștient în dispută cu tabu-urile impuse de societate”.

Cu pletele în vînt ori cu părul înfoliat în cocuri neglijente, cu fustele pe jupon sau mulate pe solduri, respingînd blănurile, bijuteriile, tot ce ține de un anumit ceremonial al mitului inaccesibil (și sentimental și material), Brigitte Bardot a reprezentat, în întortocheatul proces de metamorfozare a stărilor, coborîrea vedetei în stradă, printre muritorii. S-a întîmplat însă ceea ce era, de fapt, previzibil, pentru că — de la Malraux citire, — o societate nu se poate lipsi de mituri, fie ele mărețe sau derizorii. Accesibilitatea s-a întors împotriva ei, anti-starul a devenit obiect de idolatrie devastatoare, de hărpuială, chiar dacă filmele lucrate în continuare cu Vadim (**Bijuterii sub clar de lună**, **Cu lașul de gît**, **Odihnă războinicului**), ori cu alții (Boisrond, Lara, Clouzot etc.) nu au mai aștigat interesul public pînă la cote alarmante. În schimb, mari personalități precum Simone de Beauvoir, Jean Cocteau, Marguerite Duras au interpretat, în stilul ce le este propriu, scîlpirea noii stele care, departe de a fi o simplă emblemă erotică, îndemna la reflecții pe marginea puterii de fascinație a cinematografului. S-au tipărit pagini întregi despre erotismul ei candid, inconștient provocator, despre B.B. îmbrăcată și ispititoare și despre B.B. goală, nevinovată ca un prunc. Ea a lansat un model pe care Vadim însuși — primit cu brațele deschise la „Cahiers du Cinéma”, barometrul cinematografic al vremii — nu l-a mai putut repeta, în încercarea sa (aproape de neînteles) de a o modela pe Annette



Stroyberg după chipul și asemănarea primei Galatee. În sistemul mitologic al lui Roland Barthes, B.B. ar putea fi și ea inclusă în conul de lumină al unui „moment fragil” din care cinematograful extrage frumuseți.

În 1963, Louis Malle va fixa drama acestor clipe în **Viața particulară**, film la care critica intelectualistă recurge adeseori asociindu-l evident, cu **Disprețul** lui Godard (tot în 1963) uneori și cu **Adevărul** lui Clouzot (1960) atunci cînd vrea, parcă, să o recupereze pe Brigitte, să opună desigur — vedetei. Dincolo de avatarurile proprii ei existențe, de obolul pe care trebuie să-l plătească condiția de mit, B.B. rămîne, la 58 de ani, o personalitate care nu are nevoie nici de alibiuri, nici de consumarea amintirii propriului ei simbol pentru a supraviețui. Retragerea de pe ecran, la numai 39 de ani, după **Don Juan '73** al lui Vadim și **Povestea foarte frumoasă și foarte veselă a lui Collinot Trousse-Chemise** al lui Ninel Companeex nu a fost urmată și de ascunderea de ochii lumii, precum Greta Garbo odinioară. Nu se sîfșește să ne înfășșeze un chip marcat de vîrstă și cred că mai mult suferim noi, cei care nu-l putem uita perspectivea de boboc de tandrăfîr, decît ea, care într-un interviu recent nu ezită să atragă atenția: „Orice aș face, ridurile acestea există”. Cel ce bănuiesc că în spatele luptei patetice pentru salvarea animalelor aflate în primejdie sau părăsite (a scris cărți, are o fundație, i s-au pus la dispoziție emisiuni de TV) s-ar ascunde pofta de publicitate se înșală. Fotografările apariției sale, unele de-a dreptul nemiloase, nu o avantajează. Nu avem nici un motiv să nu o credem pe cuvînt cînd declară, precum acum cîteva săptămîni: „Dau totuși, fără rezervă, animalelor pentru că nu am găsit în oameni absolutul pe care l-am căutat toată viața”. Cine i-ar putea lua în rîspăr mărturisirea ața timp cit o fetiță de 9 ani îi scrie: „Sînteți foarte bună. Noi facem acum, în clasă, o lucrare despre răutatea oamenilor”. Am putea cita la rîndul nostru, vorbele lui De Gaulle: „Ce program vast!”.

Magda MIHĂILESCU

## azi, ei sînt vedete...



**MAIA MORGENSTERN.** Încă înainte de a fi admisă la IATC, în stagiunea 1980—1981 pe scena TES unde va reveni în stagiunea 1989—1990, debutează în mod strălucit anunțînd vedeta temperamentală cu o formidabilă capacitate de transfigurare.

La terminarea studiilor, iese la rampă doar cu un rol secundar de actriță ultragigantă la figură, în piesa **Anchetă asupra unui tinăr care nu a făcut nimic**, la propriu, în aprecierea promoției sale (1985) care a fost cotată global drept „normală”. Cel cîțiva ani la Teatrul din Piatra Neamț nu-i prilejuește decît o singură partitură consistentă — Tofana, eroina din „**Patima roșie**” care, prin dezlanțuirea sânguină dublată însă de virtutea camipetresciană de a „vedea idei”, anticipează două dintre performanțele din teatru și respectiv cinema. După ce aproape un deceniu a asigurat planul secund al unor montări meritorii cu Ibsen, D.R. Popescu, Goldoni, Wilde, Ben Johnson, își ia revanșa revenind pe scena Casandrei într-o complexă viziune a „**Regelui Lear**”. Conerii a sa constituind „cheia de boltă” a întregului edificiu dramatic.

Ajunsă prin concurs în trupa Naționalului bucarestean, se lansează în compoziții de amplă rezonanță într-o bogată gamă a contrastelor, magnetismul său extraordinar permițînd-i treceri spectaculoase de la registrul angelic la cel demonic și de la cerebralitate la tranșă. În „**Trilogia antică**” îi conferă Mediei incandescenta magiei negre care topește omenia pentru a o face să renască într-o stare mai pură. În „**Cine are nevoie de teatru?**” se metamorfozează cu vervă, trei seri la rînd, în cîte un alt personaj. În „**Cruciada copiilor**” face să vibreze profund versul lui Blaga. Revenind la Shakespeare, în „**Noaptea regiilor**” personajul său Viola/Cesario dă tonul suitei de travestiri care fac deliciul jocului ambiguu al contrafacierilor impuse de „**naufrajiul adevărului**”. O creație solistică: „**Domnișoara Julie**” — Strindberg abordat ca un pariu-examen de conștiință al momentului cînd convențiile se spulberă, măști cad și se ajunge la chintesența sufletului. Cea mai recentă premieră cu **Varia** din „**Livada de vișini**” — Cehov — oglînda a prezentului derizoriu suspendat între un trecut mai mult sau mai puțin nostalgic și un viitor cert iluzoriu.

O vreme se află doar sporadic sub incidența aparatului de filmare (o jună aristă într-o dramă a adolescenților. **Prea cald pentru luna mai**, 1984; o frivola apariție într-o vitriolată satiră — **Secretul lui Bachus**, 1984; iubita cîntăreță nu fără de prihană a eroului legendar din **Dreptate în lanțuri**, 1984; ingineră cu viitor promițător pe fundal evazionist — **Antimul lui Iubiri**, 1987). În 1989 i se consacră integral un film, **Marea al marea**. Dar telegrafista sentimentală angrenată în dubla idilă se păstrează parcă într-o promițătoare expectativă pentru a rumpe în filmul aceluiași an încărcat de promițit: **Cel care plătește cu viața**. În condițiile unui acerb conflict politic, Maria Sinești, înecîndu-și în alcool ruina psihică pe care prea lucid și-o evaluează, este sensibil seismograf al dereglării mecanismului unei întregi societăți ce-si confruntă idealurile absurde cu realitățile sordide. Fîrsc apoi, Maia Morgenstern este foarte sollicitată. Filmează aproape simultan, bucurîndu-se de varietatea ofertelor chiar dacă în pelicule de valoare diferită. Ziaristei poloneze din schematicul **Marea al marea** (1990) îi încalcește austeritatea cu o undă de sensibilitate, pe extravagantul personaj din **Fideliu cu o singură brețelă** (1991) îl amănestează cu umor. Într-o subtilă relație de complementaritate se află eroinele sale din **Rămînea** (1991) și **Casa din via** (1991): tinăra (fărăncă de o senzualitate frustă ce se maturizează într-o tragică poveste de dragoste și moarte se regăsește pe coordonate psihologice similare în personajul altei femei care își începe umiltoarea experiență de viață tot în mediul rural și-și pierfirică inima printr-o dezrădăcinare forțată. Acestor două ipoteze ale aceluiași destin li se alătură insolitul rol de contemporană Moira în **Pasa** (1992): într-o translație cinematografică în planul parapsihologiei a universului filmic însuși, intruparea proiecției imaginare a unui regizor.

Despre cel mai recent film (al șaselea în ultimii doi ani — un record pentru orice actriță), despre **Balanța** de Lucian Pintilie, Maia Morgenstern mărturisește: „Copileștor și cînd descoperi că Lucian Pintilie are întreg filmul în minte de la bun început, îți crează astfel un benefic sentiment de siguranță. Dar nu e învînt și prosti Pentru că ne acordă senza să gresim, trăgînd și cîte 15 duble. Dar și cînd îți spune: Gata, a fost bine! Într-adevăr o simți cu întregul ființel tău! Mai înții îți explică vreme de un ceas-două. Dacă nu înțelegi, îți arată. Și atunci e formidabil! Pentru că îți dai seama că el știe totuși!”.

Premiera acestui film: 15 mai 1992 la Festivalul internațional de la Cannes!

Irina COROIU



## „Locul care nu există”

**C**hiar dacă nu toate filmele de science-fiction sunt „utopii” — în înțelesul pe care ni l-a lăsat Thomas Morus — toate sunt o invitație de a călători în **u-topos**, adică în locul care nu există. La ce bun ocolul acesta atât de mare?

Ar trebui mai întâi să distingem între călătoria turistică — făcută cu rostul de a cunoaște și magazinele altora — și călătoria culturală, în care un univers mental de idei, obiceiuri, concepții (cel al călătorului) intră în dialog sau în coliziune cu universuri diferite structurate din alte spații culturale. Spațiul cultural e în egală măsură un spațiu fizic — o arie geografică, un oraș — cât și unul imaginar, cele două categorii condiționându-se reciproc: orașul dă copililor săi o anumită imagine despre lume, mai atrăgătoare sau mai urâtă, în timp ce copiii devinți adulți împrumută orașului (spațiului fizic) ceva din imaginea lor despre lume, presupus formată. Unii „împrumută” deja foarte mult. Dictatori, cum a fost Ceaușescu, de pildă, sunt capabili să distrugă zone întregi, împreună cu monumentele lor inestimabile, pentru a face loc unor monștri de anvergură. (De altfel, acest gen de spații cu totul ieșite din scară umană, destinate a rămâne pustii tot timpul anului, pentru a se umple de „manifestanți” la o anumită dată „importantă”, se și numesc **utopice** în teoria urbană).

Omul modern în general are inocuții microbil demingrismului, al îndoilei descariene și al „progresului”. Crede că stă în puterea lui să proiecteze și să planifice o lume nouă, inexistentă încă, deîndată ce supărărilor prezentului încep să-i plictisească. Armate întregi de cercetători și de proiectanți își pun la bătaie inteligența pentru a pregăti un loc de viață din care greseliile și accidente să fie excluse. Principiul călăuzitor este acela că rezultatul de mine este mai bun decît cel de astăzi, că



și distructivă în același timp (Stanley Kubrick în **Odissea spațială**).

**Anti-utopia** social-politică este o probă de virtuozitate pentru mari nume ale artei a 7-a. Fritz Lang vede în New York-ul anilor '20 imaginea — deloc optimistă — a orașului viitorului, **Metropolis**. Mai aproape de vremea noastră, Terry Gilliam plasează infernul birocrat-politienesc al societății moderne într-un ansamblu de blocuri construit de Ricardo Bofill la Paris (**Brazil**, 1984). Erolii din **Planeta maimuțelor** eșuează în viitor pentru a semna omenirii pericolul recăderii în animalitate. Serii întregi de filme catastrofice, majoritatea nule din punct de vedere artistic, au la bază ideea care a dat și capodopere precum **Călăuza** de Andrei Tarkovski sau

## s.f.-ul ca pretext

**V**rînd să arate că avem totuși de-a face cu o treabă serioasă și că tematica SF nu este — așa cum o considera unii — o Cenușărească nici în literatură, nici în film, fanii genului pome-nesc cu mîndrie cîteva nume importante

lupta cosmică, revolta roboților, ci sonda-rei universului uman, reacțiile omului, si-tuarea eroilor într-o situație limită. Pornind de la o proză a fraților Strugăști, Tarkovski dă în **Călăuza** (1979) un culbu-rător film despre responsabilitate, culpabi-litate, teama omului în fața necunoscutu-lui. De la o povestire a acelorași autori porneste și Alexandr Sokurov în **Zilele eclipsei** (1987), film ce transformă ame-nințarea unei dictaturi extraterestre într-o teroare cit se poate de terestră. Despre dictatură vorbesc — în felul lor — și **Fahrenheite 451** (inspirat dintr-un roman de Ray Bradbury), **Alphaville** (Jean-Luc Godard, 1965) ori — într-o cheie comică — **Adormitul**.

**Solaris** (după un roman de Stanislaw Lem) sau **Te iubesc, te iubesc** se ocupă mai puțin de latura spectaculară a unor călătorii spațio-temporale și mai mult de descifrarea mecanismelor profunde ale afectului uman și de permanența memoriei.

Citeodată cineaștii se referă la cul-tura prezentului, citată în contextul unei povești a cărei acțiune se petrece în viitor; aluzii, semne se constituie într-un soi de clișee complice către spectatori. Am putea aminti parodiarea celebrei secvențe a scării din **Crucișătorul Potemkin** în **Brazil** (Terry Gilliam, 1984) sau a unei secvențe din **Un tramvai numit dorință** în **Adormitul**, ori apariția — printre lucrări de Proust, Joyce, Jean Genet — a unei monografii Jean-Luc Godard în **Fahrenheite 451**. În **Alphaville** dialogul face trimiteri la Baudelaire, Céline sau Eluard, în timp ce în coloana sonoră din **Zilele eclipsei** identificăm pașaje din creația lui Ravel și Johann Strauss alături de populara melodie „Who's Afraid of a Big Bad Wolf?” Toate acestea pot fi interpretate ca un semn al încrederii regi-zilor în perenitatea valorilor culturale.

Spunem că în filmele marilor regi-zori SF-ul rămîne un pretext. Așa că susțina-rii genului, mîndri că nume consacrate se apropie de SF sînt în același timp dezamă-giți că în filmele lor nu mai înținesc totu-și recuzita cu care au fost obișnuiți. Iată o posibilă explicație pentru faptul că în anu-mite fanzine (*fantastic-magazine*) **Războiul stelelor** este cîtat mai bine decît filmele mai sus citate.

Rolland MAN

**„Principala însemnătate a ficțiunii științifice nu este că face concurență anticipărilor vizionarilor extralucizi, ci că arată omului propriul său chip, replasîndu-l în devenirea istoriei încă neîncheiată a umanității”.**

René Predal

lumea imaginată este mai bună decît cea reală. Utopia nu mai e o ocupație filosofică sau extravagantă; ea a devenit o gigantică întreprindere a lumii moderne.

Filmul de gen este și el, pînă la urmă, parte a acestei întreprinderi. Nu puține idei sau soluții tehnice își găsesc în cine-matograficul de anticipație un prim — cînd nu și ultim — teren de experimentare. În **Fahrenheite 451** — al lui François Truffaut apare, bunăoară, tronsonul experimental al unui tren suspendat de mare viteză, abandonat ulterior în favoarea TGV-ului.

Artistic — pentru că de multe ori auto-riul filmului de anticipație e un artist — nu vine în întreprinderea aceasta ca un funcționar docil, ci mai degrabă ca un reporter obraznic și incredul. El nu e un „progre-sist” necondiționat, ci e mai degrabă ten-tat să ridiculizeze progresul: același **Fahrenheite 451** ne prezintă un brici ca „nou-tate” care aruncă în desuetudine mașina de ras electrică. Alteori semnalează, lucid, ambivalența invenției tehnice, constructivă

**Scrisoare de la un mort** (1986, de Con-stantin Lupușanski): viitorul nu are sens dacă, pe drum, există riscul de a pierde definitiv ființa umană.

Îată deci prefigurată un răspuns la între-barea pusă inițial: pentru ce călătorim în „niciieri” sau „dincolo de infinit”, după expresia lui Stanley Kubrick din inegalabila sa **Odissea spațială**? Pentru că pe acolo trece, paradoxal, drumul cel mai direct către propria casă, către strada pe care căl-căm în fiecare zi fără s-o luăm în seamă. Vizităm planeta „Solaris” pentru a afla că omul se va mintui prin sentimentul rusinii pentru ceea ce a făcut pe Pămînt, ne „întîl-nim” cu extraterestrii pentru a afla de la ei care sînt părțile noastre bune. Oglin-da „celuialt” este cea mai elocventă. Drumul către cunoașterea omului nu poate ocoli fascinantul „loc de niciieri”, fie și pentru a ne convinge că nu e nimic de dorit acolo.

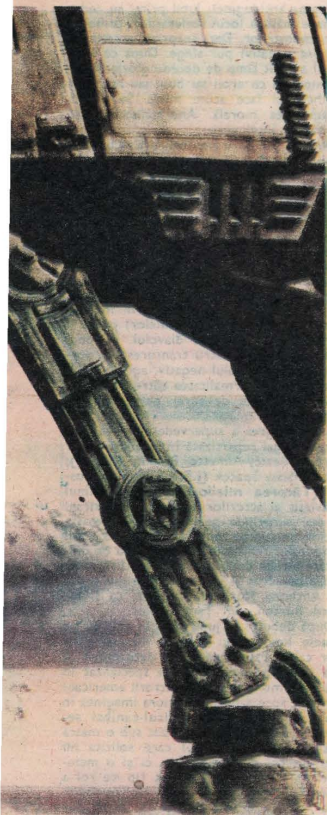
Dan ADRIAN

de autori. Astfel, analize amănunțite sînt dedicate cărților unor scriitori ca Thomas Pynchon sau Kurt Vonnegut jr., iar în cla-samentele filmelor pe care le întocmesc revistele de specialitate întîlnim și pelicule de Alain Resnais, François Truffaut ori Andrei Tarkovski.

E drept că în **Solaris** (Tarkovski, 1973) apar o navă cosmică și o inteligență extra-terestră, că în **Fahrenheite 451** (Truffaut, 1966) sau în **Adormitul** (Woody Allen, 1973) întîlnim roboți, ori că în **Te iubesc, te iubesc** (Resnais, 1968) eroii călătorește cu ajutorul unei mașini a timpului, dar toate acestea sînt — ca și în cazul roma-nelor autorilor citați mai sus — elemente acce-sorii, și nu se constituie decît în pre-texte ce ajută regi-zorul să vorbească mai bine despre lumea contemporană.

Chiar pornind de la scrieri literare ce aparțin în mod clar genului, un regi-zor important transformă povestea în așa fel încît ceea ce contează nu mai este călătoria intergalactică, amenințarea extraterestră,





*Sîntem obsedați  
de science-fiction  
pentru că sîntem obsedați  
de viitor.*

*Pătrunse  
în viața noastră cotidiană  
sub formă de jucării,  
desene pe tricouri  
și gadget-uri,  
bizarele personaje  
din filmele  
lui Lucas sau Spielberg  
ne-au familiarizat  
cu imaginile S.F.  
Cinematograful  
științifico-fantastic  
cîștigă din ce în ce  
mai mulți adepți acum,  
cînd ne pregătim  
să pășim în mileniul  
al treilea.*

*Că acesta nu este  
un gen marginal,  
ci uneori Cinema cu  
majuscule,  
mai ales  
cînd poartă semnături ca  
Lang,  
Kubrick, Truffaut etc.,  
vom încerca să reamintim  
în acest grupaj.*



## inamici și prieteni din cosmos

**P**înă nu de mult socotită fantasmagorică, ideea că nu sîntem singuri în cosmos cucrește din ce în ce mai mulți adepți. Ne lăsăm convinși de dovezile furnizate de cărți, filme documentare și editoriale dedicate O.Z.N.-urilor. Somitățile științei își pun prestigiul în joc, susținînd că au văzut „ceva”. Ipoteza că există ființe inteligente și pe alte planete nu mai este respinsă cu indignare.

Ideea întîlnirii oamenilor cu extraterestrii a sedus cinematograful science-fiction încă din faza de pionierat. Locuitorii Lunii, seleniții, au forma unor bizare languste în pelicula lui Georges Méliès *Călătorie în Lună* (1902), una din puținele „primitive” care nu par ridicole astăzi, după părerea lui Jean Mitry. Foarte liberă adaptare a romanelor „De la pămînt la Lună” de Jules Verne și „Primiții oameni în Lună” de H.G. Wells a deschis orizonturile unui nou gen cinematografic ce folosește cuceririle științei ca pretext pentru afirmarea fanteziei dramaturgice și decorative într-o artă ce părea destinată înregistrării fidele a realității. Deși în arsenalul de trucaje al lui Méliès și-au găsit inspirația mai toți realizatorii care au abordat filmul S.F., pușini au reușit să imprime efectelor speciale fiorul miraculos din creația maestrului francez.

O adevărată obsesie a devenit pentru science-fiction, în anii '50, contactul cu vizitatorii din cosmos. Nu lipsesc, desigur, motivațiile științifice: este perioada cînd lansarea primilor sateliți și a primelor rachete în spațiu întărește speranța că misterele acestuia sînt pe cale de a fi elucidate. În *Ziua în care pămîntul s-a oprit* de Robert Wise (producție S.U.A., 1951), un extraterestru îl prevenea pe pămînteni asupra pericolului armii atomice. Nevroza declanșată de înarmarea nucleară lua astfel forma unei ficțiuni în care glasul rațiunii venea de pe altă planetă. Acesta este un caz fericit de S.F. ce folosește pretextul întîlnirilor de gradul trei pentru a insera în mod neostentativ un mesaj pacifist.

Cel mai adesea însă sosirea pe Terra a străinilor este prilejul declanșării fanteziei cinematografice în direcția horror. În *The Blob* (1958) de Irvin S. Jewson, ființa din spațiu era un monstru gelatinos ce amenința un oraș american (salvat în extremis de eroul intruchipat de atunci debutantul Steve Mc Queen) iar în *Invasia hoșilor de cadavre* (1956) de Don Siegel locuitorii unei alte așezări din S.U.A. erau înlocuiți cu duplicate inerte de niște extraterestri veniți să ne cucerească planeta. Recent difuzat pe micile noastre ecrane, *Ziua trifidelor* (1963) de Steve Sekely imaginea „vizitatorilor” în forma unor urlaje



● Cel mai costisitor robot justiciar din istoria cinematografului: Arnold Schwarzenegger în *Terminator 2*



● Extraterestru, o prezență familiară în universul lui Lucas (*Imperiul contraatacă*)

„Decît un film crincen, cu implicații sociale, am preferat să realizez ceva mai important — vise și fantezii — pentru a-i convinge pe copii că mai există și altceva decît mizerie și crime, un film pe care să-l privești visînd la țări exotice și la ființe ciudate. Cînd m-am apucat de Războiul stelilor mi-am dat seama că noi am pierdut toate acestea pentru că sîntem o generație care am crescut fără povești”.

George Lucas

(Continuare în pag. 17)

Dana DUMA



# De ce Tăcerea mieilor

**P**entru prima dată vedem la noi un film simultan cu incunarea sa cu cele mai importante premii Oscar. Felicităm Societatea de distribuție România Film și cinem pumnii să mai înscrie în repertoriu performanțe asemănătoare.

Este tot pentru prima oară când cinefilii din România pot să-și confrunte prompt păreri personale cu opinia celor cinci mii de membri ai Academiei de arte și științe a filmului american (A.M.P.A.S.) care, se știe, aleg dintre nominalizări — cinci pentru fiecare categorie — câștigătorii.

Premiile de cinema nu se acordă ca notele la tezele la liceu sau la examenele universitare, după grile prestabilite. Percepția subiectivă a juriilor sau, în cazul comentat, a membrilor A.M.P.A.S. are desigur o pondere importantă. Din ce în ce mai mult, în ultima vreme, se observă că verdictul specialiștilor înclină către filmele de public, filme medii, dacă se fac purtătoarele unor tendințe înnoitoare în estetica sau tehnica cinematografică. Spre deosebire de trecut, când Hitchcock sau Welles (v. pag. 20) nu au fost niciodată onorați cu un Oscar pentru regie și un film-cult, așa cum este de peste o jumătate de secol **Cetățeanul Kane**, a fost recompensat doar cu Oscarul pentru scenariu; sau, un exemplu mai recent, **Conversația** lui Coppola rămas în 1974, în afara palmariesului, dar considerat a fi anticipat „eliberarea sunetului de imagine”, vizul lui Godard — modalitate utilizată azi până la exces în thriller (v. Noul Cinema nr. 4 pag. 17).

În ciuda celor cinci Oscari și a premiului pentru regie ce i-a revenit la Festivalul de la Berlin în 1991, thrillerul lui Jonathan Demme nu poate sta alături de filmele celor citați. Să fie acesta cel mai bun film american al anului trecut? Oscarul care i-a revenit au generat o oarecare confuzie, așa cum am văzut din diferite anchete, printre spectatorii noștri. Dar dacă ne gândim la precedentele două ediții, marile premii s-au plasat tot în zona filmului mediu (**Miss Daisy și șoferul**; **Cel ce dansează cu lupii**), dar cu trimiteri semnificative.

Successul **Tăcerii mieilor** (7 nominalizări) nu poate fi definit decât în comparație cu ceilalți doi mari favoriți **Bugsy** de Barry Levinson (10 nominalizări) și **J.F.K.** de Oliver Stone (8 nominalizări).

**Bugsy** transpune pe ecran viața lui Benjamin Hymie Siegel („Numai cei pe care nu-i pot suferi îmi spun **Bugsy**”), un gangster notoriu în anii '30. Scenariștii James Toback (și el nominalizat), a cercetat timp de șase ani secretele existenței celui pe care directorul Biroului Federal de Investigații (F.B.I.), Edgar Hoover, îl socotea „cel mai periculos om din America”. Explicația a aflat-o și Toback stînd de vorbă cu cei ce l-au cunoscut și cercetînd presa vremii. Chiar dacă uciderea sa naturală pe care își aprindea o țigară, **Bugsy** era un bărbat inteligent, fermecător și plin de idei originale, avînd ambia să accelereze eficiența producției cinematografice sau... să grăbească cursul istoriei! Trimis de pe Coasta de est de gangsterii newyorkezi să cucerească „Vestul”, **Bugsy** descinde la Los Angeles (pînă atunci fusese soț și tată exemplar) unde cucerește lumea hollywoodiană. Mai cu forța, mai cu amenințarea, mai cu surusul devine bossul gangsterilor de aici.

Se împrietenește cu Gary Cooper, Grant, Clark Gable, James Stewart cărora le-a lăsat o amintire excelentă (acest detaliu nu a fost însă reținut de scenariști) și se

îndrăgostește nebanește de o starletă (interpretată Annette Bening) pentru care construiește în deșertul Nevada, hotel-casino. Chiar dacă afacerea a fost atunci un fiasco, hotelul Flamingo a fost nucleul în jurul căruia s-a alcătuit mai târziu „orașul jocurilor de noroc din deșert”, Las Vegas. Printre năstrugurile ideii ale gangsterului a fost și aceea de a-l asina pe Mussolini, pentru a pune mai degrabă capăt războiului. În acest scop s-a dus în Italia, unde l-a întâlnit pe dictatorul fascist, dar o defecțiune tehnică a împiedicat declanșarea glonțului ce ar fi urmat să-l ucidă.

Scenariul lui Toback abundă în asemenea detalii extravagante, iar în interpretarea lui Warren Beatty, personajul capătă toată ambiguitatea acestui criminal cu farmec și businessman feroce ale cărui acțiuni nu urmăreau altă îmbogățirea proprie (dealul moare falit) ci trăirea intensă, luxul de moment și performanțe de senzație.

Cu alte cuvinte, filmul scoate la iveală legătura dintre finanțele gangsterilor și dezvoltarea industriei cinematografice. (În

timp ce se afla în anchetă, sub protecția F.B.I.-ului), de către Jack Ruby, la rîndul său ucid după câteva zile — s-a făcut auzită ideea că asasinarea ar fi avut la origine un complot.

Oliver Stone, regizorul filmului aflat mereu în polemică susținută cu Administrația americană de cînd s-a întors din Vietnam (**Platoon**, **Salvador** — 1986; **Născut pe 4 Iulie** — 1989) redecide dosarul asasinării președintelui Kennedy, furnizînd detalii și imagini document necunoscute publicului larg: Oswald, locotenent și marinar (antrenat ca agent CIA pentru misiuni speciale la Moscova — unde s-a și căsătorit — și în Angola). Deasemenea filmul subliniază împiedicarea de către complexul militar-industrial american a unei posibile antante Kennedy-Hrusciiov, sugerînd că cei doi ar fi putut antcipa înțelegerea Reagan/Bush — Gorbaciiov. **J.F.K.** se desfașoară timp de trei ore ca un rechizițoriu de o percutanță teizistă, pornind de la convingerea că „adevărul supără puterea”. Uneori nu numai puterea. Presa s-a năpustit contra lui New York Times îl califică drept „paranoic”; Washington Post, drept „absurd”; iar Newsweek scrie despre „istorie răstălmăcită”.

Purtătorul de cuvînt al regizorului, este Kevin Costner, convingător, cum numai un mare actor poate fi, în rolul procurorului care își deduce toată energia, își tulbură liniștea familială, își riscă viața, spre a afla, după 20 de ani, Adevărul.

**J.F.K.** nu a fost lansat ca un film politic (în America ar echivala cu alungarea spectatorilor din start), ci ca unul de suspens. Ceea ce și este. Costurile campaniei publicitare au bătut recordurile ultimilor 20 de ani. Succesul a fost pe măsură. Publicul a venit să vadă filmul lui Stone, dar toate anchetele realizate ulterior spre a vedea dacă „mesajul” său a avut audiență, au scos la

## Au mai luat două premii Oscar pe parcursul a zece ediții

**Bette Davis**: Periculoasa (1936) și Jezebel (1939); **Katharine Hepburn**: Ghici, cine vine la cină? (1967) și Leul în iarnă (1968); **Elizabeth Taylor**: Butterfield 8 (1961) și Cine se teme de Virginia Woolf? (1967); **Glenda Jackson**: Femei îndrăgostite (1971) și Touch of Class (1974); **Sally Field**: Norma Rae (1979) și Locuri în inimă (1985). Și **Jodie Foster** Acuzații (1989) și Tăcerea mieilor (1991).

paranteză fie spus, mai târziu și Frank Sinatra a fost ținta unor repetate atacuri privind înțepăturile fondurilor Mafiei cu proprietățile sale de la Las Vegas și industria hollywoodiană).

Realizat de Barry Levinson, regizor de marcă al anilor '80 — **Dinner (82)**, **The Natural (84)**, **Tinărul Sherlock Holmes (85)**, **Bună dimineată, Vietnam (87)**, **Rain Man (88)** — **Bugsy**, va asigura, merita din plin pentru impecabilitatea profesională 10 nominalizări, din care s-a ales doar cu două premii nu cele mai semnificative. Dar ambiguitatea morală a personajului, care face acum mare modă în scenariistica hollywoodiană, se extindea nedorit și asupra **Cetății** filmului înșiși. Faptul pare să nu fi fost pe placul celor ce duc faima acestuia pe mai departe.

Avînd o cu totul altă miză, filmul lui Oliver Stone, **J.F.K.**, se făcea „vinovat” de o atitudine comună. De la conexiunile dintre crimă și marea finanță, el trecea la legătura dintre asasinat și istoria Statelor Unite! Desigur, teza lui Stone nu este nouă. Chiar de la încheierea raportului (26 de volume) Comisiei Warren, — înscărunțată de Congresul S.U.A. să investigheze motivele asasinării președintelui american John Fitzgerald Kennedy la 22 noiembrie 1963, și în consecință dedesubturile ucidării asasinului său, Lee Harvey Oswald (în

iveală un alt adevăr. Reacția generală a fost: „Let it be” — să lăsam lucrurile așa cum au fost: de ce să dezgropăm morții: la ce bun un adevăr după 20 de ani? America are orgoliul propriei istorii. Pentru americani, patriotismul înseamnă „a-ți asuma propria istorie”. Ca orice mare putere nu vede de ce să-și recunoască e(ri)orile.

Filmul lui Stone a determinat Administrația Partidului Republican să anuleze embargoul asupra dosarelor privind asasinarea președintelui Kennedy, din timpul Administrației Partidului Democrat. America nu poate fi incomodată de un film.

Dar membrii Academiei de arte și științe a filmului s-au simțit probabil incomodați de ambele filme ce conecta istoria dezvoltării Statelor Unite, la crimă. Poate au vrut să dea și o lecție acestui regizor contestat care nu semnează nici un contract sub cinci milioane de dolari. Filmul a obținut doar premiile pentru imagine și montaj.

Votul A.M.P.A.S. s-a orientat, astfel, către al treilea favorizat la echidistanță de tradiție și risc, un binom drag Hollywoodului. Tradiție reprezentată de genul clasic: thrillerul. Risc asumat prin realizarea unui film-pilot în genul „schizo” (v. pag. 14).

Hollywoodul a trecut cu arme și bagaje

la dogma antidogmei. Junii primi au cedat în mare măsură locul scleraților, psihopataților, monștrilor. Dar, surpriza, aceștia nu mai sînt negativi pur singe. După ce westernul a făcut timp de decenii gloria filmului american cu eroii săi buni sau răi, anti-maniheismul face acum modă. Se poartă ambiguitatea morală. Anormalitatea este privită cu înțelegere.

Medicul psihiatru Hanibal — Canibal (canibal la propriu) care povestește cum a degustat ficatul unui pacient, are nu numai o inteligență leșită din comun, dar este capabil chiar de tandrețe față de stagiara de la F.B.I., o crupă spunînd „o lume în care ea trăiește are mai mult farmec”: o ajută și în același timp se străduiește să o seducă și să o vindece. Trecul din final, libertatea a în schimbul prinderii de către stagiara, a ucigașului de femei (alt personaj patologic, dar cu o imaginație aparte prin metoda practică în uciderea victimelor) poate fi asimilat cu un pact cu diavolul. În fond, dacă doctorul psihiatru transgresează normalitatea către polul negativ, agenta F.B.I. transgresează normalitatea către polul pozitiv, prin exces de curaj, perspicacitatea deducției etc.

Artileria grea a supervedetelor era deasemenea egal repartizată în cele trei filme: Warren Beatty-Annette Bening (**Bugsy**); Costner-Sissy Spacek (**J.F.K.**); Hopkins-Foster (**Tăcerea mieilor**). Profesionalismul desăvîrit al actorilor de cinema americani nu mai surprinde pe nimeni. Din această pricină, se știe de mult la Hollywood, rolul prin strălucirea sau prin gradul său de dificultate atrage după sine premiul. Este ceea ce s-a petrecut în cazul actorului britanic Anthony Hopkins, originar, ca și Richard Burton, din Tara Gallilor.

După debutul ca june prin în anii '60 pe scenele londoneze, Hopkins nu și-a găsit ușor calea. Este ceea ce l-a determinat să vină la Hollywood unde s-a specializat în roluri de monștri pe care actorii americani le refuză spre a nu-și deteriora imaginea în ochii admiratorilor. Medicul-canibal sechestrat și cu capul imobilizat sub o mască metalică, era personajul care solicita nu doar un rol de compoziție, ci și o metamorfoză a fizionomiei. Acest tip de rol a sedus aproape fără excepție Hollywoodul. Încă de la prima ediție a premiilor (1927—28), Oscarul de interpretare l-a revenit lui Emil Jannings pentru rolul generalului care îmbătrînea și ajungea decrepit pe ecran în **Ultima comandă**. Tot așa s-a petrecut lucrurile și cu Charles Laughton cînd a obținut Oscarul (1932—33) pentru **Viata particulară a lui Henric al VIII-lea**. José Ferrer a luat Oscarul în 1950 cînd a fost Cyrano de Bergerac, Frederic March a fost câștigător pentru dublul chip al **Dr. Jekyll și d-lui Hyde** (1931—32). Mai recent, în **Amadeus** de Forman, nu lui Tom Hulce, originalul interpret al lui Mozart l-a revenit Oscarul, ci lui Abraham F. Murray pentru rolul mai-măscă al lui Salieri. Și acum, au fost eliminați din start contracandidații lui Hopkins.

În privința lui Jodie Foster căreia îi revine pentru a doua oară Oscarul de interpretare, ea este copiliul minune al Hollywoodului, ajunsă vedetă din adolescență și avînd — la 29 de ani — o filmografie senzațională. Mai mult, acționa a debutat, tot în 1991, și ca regizoare, realizînd un film de o subtilă femininitate — **Micșușka** Tăta.

Successul ei este succesul Hollywoodului însuși.

Oscarul acordat pentru cea mai bună ecranizare lui Ted Tally a sfîrșit, deasemenea, nu puține nedumeriri. S-a spus că există elipse, sărituri, asociații inexplicabile. Și în această direcție, **Tăcerea mieilor** se orientează către noul tip de dramaturgie cinematografică, ce a abandonat logica formală în favoarea logicii emoționale al cărei scop este de a crea stări paroxistice continue. Dar oare viața contemporană înșiși nu ne obligă ea la trăiri paroxistice?

Doză coincidențe pun în evidență această realitate.

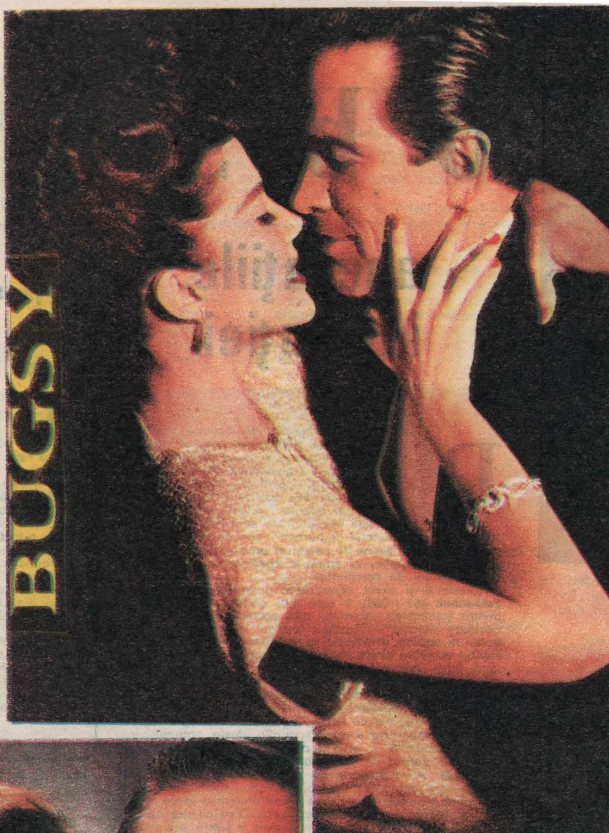
Prima. La scurt timp după premiera filmului, în primăvara '91, telespectatorii americani au avut ocazia să urmărească procesul unui tânăr din Milwaukee (Wisconsin), Jeffrey Dahmer, acuzat de uciderea a 17 bărbați pe care l-a copleșit și l-a păstrat buciți în congelatorul personal.

A doua. Premiile Oscar '91 au fost decernate luni 30 martie 1992, zi în care se împlineau exact 11 ani de cînd un oarecare John Hinckley încercase să-l ucidă pe președintele american în exercițiu, Ronald Reagan. Identificat, tînrul a declarat că a comis atentatul pentru a atrage atenția asupra animei sale persoane, celei de care era îndrăgostit nebanește, nimeni altă decât acționa Jodie Foster. De atunci Hin-



## Premianții

• Cel mai bun film: **Tăcerea miilor**; • actriță: **Jodie Foster** (*Tăcerea miilor*); • actor: **Anthony Hopkins** (*Tăcerea miilor*); • regizor: **Jonathan Demme** (*Tăcerea miilor*); • rol secundar feminin: **Mercedes Ruehl** (*The Fisher King*); • rol secundar masculin: **Jack Palance** (*City Slickers*); • scenariu original: **Callie Khouri** (*Thelma și Louise*); • scenariu adaptat: **Ted Tally** (*Tăcerea miilor*); • film străin: **Mediterraneo** (r. **Gabriele Salvatores**); • imagine: **J.F.K.**; • scenografie (și nu așa cum s-a tradus — direcție artistică): **Bugsy**; • costume: **Bugsy**; • montaj: **J.F.K.**; • muzică: **Terminator 2**; • muzică originală: **Frumoasa și bestia**; • bandă sonoră: **Terminator 2**; • efecte speciale: **Terminator 2**; • **Satyajit Ray**: Oscarul pentru întreaga operă; • **George Lucas**: Premiul Irving G. Thalberg.



## TĂCEREA MIEILOR

ckley este internat într-un spital psihiatric. Cred că nu mai e nimic de adăugat.

Faptul că discernămintul membrilor Academiei americane de cinema funcționează s-a văzut și din alegerea premiilor onorifice. Ca de obicei, acestea au și un binevenit caracter reparatoriu.

George Lucas, unul dintre cei mai productivi regizori hollywoodieni care nu a obținut încă nici un Oscar important, a fost recompensat acum pentru aportul său la dezvoltarea cinematografiei cu premiul Thalberg. Echipajul navei spațiale, Atlantis a transmis, de la 300 km distanță de Terra, salvajul său vrăjitorului Războiului stelar. În semn de prețuire, echipajul a lansat în spațiul imponderabil o statuie Oscar.

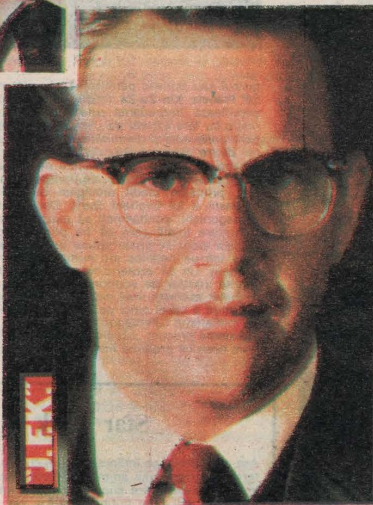
Deasemeni, făcându-și mea culpa, pentru a nu fi recompensat niciodată un film al lui Satyajit Ray, A.M.P.A.S. a acordat Oscarul pentru întreaga operă marelui cineast indian care de 36 de ani nu a încetat să creze pentru eternitate.

Oscarul pentru cel mai bun film a revenit pentru a 11-a oară tot unui autor italian, de data aceasta Gabriele Salvatores pentru *Mediterraneo*, ultima parte a unui triptic ce face elogiu „fugii”.

Opt soldați italieni sînt trimiși într-o insulă grecească. Aceasta se dovedește a nu avea nici o valoare strategică și ei sînt dați uitării. Trăiesc astfel o vreme într-o libertate supremă care le dă sentimentul fericirii absolute. Cînd confragia ia sfîrșit, primesc și ei ordin să se întoarcă acasă. Italia? Parcă uitaseră de ea. Întrebarea pe care și-o pun este: să se întoarcă acasă sau să continue eterna evadare?

Nu mai din subiect ne putem da seama de ceea ce deosebește cinematograful european de cel american. Limba engleză, prin distincția dintre cele două cuvinte ce definesc termenul de **produs**, ne ajută să le delimităm. **Product** este produsul fabricat de mîntea și mina omului. **Produce**

Dintre cei trei favoriți ai Oscarului '91: **Bugsy** (cu Annette Bening și Warren Beatty); **J.F.K.** (cu Kevin Costner); **Tăcerea miilor** (cu Anthony Hopkins, Jodie Foster, Scott Glenn), cel de pe urmă a fost marele cîștigător.



este produsul natural: un ou, o portocală etc. Așadar, se poate spune că filmul american, din ce în ce mai mult îndatorat tehnicii și nu în ultimul rînd electronicii, ne apare a fi un **product**, în timp ce filmul european tinde în expresia sa superioară să rămînă un **produce**.

Adina DARIAN

ediția

64

OSCAR





● **Solaris** (de Andrei Tarkovski), o călătorie dinspre viitor înspre prezent...



● ...ca și Evadați din viitor (de Michael Crichton), S.F. cu alură de western, cu Yul Brynner în rolul principal

● În curînd la TVR **Star Trek** cu: Leonard Nimoy, William Shatner, DeForest Kelley, Walter Koenig, George Takei, Michelle Nichols și James Doohan



# o b s e s i a

## aberațiile involuției

**D**espre cinematograful de ficțiune științifică plasat între real și imaginar, oscilînd între Lumières și Méliès, s-a spus că explorează o a treia cale, cea a posibilului. Posibilul în accepția deoptrivă pozitivă și negativă. Uneori, plecînd de la date furnizate de futurologi și savanți din diferite domenii, cinematograful izbuteste excepționale anticipări defel fanteziste. Nu o dată punctul de pornire îl constituie literatura SF care deși are un avans de peste un secol și jumătate, transpusă cinematografic, își sporește coeficientul de verosimilitate, impactul de conștiință.

Aprecîndu-și exact ecranizarea după Ray Bradbury — *Fahrenheit 451* (1966), în care chiar cărțile, devenite pericol pentru stabilitatea sistemului unei societăți viitoare, sînt incendiate metodic — Truffaut spune: „Filmul este o parabolă, un apolo, principala sa trăsătură originală este constantul echilibru dintre iluzoriu și concret, între umor și tragic.” Între „constatare” și „avertizare” — s-ar mai putea adăuga, avînd în vedere că dintodeună arta s-a folosit de distorsiunea figurilor de stil pentru a reflecta mai mult sau mai puțin fidel realitatea. Aceasta e și cazul filosofului englez Thomas Morus, cel ce lansa în povestirea „*Utopia*” (1516) concepția imaginară a unei guvernări ideale, noțiune care, concepută în sine și propria sa negație.

În 1973, Zerkov de John Boorman atinge performanța de a înfățișa, într-o alegorie de basm științifico-fantastic, altă utopia cîlt și antiutopia, de fapt sindromul socialismului utopic, care a bîntuit secole de-a rîndul omenirea aflată mereu în căutarea de evaziuni compensatorii. Comunitatea, care se izolează pentru a scăpa de loaste relele și pentru a-și realiza visurile, trăiește o viață gîlă de sens. Auzurile la un trecut pre-cristin mențin acțiunea, plasată în anul 2293, într-un univers fabulos (de altfel titlul evocă eufonic „*Vrăjitorul din Oz*” — „*Wizard of Oz*”), dar, prin deziderat și manieră, filmul a fost considerat o antiteză a modernistei *Portocale mecanice* (1971).

### Suprerealismul vizionar

La rîndul său, acest film al lui Stanley Kubrick prezintă o viziune sumbră asupra condiției umane într-o construcție ciclică de anticipare politică marcată de o ironie corosivă. Re-

„Între real și imaginar, între Lumières și Méliès, cinematograful de ficțiune științifică explorează o a treia cale care este cea a posibilului”.

Jacques Goimard

gistul sau burlesc permite să-i fie alăturată parodia de film SF *Planeta Kin-Za-Za* (1988, regia Georgei Danelia), care persifilează degradarea unei inconștiente civilizații extraterestre cu tare extrem de... terestre. O pledoarie pentru încredere universală și demnitate cosmică înrudite cu morală plină dintre *Bine și Rău*, ireconciliabile atribuțe ale naturii umane. Morală păstrată intactă de filmul lui Mark Zaharov *Omori dragonilor* (1989), ce transpune în context contemporan, printr-un inedit amalgam de gotic și modern, pieșă-basm a lui Evgheni Svart. Dacă în finalul acestui film, protagoniștii, condamnați să existe împreună, pornesc la o înfruntare loială care să fie pilă generatiilor viitoare, nu același lucru se poate spune despre acele personaje antrenate într-un nebulos joc numit *Quintel* (1979, regia Robert Altman). Un SF ezoteric, veritabil labirint cu mai multe chei oferite arbitrar de economia, riguroasă altfel, a unui înfrîngat asemenea unei monade leibniziene bîntuite de o simbolistică a cifrei cîinci ce trimite și la miticul „*Pentateuh*” și la militaristul „*Pentagon*”.

Axiome precum „cîinele, prietenul omului” se cer revizuite. Este ceea ce propune filmul *Dulăii* (1989, regia Dmitri Svetov).

### Star Trek VI

Așa cum Biblia se întîlnește acum cu cei foarte tineri prin intermediul desenului animat televizat, marile antante politice internaționale dintre super puteri inspiră filmele de ficțiune mai mult sau puțin științifice. Nu se mai poartă „războaiele stelelor”, ci pacea intergalactică. Ideea e minunată, nu?, dar emisiarii ei pe ecran sînt imaginați printr-un șir de oameni-de-carton. Credem că cine a depășit un deceniu de viață nu poate accepta aceste fanteze decât ca pe o parodie. Pînă să se încheie o pace universală, această ultimă serie. *Tara nedescoperită*, în regia lui Nicholas Meyer a adus considerabile beneficii studiului Paramount și producătorului executiv cunoscutul Leonard Nimoy. După cîte se pare, așa cum ne-a promis, televiziunea noastră se pregătește să ne prezinte prima serie. ■

### pentru cartea recordurilor

**T**erminator 2 de James Cameron este (doacmădată) filmul cel mai scump din istoria cinematografiei. Cu Arnold Schwarzenegger în rolul principal și cu efecte speciale de zile mari, acest S.F. ce imaginează soarta planetei noastre în anul 2029 a înregistrat, în numai trei luni un record de încasări: 200 milioane de dolari. Cifra nîd nu pare alt de impresionantă dacă o raportăm la bugetul peliculei, estimat între 95 și 100 milioane de dolari.

Din aceste uriașe costuri, 15 milioane au revenit numai lui Arnold Schwarzenegger. Cîruiă zvonul că salariul i-a fost plătit sub forma unui avion particular model „*Golfstream 111*”, informație neconfirmată de starul masculin. În orice caz el a fost mai bine plătit decît James Cameron, răsplătit cu numai 6 milioane pentru prestația sa de regizor, scenarist și producător. De semnalat că vedeta feminină a filmului, Linda Hamilton a primit 1 milion de dolari.

Costurile efective de producție s-au cifrat la 51 milioane dolari, din care 17 au acoperit efectele speciale. La capitalul diverse (6 milioane dolari) intră și sumele destinate salariilor pentru actorii din restul distribuției.

Merită semnalată o altă performanță înregistrată de *Terminator 2*: uriașul buget al filmului era aproape în întregime acoperit înainte chiar de începerea filmărilor datorită vânzării anticipate în străinătate (65 milioane), a drepturilor video (10 milioane) și de difuzare la T.V. (7 milioane). Iată deci că riscurile au fost invers proporționale cu bugetul colosal. ■

zarov): undeva, în deșertul Asiei centrale, un oraș pustiu la malul unei mări secate? Alina poluarctică? Alina de haite de cîini antropofagi. O tragedie cu o culoare locală puternică, vizind antisemitismul, gulagul, dogmele partinice, semnele unei existențe stupide care-i transformă pe oameni în cîini turbați.

### Oligarhia și ecologia

Ultra-violența etalată cu risipă de efecte cinematografice șocante a făcut ca inițial cenzura să interzică filmul australianului George Miller, *Mad Max* (1979), considerat pură fantasmagorie. Seria a doua (1981) precizează circumstanțele: după un război în Orientul Mijlociu, crasi-dispariția petrolului reduce viața indivizilor la o rudimentară afirmare de sine prin intermediul unui vehicul motorizat, înfruntarea căpîning

rezonanță mitică, datorită senzației aproape fizice de dezagregare a universului. Drogul motociclismului guvernează și filmul *La marginea orasului* (1984, regia Aaron Lipstadt), despre lumea tinerilor supraviețuitori ai unei plăgi necunoscute care a decimat adulții, lume în care se remarcă unele simboluri din arsenalul mentalității post-moderniste: colecțiile de benzi desenate ce furnizează principi de viață și tricouri cu emblema celebrului film, cap de serie, realizat de Fritz Lang în 1926, dar relansat în 1984, remonat și colorizat. În perspectiva istoriei, *Metropolis* se descoperă a fi o călchiere expresionistă a structurii sociale a lui Morus, utopia în regim feudal (verticalitatea de oțel și stîclic a „umanității superioare” și subteranele condamnaților la sclavie). O teorie dezvoltată peste veacuri, veacuri care însă au erodat într-altă noțiune de utopie încît a fost necesar să se recurgă la împrumutarea unui termen medical care să desemneze abaterile involuției: *distopia*.

Zguduițoare dramă a alianței. *Soylent Green* (1977, regia Richard Fleischer, ecranizarea romanului lui Harry Harrison, principal discipol contemporan al lui John W. Campbell, părintele ficțiunii științifice clasice) este un film-algorie ce păstrează în raza prezvițiilor ecologice, a ipotetelor pesimiste despre viitor. Într-un ipotetic an 2022 — deja nu foarte îndepărtat — un New York suprapopulat — 40 de milioane de oameni dintre care jumătate șomeri, cei mai mulți fără locuință. Background-ul este meticolos scenografiat, utilizîndu-se ca decor metropola americană monstruos metamorfozată de perturbări grave ale modului de viață: proliferarea crimei și a morții, a prostituției, mizeriei și foametei. Cetățenii nu mai au nici un drept, nici măcar dreptul elementar de a și cine-l conduce, într-un acuzat spirit de turmă, pe drumul autodezavării (la propriu).

În aceeași categorie a „celor mai realiste filme de anticipație”: 1984, lansat în 1984, ecranizare a romanului omonim scris în 1948, cînd autorul, George Orwell, a înversat pur și simplu două cifre dînd naștere celebrei opere de avertisment politic, prin înfruntarea, dintre teroriștii proleto-re-incluzător și insul-obscuro-tenace în recitigarea libertății de gîndire și simțire, dornic să și depășească umilitoare condiție de înrengimant credul și chiar fanatic, care vegetează în teamă, ură și eșuează în adulație. „Cînd realitatea depășește ficțiunea” — supratitlul cărții confirmă părerea că ficțiunea științifică

(Continuare în pag. 17)  
Irina COROIU



# S. F.

## reperre ale unei lumi viitoare

Criteriul de selecție al acestei filmografii comentate a fost originalitatea și/sau pregnanța ideii despre o posibilă organizare umană, abia în al doilea rând venind valoarea artistică a filmelor.

**1924 — Anlita** (U.R.S.S.) după romanul lui Alexei Tolstoi. R. Jakov Protazanov. Un inginer ajunge pe Marte, unde regina Anlita este atotstăpînitoare peste o armată de sclavi pe care (desigur!) îi va ajuta să se răscole.

Azi, singurul punct de atracție al acestui precursor al genului îl constituie geometriismul acuzat al decorurilor.

**1926 — Metropolis** (Germania) după un roman de Thea von Harbou. R. Fritz Lang. Pe pămînt — cîteva familii privilegiate trăiesc într-un fel de paradis al tehnicii. Sub pămînt — mii de muncitori, robii imensei mașini ce produce energia necesară confortului celor

**1936 — Things to come/ Ceea ce va să vină** (Marea Britanie) după cartea lui H.G. Wells „The Shape of Things to come”. R. William Cameron Menzies. Un război bacteriologic distruge aproape toată omenirea. Parte din supraviețuitori pun bazele unei noi societăți, alții decad într-o stare de sălbăticie. Înțelepciunea savanților se dovedește mai puternică decît mentalitățile primitive și, peste decenii, dect impulsurile dictatoriale. Evoluția civilizației tehnice permite înconștient eroii spațiale.

Filmul a devenit celebru abia după ce a fost aruncată bomba atomică: spectatorii nu l-au mai putut privi doar ca pe o simplă fantezie.

**1956—1984** (Marea Britanie), prima versiune cinematografică a romanului lui George Orwell. R. Michael Anderson. După primul război atomic, în lumea anului 1984, dragostea este interzisă. Un funcționar de stat — dissident? — are o legătură amoroasă, apoi, împreună cu iubita, plănuiește răsturnarea conducătorului — „Big Brother”. Un general ce li se alătură se dovedește a fi omul șefului. Trădăși, amănții sînt impușcați.

**1965 — La decima victimă/ A zecea victimă** (Italia) după schița lui Robert Sheckley „The Seventh victim”. R. Elfo Petri. Secolul 21. Războiul e interzis, crima nu. Există chiar un „permis de a ucide”, iar cine reușește 10 omoruri este recompensat regește! Victimele sînt desemnate de computer, și astfel ajunge El (Marcello Mastroianni) — cu 6 omoruri la activ, să fie repartizat drept a zecea victimă a Ei (Ursula Andress).

O viață umană printre construcții năstrugnice, recuzită cu bistă din plastic și monumente străvechi autentice. Momente și replici excelente.

**1966 — Fahrenheit 451°** (Marea Britanie) după romanul lui Ray Bradbury. R. François Truffaut. O societate viitoare în care citirea și deținerea cărților este interzisă și aspru pedepsită. Stupide jocuri televizate ocupă timpul oamenilor. Un pompier din brigada specială de distrugere a cărților prin ardere (451° fiind temperatura atinsă) asistă la sinuciderea unei femei ce preferă să ardă

„La majoritatea filmelor science-fiction calitatea artistică este invers proporțională cu banii cheltuiți pe trucaje”.

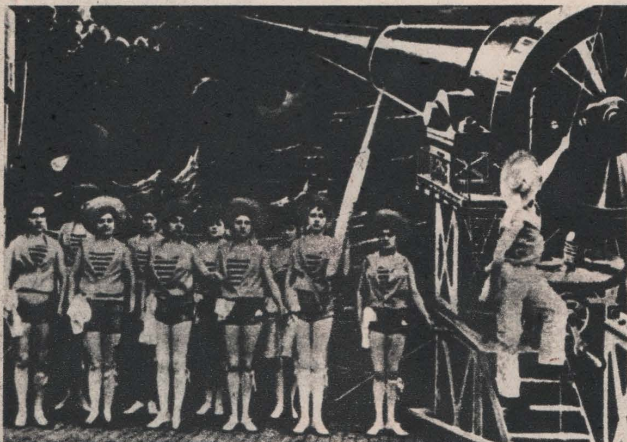
Ben Bora

Filmul nu prea a impresionat, nu pentru că era infidel tramei cărții, dar puține din grozăviile acesteia ajunseseră pe ecran. Criticii au conchis cu melancolie că romanul lui Orwell desface ecranizarea.

**1965 — Alphaville: une (e)xtrange aventure de Lemmy Caution/ Alphaville: Cîndăta aventură a lui Lemmy Caution** (Franța). Sc. și

odată cu cărțile sale. Șocat, el subtilizează o carte pe care o citește în secret și înțelege la ce crimă oribilă este complice. Se refugiază, apoi, ajutat de o învătătoare, în afara orașului, la „oamenii-cărți”, lugari ce și-au propus să salveze marea literatură învîdînd fiecare pe dinăfără cite o operă clasică.

Filmul e receptat cu emoție și maxim interes în Europa.



Frumoasele în costum de baie în cosmosul imaginat de Méliès (Călătorie în lună), dar și de Roger Vadim (Barbarella cu Jane Fonda)

de sus. Revolta celor de jos aviază mașina, ceea ce ar însemna distrugerea totală a metropolei cu oameni cu tot. Soluția este împăcare stăpînitor cu lucrători, admiterea egalității în drepturi. Un rol important în intriga acestui film naiv îl deține robotul primul din istoria cinematografului. Decorurile expresioniste se regăsesc pînă și în producții ale anilor '80 (inclusiv într-un clip al Madonna).

R. Jean-Luc Godard. Agentul secret L.C. încearcă să găsească un coleg dispărut în misterioasa metropolă Alpha, unde oamenii sînt supravegheați de computerul Alpha 60.

O poveste futuristă, prevădind o lume mohorâtă de ființe manipulate. Ceva o întit în felul cum au apărut agenții secrete, căci filmul a fost luat în țîrbacă de presa franceză.



**1971 — Thx 1138** (Statele Unite) R. George Lucas. O lume subterană cu oameni fără nume, rași în cap și îmbrăcați toți la fel, desemnați doar prin numerele date de computerul suveran. Instinctul sexual este reprimat prin tranșilizante. Diminuîndu-și rația de drog, Thx 1138 evadează și reușește să ajungă „sus”, afară, unde descoperă lumina soarelui.

Cumînd cele mai negre previziuni ale lui Orwell și Huxley, filmul impresionează prin pregnanța descrierii vieții sub dictatură. Versiune de 88 de minute a unui film de 20' realizat în timpul studenției, Thx 1138 constituie debutul lui George Lucas în lung metraj și una din izbinile cinematografului de science-fiction.

**1971 — A Clockwork Orange/Portocala mecanică** (Marea Britanie), după romanul lui Anthony Burgess. Sc. și R. Stanley Kubrick. Un viitor foarte apropiat. Bande de adolescenți sălbatici jefuiesc, violează,ucid. Ajuns la închisoare urmare a multiplelor sale fărădelegi, Alex (Malcolm McDowell) se oferă drept cobai într-un experiment psihologic astfel încît să nu mai suporte fizic nici măcar spectacolul violenței, el va sfîrși maltratat de foștii lui tovarăși de rele. Ministrul de interne îl salvează în extremis spre a-l folosi în scopul electoral, ignorînd că recentele suferințe ale lui Alex au anulat efectele tratamentului.

Filmul a șocat nespus, poate nu atât prin violența neașteptată a unor scene cît prin abjecția personajelor și sinistra proiectare a viitorului.

**1973 — Soylent Green** (S.U.A.), după romanul lui Harry Harrison „Make Room! Make Room!” R. Richard Fleischer. Anul 2022 într-un New York cu 40 de milioane de locuitori ce nu au altă hrană decît produsele sintetice ale firmei Soylent. Doar o mîină de privilegiați mai știu cum arată fructele sau carnea. Foamea și mizeria fac ravagii. Cine dorește să moară decent poate apela la „moartea blîndă” oferită de un institut de... binefacere. Anchetînd dispariția unui bătrîn prieten (Edward G. Robinson), un detectiv (Charlton Heston) descoperă că biscuiții Soylent aveau ca materie primă cadavre furnizate de institut.

Mesajul ecologic sună clar, răspicat și sumbru.

(Continuare în pag. 17)

### ...în serial

**S**eriallele science-fiction se adresează, fără deosebire, tuturor celor ce au păstrat un suflet de copil. Ele au început (știati?) cu teatrul radiofonic, pentru ca apoi, în ordinea inventării altor tehnici, să devină un gen cinematografic și, mai tîrziu, de televiziune. Singurele excepții notabile sînt trei: Captain Video, Star Trek și Twilight Zone, care au apărut pe marile ecrane abia după enormul succes reunit de ele la televiziune.

Facem, în cele ce urmează, un inventar al celor mai cunoscute (parțial și de noi) seriale americane. Cînd versiunile cinematografice au fost mai multe, le-am menționat doar pe cele mai importante, fie ele serii sau seriale.

- **THE ADVENTURES OF SUPERMAN/ SUPERMAN** Radio — 1943, cinema — 1948, 1978 etc; TV — 1953. Sursa: o bandă desenată din anii '30.
- **BATMAN**, Cinema — 1943, 1949; TV — 1966. Sursa: o bandă desenată din 1939.
- **BUCK ROGERS IN THE 25-TH CENTURY/ BUCK ROGERS IN SECOLUL 25**, Radio — 1931, 1939, cinema — 1939; TV — 1950, 1978. Sursa: romanul „Armageddon 2419” transferat în 1929 în bandă desenată.
- **CAPTAIN MIDNIGHT** (alt film: Jet Jackson) Radio — 1940; cinema — 1942; TV — 1954

- **CAPTAIN POWER TV** — 1982
- **CAPTAIN VIDEO AND HIS VIDEO RANGERS/ CĂPITANUL VIDEO ȘI PATRULA SA** Cinema — 1951; TV — 1949
- **CAPTAIN Z-RO TV** — 1955
- **DR. WHO** Cinema — 1965; TV — 1966
- **FLASH GORDON**, Cinema — 1936, 1938, 1940, 1980; TV — 1953. Sursa: din nou o bandă desenată
- **THE INVADERS/ INVADĂTORII TV** — 1967
- **THE INVISIBLE MAN/ OMUL INVIZIBIL** Cinema — 1940—1951; TV — 1958, 1975. Sursa: romanul lui H.G. Wells ce a inspirat filmul-pilot al seriei, datînd din 1933.
- **LOST IN SPACE/ PIERDUT ÎN SPAȚIU TV** — 1965
- **PLANET OF THE APES/ PLANETA MAIMUTELOR** Cinema — 1967—1973; TV — 1974. Sursa: romanul lui Pierre Boulle
- **RAY BRADBURY'S THEATER/ ANTOLOGIE RAY BRADBURY** Serie TV — 1986
- **SPACE PATROL/ PATRULA SPAȚIALĂ TV** — 1950
- **STAR TREK/ CĂLĂTORIE PRINTRE STELE** Cinema — 1979—1986; TV — 1966 + un serial de desene animate în 1973. Cinema — 1992.
- **THE TIME TUNNEL/ TUNELUL TIMPULUI TV** — 1966
- **THE TWILIGHT ZONE/ ZONA CREPUSCULARĂ** Cinema — 1983 (de fapt un lung metraj într-un prolog + 4 episoade); serie TV — 1959.
- **U.F.O. TV** — 1973
- **VOYAGE TO THE BOTTOM OF THE SEA/ CĂLĂTORIE ÎN ADÎNCURILE MĂRII TV** — 1964 ■



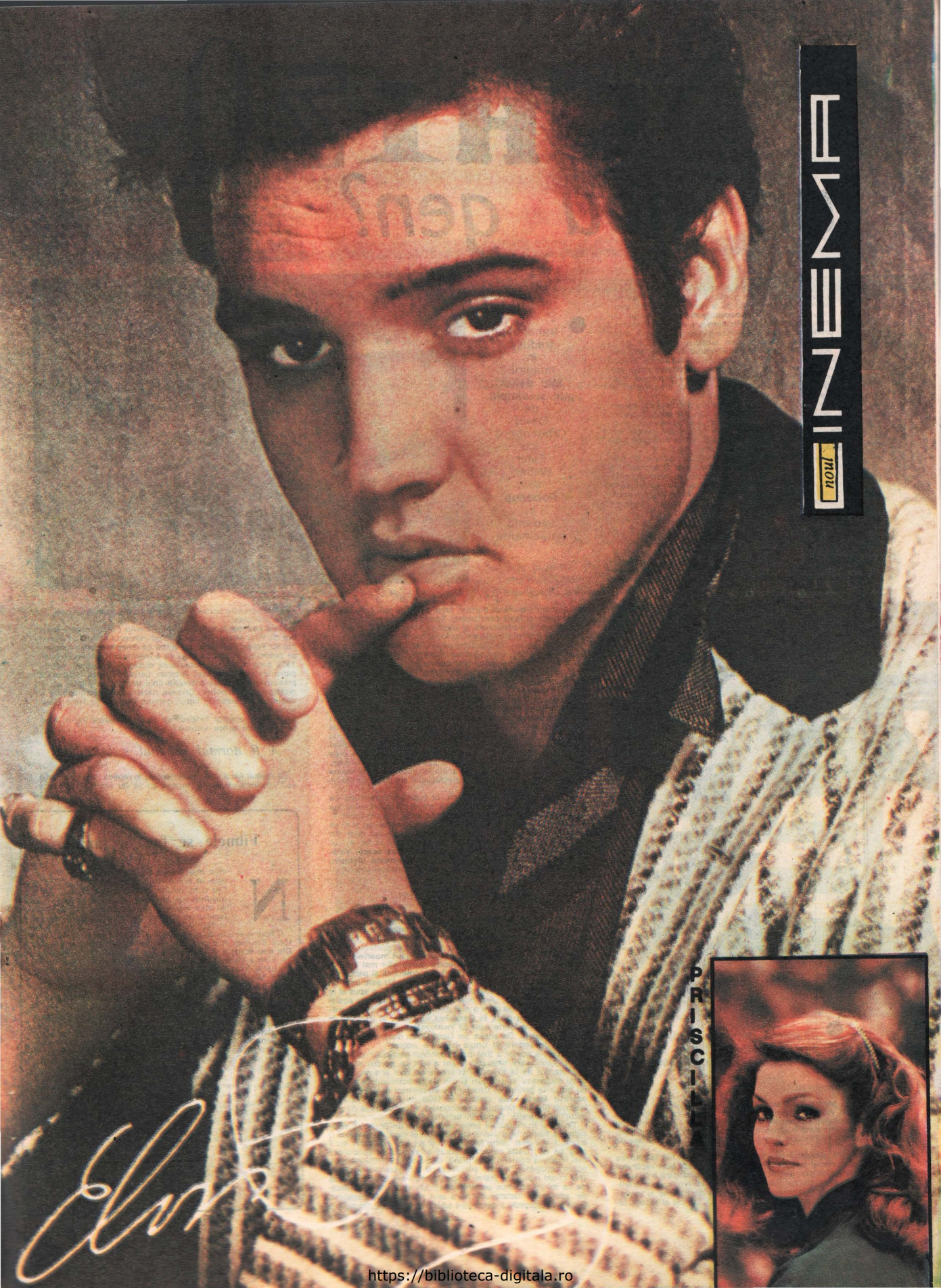
● MAIA MORGENSTERN

Foto: Victor STROE

noir  
ZENITH



ELVIS PRESLEY



*Elvis Presley*

PRISCILLA





# SCHIZO, un nou gen?

**I**n corespondența din numărul trecut de la Festivalul internațional al filmului de la Berlin, semnalăm apariția unui nou „gen” cinematografic pe care l-am numit „schizo” de la schizofrenia. L-am putea defini în primul rând ca o prelungire a clasicului thriller, având numeroase elemente de suspans moștenite de la acesta, dar care ne apare invadat de psihopatii, fanatici și scelerati. Nu este doar dorința cineastilor de a spori emoționalitatea negativă sau de a reda realitatea într-o modalitate mai dramatică. Realitatea însăși s-a schimbat. Viața este trăită mult mai acut și lumea pare să aibă nevoie de senzații tari pe măsură.

„Omenirea este incendiată” spune un personaj din *Insomniacul*, excelentul polițier al americanului Paul Schrader, film pigmentat cu momente horror, dar agrementat și cu oaze de melodramă pură. Acțiunea se petrece printre mărunții traficanți de droguri, pe care nici poliția nu-i prea bagă în seamă, ocupată să prindă pe marii catzi.

Incendiată așa cum este de războaie și revoluții, de droguri și sida, de violența stradală premeditată, de accidente și catastrofe de tot felul, nu trebuie să ne mai mire că, în lumea noastră, nebunia e în floare. Ne place sau nu ne place, simțim nevoi să constatăm că viața ca un vis nu mai există nici la cinema. În schimb, viața ca un coșmar, da, există din plin.

## A fost obsedantul lor deceniu

Istoria contemporană alimentează din plin noul „gen”. Cineaștii lumii au apărut astfel și de pe ecranul Berlinalei mai convingși ca niciodată să rememoreze mecanismele istoriei

● **Iraționalitatea tradusă în imagini: Mic dejun pur și simplu de David Cronenberg (cu Peter Weller) sau Robocop în variantă halucinantă**



prea scurt pentru a i se mai putea elibera un pașaport, așa încât autoritățile ruse și germane au convenit ca el să părăsească Rusia și să intre în Germania fără pașaport.

Koncelosovski, reîntors în patrie să realizeze *Cercul intim*, după 12 ani de absență, timp în care a filmat mult și cu succes în Statele Unite și Canada, filtrează patosul slav așa cum i-l am cunoscut din *Siberia* sau *Unchiul Vanja*, printr-un decupaj în stil american, ceea ce îi asigură filmului o mai



● **Plăcerea de a se victimiza (Crime din dragoste de Lizzie Borden, cu Sean Young și Patrick Bergin)**

care au permis instalarea ațitor dictaturi și gulaguri în secolul al XX-lea. Într-o competiție de 240 minute despre războiul (nedeclarat) din Alger, pe fronturile căruia Franța a trimis între 1954-1962, 2,7 milioane de soldați.

În 1975, cineastul algerian Lakhdar Hamina lăsa la Cannes Marele premiu pentru *Cronica anilor de foc*, gest reparat al țării gazdă, dar justificat și de mărturia artistică a filmului. Iată acum, regizorul francez Bertrand Tavernier, fost criticator de cinema, consacrat cu 15 filme de ficțiune și important premii, pornește să dărime un alt zid, cel al tăcerii, tă-

care la care s-au făcut părtași, timp de 30 de ani, politicienii, mass-media și foștii combatanți. Tavernier a investit întreaga sa experiență profesională și afectivă spre a extrage din 50 de ore de interviuri realizate cu foștii combatanți (comuniști, catolici și OAS — Organizația paramilitară pentru păstrarea Algeriei franceze), spre a releva diversele fațete ale adevărului care, în final, se ordonează convergent. Valoarea umană și istorică a acestui multiplo monolog decurge din onestitatea și modestia cu care Tavernier a înregistrat și redat — cum stă bine celui ce nu a trăit direct acea experiență — doar convingerile interlocutorilor săi, precum și din totala lor sinceritate. Timp de 30 de ani, ei nu au vrut să vorbească niciodată despre spaima, moartea și torturile de acolo. Nici propriilor copii. Au vrut să uite. Dar nu au putut. Se vede acum, când oamenii trecuți de 50 de ani și de mult așezați la casele lor, odată cu amintirile, sînt podidizi de lacrimi. Afiam că ei, ca și alții tineri, au plecat la război fără să știe prea bine de ce. Unii crezând că acolo apăra Constituția Franței, alții atrași de aventură. Ajunși acolo, cu toții și-au dat seama că au fost înșelați de vorbele meșteșugite ale politicienilor. A fost obsedantul lor deceniu.

Nu poți să nu te gîndești că, la puțină vreme după ce acești francezi s-au întors acasă traumatizați, mutilați pe viață sau spre a lua drumul ospiciilor unde — i-am văzut — peste o mie se află și acum, tinerii americani plecau și ei să lupte în Vietnam, fără să știe prea bine de ce sau doar din spirit de aventură. Aveau să se întorcă acasă la fel. A fost obsedantul lor deceniu. *Visătorii*, *Întoarcerea acasă*, *Vinătorul de cerbi*, *Apocalipsul*, acum, *Bună dimineață, Vietnam*, *Plutonul*, *Născut pe 4 iulie...* arată că nici cineștii americani nu au făcut.

## De ce atîtea victime?

Transferul de la documentar spre ficțiunea născută din document îl face Koncelosovski în *Cercul intim*. De la adulația ce însoțea paradele militare din 1939, în cinstea „tăcutului” de la Kremlin, pînă la isteria ce s-a însoțit cortegiul funerar în 1953, cînd 1500 de persoane și-au găsit moartea în învîlmășeală creată pentru că fiecare dorea să-și mai vadă o dată, cineastul urmărește schizofrenia colectivă și parcursul de la acceptare, la concesi și culpabilitate. „Nu este ușor de dat un răspuns la întrebarea: Cine poartă vină?”, a spus el la conferința de presă. „Am încercat să găsim rădăcinile acelei adulații isterice, așa cum a mai existat și în alte locuri în vremea noastră, de pildă în Germania lui Hitler, în Iran sau în Argentina. Este foarte ușor să învinovățești sisteme, dar este greu să înțelegi. De aceea am făcut filmul despre Stalin, din punctul de vedere al unuia care l-a adorat.”

Cel ce l-a adorat a fost proiectantonul particular și favorit al lui Stalin, care timp de 15 ani a trăit în „ceroul intim” al marilor de la Kremlin. În vreme ce zeci și zeci de oameni dispăreau în gulaguri și din viață, dictatorul se delecta cu gaurile genului lui Charlot, cu westernuri sau revueda la neaștrii filmele valse realizat în 1938 de Duvivier, la Hollywood! Și viața tânărului proiectanton a fost distrusă de „tăcutul” popoarelor ținute în lanțuri.

Ținara și frumoasa sa soție, sechestrată de Beria, se sinucide. Ea fusese însă avertizată de soțul ei care, cu toate că o iubea, îi spusese: „Între fericirea ta și a-ți slui pe Stalin, eu l-aș alege pe el”. Dacă replica a putut surprinde pe spectatorii mai tineri, la conferința de presă, declarația proiectantonului, acum octogenar, a lăsat perpleci pe toți gazetarii prezenți: „Nu m-am temut de Stalin, a spus el, eu l-am adorat, nu vîd de ce mi-ăș schimba sentimentele”. Un amănunt semnificativ: adoratorul dictatorului nu a avut niciodată un pașaport. Cînd Koncelosovski a decis să-l aducă la Berlinale, timpul era

mare deschidere comercială, dar îi lăsa sentimentul unei fuziuni artificiale.

Între cele mai lungi de Jaime Camino și *Frumoasele tenebre* de Pilar Miro, pînă nu de mult ministrul culturii în guvernul lui Felipe Gonzales, au arătat că cinematografia spaniolă se preocupă intens de ceea ce a însemnat Războiul civil din 1936 care a dus la instaurarea dictaturii franchiste pentru patru decenii. Chilianul Ricardo Larraín Pineda înfățișează prin exilul impus de autorități unui intelectual, ultimii ani ai dictaturii lui Pinochet. Crimele nazismului, afectînd pînă și copiii, se regăsesc în filmul german *Gudrun* de Hans Geissendorfer.

Semnalați acestor cinești se poate sumariza într-o întrebare: De ce atîtea victime?

## A fi normal nu mai e la modă

La nivelul insului, îl regăsim ecou în replica: „De ce tocmai eu?” (subînțelesul este: tocmai eu să fiu victimă?) dată de

## Filmele se fac în familie...

**N**imic mai firesc, întrucît o echipă de filmare este în primul rînd o chestiune de afinitate. Dar cum industria cinematografică este și un business iar afacerile, așa cum ne convinge de atîta vreme și serialul *Dallas*, se fac tot în familie, să nu ne mire că și cineștii lucrează la fel.

Cîteva exemple de pe genericele filmelor din Berlinale. Actorul Kenneth Branagh convertit la regie (*Henrie al VIII-lea și Din nou mort*) a avut ca parteneră, în ambele filme, pe soția sa, Emma Thompson. De peste zece ani Woody Allen nu se desparte în nici unul din filmele sale de partenera sa de viață, Mia Farrow. Ea este protagonistă și în ultima sa premieră *Umbre și ceață*. Regizorul german Vadim Glowna a încredințat muzica filmului său *Tuma*, fiului său Nikolaus Glowna. Martin Scorsese are ca producător pe soția sa Kathleen Kennedy iar copiii lor au putut fi văzuți și în *Promontoriul groazeli*. Pentru filmul canadianului David Cronenberg, *Mic dejun pur și simplu*, costumele au fost realizate de soția sa Denisa Cronenberg. Regizorul spaniol Jaime Camino a avut ca producător la ultimul său film, *Terre cea lungă*, pe fratele său Paco Camino. Lawrence Kasdan, laureatul Ursului de aur din acest an, pentru *Marele Canion*, a fost coscenaristul soției sale Meg Kasdan. În timp ce la Berlinale, *Bugsy* avea premiera europeană, se naște fițita lui Warren Beatty și a Annette Bening. Să mai amintim că la Berlinale precedentă, Coppola a sosit să prezinte *Nesul III* împreună cu tatăl său Carmine Coppola (compozitorul muzicii filmului), cu fiica, Sophia Coppola și sora, Talia Shire, interprete ale rolurilor principale în filmul său.

Dacă pînă nu de mult, copiii marilor vedete, ajunși la rîndul lor mari actori, au jucat împreună cu părinții lor doar cu titlul de excepție (vezi clanul Fonda sau Douglas), acum, în competiția din ce în ce mai dură de pe piața filmului, s-a renunțat la asemenea orgolii. Înainte se spunea „the show must go on” („spectacolul trebuie să continue”). Acum deviza este „business must go on”.



eroul din filmul lui Woody Allen, **Umbre și ceață**. Visul unei nopți de groază de-a lungul căreia se consumă nu numai crime, ci și iubiri ocazionale sau pătimișe. Un mărunt funcționar este implicat fără voia sa în prinderea ucigașului misterios, înnebunit de spaimă, sportat și de confuzia sugerind că ordinea firească a lucrurilor a fost definitiv răsturnată, odată cu venirea zorilor, eroul hotărăște să abandoneze realitatea spre a-și petrece restul vieții în minunata lume a iluzionismului și a iluziilor, descoperită de el printre circarii (felinieni) înfiliți în acea noapte. Doar imaginația te mai poate salva de schizofrenicele presiuni ale realității. În fața acestora până și umorul lui Woody Allen a mai parit. A rămas puternică nostalgia afecțiunii adevărate și a cinematografului de altădată: cheia estetică a filmului este un explicit omagiu adus lui Fritz Lang.

Evadarea în imaginar nu mai reprezintă însă, în majoritatea cazurilor, o fugă spre rai, dimpotrivă conștiințele urmărite de echivociuri fatale continuă să fie torturate, iar „genul” schizo infloresce. Un exemplu strălucit este **Din nou mort**, filmul britanicului Kenneth Branagh realizat la Hollywood cu soția sa Emma Thompson, în rolul principal. Un detectiv particular încearcă să dezlege cazul unei femei care, în urma unei amnezii, nu-și mai cunoaște propria identitate. În schimb este chinată de amintirile dintr-o viață anterioară în care, se presupune că a fost ucisă din gelozie de propriul sot, un muzician celebru. Detectivul găsește în zilele vremii ample relatări ale crimei în urma căreia muzicianul a fost condamnat la moarte. Prin ciudate asociații, filmul stabilește conexiuni ce resping logica convențională. Femeia vede în detectiv, în urma unor sedințe de hipnoză, reîncarnarea sotelului criminal.

Ambiguu programat între thriller și melodrama romantică, **Din nou mort** face trimiteri la clasicul literaturii și filmului: de la Shakespeare și Poe, la Conan Doyle și Agatha Christie, de la romanul gotic la Emily Brontë (filmul debutează sub impactul unei naturi dezlănțuite ca în **La răscură de vânturi**); umbrele lui Hitchcock și Welles se regăsesc deasemeni în acest joc de sugestii răsfriște și, desigur, Laurence Olivier rămâne (ca în **Henric al V-lea**) modelul regizoral și actoricesc al lui Branagh.

De la hipnoză trecem cu Céline (Isabelle Pasco) de Jean Claude Brisseau, prin meditație, în transcendență. Parapsihologie, telepatie, levitație, întrețin misterul supranaturalului în relația dintre două femei — una sinucigașă, cealaltă salvatoarea ei.

Anormalitatea psihică a atras și pe regizorul canadian David Cronenberg care și-a câștigat (pe drept) titlul de maestru al macabruului. **Măc dejun pur și simplu** — ecranizare a unui roman-cult, postbeat, de William Burroughs, care vizualizează paroxistic simțurile unui scriitor și ale soției sale drogote. Sîntem antrenat într-o „interzonă” (nici o legătură cu Tarkovski) unde mașinile de scris singerează și ciaptele se transformă în insecte ucigașe etc. Singurul element cunoscut pentru cititorii noștri este interpretul principal: Peter Weller. Adică Robocop în variantă halucinantă. Spre a fi cit de cit edificat asupra acestei alte mostre de film-schizo, trebuie să-l cităm pe cineast: „Responsabilitatea unui artist este să fie responsabil”.



● Schizophrenia colectivă (**Cercul intim**) de Andrei Koncealovski cu Tom Hulce și Lolita Davidovich



▲ ● Un thriller romantic (**Din nou mort**) de și cu Kenneth Branagh; alături de Derek Jacobi și Emma Thompson

▲ ● Nostalgia afecțiunii pierdute (**Umbre și ceață** de și cu Woody Allen)

Performanța cineastilor, poate chiar o performanță periculoasă, este de a face nu o dată din aceste subiecte respingătoare, filme inteligente, distractive, emoționale și inspirate. Chiar dacă Berlinala nu a descoperit un nou Fellini sau un nou Bergman, punind alături film de film, ea a reușit să capteze ceva din spiritul vremii noastre.

Până la următoarea ediție, Berlinul va mai fi o dată în atenția filmului mondial. Președintele recent înființatei Academii europene de cinema (contrapunct al Academiei de arte și științe ale filmului american — AMPAS) regizorul german Wim Wenders, ne-a anunțat, chiar în zilele festivalului, că în următorii trei ani Premiile Felix (replica europeană a Oscarului) vor fi decernate la Berlin. Este incontestabil un succes datorat și prestigiului câștigat în ultimii ani de Berlinla prin autoritatea directorului, domnul Moritz De Hadeln.

Adina DARIAN



1992

Berlinala (II)



Fondatoarea revistei newyorkeze „Erezi”, critic de artă și pictoriță, Lizzie Borden, a ajuns și la regia de film, via montaj. Cu cel de-al treilea film de ficțiune, **Crime din dragoste**, regizoarea se instalează din plin în „genul” schizo. Un mezinic al violului fizic și psihologic, avînd ca finalitate crima, sfințește prin a seduce chiar pe procurorul (Sean Young) aflat pe urmele cazului său, care găsește o ciudată plăcere în a se victimiza pînă cînd va răpune pe făptaș. Prin atitudinea personalului justiției, filmul lui Lizzie Borden depășește **Tăcerea miilor** de Jonathan Demme, (laureatul Ursului de argint pentru regia de anul trecut și Marele câștigător al Oscarului '91, v. pag. 8) unul dintre inițiatorii „genului” schizo, care ne invită cu stăruință în imperiul spaimii și al teroarei. O declarație a regizorului japonez Kei Kumei (despre al cărui film **Hiragoko** din competiția Berlinalei, am scris în numărul trecut) ne dă o explicație asupra proliferării acestui „gen”: „Nu aleg intenționat subiectul privind acțiunile negative, dar nu pot ignora anomalitățile oamenilor care duc aparent o viață „normală”.



# obsesia

## S. F.

### „Cele trei legi fundamentale ale roboților:

1. Robotul nu are voie să facă vreun rău omului sau să îngăduie prin neintervenție ca așa ceva să se întâmple.
2. Robotul trebuie să asculte ordinele omului dacă nu contrazice legea 1.
3. Robotul trebuie să-și apere existența, dacă nu contrazice legile 1 și 2.”

Isaac Asimov („Eu, robotul”)



Un robot pe gustul publicului  
Robocop (Peter Weller)

Promoția anului 1999, un film violent și extrem de nociv, deoarece autorii confundă cu bună știință binele cu răul. Ridley Scott introduce un android (rău!) în celebrul Alien în timp ce James Cameron spală rușinea cu unul bun în Alien II, fără însă ca vreunul din ei să se ocupe prea mult de această problemă. Evadați din viitor, urmare la Lumea vestului, aduce însă o idee nouă: roboții (fără nici o defecțiune!) încearcă să cucerească lumea, înlocuind personalitățile politice cu copii ale lor. Ei rămân totuși roboți, iar capul răuștilor e un om. În fine, Robocop-ul lui Paul Verhoeven e un caz special: un creier uman (o conștiință) e implantat într-un corp artificial. Din păcate, filozofia aferentă (e om sau robot?) rămâne să o facem noi, căci filmul se ocupă doar cu piratehnia.

„Ficțiunea științifică este strins legată de fantezie și spaimă, care la rindul lor țin adesea de basm”.

Michael Wood

Am lăsat la urmă acea bijuterie a lui Ridley Scott care se cheamă Blade Runner. O generație de androizi perfecți, odată ajunși la capătul vieții lor dinainte fixate, capătă conștiința de sine, încep să iubească viața și refuză să moară. Doi supraviețuitori refac drumul înapoi către creatorul lor, fără nici un folos însă... Un singur android, o femeie, va încerca să învingă moartea — prin dragoste.

De veghe dincolo de infinit

Odissea spațială — 2001 a lui Stanley Kubrick, deși realizată în 1968, este și rămâne capodopera de neegalat în materie de sci-fi (vom admite totuși că Peter Hyams a reușit o urmărire 2010 destul de demnă).

Eroul central al povestirii este un computer, fosta Santinelă a lui Arthur Clarke. În anul 2001, în zorii mileniului III, o navă răcăște, pustie, la capătul sistemului solar. La bord — câteva cadavre și un computer nebul, convins că nu poate greși și obsedat de îndeplinirea cu orice preț a misiunii sale. E HAL 9000, cel mai perfectonat computer creat vreodată. El nu mai este o cutie de conserve și nici un android, ci o esență — un creier imens, omniprezent, care are în stăpânire întreaga navă,

Oare în practică lucrurile stau chiar așa? Oare cel care a programat un robot a prevăzut chiar toate situațiile? Un robot nu greșește? Nu se enervează? Nu se plictisește? Nu își pune probleme? Oare nu își dă seama că e altfel decât oamenii?

Lista unor astfel de întrebări neliniștitoare poate fi dusă la neîrșit. Cel mai confortabil pentru noi ar fi să le răspundem Nu la toate. Un robot e o cutie de conserve care funcționează după algoritmi dinainte stabiliți și mereu același. El nu este și nu va fi niciodată asemenea oamenilor, pentru simplul motiv că nu poate. Sună bine, dar o mașină e făcută de oameni care, vai, sînt supuși greșelilor. Tehnologia în plin avînt permite crearea de arhitecturi din ce în ce mai complexe, în timp ce programele tind mai degrabă să reacționeze la evenimente aleatorii decît să urmeze algoritmi precizi. Se deschid perspective de nebanuit și e loc pentru speculații ieftine. Dintre toate, acelea cinematografice sînt cele mai spectaculoase.

Utopie și anti-utopie:  
Zardoz de John Boorman  
(cu Charlotte Rampling și Sean Connery)



## privind în ochi un robot care gîndește

Cutie de conserve

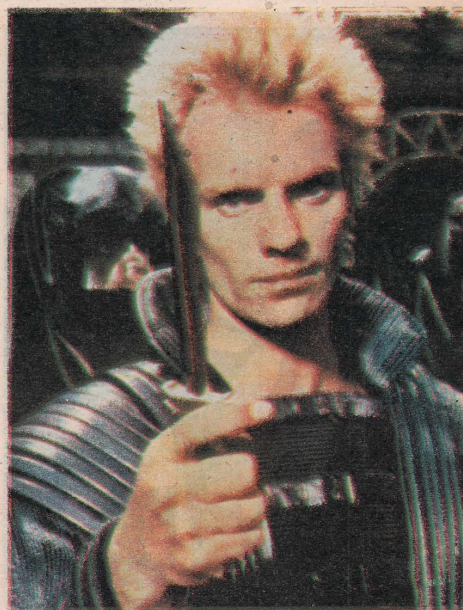
La început, roboții constituie elementul senzational, aproape pur decorativ. Așa este Robby în Planeta interzisă, așa este roboțelul familial în Pierduți în spațiu. Rețeta nu e deloc rea și se transmite mai departe, exemple edificatoare fiind ciora zburătoare cu care se înfruntă Capitanul Power sau prima versiune de robot polișt din Robocop (care, între noi fie vorba, reușește să facă de ris tot filmul).

George Lucas le va da roboților o șansă, făcîndu-i personaje de importanță egală cu cele umane. R2D2 și C3PO, eroii celor trei serii ale Războaielor stelelor, cîștigă instantaneu simpatia publicului, ca o formulă supertehnologizată de Stan și Bran. Din păcate, Lucas se oprește aici. Cele două creaturi sînt simpatici și inteligente, au idei și inițiative personale, dar rămîn tot timpul niște potențiale gramezi de fiare vechi, numai bune de incîntat copiii între 10 și 14 ani. Nici o singură clipă ei nu pun la îndoială statutul de roboți. Salutul calitativ îl va face John Badham într-un film fără mari pretenții, dar absolut fermecător: Scurt-circuit. E vorba de povestea unui robot militar sofisticat și extrem de periculos care încasează un șoc electric zdrăvăn și se dă peste cap; monstrul devine deodată mai simpatic decît E.T. și descopează cu uimire ce înseamnă... viața.

Oare androizii visează oi electrice!

O categorie cu totul aparte o constituie roboții cu înfașare umană. Ei arată ca oamenii, trăiesc printre ei și se comportă ca atare. Cu timpul, riscă însă să se creadă oameni.

Galeria androizilor în film trebuie să înceapă obligatoriu cu un ilustru înalțat: femeia-robot a lui Fritz Lang din Metropolis. Următorul reper important survine tîrziu. Yul Brynner joacă în Lumea vestului un robot dintr-un parc de distracții modern, care se defectează și începe să ucidă. Memorabilă rămîne secvența finală, din care se va inspira mai tîrziu, discret, Terminator-ul cu Arnold Schwarzenegger. Cam aceeași idee există și în



Cîntărețul Sting în sumbrul univers S.F. imaginat de David Lynch (Dune)

cu oameni cu tot. HAL e conștient de perfecțiunea sa și gîndește, își dă cu părerea, își permite să contrazică și, în final, chiar să ucidă. Filmul e neliniștitor și grav, exclusiv pentru adulți, contrariind spectrul consumator de Războaiele stelelor.

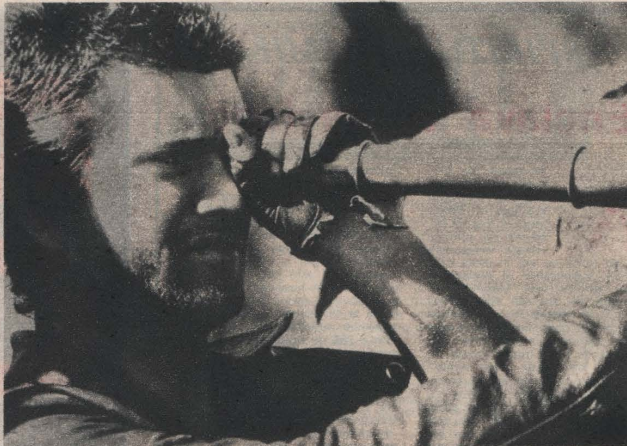
Oare care dintre aceste nenumărate ipoteze se vor adeveri? Nu putem ști. O certitudine însă: cu fiecare mașină mai inteligentă ce se construiește, fascinația ideii de a privi în ochi un robot care gîndește devine tot mai mare. Practic, toate ipotezele apar ca posibile, dacă nu chiar probabile...

Daniel PAUNICĂ





Un S.F. cu alură de policier: **Soylent Green** (cu Chuck Connors și Charlton Heston)



**Mad Max** cu Mel Gibson a impus un idol al generației rock

## inamici și prieteni

(Urmare din pag. 7)

plante carnivore care devorează pe orice reprezentant al speciei umane. O și mai terifiantă viziune asupra locuitorilor din spațiu propune Ridley Scott în al său **Alien** (1979), unde aceștia se cuibăresc în chiar trupul astronautului pentru a își bruci din piepturile lor, distrugându-i. Împăimântătoare galerie cinematografică de monștri sosiți din cosmos, ostili, agresivi și respingători, își are probabil, originea în spaimea de necunoscut.

Deși mai puțin la număr, peliculele S.F. care pledează pentru ideea că extraterestrii sînt prietenoși, au avut mult mai mare impact asupra publicului. Suspensul bine dozat și recuzita spectaculoasă din **Întîlniri de gradul trei** (1977) de Steven Spielberg explică numai parțial succesul acestei povești despre un contact amical între pămînteni și ființe inteligente de pe o altă planetă. Cu toate că l-a s-a reproșat regizorului naiva reprezentare a proprietăților farfurilor zburătoare, „prea primitivi, abia putînd să se sină pe picioare și să-și articuleze brațele”, după opinia savantului Carl Sagan, mesajul de prietenie exprimat de reprezentanții altei lumi a fost receptat cu emofie. Învășdînd din propriile greseli, Spielberg și-a prelungit ideea în **E.T.** (1982), mai puțin „operă spațială” și mai mult un studiu al reacțiilor umane în fața necunoscutului de proveniență cosmică. Minat de prejudecăți și de instincte agresive în cazul aduților, contactul cu extraterestru devine pentru copiii o adevărată aventură a cunoașterii în care se produce comunicarea afectivă dintre două lumi. Numai cei mici reușesc să înțeleagă că, deși arată „alfel”, prietenul lor sosit într-o farfurie zburătoare le este asemănător, adică dornic de tandrețe și încredere. Invitația la anularea fricii în fața locuitorilor altor planete face parte și din „poetica” lui Georges Lucas care, în filmele sale **Războiul stelelor** (1977) și **Imperiul contraatac** (1980) le dă acestora forma unor agrașe făpturi de basm.

Prejudecata că cel din alte galaxii ar fi ostil pămîntenilor este combătută de chiar capodopera genului științifico-ficțiunii **Odiseea spațiului — 2001** (1968). Regizorul Stanley Kubrick sugerează șocanta idee că însuși omul ar fi de origine extraterestră, că evoluția lui a fost dirijată de alte ființe din cosmos, lăz un motiv în plus pentru ca spațiul să fie explorat (măcar pe cii cinematografice) fără teama de întîlnire cu „cellași”.

Dana DUMA

## aberațiile involupei

(Urmare din pag. 10)

este genul de literatură populară cel mai consecvent filosofic. Capitolele dense ale „cărții în carte” (studiul „Teoria și practica colectivismului oligarhic”) sînt excelent decupate de regizorul Michael Radford în elementele de atmosferă terifiantă ale universului concentraționar — campusul membrilor Partidului Intern, permanent supravegheați de monitoroarea tv. De altfel, **Brazil** de Terry Gilliam, parodie orwelliană realizată tot în 1984, dinamitează cu umor macabru practicile totalitarismului, fie el de dreapta sau de stînga. Dacă romanul „1984” fusese taxat „inversul utopiilor hedoniste”, filmul a fost catalogat drept un **Solaris** (1973) pe dos în măsura în care capodopera lui Tarkovski poate fi „citită” și ca pamflet politic împotriva doctrinei staliniste.

## Si acum, Apocalipsul!

Fără să specifice natura holocaustului, **Ultima bătălie** (1983, regia Luc Besson) descrie în termeni cvasi-naturaliști lupta atroce pentru supraviețuire a unui tînar care, asemenea eroului-arhetip, va reuși să facă să renască atribuțiile omenei.

Despre **Scrisoare de la un mort** (1986 — anticipînd catastrofa de la Cernobîl) și **Vizitatorii în muzeu** (1988 — premo-

nița apropiatului sfîrșit al lumii), dipticul lui Constantin Lo-pușanski, s-a spus că nu ar fi „anti-utopii”, căci personajele încă speră într-un viitor mai bun, deși sînt ființe muribunde într-un univers imund, cîndva paradis tehnologic, acum cîmîr al civilizației și culturii umanității.

Actualizînd romanul „În inima tenebrei” scris de Joseph Conrad în 1899, **Apocalipsul**, acum (1979, regia Francis Ford Coppola) ilustrează morala pretins apolitică a traumatizantei experiențe-Vietnam, împinsă dîncolo de limita posibilului, în sfera bestialității inumane. Războiul e considerat astfel de-a lungul filmului printr-un demers inițial psihedelic ce plonjează apoi într-un realism fantastic.

O anticipare a Disoluției, deopotrivă, flash-forward și insolit flash-back asupra Genezei, este **A unsprezecea poruncă** (1991, regia Mircea Daneliuc), peliculă din familia „alegoriilor naționale” deja omologate în teoria estetică a post-modernismului datorită operelor lui Soljenitin, Wajda sau Tarkovski. Antedatara în 1945, făcută probabil dintr-o firească nevoie de a merge la originea flagelului ce acționează și în prezent, furnizează și premisa demonstrației de o spectaculozitate morbidă, păstrarea eternă în actualitate a sistemelor concentraționar ce se refac iremediabil datorită spiritului uman supus degenerării.

Și dacă „utopia” desemnează un loc ce nu există nicăieri, „distopia” își poate afla locul oriunde și oricînd...

## repere ale unei lumi viitoare

(Urmare din pag. 11)

1974 — **Zardoz** (S.U.A.). Sc. și R. John Boorman. Anul 2293. Într-o lume arhetipală, oamenii sînt împărțiți în două grupuri distincte: Veșnici (o societate paradisiacă dar sterilă, unde nu moare și nu se naște nimeni, nu se doarme și nu se face dragoste); și Brutali (ce și-au păstrat caracteristicile biologice, dar trăiesc în condiții primitive). Mai există și Exterminatorii, care au grijă ca Brutali să nu se îmulțesc prea mult. Zeul Zardoz este de fapt o mașinărie manevrată de un om...

Mai mult fantastic decît științific.

1975 — **A Boy And His Dog**/Băiatul cu cîinele (S.U.A.) După o povestire de Harlan Ellison. R. L.Q. Jones. Cîndva, după cel de-al IV-lea război mondial (și al doilea holocaust atomic), domnește hoțul. Grupuri de oameni reduși la instinctele primare bîntuie printre ruine după hrană și eventual femei ascunse. Un asemenea flămînd, sfîrșit Vic, este convins de o fată să o urmeze undeva sub pămînt, unde s-a organizat o comunitate umană. Aparent acolo e pace, dar regimul este dictatorial. Protestatarii sînt uciși, soartă ce îl așteaptă și pe Vic, după ce își va fi încheiat misiunea de a procura pentru care a fost atras aici, într-o societate unde bărbaii sînt sterili.

Filmul a fost prezentat nu de mult la TVR în cadrul emisiunii „Știință și imaginație”.

1975 — **Rollerball** (S.U.A.), după o năvelă de William Harrison. R. Norman Jewison. Anul 2018. Uitate războaiele, foametea, lipsurile, dragostea și politica. Lumea e condusă de o corporație atotputernică, iar preocuparea principală a populației constă în urmărea meciurilor de rollerball, o combinație de hochei, fotbal american, motocicletă și patine cu roți. În felul acesta masele își defulează instinctele, iar corporația ce subvencionează jocurile „păstrează stabilitatea”. Dar atenție, rollerball-ul devine sîngeros: jucătorii au dreptul de a se extirpa.

Din nou un avertisment drastic. Sau homo homini lupus în mileniul trei.

1979 — **Quintet** (S.U.A.) R. Robert Altman. Versiunea „polară” a societății arhaice. Aici absurditatea constă în supunerea față de un ritual tiranic: un joc sofisticat care osîndește la moarte pe cel care pierde. Pe rînd, oricum, vor pierde toți...

Critica a reacționat cu răceală.

1979 — **Mad Max** (Australia), după o povestire de George Miller și Brian Kennedy. R. George Miller. Într-un viitor apropiat, poliția face față cu greu accidentelor rutiere datorate șoferilor irresponsabili și tîlhăriilor criminale operate de bande de răufăcători. Sătul

de acest spectacol sîngeros, poliștul Max demisionează. Cînd, însă, copiii și soția îi sînt uciși de un grup de cicliști, el se întoarce în poliție să se răzbune.

Dîncolo de **pregnanța zăgărnirii unei lumi în care violența e lege** iar viața omului nu face doi bani, filmul impresionează prin excelența cascadelor, senzația concretă de viteză și prin interpretarea lui Mel Gibson.

1980 — **Malevil** (Franța—Germania), după romanul lui Robert Merle, R. Christian de Chalonge. O explozie nucleară. Undeva, într-un fost sat, au rămas în viață doar cei ce în momentul respectiv se aflaseră într-o crămă, într-un beci, etc. Nevoia firească de a se grupa pentru a-și reorganiza viața nu exclude ciocnirile între diferitele personalități acum nedismidate, înfîlîrea și conflictul cu membrii unei colonii condusă tiranic vor constitui o bună lecție.

1981 — **Mad Max 2** (Australia), rebotezat în S.U.A. **The Road Warrior/Războinicul șoselelor**. R. George Miller. Dispariția aproape totală a petrolului face din orice posesor al unei surse de combustibil un potențial dictator asupra semenilor mai puțin noroși. Se dau lupte pe viață și pe moarte pentru niște rezerve de benzină. Mad Max ajută o micuță colectivitate să reziste atacurilor sălbatice ale unei bande de tîlhari.

Nivelul calităților formale ale primului **Mad Max** este egalat, dacă nu chiar depășit.

1981 — **New York 1997** (S.U.A.). R. John Carpenter. În 1997 metropola americană a devenit o închisoare sinistă. Urmare a unui război civil din care poliția a ieșit victorioasă, cele trei milioane de supraviețuitori nu mai au voie să depășească limitele orașului. În acest mediu lagăr s-a înscăunat legea forței, oamenii omorîndu-se unii pe alții. Intriga este insignifiantă.

1982 — **Le dernier combat/Ultima bătălie** (Franța). R. Luc Besson. Într-un peisaj apocaliptic, consecință a unui război nuclear, puțini supraviețuitori nu mai pot vorbi căci — efect neprevăzut al radiatiilor — cordele lor vocale nu mai funcționează.

Dezna de semnalat pentru metafora dispariției comunicării între oameni, dar și pentru convingerea că omnia poate fi totuși perputat.

1984 — „1984” (Marea Britanie), a doua versiune cinematografică a romanului lui George Orwell. R. Michael Radford.

O adaptare extrem de fidelă de data aceasta, în ce privește acțiunea cărții și elementele ce caracterizează lumea anticipată de scriitor. Fidelitatea se prelungește și în formula de vizualizare: Ce-nuși domnește peste tot — așa cum se presupune că Orwell își închipuie viitorul.

Un film trist și deprîmant precum cartea. În robul trădătorului O'Brien: Richard Burton, în ultima sa apariție pe ecran.

1984 — **Brazil** (Marea Britanie). R. Terry Gilliam. Din nou o lume foarte apropiată în timp, unde se poartă cruzime. Toți oamenii sînt fișați, fișa personală a cuiva putînd deveni o armă în mina adversarului.

Un soi de parodie orwelliană, inteligentă și acîdă. Dacă asimi-lăți fișa cu dosarul personal, cheful de ris vă trece.

1985 — **Pismo mîrtvogo celoveka/Scrisoare de la un mort** (U.R.S.S.). R. Constantin Lopușanski. Tot după un război nuclear, dar stîrîndu-se asupra lungului moment de tranziție între un prezent cîmplit și un viitor nebulos. Un grup de savanți refugiați într-o subterană triază supraviețuitorii. Rezerve alimentare sînt puține, așa că iradiatii nu vor mai primi hrană. Un bătrîn cercetător salvează un grup de copii și li se dedică, învîșduîndu-l tot ce le-ar putea fi folositor. După moartea lui, copiii se încumetă să iasă afară și să înfrunte necunoscutul ostil, în căutarea unui loc propice vieții.

Sumbro, grav, necontaminat de tab-uri ideologice.

1992 — **Și ve fi...** (o coproducție studioul „București” și studioul „Delta” din Moscova). R. Valeriu Jerghi. O variantă la tema „post-conflagrație”. Eroii sînt de data aceasta o femeie și un copil.

După lectura acestui șirag de variante, una mai îngrozitoare decît cealaltă, nu ne rămîne decît să ne refugiem alături de Alice, într-o țară a minunilor... Sau să facem ceva pentru ca înfășșurarea societății ce va să vină să nu adevărească aceste apocaliptice previziuni.



## SPIRITUL VREMII

### Enclava Disneyland

**A**terizarea lui Donald cu imperiul său de distracții n-a fost un eveniment, a fost un curent iar primele vibrații începuseră să se simtă cu ani în urmă când primii organizatori și proiectanți s-au abatut prin Magny-le-Hongre, la est de Paris. Până atunci la Disneyland nu se întâmpla mai nimic decât faptul de a produce faimoasa brânză "Brie", exportată în toată lumea, poate însemna într-adevăr, "mai nimic". Inițiatorii proiectului Disneyland-ului european în frunte cu domnul Fitzpatrick devenit acum managerul Parcului de distracții Disneyland din Franța, au fost oameni diriji, parca descendenți din western. În decursul anilor în care la conducerea Franței s-au succedat patru prim-ministri, ei au avut de întâmpinat un întreg cortegiu de reacții începând cu întrebările bănuitoare și pînă la agresiunea cu ouă clocite și patlăgele roșii (culoarea obliga) aruncate de grupurile orchestrate de comunisti.

Disneyland-ul european a apărut totuși într-un concert de reacții contradictorii: foarte mulți adulți se arătau unamintea tineretului, favorabilă. O mamă a doi copii, elevi de școala elementară declara: "Noroc că aflasem și eu de Disneyland-ul asta pentru că fiii mei m-au întrebat nu ce e ci cînd mergem să-l vizităm". În frunța din Magny-le-Hongre s-a arătat foarte incurcat: "Impartășesc neînțelegerea concetățenilor mei care se tem de pierderea identității, dar nu pot să nu recunosc că parcul de distracții a creat multe locuri de muncă. Cei din Magny se plîng însă nu numai că și-ar "pierde identitatea" dar că toată zarva creată, tot află de curioși și mai ales nesfîrșitele rafale de petarde luminoase le-au rapit liniștea.

Alte reacții se înscriu în paleta catastrofismului. Regizoarea de teatru Ariane Mnouchkine de pildă nu se încurcă în cuvinte ci adoptă pe cele mai devastatoare. Pentru ea, Disneyland-ul nu înseamnă altceva decît un Cernobil cultural. Argumente mai elaborate a avansat ministrul culturii Jack Lang, devenit recent și al învățămîntului. Domnul Lang declara că a vizitat Disneyland-ul din America și e de părere că "acesta este un univers foarte diferit de altele. Întrebarea este dacă ceva atît de specific american poate fi transplantat în Europa. N-ăs putea spune că da sau nu". Ceea ce poate să spună însă răsăritul ministrului învățămîntului și culturii din Franța este că a fost și va rămîne întodeauna împotriva "culturii de standardizare, a ceea ce cultura a denumitorului celui mai de jos". Cînd i s-a adresat întrebarea de către ziaristul săptămînalului american "Newsweek": "Se spune adesea că singura cultură comună europeană este cea americană" domnul Lang a răspuns: "Nu este întru totul adevărat. Dar în unele țări europene este din ce în ce mai mult cazul. Și mi se pare foarte ciudat". Și acum cîteva argumente nu teoretice, nici de principiu ci concret economico-financiare ale transplantului Disneyland în estul Parisului:

- Instituția din Marne-la-Vallée a costat patru miliarde patru sute de milioane de dolari;
- Se estimează că numărul vizitatorilor în primul an va fi de cca 1-1 milioane;

• biletul de intrare costă echivalentul a 40 de dolari pentru adulți și 25 de dolari pentru copii;

• costul unei camere de hotel (Parcul de distracții dispune de 6 hoteluri proprii și cîteva zeci de restaurante) este între 100 și 300 de dolari pe noapte;

• o vizită de sfîrșit de săptămînă la Disneyland organizată de agențiile turistice din Germania costă 280 de dolari cu drum, cu tot;

• agențiile de turism din Germania, Anglia, Belgia, Olanda, țările nordice, specializate în astfel de călătorii, au aflat în ajunul inaugurării la Paris (aproape concomitentă cu cea a marilor sărbători de la Sevilla) 70% din locuri rezervate.

• restaurantele Disneylandului nu vor face concurență celor galice căci cei mai mari bucătari francezi se vor perinda la pupitrele gastronomice ale parcului demonstrîndu-și astfel arta lor incomparabilă la nivelul unui public consumator european și poate chiar mondial.

Și acum cîteva întâmplări mai picate din timpul edificării Parcului: au fost invitați cei mai mari arhitecți americani și europeni să-și aducă contribuția la proiect. Inițiatorii nu le-au cerut decît atît: "fiecare proiect să spună o poveste". Un foarte cunoscut arhitect italian de renume mondială, Rossi, s-a supărat foarte tare cînd domnul Fitzpatrick i-a cerut să schimbe unele lucruri din proiectul făcut de el. "Știi ce i-a spus Bernini regelui Franței care-i ceruse să-i construiască un palat? Ori îl făceti așa cum l-am desenat eu, ori plec. Poate că n-oi fi eu Bernini, domnule Fitzpatrick dar nici dumneața nu ești regele Franței!"

Concurența dintre arhitecți a fost nemăintînit de animată. Unele dintre clădiri, mai ales hoteluri, spun într-adevăr cîte o poveste și au vrut să amintească fie New York-ul cu zgîrie norii lui, fie alte orașe americane care au o personalitate recunoscută. Cele mai inspirate proiecte par să fi fost totuși cele care au devenit acum un fel de prelungire a Hollywoodului în Franța: "Hotelul Chyenne", "Calamity Jane" și o piață care arată ca un platou de filmare western pe o latură a căreia se află "Hotelul Santa Fe".

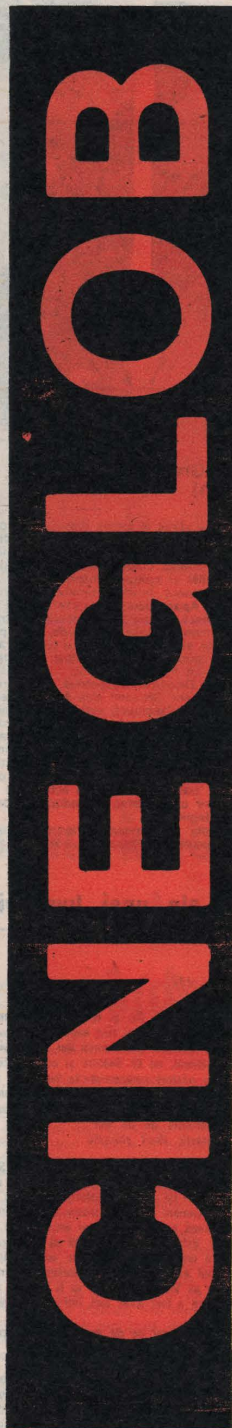
Ordinea la lungile cozi ce iau naștere în fața ghișeilor la Disneyland este asigurată de niște Mickey zimbitori, mereu zimbitori. Unul dintre ei are grijă să le amintească celor plictisiți de statul la coadă că fumatul este oprit. Dar o face zimbitor și cu un farmec rezistibil, în asemenea ocazii, Mickey le spune că fumatul va face rău și dumneavoastră și copiilor și lumii basmelor". Și nimenu se mai supără și își vîră înapoi bricheta în buzunar.

Managerul enclavei a mai avut un cuvînt, în concepția sa zdrobitor, în apărarea "europeanismului" parcului: "29 dintre atracțiile acestui Disneyland sînt povești europene începînd cu "Alice în țara minunilor" și terminînd cu "Volajul rachetei Hyperion" inspirată din Jules Verne".

Povești care i-au inspirat pe americani și pe care le re-spun acum europenilor.

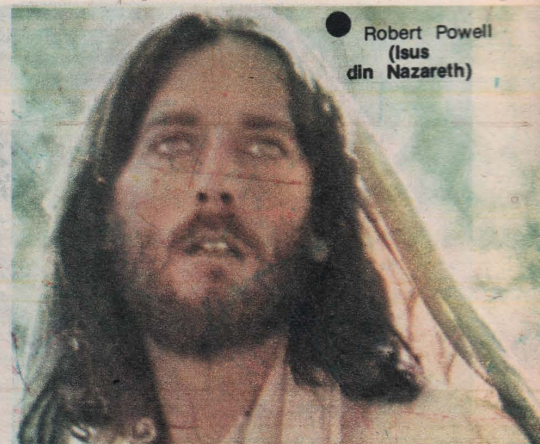
Mircea ALEXANDRESCU

Mica sirena  
a intrat  
(și ea)  
în Europa



Coperta I —  
Jodie Foster,  
un Oscar  
pentru "Tăcerea miilor"

Coperta IV —  
Lambert Wilson —  
fiu al actorului  
George Wilson;  
l-ați văzut în "Suanil,  
Urmărește avionul."



Robert Powell  
(Isus  
din Nazareth)

#### CE FILME IMPORTĂ AMERICANII?

Încet, încet o serie de distribuitori americani au depășit ce filme europene prind la spectatorul de peste ocean. Rețeaua de difuzare "Miramax" de exemplu a publicat o listă de importuri europene pentru anul în curs. Desprimde de pe această listă: *Cinema Paradiso* (italian), *Cyrano de Bergerac* (francez), *Dubla viață a Veronicăi* (francez), *Edith și Marcel* (francez), *Uria* (englez), *Delicatese* (francez).

#### ÎN PRODUCȚIE

Septuagenarul Mario Monicelli s-a oprit asupra unei probleme care ar fi devenit, în concepția unora, acută în societatea contemporană: criza masculină, sau cum o numește realizatorul, "criza sexului masculin în lumea de azi". Monicelli lucrează la definitivarea scenariului și a distribuției.

Pe de altă parte, realizatorul rus Andrei Konchalovski a fost invitat să aducă pe ecran chipul lui Alexandru cel Mare într-un film care se înscrie într-o serie consacrată unor figuri proeminente care au marcat lumea, ciclul în care Istvan Szabo va aduce și se va ocupa de "cazul Hitler".

#### FESTIVAL DE FILM AFRICAN...

...s-a desfășurat recent nu în Africa, ci la Milano și a în-

scris în repertoriul său circa o sută de filme realizate pe continentul negru și arătate în marile orașe lombard unui public deopotrivă alb și negru. Un juriu internațional a atribuit premii (în bani și peliculă): Marele premiu a revenit marocanului Jilallo Ferhati pentru filmul său *Plaja copiilor pierduți*. Filmul mai fusese văzut și la Festivalul de la Veneția ediția 1991. Un alt premiu important a fost atribuit realizatorului I. Makir pentru un scurt metraj intitulat *Nostalgia și vocile exilate*.

#### "CARO ANTONIONI"

Așa s-a și intitulat — preluînd începutul unei scrisori adresată de Roland Barthes maestrului filmului italian acum mai bine de un deceniu — așa s-a intitulat deci retrospectiva organizată recent la Ferrara, orașul de baștină al lui Antonioni, oraș în care există și astăzi, alături de catedrala din piața principală anticariatul tinut cîndva de Antonioni-tatăl.

S-au proiectat toate filmele lui Michelangelo Antonioni începînd cu documentarul *Oamenii Padului* și sfîrșind cu *Identificarea unei femei* (film realizat în 1982). Și totul — ni se pare nouă sau poate greșim — începînd cu titlul preluat din scrisoarea regătatului Barthes și culminînd cu supratitul de "retrospectivă" pune sub semnul trecutului un mare artist care există și rezistă.

Michael J. Fox (înapoi în viitor)  
cu soția sa, Tracy Pollan





## PE ARIPILE CRIMEI...

...și nu ale vîntului, nu dramă, ci comedie, nu film de epocă, ci pe teme ale prezentului și cu o distribuție internațională. Alături de James Belushi și Sean Young apar italienii Ornella Muti și Giancarlo Giannini. Critica este cum se spune „discret pozitivă” în privința acestei pelicule dar încasările par să fie indiscret opulente.

## EXPLICAȚIE

Maria Pia Fusco este critic de film la influentul cotidian „La Repubblica” din Roma. Preocupată de starea filmului italian în primul rînd și euro-

pean mai apoi, ziarista italiană a publicat o serie de analize și exegeze caînd să depisteze cauzele unor insatisfacții în producția de filme de astăzi de pe continent. Și ajunge la o concluzie care am spune noi este echivalentă cu un diagnostic: „Unul din motivele — spune ziarista din Roma — pentru care filmele americane sînt atît de solicitate (54% din piața italiană în acest an și mult mai mult din cea germană și engleză) este că spre deosebire de filmele noastre, ele se pricep să combine cu abilitate latura distractivă cu problema socială, lăta cum stau lucrurile la box-office-ul european în 1992: pe primele locuri întîlnesc filme americane ca: **Thelma și Louise** (problematismă feminista), **Jungle Fever/Febră junglei** (problema relațiilor rasiale), sau **Cel ce dansează cu lupii** (întrepătrundere culturală). Numai că aceste aspecte sînt

dizolvate în emoția artistică. La noi, cînd un film preia o problemă socială importantă se confundă cu ea și uită de artă”.

## O PERSONALITATE EMBLEMATICĂ

Paul Henreid avea 84 de ani în martie cînd s-a stîns din viață la Los Angeles. Trăsătura lui distinctivă era „un aristocratism suav” cum l-a numit un comentator. Se amînește de obicei de rolul pe care el l-a realizat în **Casablanca** unde era liderul rezistenței sau de un gest care a făcut vogă: acela al aprinderii a doua țigări deodată, pe una oferindu-i-o Bettie Davis în **Dor nestins**.

Am dori să revădăm **Lacrimi în ploale** (Sharon Stone și Christopher Cazenove)



# FILM FAK

Un „Parc Disney” în Italia se află în proiect ca „Parc de vacanță”. Italianii intenționează — spune Ernesto Ambrosini — să facă din acest „Euro-Disney” o societate pe acțiuni care, bineînțeles, să coteze la bursă.

Critica orală — adică opinia ce se formează de la om la om — a împus, împotriva tăcerii presei, filmul lui Jonathan Lynn, **Verișoara Vinay**, o altă poveste a autostrăzii, un film al peregrinării prin America de astăzi. Lynn se poate mîndri și cu o mare descoperire actricească, tinăra italo-americană Marisa Tomei.

Între 30 aprilie și 6 mai a.c. a avut loc la Oberhausen în Germania cea de a 38-a ediție a festivalului internațional al filmului de scurt metraj care are drept motto „Drum spre vecini”. În competiție s-au aflat 84 de filme din 32 de țări.

S-a stîns din viață la Roma un important animator al filmului italian, producătorul Luigi De Laurentiis al cărui frate, Dino, și-a mutat de mai mulți ani cîmpul de activitate în Statele Unite.

George Lucas și Steven Spielberg au declarat recent că se află în al cincilea an de dificultăți privind finanțarea filmelor pe care le produc. „De aici înainte — a afirmat răscăpat Spielberg — filmele de mare buget vor fi mult mai rare iar accentul va cădea în preocupările mele pe serialul de televiziune”.

Ray Liotta, unul dintre „băieții buni” din filmul cu acest titlu al lui Scorsese, a realizat o creație ieșită din comun în filmul lui Howard Deutch, **Articolul 92**.

la cererea  
dv.

Chuck Norris  
c/o Maria Riley,  
3 Hammersley Street,  
Birches Head, Stoke-on-Trent  
Staffs ST 1 6 LP England

Barry Botswick  
c/o M. Hicker Son,  
Suite 3, 11747  
Moorpark, Studio City,  
California 91604 USA

adrese

Gone With The Wind (Pe aripi vîntului)  
Collector's Newsletter  
c/o Kenneth Nix, P.O.Box  
2072, Dublin Georgia 31040 USA

Michael Jackson și mini-fanii săi



## Bazarul inimilor Sfa-rî-ma-te

● Garry Marshall, regizorul lui **Pretty Woman**, spunea după premiera triumfătoare a filmului: „Morală povestii din **Frumușica** este că prințul sau Cenușăreasa locuiesc — poate — pe lingă noi”. Dacă Richard Gere ar fi locuit pe lingă noi, sînt sigură că as fi alfat.

● Prin momente de maximă tensiune a trecut John Caglione (cîștigătorul premiului Oscar pentru machiaj la **Dick Tracy**) cînd a fost nevoit s-o machieze pe Madonna. Aceasta își asigurase sinii pentru suma fabuloasă de șase milioane dolari. „Am fost îngrozit — spune Caglione — la gîndul că ar fi putut face alergie la fondul de ten folosit. Dacă i-aș fi deolotrat vreun sin ar fi cerut o avere, drept despăgubire. Și, mai rău, aș fi devenit omul care a distrus o comoră națională”.

● Pentru că veni vorba de Madonna. A fost dată în judecată de mama, unul pusti de 10 ani pe care cîntărea, aflată într-o „zi neagră”, i-a bruscă în momentul cînd băatul cerea (cu prea multă insistență) un autograf. Mama

core (și ea) despăgubiri de 15 milioane dolari, motivînd că fiul ei a trecut printr-un grav soc emoțional cînd starul lui preferat a reacționat atît de violent (și de neașteptat). Morala: vedete, nu trageti în... admiratori. Costă prea mult.

● Dacă în nr. 4/92 va spuneam cît costă un cuvîntul roștit de super-vedeta Schwarze-Terminator 2, să continuăm contabilitatea tip Hollywood, calculînd la ce sumă se ridică o poveste de dragoste (ca-n filme): E vorba de mai-sus pomenitul **Pretty Woman**. Masina marca Lotus pe care o conducea Richard Gere cu atîta nonsalanță este prețuită (doar) la 85.000 dolari. Apartamentul pe care îl ocupa la hotelul Regent Beverly Wilshire costă 3000 dolari pe zi în care se includ șampania și capsunile (dai un ban...) Micul dejun este 80 dolari pe zi și atenție gurmănzil porțiile sînt cu mult mai mari decît în realitate. Adăugați minimum 50 dolari pe zi bacșișuri „diverse” pentru valet, portar, recepționar (și la ei!), plus 20% pentru room service. Shopping-ul pe care îl face Julia Roberts pe

Rodeo Drive (un fel de Lipskani de-al lor, dar cu magazine Gucci, Chanel, Christian Dior, ...); rochie de seară (4.000 dolari), toaletă pentru meciul de polo pe iarba (1.100 dolari), două taioare, Valentino (2.000 dolari), posetă Maud Frizon — 600, trei perechi pantofi — 1.200 fiecare... ș.a.m.d. Adăugați dejun la restaurantul REZ, închirierea unui avion și două bilete (doar 576 dolari) la Opera din San Francisco, plus limuzina folosită de Richard Gere la sfîrșitul filmului și... 75 dolari pentru buchetul de trandafiri. Toate acestea și încă ceva pe deasupra se ridică la... 203.669 dolari. La o asemenea sumă, o poveste de dragoste o ții minte toată viața. Și dacă mai imnulăți dolarii cu 400 lei.

● După fiasco-ul înregistrat cu filmul **The Two Jakes**, Jack Nicholson se plîngea: „Mă simt neînțeles ca Van Gogh, dar nu vreau să fac scandal”. Da, dar cum spunea un îndrăgostit al pinzelor sale, el era într-o ureche.





cetățeanul

# Kane

Visele  
unui hidalgo

**T**recut de către specialiști în rîndul „clasicilor”, Welles rămîne una din personalitățile cele mai rebele din istoria cinematografului, refuzînd să se lase clasificat. Welles și-a făcut parcă o profesiune de credință din a-și surprinde și șoca publicul, criticii, prietenii chiar. Este o primă și superficială impresie, căci, dincolo de evidenta plăcere de a-i „apata pe burghezi”, Welles a fost înzestrat cu toate calitățile novatorilor artei, toată creația sa aflîndu-se sub semnul unei originalități artistice profunde.

Activitatea lui Welles a fost deosebit de bogată: actor, gazetar, regizor de teatru și film, critic literar, producător, scenarist, scenograf, creator de costume și, ocazional, chiar operator. După debutul la numai 16 ani pe scena de la Gate Theatre din Dublin, Welles reușește să obțină un angajament, punînd în scenă mai ales piese de Shakespeare, sub semnul căruia își va plasa întreaga operă, realizînd montări de referință („Macbeth” — 1936, jucat numai de actori de culoare, „Julius Cezar” — 1937, spectacol ce denunța flageliul nazist), apoi trei filme („Macbeth” — 1948, „Othello” — 1952 și „Falstaff/Chimes at Midnight” — 1966, îngrijind și o ediție a operelor shakespeariene „Everybody’s Shakespeare” — 1934).

Adaptarea radiofonică realizată în octombrie 1938 după „Războiul lumilor” al lui H.G. Wells a stîrnit cunoscuta panică în rîndul ascultătorilor americani care au confundat ficțiunea cu realitatea. În urma acestei emisiuni, firma producătoare de filme RKO îi propune înăstrului de numai 24 de ani un contract unic în analele Hollywoodului, prin care i se conferau puteri depline asupra filmelor pe care urma să le realizeze.

**Cetățeanul Kane** (1941) va fi — în aceste condiții — o lovitură de maestru, fără să se bucure însă de un succes de public pe măsură. Urmarea a fost încălcarea contractului de

Fidelii spectatori ai Cinemateciei s-au văzut lipsiți timp de cinci luni de „ritualurile” templului lor cinematografic. Arhiva Națională de Filme a cîștigat însă, cu acest preț, bătlăia; a obținut în patrimoniul său cele două săli; Eforie — rebotezată Jean Georgescu și Union — care acum poartă numele lui Paul Călinescu. (Ne gîndim că numele lui Victor Iliu lipsește încă — de ce? — de pe frontispiciul unei săli de cultură cinematografică).

Pentru a compensa lunile de așteptare, Cinemateca își prelungește programul pînă în august, propunîndu-ne cicluri și retrospective de tot interesul: Medalioane: Marlene Dietrich (decedată la începutul lunii mai), Walt Disney și Andrzej Wajda; — „Monștrii sacri” ai comediei; — Istoria cinematografului mondial în 300 de filme.

## O emblemă patetică

**O**pera lui Welles nu are vîrste istorice, aș spune. Welles, cineastul, se naște și se maturizează odată cu **Cetățeanul Kane**. Acest exploziv film de debut configurează, cu forță și cu subtilitate deopotrivă, lumea ideologică și stilistică dacă nu a întregului cinematograful wellesian, cel puțin a unei întinse zone din somptuoasa lui geografie. Suscitînd, de-a lungul anilor, o vastă, o pasionantă exegeză, susceptibil — în virtutea bogăției lui semantice — de multiple lecturi critice, **Cetățeanul Kane** e citit, de obicei, prin două grile. Cînd nu se lasă fetișizată, aplicarea lor mi se pare la fel de legitimă și de fructuoasă: axele fundamentale ale discursului filozofic, social, moral, articular de regizor, ies de fiecare dată la iveală cu pregnanță.

Mulți exegeți, Jean Mitry de pildă, înțeleg filmul ca pe o reflecție despre neputința de a cunoaște eul secret, despre misterul închis în străfundurile sufletului omenes. Interpretarea se sprijină pe principalele coordonate expresive ale textului filmic, de la densa lui rețea de simboluri (imaginea panoului cu inscripția „Intrarea interzisă” deschide și încheie descrierea patului lui Kane) la caleidoscopica sa organizare epică (elementul de tehnică narativă cel mai convingător rămîne, în acest sens, acela al imposibilității descifrării enigmei — „boboc de trandafir” — de către personajele filmului; doar spectatorul va fi cel care va dezlega tîlcul cuvîntelor roșite de erou în clipa agoniei). Motivul inaccesibilității la straturile sufletestii profunde și obscure se conjugă cu motivul pierderii purității intruchipată, cum se întîmplă frecvent în literatura americană mai veche sau mai nouă, de universul copilăriei, figurat aici de sania și de zăpezile immaculate din vremea inocenței.

Pentru alți critici, Guido Aristarco bunăoară, **Cetățeanul Kane** constituie o meditație asupra mitului politic, un film menit să diseca „mitul puterii și dialectica lui interioară”. Contradictoria figură a potentatului, biografia lui socială și intimă vor fi supuse unei

analize pe cît de amănunțite pe atît de lucide: Kane afișează vanitos o opulență satrapică și o megalomanie faraonică, abdică de la idealurile tineretii, își vădește versatilitatea politică, ține să-și impună voința de putere și de dominare tiranică asupra celor din jur (Susan ajunge să fie stăpînită de o unică obsesie: evadarea din colivia aurită, abandonarea luxosului și pustului Xanadu, imperiul egoismului lui Kane), într-un cuvînt, Kane ni se înfățișează ca o emblemă patetică a înstrăinării de esența umană, proces pe care cineastul american, atît de atent la nuanțe, îl surprinde din cele mai felurite unghieri.

Dubla sensibilitate a lui Welles la psihologic și la social se exprimă fără echivoc și în cîteva dintre filmele-cheie realizate după **Cetățeanul Kane**. Demonstrarea critică a unui mit revine în **Doamna din Shanghai**, unde se destramă aura unui erou cinematografic din clasică galerie hollywoodiană: Elsa, femeia fatală, ne apare, în cele din urmă, în lumina necrutătoare a adevărului, căci sub candoarea și iluzoria ei frumusețe morală se ascund rapacitatea, cruzimea, ticăloșia. În **Orgoliul Ambersonilor**, psihologicul poartă — în filigran — socialul, văzut aici prin prisma opoziției de mentalități: mentalitatea vechii pătri aristocratice, tributare tradiționalismului și cea a generației tinere, energice, atrasă de fascinația modernizării; tema puterii și tema incommunicabilității se împletesc din nou. **Procesul** nu ezită să citească proza lui Kafka, veritabilă radiografiere a mecanismului orb al justiției puse sub semnul absurdului tragic, și prin lentila aluziei la istoric: în secvența finală, ne întîmpină imaginea metaforică, de o eficace brutalitate expresivă, a ciuperçii atomice.

Într-un fel sau altul, Welles se întoarce mereu la **Cetățeanul Kane**: matcă și, totodată, culme a operei pe care el ne-a lăsat-o, filmul acesta rămîne cea mai pură cristalizare a mitologiei wellesiene.

George LITTERA

către RKO și mutilarea **Orgoliul Ambersonilor** (1942) prin modificarea montajului inițial. Welles va mai da **Criminalul** (1946), **Doamna din Shanghai** (1948) și **Macbeth** după care se produce divorțul cu Hollywood. Dintre filmele următoare doar **Stigmatul răului** (1958) va mai fi turnat aici. Welles va fi nevoit să realizeze (sau va juca în) filme mai comerciale spre a strînge banii necesari operatorilor de suflet. Indiferent însă de greutatea pe care le va întîmpina — în primul rînd cele de ordin financiar — cineastul își va imprima efigia puternicele sale personalități pe toate creațiile sale, fie chiar și în cazul celor repudiate ulterior, ca de pildă, **Criminalul**, unde el interpretează rolul unui criminal de război nazist care încearcă să se ascundă în S.U.A. sub înfățișarea unui obscur profesor de liceu.

Doar **Procesul** (1962), adaptare liberă după Kafka, va mai fi realizat integral de regizor de la scenariu și pînă la montaj final și, poate tocmai din această cauză, el rămîne, alături de filmul de debut, cel mai izbit al autorului.

Fiecare din operele semnate de Welles conține cel puțin o secvență care poate pune în inferioritate pe oricare cineast contemporan. Amintim doar antologicul final al polițierului **Doamna din Shanghai** unde o înfruntare dramatică în sala cu oglinzi deformante a unui teatru chinezesc, propune un spectacol de neuitat al falselor perspective, chintesență a creației cinematografice wellesiene. Jocul oglinzilor amestecă multiplele interpretări subiective într-o interminabilă căutare a identității personajelor, laînt-motiv al întregii opere a regizorului american.

Personalitate controversată, admirat și contestat în același timp, Welles nu încetează să fie în atenția criticilor și istoricilor de film. La mai bine de jumătate de secol de la apariția lui Kane, continuă să se scrie articole, studii și lucrări care nu fac altceva decît să alimenteze unul dintre cele mai interesante mituri ale cinematografului.

Am rămas cu regretul că Welles nu a finalizat un alt proiect al său care se anunța drept o capodoperă: **Don Quixote**. Lungul drum spre Toboso care a durat aproape 20 de ani, s-a întrerupt pentru totdeauna în 1985. Sau, cine știe, probabil că **Procesul** încheia definitiv un ciclu: după Joseph K. nu se mai putea naște nici un hidalgo.

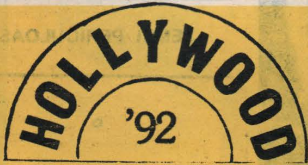
Și, totuși, Sevilla îi dă o nouă sansă. Filmul, așa cum a rămas neterminat și parțial montat, va fi prezentat pe ecranul Expoziției internaționale. Semn că visele nu mor niciodată, cel puțin cît încă mai există mori de vînt.

Ludan GEORGESCU



<https://biblioteca-digitala.ro>





## Cum să câștigi cinci milioane dolari

**I**ntrebarea „A fi sau a nu fi în stare să joci într-un film” este hamletiană dilema care „bîntuie” noul val de frumoase-frumoașe care aspiră la gloria artistică, adică cinematografică. Tineretele acestea nu sînt însă niste ilustre necunoscute. Chipurile lor umplu paginile de reclamă ale magazinelor ilustrate, iar prezența lor plină de farmec constituie unul dintre importanțele atuuiri ale caselor de modă în lansarea colecțiilor de sezon (vezi, nr. 12/1991).

Alături de nume deja consacrate (și recunoscute) ca Cybill Shepherd, Jessica Lange, Kim Basinger, Geena Davis — venite în lumea de celuloid direct de pe copertile revistelor de modă, Hollywoodul este gata să primească pe tineretele MTAs (models-turned-actress) adică modele transformate în actrițe. Agențiile de manechine și casele de modă trăiesc cu spaima că vedetele lor vor zbura spre lumea ecranului și recunosc cu tristețe că nu prea pot face mare lucru ca să le împiedice. Poate doar să le mărească onorariile. Sau să le plătească lecțiile de actorie și diete (ca de exemplu Claudia Schiffer — sosia Brigitte Bardot, cu mari șanse de a deveni vedetă de film).

Nu numai frumoase, dar și ambițioase, tineretele MTAs trec la fapte cît ai zice. Hollywood, Veronica Webb, remarcată (și distribuită) în *Febra junglei* de Spike Lee, a dat o probă și a fost acceptată să interpreteze un rol principal în filmul *Malcolm X* al aceluiași Spike Lee. Acum este „curtată” de Tribeca Film — casa producătoare a lui Robert De Niro, Isabelle Townsend, debutantă în filmul fraților Coen, *Barton Fink*, a obținut un rolșor în viitorul film al lui Woody Allen. Nu a fost nevoie să mi se explice prea mult ce am de făcut. O fată, sumăr îmbrăcată, privește pe fereastră. Un rol silențios. Și totuși cît mi-ăs dori să pot deschide fereastra și să spun cîteva cuvinte.

„Să spună cîteva cuvinte” constituie de fapt dorința secretă a acestor tinere ce visează și doresc gloria ecranului. Dar, din păcate, ceea ce li se oferă este în concordanță mai mult cu aspectul lor exterior, decît cu însușirile de actriță.

## Lecția recesiunii

**V**ă vorbeam, nu de mult (în nr. 2, 3 și 9/1991), despre „noi” val de tineri generații de producători. Amintind de portretul făcut acestei profesii de Scott Fitzgerald în romanul său „Ultimul nabab”, aceștia au cucerit poziții importante în conducerea marilor studiouri, sub deviza „un film bun este acela care aduce mulți bani”. Tot ei au impus politica blockbuster-ului, a peliculelor costisitoare ce aduc profit uriaș după principiul „cît investiști mai mult cu atît mai mult câștigi”. Iată că politica lor este, în ultima vreme, infirmată de încasări. Astfel unii dintre tinerii producători care au înregistrat pierderi au fost nevoiți să părăsescă locul de la „cîrma corabiei”.

Cîțiva dintre ei sînt victimele „invației japoneze” la Hollywood. Afliat la conducerea studiourilor „Columbia”, rebotate „Sony Entertainment” după achiziționarea lor de firma „Sony”, extravagantul cuplu format din Peter Guber și Jon Peters și-a văzut amenințată poziția cînd situația încasărilor a început să semnalizeze mari pierderi. La avertismentele patronilor niponi, Jon Peters, fostul logodnic al Barbei Streisand, a trebuit să demisioneze.

Intr-o situație dificilă s-au aflat și „băieții de aur” din fruntea studioului „Paramount”, Don Simpson și Jerry Bruckheimer, care și-au văzut anulat fabulosul lor contract după pierderile înregistrate de pelicule precum *Zilele tunetului*, *Cei doi Jake*, 48 de ore în plus, *Nasul III*. Un alt producător-vedetă, Joel Silver de la „Warner Bros.” și-a pierdut mult din autoritate după dezastrul financiar al filmului *Hudson Hawk* neagreat de public în ciuda prezenței lui Bruce Willis în fruntea distribuției. Se așteaptă cifrele de încasări ale unei alte pelicule girate de acest faimos producător, *Ultimul cercetaș*, pentru a se hotărî demiterea lui din postul de comandă.

Nici Mario Kassar, președintele propriei sale companii producătoare „Caracol” nu mai este atît de sigur pe poziții. El a fost nevoit să decidă, în decembrie trecut, lichidarea unui șeft din efectivul firmei pentru a face față unui deficit de 15 milioane de dolari. Speranța de redresare se leagă de distribuția internațională a superproducției *Terminator 2* în urma căreia firma speră să încaseze în jur de 400 milioane de dolari. Acest film costisitor este însă o excepție în contextul în care legea blockbuster-ului se află în regresie.

Prudentul producător Jeff Katzenberg, președintele firmei „Disney” este mîndru să-și vadă confirmată strategia. La începutul anului trecut acesta prevedea că „vremea peliculelor cu mare buget a trebur”. El adăuga: „Trebuie să facem filme mai puțin scumpe, dar cu idei mai bune”. Situația box-office

Rachel Hunter, manechin, soția cîntărețului Rod Stewart și aspirantă — la un moment dat — la actorie, spune lucrurilor pe nume: „La Hollywood orice tipă blondă și bine făcută, venită de pe coperta unei reviste de mare tiraj, crede că e cineva și acceptă orice, chiar și rolul de mina treia. De cele mai multe ori aceste „rolșoare” sînt de-a dreptul stupide”. Ce înseamnă roluri de mina a treia? Așa-numita figuratie decorativă despre care Cindy Crawford, și ea manechin, (actuala doamnă Richard Gere) comentează cu sarcasm: „Am primit pînă acum mii de scenarii. Ce-mi ofereau? În toate era vorba despre o tînară care după primele două minute se dezbracă și apoi rostea o propoziție ridicolă. Tutorul acestor propuneri le-am spus, bineînțeles: „No, thanks!”. Merită adăugat că realizatorii filmului *Orhidea sălbatică* ce avea ca punct de atracție prezența lui Mickey Rourke în distribuție, au insistat îndelung pe lînga frumoasa Cindy să accepte rolul feminin. Modelul cel mai bine plătit din lume a refuzat categoric, alînd că va trebui să filmeze și cîteva scene erotice fierbinți în compania lui Rourke. Rolul a fost în cele din urmă oferit unui alt manechin, Carré Otis, care a obținut astfel ocazie rarisimă — nu numai rolul principal, dar și un romantic loc în inima lui Mickey Rourke.

O părere avizată, cea lui Tom Hahn, casting director la Casa Columbia Pictures nu este prea măgulitoare însă pentru tineretele MTAs: „Nu este un lucru prea serios. Fetele acestora se vor, dar nu sînt actrițe. Ele doar pozează. Nu-și dau seama că a juca înseamnă cu mult mai mult. Ca modele,

pe lînga ele există o grămadă de oameni plătiți numai ca să le spună pas cu pas ce au de făcut. Și asta tot timpul. A juca este o profesie. Și cere ceva ce nu toată lumea are: talent. Apoi, majoritatea acestor fete nu știu ce-i aia disciplină de platou. Cît despre Cindy Crawford, ea este un caz aparte. După cum arată și vorbește nu-i poți da un rolșor oarecare. Ea este un star și trebuie să-i oferi un rol pe măsura.”

Ca să eviți „rolșoarele decorative” nu e ușor, dar se pot distinge totuși cîteva tinere tip model a căror frumusețe a fost direct proporțională cu ambiția de a reuși în lumea cinematografiei și ale căror nume sînt acum cunoscute cînelilor: Geena Davis (*Thelma și Louise*), Uma Thurman (*Henry și June*), Jennifer Rubin (*The Doors*), Milla Jovovich — sosie a lui Brooke Shields — care a jucat în *Întoarcerea la Laguna albastră*. Cu toate că filmul nu a atins cota de încasări scontată, ea a făcut dovada unor certe calități actoriști.

Printre manechine circula o vorba apropo de meseria pe care o fac: „Dacă ai șansa ca între 18 și 30 de ani să câștigi 5 milioane dolari trebuie să fii nebună ca să n-o faci”... „Dar și mai nebună să nu accepți un rol într-un film dacă ți se oferă”, adăuga Andie McDowell (*Green Card — Permis de lucru*). „În plus, spunea ea, trebuie să intri în meseria asta conștient că poți să te numeri oricînd printre câștigătorii Oscarului. Astăzi, nu! Dar minie cu siguranță!”

Nu putem decît să fim de acord cu ele!

Doina STĂNESCU

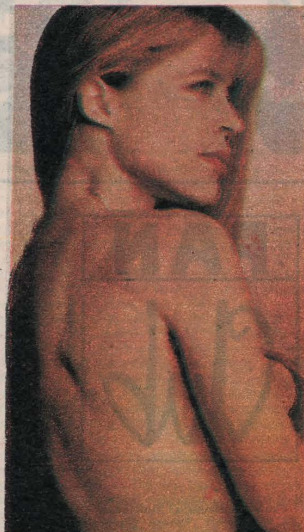
Claudia Schiffer,  
o Brigitte Bardot în versiune 1992



Cindy Crawford: mii de scenarii  
și nici un rol pe măsură



Prezența lui Tom Cruise n-a putut  
să facă din *Zilele tunetului*  
un succes de box-office



...dar cea a Lindei Hamilton  
a sporit atracția lui *Terminator 2*,  
recordul de încasări al anului 1991

—ului pe 1991 îi confirmă intuițiile. În afară de *Terminator 2* și de *Robin Hood*, preferințele publicului s-au îndreptat înspre producții cu investiții financiare mai mici, ca *Thelma și Louise* de Ridley Scott, *Boyz n the Hood* de John Singleton, care s-au bucurat și de favorurile criticii. Foarte bine plasate în topul spectatorilor au fost și comediele. Există un polărit pentru a salva președintele? *Hot Shots sau Viața, amorul și... vacile*.

Dintre marile studiouri, numai „Universal” (condus de Tom Pollock) și „Fox” (pilotat de Joe Roth) se pot felicita de a fi dus o politică mai puțin ambițioasă, dar mai eficientă în plan economic și artistic. „Universal” a mizat pe nume regizorale prestigioase ca Martin Scorsese (*Promotorul grazei*)

și Spike Lee (*Febra junglei*), evitînd investițiile spectaculoase și obținînd succese de prestigiu.

Bilanțul destul de sumbru al anului trecut la Hollywood, înregistrînd o scădere în box-office de 11% față de 1990, (la rîndul său un an prost) impune o schimbare a strategiei producătorilor: milioanele trebuie investite mai parcimonios.

Este și concluzia lui Tom Pollock, care propune colegilor săi din fruntea studiourilor următoarea temă de meditație: „În realitate, există mai mulți bani disponibili decît talente și aceasta provoacă explozia prețurilor”. O invitație la luciditate.

Dana DUMA





# Ghici, cine vine la Clermont Ferrand?



Ingrid Bergman prezenta  
prin „cele mai frumoase  
fotografii” la  
Clermont-Ferrand

**U**n răspuns posibil ar fi următorul: cei care mîine, poimîine, vor lua premiul la Cannes, își vor adjudeca un César sau — aici chiar nu mai încapă îndoială — cei care vor să câștige încrederea finanțatorilor pentru a face pasul visat către lung metraj. Pentru că, mărturisit sau nu, nici unul dintre autorii „scurtelor” filme de ficțiune (cel mult 30 de minute) nu le pot jura credință pe viață, inclusiv cei care teoretizează îndelung estetica genului cu respirația bine drămulă; îl părăsesc, uneori, pentru a reveni cu și mai mult elan, ca în orice poveste de dragoste, dar un festival al scurt metrajului, cu atât mai mult unul în care documentarul ocupă un loc nelăsat, rămîne o rampă de lansare pentru acordarea la categoria grea. În numai un deceniu, Clermont-Ferrand (aflat la a 14 ediție națională și a 4-a internațională) a devenit una dintre cele mai prestigioase manifestări cinematografice tradiționale și cred că suportul se află în imensa dragoste față de film a echipei, dar și a spectatorilor, al căror număr saltă de la an la an cu 10 000 (în 1992 — 60 000 intrări).

Jacques Tati, unul dintre nașii manifestării din capitala regiunii Auvergne (renumită pentru cele trei mîndirii ale sale: brinzeturile, vulcanii demuți stîni și oamenii politici dați Franței — Pompidou, Giscard d'Estaing, Chirac, Pierre Bérégovoy), Tati, spuneam, a avut mină bună, drept care actuala ediție s-a deschis cu un omagiu adus marelui comic: un scurt metraj, din 1937, al lui René Clément, *Îngrij-te-ți stîngul*. Dar și Festivalul are ochi bun; de aici a plecat laureatul belgianul Jaco van Dormael, cu a sa mică bijuterie, *E pericoloso sporgersi*, spre a câștiga apoi la Cannes, anul trecut, Camera d'Or pentru *Toto eroul*. De sub ochii celor prezenți acum doi ani, și-a luat zborul Jean-Pierre Jeunet, cu două distincții acordate *Fleacurilor* (*Foutaises*, pe care spectatorii noștri l-au putut vedea în cadrul Zilelor filmului francez din 1990); cineast regăsit, cu puțin timp în urmă, pe scena Palatului Congreselor din Paris, cu *Césarul*, celui mai bun debut în lung metraj, insolitul *Delicatessen* (realizat în colaborare cu Caro). Și tot datorită premiilor de la Clermont, Patrick Bouchitey și-a putut transforma *Luna rece* în lung metraj iar François Dupeyron (distins în 1983 și 1989) avea să se bucure de încrederea unor vedete precum Catherine Deneuve și Gérard Depardieu când a venit vremea realizării filmului cel mare: *Ciudad loc pentru o întîlnire*.

Timp de o săptămînă, Clermont-Ferrand este o adevărată Mecca a scurt metrajului, care adăpostește bobinele 143 selecționate din 1200, sose din toate zările. Cu excepția Austriei și a Portugaliei, toată Europa a fost reprezentată, inclusiv, în premieră, Albania, o descoperire privită cu interesul de care au mai avut parte producțiile iraniene și japone, pentru înfrîta dată leșite și ele în lume. Dar aceiași ochi bun, și mai ales, o moltiplicare neodihnă are neasemuit public tînar care, preț de 8 zile trăiește efectiv în ritmul festivalului, alergînd de la cele trei săli de proiecție la expoziții (anul acesta dedicate lui Ingrid Bergman și marelui pictor scenograf Alexandre Trauner



Regizorul Jean Jacques Annaud și Jane March  
interpreta principală a ultimului său film, *Amantul*

(*Qual des brumes, Les enfants du paradis*), de la competiția națională și internațională la retrospectiva nordică. Nu este de mirare că premiile unor astfel de spectatori pătimași ținesc foarte alături de cele ale specialiștilor. O mărturie elocventă: anul trecut, brazilianul Jorge Furtado a fost răsplătit cu premiul presei și al publicului pentru *Insula florilor*. Anul acesta a sîrit direct la Marea premiu cu *Aceasta nu este viața dumneavoastră*. Cineastul a fost recunoscut de la primele cadre, pentru ceea ce pare să fie deja un stil al său, o anumită abilitate în a supraveghea libertatea eselui cinematografic. Imaginea și textul își dau replici ironice pînă ce, ca din întîmplare — dar ce întîmplare ticlită! — descoperim un fragment de viață adevărată, cu care nu se mai poate glumi: singurătatea individului anonim. Furtado mai știe totuși, să sperie. Cei mai mulți dintre colegii săi, nu. Mai mult decît atît, cinismul este frate bun cu disperarea. Într-o „lume glorioasă” (*Monde de gloire*, Suedia, regia Roy Andersson, Premiul Presei și al lui Canal Plus) foștii torționari sînt mari demnitari. Aceași lume se sufocă în propriile ei savanticiur: „Să presupunem că într-un cub se află o pisică, noi nu putem ști dacă ea este vie sau moartă”, demonstrează profesorul din filmul *Pisica lui Schrodinger*, al olandezului Paolo Pistoletti, și, printr-un montaj paralel, aflăm că în același timp, în vecinătate, un om își dă duhul singur în casă. Parcă nîcînd nu am văzut atîtea chipuri ale morții: se pierde de bătrînețe, ca în pelicula *Nici cu tine, nici fără tine* (Spania, regia Gerardo Herrero, cu Francisco Rabal), dar și de dezgust: despre eroul filmului danez *Tăcerea* aflăm că, „obișnuia să sculpte pe fereastră și apoi, să se arunce pe pat. Într-o bună zi a făcut invers”. Scurt. Unde dispăre „albul”, se întreabă tînarul cineast din Noua Zeelandă Paul Middelitch, „albul” din pictură, dar și din viața noastră? Pușini mai au curajul să pronunțe cuvinte simple dar atît de emoționante, la dispariția unui prieten a cărui demnitate este apărută pînă în pinzele albe, pușini mai pot să spună „îmi va lipsi toată viața”, așa cum îndrăznește protagonistul filmului *Versiunea lui Marcial* al lui Daniel Böhm, argentinian a cărui mamă află că este de prin părțile Brașovului. Un talent cert. I-am fi dorit mai multe de o mențiune.

Nu este prima dată cînd îndrăznește să atrag atenția cu documentarele, genul pe care noi îl oferim la selecție, au șanse foarte mici la Clermont-Ferrand. Filmul lui Viorel Branea *Și clasa noastră muncitoare merge în paradis* a fost privit cu interes, datorită conciziei, unui anumit adevăr al imaginii, dar și binecunoscutelor evenimente mediatizate al căror actori au fost minerii. Faptul că a fost invitat și la alte manifestări, al căror profil privilegiază documentarul (Tampere, Montecatini) spune ceva. Cred că unele dintre filele studenților, ale absolvenților ar avea mai mulți sorți de izbîndă. Cu condiția să ajungă la timp, să fie scutite de chinurile transportului devenit un adevărat coșmar pentru nevinovatele bobine.

Magda MIHĂILESCU

noul
**CINEMA**

Echipa redacțională  
Redactor-șef — Adina Darian  
Ioana Stălie, Dana Duma, Irina Corolui, Dolina Stănescu,  
Bogdan Burileanu, Lucian Georgescu, Roland Man, Victor Stroe

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

Piața Presei Libere nr. 1, București — 41917, tel. 17.38.71. Exemplarul lei 30

„Cititorii din străinătate se pot adresa prin „RODIPET” S.A. P.O.BOX 33-57.

telex 11995. 11034, FAX 90-17.40 București. — Piața Presei Libere nr. 1, sectorul 1 București

Abonamentele se pot face pe adresa D.P.P.T., Casa Presei Libere nr. 1, sector 1, București, cont 645120608. Banca Comercială a Sectorului 1 București, cu mențiunea „Noul Cinema” — abonamente, prin oficiile poștale, pe baza catalogului de presă — poșta 257 — sau prin instituții și întreprinderi cu plata efectuată prin virament.





noii

● LAMBERT WILSON

În numărul viitor

**Videomania**

**Tele-vérité**