

**Număr
integral
color**

*Let's
Remember*

●
**W
H
I
T
N
E
Y

H
O
U
S
T
O
N**

**FARMECUL
REPLICILOR**

*„Nimeni
nu e perfect!”*

Costinești:

**La urma urmei
n-a fost
decât un festival!**

Nr. 8/1993 (365)

REVISTA A CINEFILILOR DE TOATE VÎRSTELE



CINEMA

Anul XXXII

<https://biblioteca-digitala.ro>

BLOC-NOTES

Lauren Bacall pe care ați văzut-o pe micul ecran în polițierul **O mică rază de soare** după Agatha Christie și soprana Mariana Nicolesco pe care am ascultat-o, în aprilie, într-un recital extraordinar la Atheneul Român cu ocazia aniversării a 125 de ani de la înființarea Orchestrei Filarmice. Întâlnirea dintre cele



doă supervedete de origine română a avut loc la una din recepțiile prilejuite de inaugurarea, la Bienala de la Veneția în luna iunie, a Pavilionului României cu Expoziția Damian.

Adio,

Jean Negulesco

La 20 iulie a încetat din viață Jean Negulesco, singurul regizor român care a făcut cariera la Hollywood. Născut în 1900, la Craiova, cineastul și-a dezvoltat formația artistică în atmosfera avangardistă a Parisului anilor '20 unde s-a afirmat ca plastician.

Debutând ca regizor în 1931 (cu **Trei și o zi**), el are o amplă filmografie, ce cuprinde 35 de lung-metraje de ficțiune și aproape tot atâtea scurt-metraje. Printre peliculele sale cele mai importante se numără **Humoresca** (1946) cu John Garfield și Joan Crawford, **Strada interzisă** (1949) cu Dana Andrews și Maureen O'Hara, **Telefon de la un necunoscut** (1952) cu Bette Davis și Shelley Winters, **Cum să te măriti cu un milionar** (1954) cu Marilyn Monroe, **Bălatul călare pe un dețin** (1957) cu Alan Ladd și Sophia Loren, **Darul iubirii** (1958) cu Robert Stack și Lauren Bacall, **Hedonistii** (1964) cu Ann-Margret. Jean Negulesco a scris o fermecătoare carte autobiografică, „**Drum printre stele**”, apărută la noi în 1989 la Editura Meridiane. Norocosul său destin hollywoodian nu l-a făcut să-și uite originile: toată viața el s-a mândrit că este român. Adio, măștre!

Ce vom vedea la toamnă

După o vară „fierbinte” și aventuroasă petrecută cu **Dracula** și **Ultimul mohican** (distribuite de Guld Film România) și **Die Hard 1 și 2** (distribuite de România Film) să vedem ce ne va oferi toamna ce va să vină. Spicuim câteva dintre surprizele promise de cele două case de distribuție mai sus-menționate:

Septembrie. Îi vom vedea pe Wesley Snipes într-o peliculă polițistă — **Pașagerul 57**; pe „Catherina cea mare” (Deneuve) cum o numesc conaționalii ei, în mult premiatul (cu César—Oscar) **Indochina**; pe Sylvester Stallone care ne va demonstra în **Cliffhanger** (cel mai recent film al său) că este nu numai un superboxeur, ci și un alpinist încercat; pentru prima oară pe ecranele noastre pe Julia Roberts într-o poveste de dragoste și teroare, **Sleeping With The Enemy** (Dormind cu dușmanul); și, nu în ultimul rând, amintim **Testoasele Ninja** și filmul horror-comic **Addam's Family**.

În Octombrie se anunță (prea) comentata Madonna în **Body of Evidence**; Jacob's Ladder cu Tim Robbins (l-ați văzut în **Jocuri de culise**). Urmează **Malcolm X** (cu Denzel Washington, interpretul controversatului lider de culoare); Robert Redford va fi prezent (ca producător și regizor) cu **A River Runs Through It**; iar Tom Cruise și Demi Moore sunt apărători ai legii în **A Few Good Men**.

La sfârșit de an îl vom revedea pe nastrucnucul Kevin (Macaulay Culkin) din nou **Singur acasă** (2) și pe regele kickboxing-ului, Jean Claude Van Damme, alături de Rosanna Arquette în **Nowhere to Run**.

În culisele lumii filmului

Un best-seller care, în epica sa furtunoasă, ajunge în lumea cinematografului hollywoodian este **Piranhas** de Harold Robbins, apărut la Editura Olimp. Descriind parcursul unui tânăr care nu poate să atace decât succesul fără ajutorul mafiei, cartea sugerează natura dubioasă a capitalului investit în producția de filme și legătura dintre magnaii de la Hollywood și capii lumii interlope. Un roman captivant, care se citește pe nerăsuflăte.



Vă răspunde:

Nicodim Ramona, Galați; Rotaru Geta, Brăila:

KEANU REEVES. 29 ani. Născut în Beirut (Liban); tatăl — originar din Hawai; mama — americană; a copilărit în Australia, Statele Unite (New York), Canada (Toronto) unde a urmat cursurile de teatru la Arts High School. Despre acea perioadă spune: „A fost foarte nostim dar tot timpul mi se reproșa că vorbesc prea mult”. Primele apariții au fost la televiziunea americană într-un serial și trei filme puțin importante. Se remarcă abia în **River's Edge**. Urmează câteva roluri secundare pe marel ecran (**Dangerous Liaisons**, **Parenthood**, **I Love You to Death**). Primul rol important: un tânăr redactor la radio în **Aunt Julia and the Scriptwriter**. Parteneri: Peter Falk, Barbara Hershey, Elizabeth McGovern. **Point Break** îl propulsează în lumea vedetelor. Pentru acest rol (un polițist „transplantat” din Midwest la Los Angeles) Keanu a învățat surfing (ca dealtfel și partenerul său, Patrick Swayze), s-a antrenat cot la cot cu agenții FBI și polițiști, petrecând zile întregi în compania acestora.

Celebritatea nu l-a schimbat. A rămas același tânăr „new wave” în blue jeans, tee-shirt și bocanci „grunge” (vezi nr. 7/93). Locuiește la Los Angeles într-o casuță ascunsă în spatele unui uriaș gard viu. Are o motocicletă 850 Norton



Commando, model 1974 cu care îi place să gonească pe strazile pustii ale orașului la orele mici ale dimineții. Îi place să danseze (este un obișnuit al discotecilor, un dans numindu-se chiar „The Keanu Stomp”). Are un limbaj „colorat”, presărat cu expresii inventate de el și recunoaște că nu vorbește ca britanicul Kenneth Branagh, dar îi plac ca și lui, mitologia greacă, Dostoievski, T.S. Eliot și Thomas Mann. Prezențele feminine sunt destul de rare în casa sa, ceea ce a făcut ca anumite reviste de scandal să-l bănuiască de homosexualitate. Lucrul l-a amuzat enorm și l-a făcut să exclame cu malicie: „Nu, nu sunt homosexual, dar... nu se știe niciodată”. Singurul lucru care îl deranjează este pronunția incorectă a numelui său. Corect este „Kii-a-nuu”. Alte filme: **My Own Private Idaho**, **Dracula**, **Bill and Ted's Bogus Journey**.

Din sumar

august 1993

FESTIVALUL FILMULUI DE LA COSTINEȘTI: La urma urmei n-a fost decât un festival! Cu fața spre public; Etica documentarului; Tranziția animației; La orizont — o autentică generație de cinești; Vorbe la malul mării

PE ECRANE: Justițiarul; Hudson Hawk; Bătălie disperată; Ultimul mohican; Dracula

FARMECUL REPLICILOR: Nimeni nu e perfect

SPIRITUL VREMII: Ingmar Bergman și filmul uitat

SPOT: P.C.

VIDEOCINEMATICA ROMÂNEASCĂ VIDEOGHID

CINEGLOB FILMFAK FANCLUB

În acest număr semnează: Mircea Alexandrescu, Călin Căliman, Irina Coroiu, Adina Darian, Dana Duma, Lucian Georgescu, Roland Man, Constantin Pivniceru, Aura Pura, Valerian Sava, Sergiu Selian, Dumitru Solomon, Doina Stănescu.

A FI ACTOR, A FI IDOL

Din Bacău, o corespondentă în vârstă de 24 de ani, care semnează cu pseudonimul (declarat) **GEO DIANA TALIDA**, ne vorbește despre dragostea ei pentru poezie, despre pasiunea pentru teatru și film, despre „actorul-idol” Adrian Pintea (deține un inventar al tuturor rolurilor din teatru și film ale acestuia, plus interviurile și reportajele scrise despre el). G.D.T. declară că nu-i place „genul de filme à la Jean-Claude Van Damme, Arnold Schwarzenegger sau Sylvester Stallone”, pe care le consideră „filme de moment”. Ar fi dorit să devină actriță, dar i-a lipsit „suportul moral” și n-a avut „puterea și curajul de a încerca”. A durut-o „definiția” pe care a dat-o filmului românesc Nicoleta Tancău în nr. 2/1993: „Mă întreb ce anume a atras-o la filmul american, renegându-l într-atât pe cel românesc. A studiat ea oare ce este dincolo de peliculă (fie ea și americană)? Dacă studia, vedea că este o muncă, ce îi cere să ai nervi de oțel, răbdare și încredere”. În sfârșit, G.D.T. ne întreabă de ce dăm atât de rar postere cu actorii români. „Nu sunt fotogenici? Ba eu cred că da”. Și eu cred la fel. (Din păcate nu sunt mulți cititori care ne cer postere cu actori români. Regretăm, dar ne aliniem și noi la legea cererii și a ofertei. — n.r.).

La scrisoarea Nicoletei Tancău se referă și **MAGDALENA ACHIM** din București (16 ani): „Nu doresc să o critic pe tânăra dv. corespondentă care întâmplător are aceeași vârstă cu a mea, ci doar să-i deschid ochii (...). Am citit scrisoarea cu pricina de mai multe ori, foarte atentă și nu mi-a venit a crede cum poate cineva să fie atât de fanatic și nerealist într-o lume în care trebuie să lupți pentru a trăi. (...) N.T. este tipul de om care se hrănește numai cu visuri și iluzii deșarte. (...) Dacă ea crede că, la ora asta, în lumea care se pregătește

să intre în nebulul sec. XXI, se mai poate ajunge actor doar cu visuri, se înșală amarnic. (...) Da, există actori care au ajuns vedete pe negândite, dar sunt foarte rare aceste cazuri și nu de puține ori se mai și inventează. Drumul spre afirmare în cinema este sinuos (...), plin de piedici, cu urcușuri, coborâșuri, drum căruia îi poate face față numai un caracter tare, un luptător, iar ea nu este decât «melancolică și o sentimentală rar întâlnită»; în lumea filmului nu este loc pentru sentimentalisme”.

Între altele, M.A. ne mărturisește că și ea aspiră la cinematografie: dorește să facă regie de film.

(Continuare în pag. 10)

SCURT PE DOI

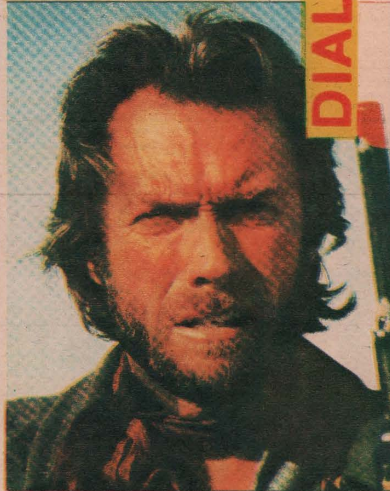
CARMEN RUDEANU, București, 16 ani, 1,68 m, 48 kg, elevă la Liceul C.A. Rosetti, își dorește foarte mult un rol într-un film. De ce? „Pentru că oamenii au nevoie de mine. Știu asta și nu-i voi lăsa să aștepte prea mult”. Scurt și cuprinzător! „Trebuie să ridicăm cinematografia românească acolo unde TREBUIE să fie. Să avem micul nostru



Pe Isabelle Adjani ați văzut-o de curând (la tv) în **Camille Claudel** de Bruno Nuyten

Hollywood”. Și categoric! „O fi Occidentul mai bogat ca noi, dar mai bun nu este cu siguranță. Și fără ezitare! C.R. ne trimite o poezie din care citez ultimele două versuri: „Unde-ai fugit, copilărie, cu visele tale, Când nu știam tristețea și gândul cel greu”. Judecând după tonul sigur și hotărât al rândurilor de mai sus, copilăria cu visele ei pare să nu fi fugit totuși...”

În sfârșit, C.R. îmi propune (personal, vezi bine!) să facem împreună o emisiune la radio „prin care să ajutăm, să încurajăm, să discutăm despre lumea teatrului și a filmului. Ea ar conține premierele pieselor de teatru și film (probabil, cronică), «Invitatul emisiunii» din lumea teatrului și filmului românesc (un fel de „actorul-actrița lunii”), răspunsuri la scrisori și o rubrică de adrese și date ale actorilor din țară și străinătate”. Sunt măgulit de propunere, dar cred că există candidații mai buni decât mine pentru această emisiune. Propunerea rămâne, deci, deschisă.



Necruțătorul Clint Eastwood

PRECEPTUL LUI CLINT

Am cules din scrisoarea Luminiței Băsarabescu (17 ani) câteva însemnări despre filmul lui Clint Eastwood **UNFORGIVEN/NECRUȚĂTORUL** pe care-l consideră o capodoperă: „Nu este o simplă legendă din trecut cu personaje care înving Răul (...), este ca un arbore: cu rădăcinile în trecut, dar cu ramurile dese întinse asupra prezentului și cu fructele în viitor (...) Eroul principal (...) este un om cu un trecut încărcat dar stăpânit în permanență de coșmaruri (...) Remușcarea, regretul sunt în anumite cazuri considerate a fi o cale de purificare sufletească. Această lume a sa este stăpânită de umbrele trecutului (...) O scenă deosebită în acest film o reprezintă cea a doctei din urmă Will și Kid în momentul imediat următor uciderei celui de-al doilea cowboy. Kid, îngrozit de felul în care poate fi ucis un om (...), înțelege pentru prima oară în viața sa adevărată semnificația a cuvântului Moarte, accentuată de spusele lui Will, potrivit cărora viața este un bun pe care îliei omului fără a-l mai putea da vreedată înapoi. Kid este reprezentantul generației salvate. El nu va mai putea ucide (...) Înțelegerea faptului că a ucide presupune a fi laș și inuman, că adevăratul curaj nu constă în a distruge, ci în a construi ceva (...). Un film de excepție, făcând apel la elementele filosofice, la un stil direct și original”.

Rubrica „Dialog cu cititorii” este realizată de Dumitru SOLOMON

Doina STĂNESCU

Mircescu Ivan, București; Amalia Șerban, Galați:

NICOLE KIDMAN, 25 de ani. Născută în Australia. Cântă și dansează de mică, fiind supranumită „copila minune”. „Nu am urmat niciodată cursuri de actorie. M-am lansat pe scenă și teatru la fost cea mai bună școală pentru mine. Apoi, m-am perfecționat jucând în seriale tv. și așa am reușit să-mi înving o dată pentru totdeauna frica îngrozitoare pe care o resimețeam când mă aflam în fața aparatului de filmat”. Publicul marelui ecran o descoperă în thrillerul lui Philip Noyce, **Dead Calm**. La 19 ani pleacă la Hollywood și joacă în primul ei film american, **Zilele tunetului** urmat de **Billy Bathgate** — partener Dustin Hoffman. Punct ochit, punct lovit. Devine cunoscută peste noapte și răpește admiratoarele pe junele prim al viselor lor, Tom Cruise (partener în **Zilele...**). Următorul film pe care îl fac împreună, **Unde-a departe** îi consolidează statutul de vedetă. Gurilor rele care spuneau că a obținut rolul datorită faptului că este soția lui Tom, ea le-a răspuns: „Nu e adevărat. Am dat probe ca oricare altă actriță și dacă n-aș fi cospuns, nu obțineam rolul”. „Refuz foarte multe scenarii”.



spune ea. „E foarte greu pentru mine, mai ales că-mi place să muncesc, dar nici nu pot accepta roluri de «obiect sexual» sau tinerețe fără minte ce mi se oferă”. Casătoria ei cu Tom Cruise este — până acum — socotită una dintre cele mai fericite de la Hollywood. Singura umbră: din cauza lui Tom nu pot avea copii. „Nu-i nimic, vom adopta unul!” adaugă Nicole cea roșcată.

Camelia Cătănescu, București; Mircea-Victor Banu, Cluj:

TOTUL DESPRE CLINT EASTWOOD: Data și locul nașterii: 31 mai 1930, San Francisco. Înălțime: 1,92 m; culoarea ochilor: albastru; stare civilă: divorțat de actrița și regizoarea Sondra Locke; debut în film: 1955 — **Revenge of the Creature**; debut regizoral: **Play Misty For Me** — 1971; câteva filme dintr-o filmografie impresionantă: 1965 — **Pentru câțiva dolari în plus**; 1966 — **Bunul, Răul și Urâtul**; 1970 — **Kelly's Heroes**; 1971 — **Dirty Harry**; 1979 — **Escape from Alcatraz**; 1979 — **Bronco Billy**; 1985 — **Pale Rider** (și regie); 1988 — **Birdy** — regie; 1990 — **Călăreț alb, inimă neagră**; 1992 — **Unforgiven**. Pasiuni: arheologia; sporturi preferate: golf, tenis, ski. Ii place să cânte, este un fan al jazz-ului. A intrat un timp în politică, fiind ales în 1968 primar al orașului Carmel de lângă San Francisco. (vezi și nr. 5/1993).

PE SCURT:

Monica Catană, București: eroii filmului **Crocodile Dundee** se numesc: Linda Kozlowski și Paul Hogan; despre Gary Cole vezi nr. 7/93; nu este obligatoriu ca titlurile originale ale filmelor să fie traduse în limba română cuvânt cu cuvânt, ci să redea, pe cât posibil, ideea filmului.

Ileana Camelia Ionescu, București: Emma Thompson este căsătorită cu Kenneth Branagh și nu au copii. Guillaume Depardieu este fiul lui Gérard Depardieu și este tot actor. Patrick Bruel nu este căsătorit; filmul care ruinează pe Mathilda May, Patrick Bruel și Jacques Dutronc în regia lui Michel Deville se numește **Toutes les confidences**; nu s-a anunțat nimic în legătură cu o eventuală căsătorie a lui Brooke Shields cu Michael Jackson, dar nu se știe niciodată. Patrick Dewaere s-a sinucis în 1982 — motivul: o boală numită... „mal de vivre”; Actrița franceză Simone Signoret obține Oscarul în 1959 pentru rolul din filmul **Drumul spre înaltă societate**; Romane Bohringer este fiica actorului Richard Bohringer, are 20 de ani, a jucat în **L'accompagnatrice** și **Les nuits fauves**. Pregătește un rol în **Mina Tannenbaum** (r. Martine Dugowson); Partenera lui Susan Sarandon în **Thelma și Louise** este Geena Davis; Regizorul filmului **Camille Claudel** (vizionat la tv) este Bruno Nuyten.

"LA URMA URMEI, N-A

Organizatorii ediției: Ministerul Tineretului și Sportului, Centrul Național al Cinematografiei, Studioul Cinematografic „București”

Directorul festivalului: Copel Moscu
Producător: Gheorghe Bejan



● Copel Moscu și Ghigbi Bejan: doi organizatori cărora nu le lipsește umorul

Cu fața spre public

Cum secțiunea dedicată filmului de ficțiune polarează întotdeauna interesul Festivalului de la Costinești, ea a concentrat anul acesta și principalele nemulțumiri. Cu numai cinci pelicule în competiție, aceasta a bulversat și palmaresul, lipsindu-l de premii importante (Marele Premiu și premiile pentru scenariu, interpretarea masculină și feminină, scenografie etc.). Dacă n-ar fi încă proaspete ecurile succeselor la festivalurile internaționale înregistrate de *Hotel de lux*, *Balanța* și *Patul conjugal* s-ar putea glosa îndelung pe tema slabei recolte cinematografice a ultimului an. Prezentate în afara de concurs la Costinești '93, *E pericoloso sporgersi* de Nicolae Caranfil și *Vulpe vânător* de Stere Gulea au contrazis parțial această impresie.

Revenind la titlurile înscrise în competiție, așa puține câte sunt, ele oferă totuși un mic eșantion de cinema românesc postrevoluționar. Reprezentative pentru tendința unor anume cineaști de a recuceri publicul, *Doi haideci* și *o crăsmărită* de George Cornea și *Liceenii în alertă* de Mircea Plângău își urmăresc scopul pe căi diferite. În cel dintâi aventurile haidecești mizează mai puțin pe dinamismul scenelor de cascadorie și mai mult pe atracția unei povești de dragoste care alunecă, din păcate, într-o melodramă de gust indolent. Preluând din mers seria *Liceenilor*, tânărul Mircea Plângău debutează cu acest episod cărui îi imprimă o linie parodică. Dovedind aptitudini umoristice și simțul ritmului, regizorul are de luptat cu inconsistența unui scenariu pe care încearcă să-l salveze printr-o soluție cu priză la spectatori: trimiterea ironice la faimosul serial *Twin Peaks*. Asemănarea frapantă a actorului Cosmin Sofron cu interpretul agentului Cooper, Kyle MacLachlan, este exploatată destul de abil și cu efecte comice care înviează o povestioară, altfel anostă. E totuși insuficient pentru o comedie care ar fi trebuit să-și păstreze verva cel puțin o oră.

Deși numai patru dintre recentele noastre producții au fost înscrise în concurs, filmul de autor nu a lipsit, el fiind reprezentat de creația debutantului Valeriu Drăgușanu — *Timpul liber*. La o conferință de presă regizorul își prezenta pelicula ca fiind „povestea unui personaj gogolian care se naște din mantaua lui Pirandello și trăiește în România lui Ceaușescu”, formulare semnificativă, cred, pentru doza de livresc asumată de cineast. Scris înainte de 1989, *Timpul liber* păstrează însușiri ale cinematografului nostru din perioada pre-decembristă, cu elanuri metaforizante și cu o înclinație apăsătoare spre limbajul aluziv. Trecurile din plan strict realist, al mizeriilor epocii de aur descrise cu lux de amănunte, în cel

Ridicată la rang de festival național, cea de-a 16-a ediție a întâlnirilor cinematografice competitive de la Costinești nu s-a putut impune ca atare. Cu numai patru lung metraje de ficțiune românești și unul moldăv în concurs, ponderea a revenit scurt metrajului (documentar și animație) realizat de profesioniști afirmați, dar mai ales de studenți. Deci un festival preponderent al tinerilor cineaști. Nimic rău în asta: Ceea ce a lipsit Festivalul de la Costinești de autoritatea unui festival național nu a fost participarea masivă a tinerilor cu scurt metraje, ci lipsa unei selecții riguroase a filmelor acceptate în concurs.

Suntem angajați într-o profesie care presupune și ea riscul de a spune: *NU*. N-am reușit să aflăm, până la urmă, cui i-a revenit veto-ul final, — persoană cunoscută la orice festival. Design, există presiuni afective sau conjuncturale și nu este ușor să refuzi unui coleg sau student șansa ca filmul să fie văzut. Dar, pentru a ridica nivelul de exigență, nu cantitatea contează. O parte dintre filme ar fi putut rula într-o secțiune paralelă „informativă” necompetitivă, așa cum se obișnuiește. Să spunem că și proiectarea de-a valma a filmelor pe 35 sau 16 mm ca cele realizate pe video nu a asigurat disjuncția absolut necesară.

O altă decizie menită să dea amploare fără acoperire acestui numit Festival național a fost numărul de premii propus inițial: 22 (din care de altfel s-au acordat doar 10) corespunzând tuturor compartimentelor de creație. Acest tip de recompensare exhaustiv corespunde unor premii naționale anuale cum sunt Oscarul, Césarul sau Premiile Uniunii noastre a cineaștilor, dar nu este practicat la festivalurile internaționale sau naționale. Dealtfel, cu cât un festival se dorește mai important, cu atât numărul premiilor este mai redus. În sfârșit, juriul compus din 13 persoane, depășea cu mult numărul de jurați al celor mai importante festivaluri.

Să considerăm inadvertențele o experiență câștigată în perspectiva organizării unui festival cu adevărat național.

Costinești '93 nu ne-a oferit nici o revelație. Neacordarea premiilor celor mai importante, chiar de către un juriu atât de numeros, este de natuță să mă confirme. Dintre filmele realizate de consacrați ai documentarului, trei mi-au trezit un interes aparte prin modul cum documentul a fost investit cu o viziune de autor.

Timișoara — Decembrie 1989 de Ovidiu Bose Paștina cu o imagine realizată de Doru Segall. Cei doi au găsit o expresie grafic-cinetică absolut originală spre a reda elanul, spaima, nebulosul din jurul adevărilor.

Eliberare de Sorin Ilișiu și Ioan Groșan — un document scris direct pe peliculă despre copiii din Gara de Nord cărora auroclacul le este și hrană, și mângâiere. Fără a se lăsa sedus de voga mizerabilismului, autorii captează motivațiile și esența experienței din ultimii zece ani ai acestor dezmonșteniți de soartă. Aflăm că schimbarea politică din România nu le-a adus lor nici o „eliberare” (interesant echivocul sugerat de titlu, copiii doar dorm pe lângă boxele unde se „eliberază” bagajele), pentru ei singura diferență este că înainte nu erau deranjați,

subiectiv, al nălucirilor personajului strivit de constrângerile lumii în care trăiește, nu sunt întotdeauna plasate sub semnul logicii artistice. Imagini onirice rafinat compuse și o anume sinceritate a tristeții emanată de întreaga poveste vorbesc însă despre vocația cinematografică a debutantului Valeriu Drăgușanu. Ceea ce i-a reușit mai puțin, „pirandellismul” său declarat, ar trebui să-l facă să reflecteze, la viitoarele proiecte, asupra clarității convențiilor propuse publicului.

Cu același pericol al confuziei s-a confruntat și autorul filmului *Ce bine era în Elada*, Vasile Brescaru, care anul trecut pleca de la Costinești cu un premiu pentru *Tunel de lemn*. Naratiunea simbolică despre dezdrăcinarea și pierderea identității prezentată acum nu reușește să convingă din pricina eclecticismului și a nesiguranței tonului.

Că vremea cinematografului abuzând de metafore s-a încheiat a încercat să ne convingă și *Privește înainte cu mănă* (regia Nicolae Mărgineanu), un film care vorbește fără menajamente despre dezamăgirile societății noastre postrevoluționare. De un realism crud, discursul cinematografic dezvoltă o poveste scrisă cu mână sigură (de Petre Sălcudeanu) despre dezagregarea unei familii de muncitori ai cărei membri încearcă, fiecare pe cont propriu, să scape din ghearele sărăciei. Tatăl somer se străduiește să se descurce din expediente, fiica se prostituează, mezinul o ia pe calea delinvenței, iar băiatul adolescent ajunge la închisoare după ce se răzună pe cei care îl exploatează sora. Acumularea de nenorociri nu capătă însă turnură melodramatică, confuzia morală a acestor vremuri fiind incriminată convingător drept cauză. *Privește înainte cu mănă* propune o formulă de cinema care evită estetismul și exprimarea esopică. Cu toate accen-

tele sale naturaliste, aceasta reprezintă o direcție posibilă pentru prezent.

Scritura filmică ce evită calofilia caracterizează și *Vulpe vânător* de Stere Gulea, prezentat în afara de concurs. Deși evocă perioada premergătoare evenimentelor de la Timișoara și teroarea la care erau supuși cei cu elanuri contestatere, perspectiva relatării aparține prezentului, cinematografic vorbind. Regizorul se dovedește atent cu soliditatea povestirii și cu biografia personajelor, reușind să le impună printre cele puține memorabile din peliculele ultimilor trei ani.

(Continuare în pag. 6)

Dana DUMA

● Cosmin Sofron: o asemănare uimitoare cu agentul Cooper



Cu sprijinul financiar al: Ministerului Culturii, Primăriei Municipiului București, Uniunii Cineaștilor, Firma PAN și Fundația „Crescent”, Firma T.T.I.

S-au adresat mulțumiri pentru sprijinul tehnic firmei SIDACO

FOST DECĂT UN FESTIVAL!"

iar acum au intrat în vizorul presei și al interesului public. Ceea ce le displace. Cornel Mihalache în esul intitulat *Întâlnire imposibilă* propune, într-o viziune personală și poetică, puncte de tangență între doi Mihai: Mihai Eminescu și Miguel Cervantes.

Câteva semnale îmbucurătoare au venit de la filmele studențești. Dacă în primele două ediții post-decembriste, acestea nu ieșiseră din conul ideologic, schimbând doar semnul, dar deloc modalitatea și retorica (unii cinești din generația matură perseverează neopurtun în acest sens), acum majoritatea studenților și-au aflat inspirația în cotidian, în faptul divers semnificativ, punând în valoare observația personală. Filmele care s-au orientat către story, către un cinema direct, descătușat de sindromul la la Fellini, la la Antonioni (fără acoperire) ne dau speranța unor viitori cinești care să ignore fireștile preferințe ale cineaților. Trei exemple: *Meniu complet* de Cătălin Fețița, *Vecini* de Tudor Giurgiu, *Pro Patria* de Titus Munteanu, dintre multe posibile.

Ca la orice festival, finisul a fost cu tensiuni, cu patimi, cu lacrimi. Spre consolarea tuturor, am să-l citez pe Hitchcock, nici el un răsfățat al premiilor, dar astăzi recunoscut de importanții cinești europeni și americani drept maestrul lor. Într-o situație asemănătoare, Hitch a spus: „La urma urmei, n-a fost decât un festival!”

Discuția despre starea cinematografului și a cineaștilor noștri s-a prelungit după încheierea festivalului cu câțiva dintre participanți, pe micul ecran, la invitația colegilor de la emisiunea „Venii cu noi pe programul doi”. Gazdă amabilă, moderator subtil și pertinent a fost Carmen Bendovski. S-a vorbit mult și despre necesitatea privatizării studiourilor de creație, a sălilor de cinema etc. O schimbare necesară și dorită cred de mulți dintre noi. Un argument nu a apărut destul de explicit pe post. Anume, într-o societate nedictatorială multe nu se pot face cu forța, dar două lucruri absolut imposibile vreau să le numesc în mod expres: să dictezi venirea capitalului în întreprinderi nerentabile și să aduni oameni în sala de cinema la filme pe care nu doresc să le vadă.

Am avut reconfirmarea acestei concluzii general valabile, mergând în aceeași seară la amfiteatrul unde se desfășuraseră proiecțiile festivalului. Deși serile au fost reci, amfiteatrul era plin 80%. Intrarea era însă liberă! După închiderea festivalului, a avut loc în aceeași incintă un spectacol al grupului Divertis. Amfiteatrul s-a dovedit absolut neîncăpător. Când porțile metalice de peste doi metri au trebuit să fie ferecate cu lanțuri și lacăte, întârzierilor cu bilețul în mână li s-a permis să fie escaladeze. Cei fără bilete au rămas târziu în noapte, în picioare, pe lângă ziduri, ca să rădă, laolaltă cu cei dinăuntru, de glumele inteligente ale celor ce au reinnotat, după atâția ani de eclipsă, tradiția cabaretului politic. Un detaliu semnificativ: costul unui bileț era de 800 lei!

Pe când un asemenea public plătit și la filmele românești?

Adina DARIAN

Etica documentarului

Nu este lipsit de importanță faptul că documentarele văzute anul acesta la Costinești indică starea actuală a genului, trecând în revistă atât strategii comune, vechi, cât și noi configurări, formule insolite, în funcție și de suportul pe care sunt realizate (peliculă sau bandă magnetică), în raport cu natura și scopul organismului care le produce (Studioul „Sahia”, Editura Video, GDS, FAV, Profil, ATF etc.). De unde și necesitatea discutării valențelor etice ale documentarului dintr-o perspectivă estetică. Deoarece una din constantele sale ca gen specific rămâne condiția sa de document, cât mai aproape de realitate, cât mai aproape de Adevăr, oricât de relativ ar fi acesta.

Două filme își aducăde la bună dreptate apartenența la filmul-eseu, inspirate fiind de aceeași expoziție: „Cartea obiect — cartea spiritului” — care își împrumută denumirea una dintr-ele și *Babel* care își manifestă intenția de mai amplă meditație chiar din titlu. Meritul implicării documentaristului în subiectul pe care-l propune să-l filmeze poate fi uneori exagerat ca în *Palatul Guvernatorului* unde inserțiile încercă să accentueze în mod forțat încărcătura politică a unui eveniment din sfera artelor plastice — un happening timișorean care se impunea să fie imortalizat pe bandă magnetică mai ales ca prin mobilitatea sa aparatul descoperă inedite fațete ale lucrărilor, cât și demersurilor artistice ca atare.

Alunecările documentarului spre eseu sunt interesante și atunci când se prezintă în mod deschis ca va fi vorba de speculații nu doar intelectuale, ci și sentimentale: *Întâlnire imposibilă* (Cornel Mihalache), încercând o apropiere între spiritualitatea românească și cea iberică, între Cervantes și Eminescu, prin expresiva juxtapunere a unor simboluri ce țin de iconografia tradițională (în genere devalorizate de o prea asiduă vehiculară) dezvăluie nu doar afinități, ci și congenialități proprii întregii istorii a vechiului Continent. Totul sub semnul relativității declarate! Aceste spargeri ale granițelor dintre genuri se fac, uneori, din rațiuni strict personale. Este cazul unui documentarist (Vlad Druck), reputat pentru concretețea investigației sociale, care acum se refugiază pe tărâmul eseului cinematografic cvasiabstract: un banal tun cu mașina își asumă ilustrarea simbolică a unui fenomen cu ample conotații — preambul la intrarea într-un spațiu concentraționar sau recurgerea la așa-zisa spălare a creierului: *Memory Depletion*.

O categorie aparte a fost și va rămâne filmul monografic. *Strigăt în timp — Avangarda* orchestrează sinestezice imaginea (documentarului de arhivă, a operelor de artă sau a manifestărilor de epocă) cu ilustrația sonoră și comentariul inteligent conceput de către autori (Radu Igazag și Alexandru Solomon), dar și rostit impecabil de către un actor (Marius Stănescu), prevalându-se de așa-zisul „nerv optic” promovat chiar de curentul respectiv.

Pe lângă îndeplinirea obligației de suflă (proprie oricărui cineast-documentarist) de a-l filma pentru posteritate pe *Petre Țuțea* și *Emil Cioran*, Gabriel Liiceanu și Sorin Iliesiu propun și o polemică — realizabilă doar prin intermediul camerei video. În abstracto tot filmul savărește ritualul „energiilor comunicării” de care atâta a avut nevoie

un artist atins de aripa genului — un inedit „elogiu nebunii” — îi dedică cineastul încă student Gheorghe Preda regizorul Aureliu Manea și opere sale efemere (spectacolele de teatru de nimeni înregistrate fiindcă nici un om cu aparatul de filmat nu i-a fost aproape când încă nu era prea târziu în *Lumina din jurul trupului*).

Atitudinea documentaristului față de tema aleasă poate fi ca a oricărui cineast, negativă sau pozitivă, depreciativă sau apreciativă. Contează gradul ei de verosimilitate și de credibilitate. În *Poezie după gratii* (N. Mărgineanu) unde se recurge la un străvechi procedeu oratoric — captatio benevolentiae este lăsată mai întâi să se etaleze subiectivitatea subiectului: în tabloul dezolant al închisorilor respiră versurile lui Radu Gyr frăzate cu patos reținut de vocea cu personalitate a lui Adrian Pintea.

Supralicitarea este viciul de fond — și nu de „coloratură” — al filmului *Condamnați la fericire* (Dinu Tanase) care ar fi avut două alternative de configurare ideologică: conform titlului, ca pamflet la adresa ingratitudinii soartei care, printr-o simplă trăsătură de condei a istoriei, a plasat România în zona de influență a unui anume sistem politic; sau conform subtitlului — „Experimentalismul în România” — care presupunea o autentică radiografiere a dramei unui popor constrâns, prin mijloace și de ordin fizic, dar mai ales psihic, la dedublare. O tragedie cu repercusiuni nebanuite și fără multe șanse de remediere, pentru că a fost atacat însuși potențialul de cinste și onestitate al însuși. Simpla permutare a aceluiași epitet incriminatoriu de la o categorie socio-politică la alta nu produce nici o revelație de ordin istoric celui afectat de aberațiile regimului totalitar. Spectatorul tânăr are doar ocazia să ia cunoștință de imagini de arhivă grăitoare în sine.

Palmares

- Premiul special al juriului: Privește înainte cu mânie (regia Nicolae Mărgineanu, scenariul Petre Salcudeanu, imaginea Alexandru Solomon).
- Premiul pentru imagine: Florin Mihăilescu, *Timpul liber*.
- Premiul pentru muzică: Anton Suteu, *Timpul liber*.
- Premiul pentru debut: regizorul Valeriu Drăgușanu, *Timpul liber*.
- Premiul pentru film documentar: *Timișoara — Decembrie 1989* de Ovidiu Bose Pastina.
- Premiul pentru imagine film documentar: Doru Segall pentru *Timișoara — Decembrie 1989*.
- Premiul pentru reportaj: Când ard jucăriile de Elena Ilias (Republica Moldova).
- Premiul pentru film A.T.F. pe 35 mm ex-aequo filmelor *Cântarea cântărilor* de Gheorghe Preda și *Meniu complet* de Cătălin Fețița.
- Premiul pentru A.T.F. (video): ex-aequo filmelor *Dincolo de singurătate* de Călina Protici, *Inițiere* de Maryann Georgescu și *La Est de Vest* de Daniel Rațiu.
- Premiul pentru film video: ex-aequo filmelor *Strigăt în timp* — Avangarda de Radu Igazag și Alexandru Solomon și *Eliberare* de Sorin Iliesiu și Ioan Groșan.
- Premiul firmei T.T.I. de 500 de dolari, contravaloarea unei burse în străinătate, lui Daniel Rațiu.
- Premiul primăriei Municipiului București: Când ard jucăriile de Elena Ilias.
- Premiul Fundației Arte Vizuale: *Pro Patria* de Titus Munteanu.
- Premiul Ununii Cineaștilor: Gheorghe Preda pentru *Cântarea cântărilor*.



● Natalie Bonifay, actrița franceză în filmul de debut al regizorului Nae Caranfil

Aflat în imposibilitatea de a avea la dispoziție material înregistrat pe viu la declanșarea revoluției în orașul bănățean, cineastul de talent care este Ovidiu Bose Pastina reușește să transforme handicapul în avantaj, apelând la formule specifice actului artistic: *Timișoara — Decembrie 1989*. În absența, cu un impact la public tocmai astfel sporit, este evocată starea emoțională a acelor zile. Mărturiile, obținute după o vreme, sunt probate cu ajutorul fotografiei lui-generis al cărui palpit point-lisist sugerează în ultimă instanță relativitatea percepției unui eveniment, într-un anume fel trăit, într-un alt fel memorat. Coloana sonoră (Horia Murgu — creator al sunetului și la alte filme din concurs) ce amalgamează zgomotele reale cu aculele sintetizatorului amplifică atmosfera de confuzie, de tensiune, de infern, de mister ce născând — probabil — nu va fi pe deplin elucidat.

La extrema cealaltă, în perimetrul tradițional al genului, se plasează două dintre filmele cineaștilor moldoveni. Când ard jucăriile (Elena Ilias) prezintă lumii întregi tragicele conflicte armate din Tiraspol prin vocea maturilor, dar din perspectiva copiilor ale căror priviri încărcate de tristețe sunt un laitmotiv de neuitat.

O veritabilă acțiune de reabilitare a noțiunii de patriotisme (compromisă de o demagogică inflație chiar și în limba-jul cinematografic) izbuteste un film documentar (regia Alexei Barat, comentariul Ion Ungureanu) care își sporește valoarea etică și estetică datorită sobrei consecvențe prin care aparatul de filmat se dovedește nu doar martor, ci și factor implicat permanent în istoria ce se scrie, clipă de clipă, în bătaia gloanțelor, în acea parte a țării, vremelnic și samavolnic înstrăinată: *Per aspera ad astra*.

Irina COROIU

La orizont: o autentică generație de cineaști

Anul acesta s-a produs reforma, tranziția sau „schimbarea la față” datorită hazardului. Lipsind de la apelul Hotel de lux al lui Dan Pita, Petru conjușel de Mircea Daneliu și Cel mai iubit dintre pământeni (regia Serban Marinescu), golul creat a fost umplut cu multe, poate prea multe filme studențești, adică, filme tinere. Și, iată, paradoxul: în anul de grație 1993, când festivalul și-a schimbat titlul devenind, de la sine putere, „Festivalul național al filmului”, el revenea, în fapt, la matca originară de festival al tineretului.

Spuneți și dumneavoastră, așa-i că noi românii suntem în contratimp? Vasăzică, ce nu s-a reușit în 15 ediții succesive se întâmplă de brusc, peste noapte, datorită întâmplării. Fapt cert este că, seară de seară, s-au prezentat în amfiteatrul Costineștilor câte două-trei filme studențești ATF pe 35 mm., realizate în anii superiori de studii, în condiții „climatologice” nu tocmai favorabile. Cei absenți pot fi satisfăcuți: apa mării rece ca gheața, plaja pe sponci, iar viziunile cu păturile în cap și cu dinții clătănind de frig.

Filmele: bunișoare, destul de bune, câteva foarte reușite. După gustul meu de menționa **Cântarea cântărilor** (premiat, de altfel, de Uniunea Cineaștilor și ex-aqueo de juriul festivalului), regia Gheorghe Preda, imaginea Gheorghe Emanuel, **Meniu complet** de Cătălin Fețiș, operator Ligia Cortan sau **Vecinii**, regia Tudor Giurgiu, imaginea A. Sterian. Toate au un numitor comun: autorii au încetat să mai pedaleze pe speculații stilistice, scheme ermetice de montaj încălțit, „elaborând” filme estetizante, criptice, inaccesibile spectatorului mediu. În locul lor se simte puternic strădania de a povesti. Filmele au cap și coadă, acțiunea decurge, cât de cât, fluent, aparatul stăruie pe actor, delimitând raporturile sale cu cadrul, pe scurt, accentul se mută pe epic. Dovada

filmele **Pro Patria** de Titus Munteanu și **Ușa** în regia lui Cristian Lăzărescu. Când scenariile sau filmele se abat de la regulă, un fel de ecor întărit al strategiei de altădată, **La gura sobei** (regia Radu Leon, imaginea Ligia Cortan) sau **Macondo, lăcașul zănelor** (regia și imaginea Constantin Apostolescu), apar grăbituț și confuzia.

Întrebarea care stăruie în mintea mea vizează cauza acestei mutații. Ce s-a întâmplat într-un singur an? De unde această schimbare de macaz, teoretic vorbind, o nouă atitudine față de existență — dragoste, gelozie, raporturi conjugale, sexualitate etc. — o indelețnicire pasivă de a contempla și despica rosturile evenimentelor din viața de fiecare zi? Efortul profesorilor? Studenții își pleacă privirea, părănd a zice că la mijloc e o chestiune de adaptare la mediu; se pregătesc sufletește de pe băncile școlii pentru viitorul imediat, când vor trebui să intre în grațiile televiziunii și ale spectatorului de cinema. Nimeni nu-și mai poate permite acrobații de limbă așteptând placid deznodământul în virtutea fatalismului nostru tradițional, „vom trăi și vom vedea”! Noua generație pare conștientă de cauzele crizei prin care trecem ca fiind de ordin financiar, acceptând lucid ceea ce ieri ignoram cu dezinvoluță, chiar cu inconștiență. Prozaic, filmul înseamnă bani. Gata cu speculațiile rudimentare, când considerăm finanțele egal contabilitate, contabilitate egal birocrație, birocrație opusul „creației”. Cu săli goale, export nul și divorț cu televiziunea se merge direct la sinucidere în masă. Ori, studențimea ATF-istă vrea să trăiască!

Asta am învățat rapid tinerii universitari, influențați, probabil, și de un fundal repertorial acaparat copios de filmul american pragmatic, alert, șocant, impecabil profesional. Afirm cu toată tăria profesionalismul ascendent al filmului studențesc chiar la unele pelicule de factură medie pe planul rușinii artistice, bunăoară **Dulcea armonie conjugală** de A. Moroșanu,

înaintea micului dejun în regia lui Mihai Scărlătescu etc. ce pun accent pe jocul actoricesc, explicitarea conflictului, primatul dramaturgiei. Operatorii la rândul lor se remarcă prin economia de mijloace tehnice, o preocupare atentă către soluții plastice inedite (A. Sterian în **Vecinii**, cu nota aceea de spațialitate dilatată). Mai nou, predomină cadrul fix; inspirată pasivitatea camerei de luat vederi în filmul **Ușa**, (Cristian Lăzărescu și Ligia Cortan) unde coloana sonoră este mai activă decât obiectivul.

Una peste alta, Costinești '93 a scos în evidență filmul studențesc, mai profund, mai sincer, mai pragmatic decât în trecut. Gata cu bătaiele bezmetice de aparat, gata cu provincialismul unor tentative stilistice de mult consumate în alte școli de cinema. N-a fost un festival după care să curgă râuri de cerneală și potop de extaze, dar parca se prefigurează o autentică generație de cineaști, generația anilor '90, încă fragilă, dar promițătoare.

Există și reversul medaliei, un comportament, o stare de spirit des întâlnită pe culoarele A.T.F. Constată, în bloc, a generațiilor precedente, adică răspunsuri în discuție a dilemei ou-găina. Imberbil le-aș răspunde cu un post scriptum: când un american vine la Paris, povestite cu vădită malitiozitate un manager, este stupefiat de mentalitatea francezilor, care, trecând prin liceu, au învățat pe de rost două sau trei tirade din „Cidul” de Corneille. Și ce au învățat ei din această piesă? Că un tânăr, de o vanitate nestăpânită, de o susceptibilitate frizând psihia, de un curaj vecin cu violența, consideră că „valoarea nu depinde de numărul anilor”, altfel spus, că experiența, competența, învățămintele trase din greșeli, totul este egal cu zero.

Omul de valoare se naște valoros!

Unde am mai auzit asta? Să fi fost și la Costinești?

Constantin PIVNICERU



Criticii, prezență activă în festival: Viorica Bucur, Ioan Lazăr care a lansat în acest context volumul al doilea al cărții — „Istoria filmului în personaje și actori” („Seducția feminină, fascinația diabolică”), Călin Căliman, Marina Constantinescu și B.T. Răpeanu

Vorbe

la malul mării

Ca la fiecare ediție, nici anul acesta n-au lipsit dezbaterile de creație. Numite impropriu conferințe de presă, discuțiile au avut ca scop facilitarea întâlnirii dintre cineaști și public. Desfășurate, în absența spectatorilor, între participanții la festival, aceste întâlniri au fost, totuși, ocazia unor reflecții asupra stării actuale a cinematografului românesc de dincolo și de dincoace de Prut. Tema de căpătâi a fost criza sistemului național de producție, mai ales în domeniul scurt metrajului: Studiourile „Sahia” și „Animafilm” se află aproape în situația de a nu mai putea realiza nici un nou titlu, iar peliculele făcute până acum nu mai pătrund în sălile de cinema. S-a vorbit mult despre filmul studențesc, studenții de la A.T.F. fiind mai puțin cuprinși de scep-

ticism decât profesioniștii cu vechi șir în producția națională.

Deși moderatorii au încercat să impună discuțiilor turnura schimbului de idei, s-a glosat mai mult pe teme practice, obsesia administrativ-organizatorică fiind motivată, se pare, de gravitatea situației financiare a unor studiouri și de difuzarea amenică a producției naționale. În săptămâna precedentă deschiderii festivalului, în cele aproape 30 de cinematografe bucureștene nu rula nici un film românesc. Iată numai una dintre cauzele îngrijorării exprimate la Costinești. Merită totuși citate câteva păreri emise în cadrul acestor întâlniri pentru valoarea ideilor de mai larg interes.

Nicolae Caranfil — regizor: „Am senzația că cinematograful românesc trebuie regândit. Filmele venite din Estul european erau unele de răuială cu regimul. După căderea Berlinului, peliculele care păstrează inerția disperării unui gulag nu mai au spectatori nici acasă, nici în Occident. Cred că acum cineaștii trebuie să spună povești și nu să se răfuiască cu morții”.

Anatol Codru — Președintele Cineaștilor din Republica Moldova: „Ceea ce m-a bucurat la colegii mei din România este călăuză neastâmpăr al imaginilor, preocuparea de a le da un relief personal. Trebuie să recunoaștem tinerețea filmului românesc și a viziunii sale. Am rămas plăcut surprins de scurt metraje și de felul în care se recuperează în ele valorile spirituale ale românismului.”

Gheorghe Preda — student la regie: „Cred într-o cură de film violent și violent afectuos.”

Stere Gulea — regizor: „Estul trebuie să se schimbe, nu numai în cinema. Dacă nu reușim să convertim talent și sensibilitate într-un proiect de spectacol competitiv nu vom face nimic. Nu avem nici o șansă dacă nu reușim să povestim”.

Copel Moscu — regizor: „Cineaștii de la noi sunt dezbrățați din cauza orgoliului”.

Cu fața spre public

(Urmare din pag. 4)

Înscriș tot în afara competiției, E periculosos sporgeși de Nicolae Caranfil s-a dovedit filmul de debut mult așteptat, la fel de bine primit și de critică, și de spectatori. Cu toate că venea însoțită de comentarii entuziaste ale presei franceze și nu numai, după prezentarea sa de la Cannes, această opera prima de admirabilă prospețime nu este, cum ne-am fi temut, o peliculă făcută anume pentru a satisface gustul unui festival internațional, dar nu și pe cel al spectatorilor. N-am găsit nici o urmă de sofisticare în această poveste inundată de umor și de tandrețe, a cărei singură extravaganta formală este relatarea aceluiași eveniment din trei perspective diferite. Trimiterea clară la structura narativă a clasicului **Rashomon** nu e făcută cu preiozitate, ci cu o complicitate care face plăcere cinefililor înrâși. Desigur, vom reveni asupra filmului în momentul premiei, nu fără a spune că, în contextul slabei reprezentări la capitolul ficțiune, ni s-a părut la Costinești o prezență salvatoare.



● Maria Ploae (membră în juriu) și copiii ei



● Documentaristul Ovidiu Bose Pașina, premiat (Timișoara, Decembrie 1989)



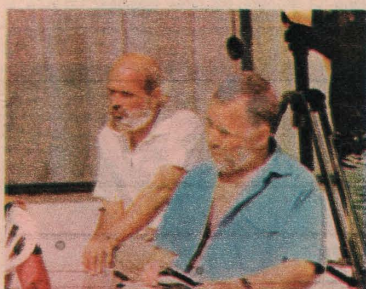
● Radu Igazsag și Alexandru Solomon, autori ai unui incitant eseu despre avangarda artistică românească antebelică (Strigăt în timpan)



● Ion Haiduc (un rol interesant în *Privește înainte cu mânie*)



● Mara Grigore (remarcabilul debut actoricesc din *Vulpe vânător*)



● Oaspeți din Chișinău: actorul Vasile Tăbîrță și scenaristul Dumitru Olărescu

Tranziția animației

Niciodată, nici pe vremea lui Gopo (când zeci și zeci de premii naționale și internaționale au intrat în vitrina autorului), nici pe vremea lui Szilagy Zoltan (al cărui *Nod gordian* a fost cunoscut și prețuit în lumea întreagă), filmul românesc de animație n-a fost „vedeta” competiției cinematografice de la Costinești. Această, deși multe dintre filmele importante — „de autor” sau pentru copii — au figurat în programele festivalului. Aceasta, deși — oricât ar părea de paradoxal astăzi — au fost ani în care studioul specializat (pe atunci unul singur) producea chiar două-trei filme de lung metraj pe stagion. Dar filmul de animație a fost mereu prezent în concursul cinematografic din stațiunea tineretului, conferind „culoare” și „ritm” spectacolelor cotidiene, făcând de obicei „trecearea” dinspre filmul documentar spre lungmetrajele serii, bucurând pe mici spectatori, destinându-i sau — de ce nu? — încruntându-i pe cei mari. Cu toate acestea, n-au fost puțini anii în care filmul de animație a lipsit din palmaresul festivalului. Uneori — probabil — juriul a „sanționat” astfel producția mai puțin semnificativă a unui an sau a altuia. Alții — probabil — juriul a ales, prin omiterea filmelor de animație din palmares, soluția cea mai comodă (dar și cea mai neprofesională), neizbutind să-și precizeze opiniile sau să ajungă la un consens în privința ierarhiilor valorice.

Astfel, s-au petrecut lucrurile și la Costinești '93, când animația n-a lipsit în nici o seară, de pe ecranul concursului (ba au fost și câte două filme de animație pe seară), dar când nici una dintre peliculele respective n-a fost cu-

prinsă în palmares. Să fi fost necesară o sancțiune? Mă îndoiesc, mai ales pentru că știu cu toții că nici perioada „de tranziție” a animației românești nu este deloc ușoară, ba dimpotrivă, fiecare nouă creație solicită eforturi — inclusiv financiare — înfinit mai mari decât orice altă etapă „normală” din istoria evolutivă a genului. Efectiv, însă, a fost un an destul de eterogen al animației românești.

Pe Ion Trică — mai aproape, oricum, de el însuși decât în ultimii ani ai deceniului 9 — l-am găsit în perimetrul unei teme „grave”, încercând, în *Floarea și glonțul*, să sugereze, metaforic, „condamnările la fericire” ale epocii comuniste: uneori, „pana” să prinde aripi, alții se afundă în cerneala unor pon-

cife, dar de reținut rămâne tinerețea spirituală, regăsită, a autorului, chează-șie a unei perspective tonice, creatoare. Un proiect mai vechi a fost abordat de Olimpiu Bandalac în *Navigatorul naufragiat*: eroul titular din filmul acestui reprezentativ „optzecist” al animației românești întreprinde o călătorie „inițiată” pe marea agitată a vieții. Regizori cu personalitate ca Dinu Petrescu și Dinu Șerbescu revin la teme și modalități expresive preferate, primul în *Triplic*, dând ironiei ce-i al ironiei, al doilea în *Circus*, dând satirei ce-i al satirei, fără a omite să atingă, în micro-parabolele lui, idei „dure” ale prezentului, cum ar fi și aceea — nu numai din lumea circului — a „manipulatorului manipulat”. Aproximându-se încă o dată de universul mirific al copilăriei (care a constituit „obiectul” întregii sale creații), regizoarea Liana Petruțiu — fără a apela la „povești” — desenează cu o plastică incitantă *Amintiri din Andersen*. În sfârșit, animația românească a

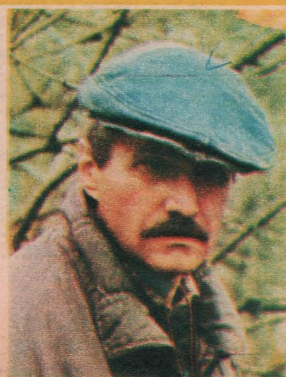
fost reprezentată la Costinești și printr-un „debut colectiv”. *Perpetuum mobile*: realizatori — mai ales — foarte tineri își încearcă forțele în acest domeniu de creație, dar orice concluzie a comentatorului mi se pare riscantă, fiind vorba, deocamdată, doar de o primă „luare de contact”, de o respirație.

Dacă facem suma, animația românească n-a fost deloc „cantitate neglijabilă” la Costinești. Și totuși?

Călin CĂLIMAN

Reportaj FOTO Victor STROE

● Regizori fără de care nu putem tinde către un festival național la Costinești: Dan Pița, Mircea Veroiu și Andrei Blaier, surprinși la primul tur de manivelă al filmului lui Blaier *Crucea de piatră*, și Mircea Daneliuc, în plină filmare la noua sa peliculă... *Șapte de amor*



spot

P.C.

P.C?

Ce-o mai fi și asta? Gândul vă duce la calculatoare, parcă acolo ați auzit aceste inițiale. Răspuns incorect! Poate Partidul Comunist? Nică de această dată nu ați ghicit. P.C. înseamnă „politically correct” — corect din punct de vedere politic. Este ultima nebunie a Americii, care trebuie să vorbească și să se comporte corect din punct de vedere politic. Adică să nu jignească sentimentele concetățenilor socotiți a fi „diferiți”. Diferit a devenit astfel un cuvânt la ordinea zilei. Analisti de-finesc acest P.C. ca un amestec de terorism intelectual de stânga cu vânătoarea de vrăjitoare de dreapta. Fanatici P.C. sunt: feministe, homosexuali, handicapați, puritani, ecologiști, obezi, militanți negri, indieni — care nu mai permit să li se spună astfel. Asa că cine se pregătește de o excursie în Statele Unite va trebui să învețe noul limbaj dacă nu vrea să aibă necazuri. Necazuri au avut mulți din cei care nu s-au acomodat din mers cu noul vocabular.

Muzeul Național de Artă din Washington amenință cu evacuarea lucrării „Schematic Drawing for Murybridge II” de Sol LeWitt pentru că este judecată ca „degradantă pentru imaginea femeii deoarece încurajează voyerismul”. Se ajunge la un compromis: opera este expusă, dar însoțită de un comentariu moralizator.

Militanți P.C. boicotează apariția oamenilor deghizați în Moș Crăciun, întotdeauna albi, pentru că „ei constituie încă un simbol al oprămirii negrilor de către albi”.

Sușținătorii echipei Atlanta Braves sunt împiedicați să-și încurajeze favoriții agitănd tomahawk-uri din plastic. Motivul? Este o injurie pentru indieni.

Un cuvânt care deranjează: **chairman**. Ați înțeles, desigur, din ce cauză: cuprinde în interior **man** (bărbat). Și ce ne facem cu femeile cu funcții de conducere? Vom spune deci **chairperson**. În aceeași direcție feministele radicale propun și înlocuirea cuvântului **woman** (femeie) — care include și el incriminatul **man** — cu un simbol grafic destul de complicat sau cu **womyn**.

Nici ecologiștii nu se lasă mai prejos. S-a organizat un boicot național al sandwich-urilor cu ton. „Câți delfini sunt prinși în plasele pescarilor pentru o singură conservă de ton?”

În cele mai mari universități americane se predau cursuri de studii africane. În șapte universități există centre de studii feministe. Harvard și Yale vor să introducă cursuri de studii cu tematică gay, lesbiene și bisexuale. Se pare că cea mai mare nenorocire pentru o persoană este să fie bărbat, alb, heterosexual și fără defecte fizice evidente. Acesta se presupune că încarnează toate oprămirile pe care minoritățile le au de înfruntat. Încercând să ștergă diferențele dintre grupuri, minorități și majoritate, adepții P.C. ajung la atitudini extremiste. A început să bată și peste ocean un vânt de omogenizare forțată, când noi abia am scăpat de ea. Un nou terorism care încurajează apariția unor mișcări de respingere la fel de radicale.

Dar de legătură au toate acestea cu cinematograful? Vom încerca în cele ce urmează să vă introducem în ceea ce reprezintă atitudinile P.C. și anti-P.C. în lumea filmului. Vă propunem un ghid incomplet pentru uzul vizitatorului ne-american:

Oameni de culoare

Negru este un cuvânt pe care trebuie să-și ocolim; se spune „persoană de culoare”. Există însă și arabi sau asiatici; sunt și ei persoane de culoare? Până se va găsi răspuns la această întrebare, militanții de culoare creează probleme producătorilor. Când **Cleopatra** a fost reprogramat pe ecrane, anul trecut, însoțit de o campanie publicitară adecvată unui asemenea eveniment, distribuitorii s-au trezit boicotați. Și asta pentru că actrița care o interpretează nu avea pielea neagră, așa cum se presupune că ar trebui să o aibă o regină africană.

Când Spike Lee a început filmările la **Malcolm X**, biografia liderului radical al „negrilor” din anii '60, el s-a lovit de atitudinea extremistă a celor mai radicali conducători ai mișcării oamenilor de culoare. Le Roi Jones, scriitor de culoare — care și-a reluat numele african, Amiri Baraka — a declarat că regizorul este incapabil să realizeze filmul și a propus chiar înființarea unui comitet pentru supravegherea creațiilor afro-americane. Dar și autobiografia lui Malcolm

Hollywoodul a cunoscut multă vreme cenzura: Col-dul Hayes, introdus în anii '30, a restrâns la extrem libertatea de expresie cinematografică. (V. Noul cinema, Nr. 12/92). Liberalizarea lui a început abia în 1956, dar a durat decenii. Societatea superpermisivă a atins apogeul la sfârșitul anilor '60 și în anii '70: nimic nu părea interzis, nici pe ecran nici în viață. Totul era prezent, violența, sexul, în scene mai crude sau mai rafinate.

Și iată că astăzi, atât în viața de zi cu zi cât și pe ecrane, cea mai îngăduitoare societate din lume reinventează interdicțiile în numele protecției apropiatului. Sigur că a nu ofensa este foarte bine, dar situația este de asemenea natură încât interdicțiile pot deveni la rândul lor ofensive și ofensatorii.

Elizabeth Taylor are un singur defect în viziunea militanților P.C.: nu are pielea neagră în **Cleopatra**



X provoacă probleme: profesorul Reynolds Farley, care predă istoria relațiilor rasiale la Universitatea Michigan, a citat la curs un fragment în care leaderul de culoare recunoaște că a fost o vreme proxenet. O asociație a studenților negri l-a dat în judecată pentru că a întinat amintirea eroului ghettourilor. Deși profesorul a fost achitat, reputația sa a avut de suferit.

Indienii

Nici cuvintele indiene sau pielea roșie nu mai pot fi folosite; vom spune „nativ american” sau „indigen”. Profesorul Stephen Thernstrom de la Harvard a fost lovit cuvântul „indian” într-unul din cursurile sale și s-a trezit denunțat drept rasist într-un ziar din campusul universitar. Toate încercările sale de a se disculpa au fost zadă-

nice. Vă dați seama ce s-ar întâmpla dacă un film ar atenta în vreun fel la susceptibilitatea indienilor — pardon, a nativilor americani.

De la **Dansând cu lupii** încoace, indienii se interesează în mod deosebit de modul în care sunt prezentați pe ecran. Fundația „American Indian Registry for the Performing Arts” impune ca la fiecare film care tratează direct sau indirect problemele lor să fie consultată și o asociație a indigenilor (vezi și **Ultimul mohican**, pag. 10).

Încercând să adapteze pentru ecran romanul lui Tony Hillerman „Dark Wind”, Robert Redford a căutat un actor indian pentru rolul principal. Cum nici unul din cei care s-au prezentat nu l-a mulțumit, a apelat la Lou Diamond Phillips (pe care probabil vi-l amintim din **La Bamba**). Dar „Native American Register” a protestat, deși actorul are chiar sânge cherokee. Prea puțin însă pentru acești apărători ai drepturilor indigenilor. Au urmat alte proteste, din partea sefilor religioși hopi, care au avut la rândul lor mai multe observații în legătură cu modul în care sunt prezentați în film.

Handicapați

Cuvântul folosit în limba engleză pentru a desemna un handicapat era „disable”. Era, pentru că de acum înainte limbajul P.C. impune „differently able” — cu aptitudini diferite.

Persoanele cu aptitudini diferite sunt destul de bine organizate pentru a constitui o forță a curentului P.C. Ei au provocat un scandal la ieșirea pe ecrane a filmului lui Steven Spielberg, **Hook**, încercând să stopeze difuzarea acestuia. Obiecția a fost că filmul poate inocula copiilor teama de persoanele care au suferit amputări.

Obezii

Cei grași au și ei dreptul la opinia lor. „Asociația națională pentru integrarea celor de talie diferită” reacționează împotriva discriminărilor ale căror victime se cred cei grași. Cuvintele „gras”, „obez”, ca să nu mai vorbim de jignitoare „grăsan”, „îmbuibat” sunt absolut inacceptabile. Se recomandă a se folosi „persoane de talie diferită”. De asemenea se protestează și împotriva hotărârilor unor directori de întreprinderi care impun angajaților prea grași regimuri dietetice. Ceea ce poate ar fi fost spre folosul lor.

O reacție interesantă este și cea a „ligii celor care postesc”. Ei au trimis studioului Disney o scrisoare de protest cu ocazia relansării filmului **Fantasia**, iritați de imaginea hipopotamilor în costume de balet, evoluând cât de suav se poate pentru talia lor într-un dans animat.

Glaad

Gay and Lesbian Alliance Against Defamation" (GLAAD) este una din cele mai puternice și active asociații ale homosexualilor din Statele Unite. Jonathan Lawton, scenarist și producător al popularului *Pretty Woman*, a scris povestea unei lesbiene adusă pe drumul cel drept de un bărbat frumos. Dar, una câte una, actrițele cărora le-a propus rolul îl refuzau, temându-se de represaliile asociațiilor gay din Hollywood. Enervat, obosit și sătul de greutățile pe care le are de înfruntat, Lawton își supune scenariul aprobării GLAAD. Membrii aso-

spot

o asistentă universitară bisexuală în *Three of Hearts*



ciației au considerat încorectă povestea unei „vîndecări” de acest tip. Și filmul nu s-a putut realiza. În această primăvară, apare însă pe ecrane *Three of Hearts* (sc.: Mitch Glazer și Adam Greenman, r.: Yourek Bogayevicz), care aduce cu scenariul respins de GLAAD. Este vorba de relația dintre o infirmieră lesbiană (Kelly Lynch) și o asistentă universitară bisexuală (Sherilyn Fenn) între care se interperne un tînar atrăgător (William Baldwin). În final tînăra bisexuală va pleca cu bărbatul cu care până atunci amîndouă femeile avuseseră doar o relație plătonică. Dar, de data aceasta totul este „politically correct”: nimeni nu vindecă pe nimeni, odată ce personajul interpretat de Sherilyn Fenn își recunoaște încă de la început atracția pentru ambele sexe!

Homofobia

Cuvîntul definește discriminarea la adresa homosexualilor, practică în prea multe filme, după părerea asociațiilor care îi grupează. Două exemple din filmele care au rulat și pe ecranele noastre: *Tăcerea miilor* de Jonathan Demme și *Basic Instinct* de Paul Verhoeven au provocat demonstrații ale homosexualilor pe platourile de filmare și la lansarea filmelor pe piață. Cei implicați afirmă că este încorect din punct de vedere politic să prezinti criminali bi-sau trans-sexuali. Să înțelegem că toți criminalii de pe ecrane vor trebui să fie bărbați albi și cu o sexualitate normală! Oricum, demonstrațiile din fața studiourilor și cinematografele nu au avut alt rezultat decît să facă o publicitate gratuită filmelor în chestiune, ambele mari succese de casă.

Dar Demme își pune cenușa în cap și, pentru a-și răscumpăra păcatele, face un nou film — *Philadelphia* — de data aceasta „politically correct”, tratînd un subiect ajuns acum la modă (după ce cîțiva ani a fost ocolit de mai toți producătorii): efectele SIDA.



● Două vedete ale unor filme „incorecte din punct de vedere politic”: Jodie Foster (*Tăcerea miilor*) și Sharon Stone (*Basic Instinct*)



Umor P.C.

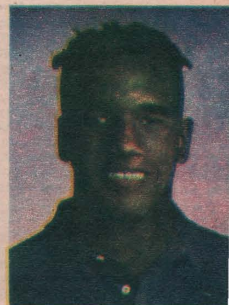
După toate cele spuse până acum se pare că **activiștii P.C.** sunt cam lipsiți de simțul umorului. Dovadă precauțiile pe care le iau și atunci când fac o glumă. Revista Universității Stanford publică, la începutul paginii de umor, un mesaj care indică grupurile etnice ce s-ar putea simți lezate de poantele zilei.

În *New Republic*, revista liberală a apărut o listă cu regulile de urmat în cazul glumelor. Se sugerează să se rădă mai ales de grupurile care suferă cel mai puțin de pe urma discriminărilor. Ținta preferată: persoanele blonde. De ce? Pentru că nu sunt brunete, pentru că au o viață mai ușoară, sunt modelele preferate ale revistelor ilustrate în care pozează zămbind radios. Adică, pe scurt, nu fac parte din nici un grup protejat de noua ideologie. Deocamdată. Dacă ne plictisim de glumele cu blonde/blonzi, în ordine descrescătoare mai putem rade de WASP, de italieni, de irlandezi. Din cînd în cînd, se mai pot face glume la adresa polonezilor sau evreilor. Niciodată însă nu trebuie să rădem de negri, de femei (despre feminism vom mai avea prilejul să vorbim), de homosexuali.

O mostră de umor P.C. ne oferă și revista *Colors*, editată de grupul Benetton care, după scandalul provocat de campania sa publicitară din anii trecuți, s-a aliniat la P.C. În revistă putem întâlni două portrete neobișnuite: un Michael Jackson cu „pielea albă” și un Arnold Schwarzenegger „înnegrit”.

Și ca să încheiem cu un exemplu „politically incorrect”: să aruncăm o privire pe lista cu persoane, atitudini, obiecte la modă publicată în luna mai de revista *Rolling Stone*: în rubrica „Hot Phobia” putem citi ca **tema** la modă este de a nu părea prea normal. Chiar, cine să te mai apere dacă ești prea normal?

Grupaj realizat de **Roland MAN**

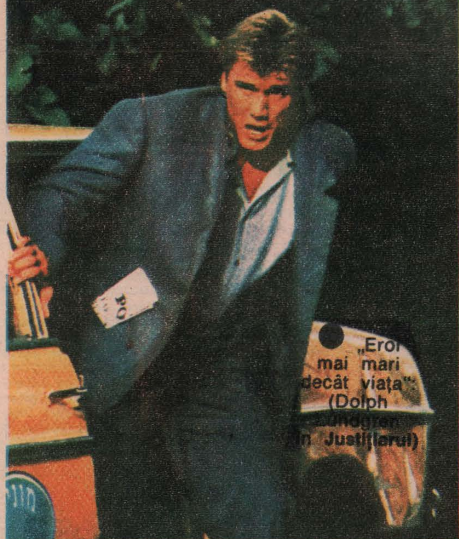


● Umorul corect: Michael Jackson albit și Arnold Schwarzenegger înnegrit în viziunea revistei „Colors”;

● River Phoenix, blond, tînar, o țintă perfectă pentru glume



spot



„Ero
mai mari
decât viața”
(Dolph
Lundgren
în Justițiarul)



● Andie MacDowell — o agentă
secretă sedusă în Hudson Hawk

BĂTĂLIE DISPERATĂ

*Mai repede,
mai mult, mai tare*

Polițistul lui Bruce Willis, John Mc Clane, a fost decretat de către presa franceză unul dintre cele mai atractive personaje cinematografice ale ultimilor ani. Filmul acesta, în schimb, a fost apreciat ca „o reluare supradimensionată, ca și cum autorii nu-și mai pot găsi limitele inflaționiste, o bulimie!” Poate, dar se urmărește cu sufletul la gură!

De astă dată nu mai e vorba de „o capcană de cristal”, adică de un zgârie-nori din Los Angeles, ci de un întreg aeroport asaltat în pragul Crăciunului de teroriști care vor să elibereze un dictator sud-american (Franco Nero într-un modest rol secundar). Cu flerul și perspicacitatea de acum proverbiale, Mc Clane sesizează, acționează, avertizează. Se lovește însă de obtuzitatea, suficiența, credulitatea sau reaua credință a celor în drept să intervină. Așa încă trebuie să intre în luptă pe cont propriu punându-și la bătaie profesionalismul, inteligența, curajul. Și mai ales umorul. Pentru că încă o dată violența exacerbată (cf. legilor pieței de cerere și ofertă) este contracarată de Umor. Jovialitatea este starea de spirit a personajului sugerată chiar de aceea a interpretului, care excelează nu doar în replici, ci și în reacțiile firești, extrem de umane, încât incredibilul devine normal, fie că e vorba de urmărire în sub-soluri sau de un „calt” pe o aripă de avion, de o cursă cu motocicletă pe zăpadă sau un atac armat. Mereu singur, înfruntând agresorii al căror număr crește progresiv, ca de altfel și efectele pirotehnice.

Oricum deviza studiourilor hollywoodiene în materie de urmărire (sequels) pare a fi: „Mai repede, mai mult, mai tare!” Dar și acest slogan e amenat cu ironie de protagonist: „De ce trebuie să mi se întâmple de două ori același lucru?” Răspunsul îl va da publicul.

Irina COROIU

Producție: SUA, 1991, Fox. Regia: Renny Harlin. Scenariu: Steven E. de Souza. Imaginea: Oliver Wood. Cu: Bruce Willis, Bonnie Bedelia, William Atherton, Reginald Veljohnson, Franco Nero.

JUSTIȚIARUL

Un inamic al Mafiei

Polițistul dezamăgit de legile prea iertătoare cu ticăloșii, cei care aruncă insigna și începe să-și facă dreptate de unul singur, este un personaj de capăt al cinematografiei ultimei decenii. Preluat dintr-o bandă desănată semnată de Marvel, eroul Justițiarului descinde din acest tipar tipologic, dar are trăsături apăsate de erou „mai mare decât viața”.

Mizând pe calitățile de campion în arte marțiale ale lui Dolph Lundgren, realizatorii au făcut din eroul Pelepsi-torului (titlul original al filmului este *The Punisher*) un inamic personal al Mafiei, rețezând cu brutalitate nenumerabilele ei tentacule. Cu o naivitate asumată și, uneori, autoparodiată, epica descrie răfuiele justițiarului cu mafioții care i-au ucis familia apelând intensiv la recuzita specifică B.D. Urmările prin subterane, travestițiile cu iz teatral și gadget-urile ingenioase abundă în această peliculă al cărei decupaj regional și a cărei cromatică stridentă amintesc insistent că avem de-a face cu ecranizarea unei benzi desenate, spre deosebire de suportul genului (vezi grupajul dedicat cinematografiei influențat de B.D. din numărul precedent). Aceștia vor savura, probabil, găselnițele cu cerceii uciagași sau unghia de oțel aparținând mafiotilor japoneze.

Pentru alți spectatori atracția principală va rămâne însă Dolph Lundgren cu numerele sale de arte marțiale. Eu, una, am fost încântată să-l revăd pe Jeroen Krabbe, extraordinarul actor olandez plasat de celebrul său compatriot Paul Verhoeven (*Instinct primar*) pe orbita hollywoodiană.

D.D.

Coproducție: SUA-Australia, New World Pictures și New World International; 1989. Regia: Mark Goldblatt. Scenariu: Boaz Yakin după banda desănată a lui Marvel; Imaginea: Jan Baker; Cu: Dolph Lundgren, Louis Gossett Jr., Jeroen Krabbe, Kim Miyori, Nancy Everhard, Brian Rooney.

A FI ACTOR...

(Urmare din pag. 3)

În încheiere, M.A., supărată că **PATUL CONJUGAL** n-a fost în palmaresul festivalului de la Berlin, se întreabă: de ce oare aceste manifestări ale artei trebuie să reprezinte niște terenuri politice, de ce nu se premiază filmele după adevărate lor valoare? Toată admirajia pentru **D. Daneluc** care avea perfectă dreptate atunci când a spus că s-a întors de la o întrunire politică. N-au intrat nici toate zilele în sac, nici toate festivalurile în arena politică...

HUDSON HAWK

Jocul de dragul jocului

Pentru a ne face să râdem cu lacrimi, în cascada orice trăznaie, aiureală, glumă, grimasă ce se găsește la îndemână este bună. Dacă oamenii nu mai vor să vadă suferință pe ecrane, atunci producătorii le (ne) servesc parodii pe bandă rulantă. Parodia poate fi inteligentă, dar aceasta nu e o condiție absolut necesară pentru succesul filmului. Ceea ce contează este provocarea râsului.

Așa că, supralicitând mereu, se încearcă surprinderea spectatorului cu poante noi sau cu poante vechi îmbrăcate în veșminte moderne. Parodia intră în sala oglinzilor magice și începe să se privească pe sine în imaginile reflectate, care o lungesc, o lătesc, o deformează într-atât încât nici nu mai știi de fapt care a fost punctul de plecare. Devine parodie a parodiei, sieși suficiență, și râde singură, se râde și ne râde. Bruce Willis acceptă regulile în *Hudson Hawk* și se joacă, în dublu sens: se joacă, precum un copil descoperind amuzat ce trebuie să facă, și se joacă interpretându-se pe sine, pe o linie deja cunoscută, din antecedentele-i televizate sau proiectate pe ecranele cinematografelor. Dacă există o situație, un loc în care nu ne așteptăm să apară o glumă, o grimasă, atunci el o face. Și o face eficient, căci râdem.

Pretextul întregului șir de peripeții comico-parodice este recuperarea unui cristal care constituie piesa centrală a unei mașinării capabile să transforme plumbul în aur, mașinărie inventată — zice-se — chiar de Leonardo da Vinci. Și hoțul Willis, alături de asociatul său (Danny Aiello) vor recupera părțile componente ale cristalului, jefuind în pas de dans în folosul unor personaje malefice — precum soții Mayflower — care vor să pună stăpânire pe lume. Nu vor reuși, chiar dacă de această dată nu Superman va fi cel care va împiedica personajele diabolice să-și ducă planul la bun sfârșit, ci super-hoțul Hudson Hawk.

Ideea filmului îi aparține chiar lui Willis. Cum s-ar zice, un actor care ugetă. Deci există.

R.M.

Producție SUA, Silver Pictures/ACE BONE, 1991. Regia: Michael Lehmann. Scenariu: Steven E. de Souza și Daniel Waters. Imaginea: Danie Spinotti. Cu: Bruce Willis, Danny Aiello, Andie MacDowell, Sandra Bernhard.



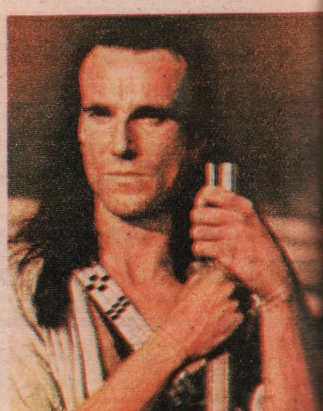
● Bruce Willis — super
polițistul în Bătălie disperată

ULTIMUL MOHICAN

*Aventură,
dragoste și moarte*

După ce mi-am petrecut doi ani din viață cu indieni Irochezi, Mohicani, Cherokee, visez să fac un film cu automobile ultramoderne și sofisticate cupatoare cu microunde”, declara, mai în glumă, mai în serios, la premiera filmului său *Ultimul mohican*, regizorul Michael Mann.

„Necunoscutul cel mai celebru de la Hollywood” cum i se mai spune (din cauza ororii pe care o are față de publicitate), mare admirator al „romanelor de prerie”, el și-a dorit demult să facă o poveste de dragoste și moarte în timp de război. Având la bază un scenariu mai vechi al lui Philip Dunne (1936), inspirat din romanul lui James Fenimore Cooper, „Ultimul mohican” (1826), Michael Mann a realizat un spectacol de amploare (o drept, a avut la dispoziție și un buget de 35 milioane dolari), violent și, uneori, sângeros. Regizorul a citit aproape tot ce s-a scris despre viața indienilor americani și a consultat un teanc de enciclopedii despre perioada 1700—1800, astfel încât de la mortierele franceze „model 1770” până la funda



● Daniel Day Lewis — ultimul
romantic în Ultimul mohican

din coafura lui Madeleine Stowe (Coră Munro), toate au parfumul epocii. Față de romanul lui Cooper realizatorul a operat două schimbări importante: a dispărut opoziția albi buni/indieni răi, personajele devenind mult mai credibile și a concentrat povestea pe Ochi de Soim (Hawkeye) pe care l-a investit cu

Dracula

O pictură de gang



Consecventul Coppola

Mulți dintre admiratorii lui Francis Ford Coppola, nume legendar al cinematografiei americane, au văzut în semi-eșecul *Dracula* o accelerare a alunecării regizorului pe panta descendentă. Chiar și opțiunea pentru filmul de groază pare unora un semn al declinului regizorului. Deși ultima sa peliculă este foarte contestată, ea este totuși un semn de consecvență, întreaga lui carieră fiind marcată de cinematograful horror.

Ucenicia lui Coppola, fiul unui compozitor italo-american, a început în anii '60 pe platourile unde lucra unul dintre maeștrii genului, Roger Corman, ale cărui creații au fost considerate de unii critici „capodopere minore ale filmului gotic”. Inclusiv în echipele de realizare ale producțiilor semnate de acest important cineast (vezi articolul lui George Littera din nr. 9/93) Francis Ford a lucrat ca tehnician de sunet, dialoghist, asistent de producție iar primul dintre filmele sale care va atrage atenția criticii este *Dementia 13* — un horror cu efecte speciale foarte bine dozate și spectaculoase.

Deși Coppola a început să fie remarcat la Hollywood pentru scenariile sale (*Parisul arde* — 1966, *Marele Gatsby* — 1974), obținând chiar un premiu Oscar ca scenarist (pentru *Patton* în 1970), el a devenit în anii '70 unul dintre regizorii americani cel mai bine cotați la box-office obținând în același timp sufragiile criticii internaționale pentru *Nașul* (1971), *Conversația* (1973), *Nașul 2* (1973), *Apocalipsul acum* (1976—1977). În toate aceste filme de un rafinament plastic remarcabil nu lipsesc secvențele de groază, intruziunea ororii în cotidianul cu aparență banală fiind o temă pe care regizorul va glossa în aproape întreaga sa operă.

În anii '80 filmografia lui cuprinde titluri de valori inegale precum *Outsiders* (1982), *Rusty James* (1983), *Cotton Club* (1983), *Peggy Sue se mărită* (1985), *Tucker* (1987) sau *Nașul 3*. Nici succesele financiare, nici cele de stimă nu mai sunt de anvergură celor înregistrate în deceniul precedent. Cu toate acestea, Coppola rămâne unul dintre puținii cineasți americani cu profil cert de autor, rețeaua sa de teme, motive și imagini obsesive menținându-și configurația și în această perioadă. Regizorul și-a păstrat intactă încrederea în cinematograful ca spectacol vizual impresionant, incitant, provocator de emoții violente.

Mărturisindu-și fascinația din copilărie pentru poveștile de groază, el a pornit să turneze *Dracula* pentru a arăta că în „spatele mitului vampirului se ascund sentimente etern umane”. Cineastul adaugă: „De fapt, am vrut să fac un mare film popular în stil gotic, un film pentru public înainte de orice”. Judecând după succesul internațional de difuzare al peliculei s-ar putea spune că el a reușit. Aceasta nu înseamnă că admiratorii lui Coppola nu continuă să aștepte de la cel numit la începuturile carierei sale „noul Orson Welles” o capodoperă pe măsura acestei faime.

Dana DUMA



Fiori erotici și de groază: Winona Ryder și Gary Oldman

mână (după cum declară în film profesorul Van Helsing), Coppola ajunge deci la sidilizație, la virusul care vampirizează lumea modernă. Care ar fi remediul? Dragostea. Dragostea învinge răul în acest film, dar contele Dracula este înfrânt chiar de dragostea pentru rău. El se lasă învins poate tocmai pentru că s-a plictisit să fie rău. Femeia pe care o adoră și care îl lubeste îi va oferi moartea nu ca pe o pedeapsă, ci ca pe o eliberare. Și este unul din puținele clișee pe care regizorul reușește să le depășească (deși Cotteau din *Frumoasa și bestia* bânțuie prin amintirile cinefiilor împătimiti și-i determină să facă o comparație nu tocmai favorabilă noii producții). În rest, filmul adună cât se poate de multe locuri comune. Degeaba încearcă Francis Ford Coppola să conducă narațiunea pe mai multe voci care se întrerup una pe cealaltă, se contrazică, se completează, se amestecă uneori, totul rămâne un joc gratuit atâtă vreme cât arese procedeul nu construiește nimic. Degeaba încearcă să ne convingă că — de un maestru al montajului paralel, memoria cinefiului va scoate la lumină secvențe din *Nașul*. Ca un făcut, și în *Dracula* un element al secvenței este tot o nuntă. Degeaba se recurge la erotism, el rămâne cam arid în ciuda unor secvențe bine realizate, și mă gândesc în special la prima apariție a celor

trei mirese ale contelui. Dragostea e mai degrabă pentru tehnică, pentru cinematograful și pentru înregistrarea sunetului pe cilindri fonografici. O pasiune gerontofila însă, căci e dedicată cinematografului de altădată, cu trucurile și umirile sale naive. Chiar dacă și în această dragoste se face simțită ironia: Mina îi spune contelui care căuta un cinematograful: „Vreți cultură? Dar există atâtea muzee în Londra!”

Totul rămâne ca un muzeu dedicat celei de-a șaptea arte, un muzeu al tehnicii în care intri și privești cu îngăduință amuzată exponatele: poate că abacul s-a dovedit folositor cândva, dar la ce bun să-l mai utilizezi și astăzi, când ai la îndemână calculatorul? Filmul lui Coppola este o curiozitate, un fel de trecere în revistă a trucajelor cinematografice, contribuția sa la sărbătorirea centenarului cinematografului. Un Méliès colorat pentru copii mari ai sfârșitului de secol XX. Dar dacă naivitatea lui Méliès ne încântă și astăzi, naivitatea lui Coppola ne lasă reci. Nu chiar ca victimele vampirului, dar totuși reci.

Roland MAN

Producție SUA, American Zoetrope / Osiris Films, 1992. Regia: Francis Ford Coppola. Scenariu: James V. Hart. Imaginea: Michael Ballhaus. Cu: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Tom Waits.

Un nou *Dracula*? De ce? După seria de filme avându-l ca personaj principal pe cel mai popular vampir al tuturor timpurilor (vezi și nr. 9/92) se putea crede că s-a spus totul despre el și încă ceva pe deasupra. Convingerea producătorilor și realizatorilor noului film este însă că se poate adăuga o contribuție la vampirologia cinematografică. O contribuție care amestecă horrorul (cam naiv) cu erotismul (mai mult implicit).

Critici serioși au văzut în film o metaforă a SIDA. Nu putem nega că o astfel de interpretare stă, totuși, în picioare: contaminarea se face prin intermediul sângelui, el este cel care transmite vampirismul (și ni se repetă acest lucru); personajele sunt mâinate în acțiunile lor de impulsuri erotice ambigue; pe ici — pe colo se văd săruturi între două femei. Într-o Anglie totuși victoriană se schimbă chiar partenerii sexuali; iar obiectul adevărat al dorinței vampirului nu este niciodată sigur: poate fi Mina, dar la fel de bine Jonathan. Vrea *Dracula* să o seducă pe fată sau pe cea care l-a sedus pe cel care l-a sedus? (Vezi scena bărbieritului, una dintre cele mai tulburătoare și mai împlinite din tot filmul). Rămâne de văzut însă cu ce fel de metaforă avem de-a face. Căci figurile de stil au fost folosite nu numai de marii artiști, ci și de poeții care toată viața au rămas la stadiul „deocamdată nu” sau „mai trimiteți” pe la Poșta redacției vreunei reviste literare. Iar imaginile filmului sunt mai degrabă kitsch, un kitsch rotund, aproape fără de cusur. Rezultatul final seamănă cu o pictură de gang, chiar dacă într-un colț întâlnim semnătura maestrului.

Străduindu-se să ne demonstreze că civilizația și sifilizația merg mână în

o profunzime inexistentă la personajul din carte.

Imaginile de o frumusețe ireală, surprinse în lungi travelinguri și ritmul alert al filmului, banda de sunet impecabilă (Oscar pentru cel mai bun sunet — 1993) dovedesc că Mann își cunoaște bine profesia. Spre sfârșit însă, făcând concesie genului, el ne oferă o morală și o rezolvare simpliste, prin tirada stropită cu apă de roze a lui Chingachgook și filmarea insistență a grupului celor trei supraviețuitori care privesc — profil lângă profil — depărtările sau viitorul. Puteți alege!

În interpretarea lui Daniel Day Lewis, Hawkkey este un fermecător aro de basm, trecând prin foc și sabie pentru a-și salva aleasa, iar Madeleine Stowe (Coră) — fragilă dar curajoasă cum ar fi stat bine ficei unui colonel din armata engleză a anului 1770. De menționat Russell Means — Chingachgook, ultimul mohican — care în viața reală este un fervent apărător al drepturilor indienilor, el însuși făcând parte din tribul Cherokee.

Ultimul mohican este un film de aventuri, trezind pasiunea pentru spațiile vaste și povești duioase de dragoste, musai terminate cu bine.

Doina STĂNESCU

Producție S.U.A., 1992. Warner Bros., Morgan Creek International. Scenariu: Michael Mann și Christopher Crowe, după romanul lui Jam. F. Cooper și scenariul lui Philip Dunne (1936). Regia: Michael Mann. Imaginea: Dante Spinotti. Cu: Daniel Day-Lewis, Madeleine Stowe, Eric Schweig, Russell Means.



Îl puteți vedea din septembrie pe

BRANDON LEE

în **RAPID FIRE** (Lovituri fulgerătoare)

Regia: Dwight H. Little



ROMÂNIA FILM

© 1992 TWENTIETH CENTURY FOX. ALL RIGHTS RESERVED



INEMA

<https://biblioteca-digitala.ro>

Primită cu ostilitate, apariția sunetului în cinema și, implicit, a replicii, i-a făcut pe marii artiști ai artei a șaptea să protesteze. „E locul să ne temem că pe ecran precizia exprimării verbale ar putea izgoni poezia, așa cum izgonește și atmosfera de vis”, scria René Clair în 1929. Cât despre Chaplin, poziția lui a fost de un radicalism impresionant: „Filmele vorbite? Puteți fi siguri că le detest! ...Distrug arta cea mai veche a omenirii, arta pantomimei. Nimicesc marea frumusețe a tăcerii”. Cu toată vehemența de la început, marele mim Charlot a acceptat și el să glăsuiască, până la urmă, pe ecran.

Multe s-au petrecut de atunci în cinema, iar pericolul teatrului filmat a fost ocolit de cei care au știut să dea imaginii ce-i al imaginii. Și, totuși, replica are farmecul ei și pe ecran. Cine nu savurează dialogurile filmelor semnate de Woody Allen, Mel Brooks sau pe ale maeștrilor acestora, frații Marx? Există filme din care reținem, înainte de orice, o replică. Asociate chipului unui actor, unei idei sau unei stări, aceste cuvinte fac parte din memoria noastră cineașilor. Să ne amintim câteva dintre ele.



● Al Jolson în **Cântărețul de jazz**: prima propoziție spusă pe ecran

„ÎNCĂ N-AI AUZIT NIMIC!”

Iată o propoziție ce trebuie privită și citită cu respect: este prima replică sonoră din istoria filmului. A avut onoare să o rostească Al Jolson în **Cântărețul de jazz**, în memorabilul an 1927. Oricum ar fi sunat, ea nu putea lipsi din acest florilegiu de fraze celebre ale ecranului. Dar, dacă ne gândim bine, prima replică sonoră e și una cu tălc. Într-adevăr, nimeni nu auzise încă nimic în sala de cinema, dacă facem abstracție de muzica de acompaniament executată loco... Tălcul dă miez dialogului, și iată că el era prezent încă de la prima replică audibilă.



O maximă concentrare de replici, dialog memorabil: **Totul despre Eva** (1950) de Joseph Mankiewicz cu Bette Davis

Farmecul replicilor

EFFECTUL REPETITIV:

LAITMOTIVE ȘI CĂRȚI DE VIZITĂ

In celebrul său **Intoleranță**, Griffith introducea o imagine ce nu ținea de nici una din cele patru povestiri componente: o mamă, legându-și copilul. Inscriptia lămuritoare vorbea despre o legănare fără sfârșit, trimițând cu gândul la omul dintotdeauna. Reluată de câteva ori pe parcursul filmului, „Out of the cradle, endlessly rocking” crea un efect de distanțare, de momentană eliberare a spectatorului din tulburarea produsă de spectacolul, și el parcă fără de sfârșit, al intoleranței. Este primul laitmotiv din istoria cinematografului.

Deși mai rar folosit, laitmotivul a dat câteva fraze memorabile, unii cineaști ajungând chiar să le folosească în limbajul de toată ziua: „N-ai văzut nimic la Hiroshima” (**Hiroshima, dragostea mea**) — pentru „n-ai priceput nimic din ce ai văzut” sau la noi, pentru efectul comic al deplasării accentului — „Adio, că-i pe domnește!” (**Setea**, scris de Titus Popovici). Cine știe limbi străine preferă să se exprime în versiunea originală: „Play it again, Sam!” (**Casablanca**) sau „What's a nice kid like you doing in a place like this?” (**Alice în țara minunilor** — viziunea Disney).

Fraza laitmotiv poate „face masă” cu un personaj sau un grup de personaje. În **Dallas**, ori de câte ori cineva își exprimă îngrijorarea (ceea ce se întâmplă mereu), se găsește altcineva care să-i spună „Everything will be fine”, un fel de „Lasă, că o să fie bine” — ceea ce, de fapt, nimeni nu crede.



● Din frații Marx se poate cita la nesfârșit

GÂNDIRE... MARXISTĂ

Frații Marx (un trio de „extremiști”, căci nu pot stărnii decât reacții extreme: ori îi adori, ori îi urăști) — au împins umorul trăznit până în teritoriile umorului absurd. Mai ales în materie de dialoguri, unde campionul absolut era și a rămas mustăciosul Groucho. El înunda fiecare film cu un torent de invențiuni verbale, de paradoxuri, de grosolănii, de sarcasme. Logică, gramatică, bunăcuviință, totul era dat peste cap. Ceea ce nu excluidea când și când, străfulgerarea poetică: „Mă întorc în dulapul unde camenii sunt părăsire goale”. Recomandând celor ce gustă acest tip de umor lectura corespondenței lui Groucho, publicată cu ani în urmă, vă oferim câteva exemple de „gândire marxistă”.

UMORUL TRĂZNIT

FRAȚII MARX
■ Ochii tăi strălucesc precum pantalonii mei de serj albastru.

(Nuca de cocos)

- — Cât primiți pe oră?
- Dacă jucăm, luăm zece dolari pe oră.
- Și dacă nu jucăm, cât primiți?
- 12 dolari pe oră. Iar pentru repetiție avem un tarif special — 15 dolari pe oră.
- Și dacă nu repetați?
- Nu ne putem permite. Înțelegeți că dacă

FILME-REPER

Există filme de-a dreptul divinizate. Adoratorii lor încearcă un flor de plăcere numai la auzirea unui cuvânt ca Tara... Manderley... Casablanca... nume de locuri legate de povestiri cinematografice dintre cele mai iubite. Cine-cultistii — această biandă sectă — știu pe dinafară replici întregi. Uneori, chiar în versiunea (limba) originală. Iată câteva:

CASABLANCA

- Te rog, Victor, nu te duce în seara asta la intrarea clandestină.
- — Am venit la Casablanca pentru o cură de ape...
- Dar suntem în mijlocul deșertului!
- Am fost dezinformați.
- ...și bineînțeles:
- Play it again, Sam!

REBECCA

- — Multe fete și-ar da și ochii din cap să vadă Monte-Carlo.
- Și atunci, cum și-ar mai îndeplini dorința?
- Nu e aurora boreală, e Manderley!

PE ARIPILE VÂNTULUI

- Și mâine e o zi...

Scena replicii
legendare
din **Casablanca**:
„Mai cântă o dată, Sam!”
(Humphrey Bogart,
Ingrid Bergman
și Sydney Greenstreet)



FRAZE DE ÎNCEPUT

A FOST ODATĂ CA NICIODATĂ, tradiționala formulă cu care încep basmele, poate fi, la fel de bine, o frază de început de film — dacă autorii țin să ne prevină că vom avea de-a face cu o pură născocire. Există cinești care preferă să își pună publicul în temă încă de la primele fotografii, și anume **prin cuvinte**. Inscripția explicativă există de pe vremea filmului mut. **Piculi** lui Chaplin, de exemplu, debută în acest mod: „Un film cu un zâmbet și, poate, cu o lacrimă.” Iar Griffith anunța culoarea orientală în tragicul **Muguri zdrobiți** prin fraza: „O poveste aflată de la clopoțele templului, ce bat la răsăritul soarelui în fața imaginii lui Budha.”

Bineînțeles, inscripția poate anunța și că filmul se ocupă de situații și personaje reale, o formulă des uzată fiind aceea din **Butch Cassidy și Sundance Kid** — „Aproape tot ce veți vedea acum s-a petrecut cu adevărat.” Informația se poate reduce la o localizare în timp și spațiu gen „Anglia, 1851” — pentru **Femeia în alb**, sau la o dată devenită istorică — „1789”. Cu „17 iunie, 1972” — data izbucnirii scandalului Watergate, începe filmul **Toți oamenii președintelui**.

Atenție mare la localizările prea amănunțite, prea precise. Întotdeauna ele au „un dedesubt”. Ca în **Psycho**: „Phoenix, Arizona. Vineri 11 decembrie. Orele 2 și 43 de minute p.m.” — unde spulul constă în aceea că scena de dragoste la care asistăm are loc în timpul pauzei de prânz a funcționarilor, de unde graba eroinei etc.

Punerea în temă poate fi rostită de o voce neutră sau de vocea unuia din personajele filmului. Vă amintiți primul minut din **Rebecca**? Imagini din natură, muzică; din afara cadrului, Joan Fontaine spune: „Azi noapte am visat că sunt din nou la Manderley...” — memorabila frază cu care începe cartea. Pentru variație, „povestitorul” poate fi un om mort — ca în **Sunset Boulevard** sau un om ce încă nu s-a născut, ca în **Pentru prima oară**, realizat de Frank Tashlin în 1952. (Precizarea era necesară pentru a se ști că fătul vorbăreț nu este inovația filmului **Uite cine vorbește**).

În general, realizatorii ce cultivă procedeul anunțului-avertisment încearcă să fie cât mai spirituali. Un debut care înveștește, promite, nu-i așa? Registrul variază, după puteri, de la glumă la paradox. Totul e ca spectatorul să fie și nițel surprins. **Stan și Bran fac curățenie**: „Di Bran susține că sotul trebuie să -i declare soției tot adevărul. Di Stan e la fel de ticnit”. Sau **Poveste din Palm Beach**, care începe cu tradiționala formulă de sfârșit de basm: „Și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți...” OARE?...

Nu s-a aflat încă dacă recurgerea la fraze introductive denotă o aplecare literară a cineștilor sau o incapacitate a lor.

nu repetăm, nu jucăm. Și dacă nu jucăm, n-avem deloc bani.

(Biscuiți pentru câine)

■ la-mă de bărbat și niciodată n-am să mă mai uit la altul.

(O zi la curse)

- — Primiți bacșiș, aici pe vapor?
- Da, d-le.
- Ai două monede de 5?
- Sigur că da, d-le.
- Atunci n-ai nevoie de cei 10 cenți pe care voiam să ți-i dau.

(O noapte la operă)

FRAZE DE SFÂRȘIT

Ultima vorbă din film e mult mai greu de scris decât cea de început. Misiunea ei e una foarte importantă. Ea poate prevesti sau declanșa deznodământul, poate comenta, completa, sublinia sensul acestuia.

● **Rebecca**: „Nu e aurora boreală, e Manderley!” — **deci** acolo se întâmplă ceva rău, și într-adevăr, Manderley e în flăcări iar oribila guvernanta își găsește sfârșitul meritat.

● **King-Kong**: „Frumoasa e cea care a ucis Bestia” — **deci** atotputernica maimuță a fost înfrântă numai pentru că a avut o slăbiciune. A murit din dragoste.

● **Sunset Boulevard**: „Da, domnule DeMille, sunt gata pentru prim-planuri” — **deci** eroina a înnebunit.

● **Ghici cine vine la cină?** „Ei, Tillie, când dracu' ne așezăm la masă?” — **deci** putem răsufla ușurați. Tatăl a cedat, își lasă fiica să se mărite cu un negru și își varsă nervii pe mamă.

● (Inutil să menționăm titlul filmului) „Și mâine e o zi” — **deci**, un licăr de speranță că într-o bună zi, Scarlet și Reth...

Cuvântul își ia revanșa asupra imaginii atunci când replica finală devine ea însăși deznodământ. După ce am asistat, în **Psycho**, la o serie de crime comise într-un motel de doamna Bates (fără a reuși să o vedem la față) crime ale căror urme fiul acesteia s-a grăbit să le șteargă, deplângând cruzimea mamei, am aflat, stupefiați, că doamna Bates nu mai trăiește de mult. Ne-am îngrozit, apoi, descoperind în subsolul casei că mama e acolo, împăiată, criminalul fiind tânărul care acționa în rochie de femeie și cu perucă în cap. A fost prins și se află, singur, într-o încăpădere de la poliție. Un psiholog explică celorlalte personaje că este vorba de un caz de asumare a unei duble personalități; Bates considerându-se alternativ când el, când mama sa. Revenim la nefericit care dărdăie sub o pătură. Monologhează, cu o voce subțire de femeie.

„E trist când o mamă trebuie să rostească ea acele cuvinte ce-l vor condamna pe propriul său fiu... și, deci, îl vor izola de lume, așa cum ar fi trebuit eu să fac, acum mulți ani. Întotdeauna a fost un copil rău... Și a ajuns să le spună eu așa fi cea care le-a omorât pe fete, și pe bătrânul acela... ca și cum eu puteam face altceva decât să stau și să mă uit, la fel ca păsările lui împăiate... Cred că sunt supraviețuitoare... foarte bine, am să le arăt eu ce fel de om sunt... (ochii săi de nebulă fixează o muscă ce i s-a așezat pe mână). N-am să gonesc musca... mă vor vedea și vor înțelege... și vor spune... cum așa? femeia asta nu e în stare să facă rău nici măcar unei muște!” Personalitatea autoritară a mamei a pus complet stăpânire pe fiul nebul. Imaginea nu e decât ilustrativă. Cuvintele sunt cele ce fac finalul cumpit.

De efect sunt și replicile finale coroborate cu cele de începutul filmului. Evident, așa ceva nu e la îndemâna oricui. Un singur exemplu: **Cetățeanul Kane** începe cu o inscripție pe un zid exterior — „Accesul interzis” — iar prima vorbă ce se aude este „Rosebud”, rostită de un om care moare. Misteriosul cuvânt stărnește curiozitatea presei și determină ancheta pe care o urmărim pe parcursul filmului. Ultima replică aparține ziaristului descurajat: „Ajung să cred că Rosebud e o piesă într-un puzzle... piesa care lipsește”. El-nu, dar noi-da, urmărim privirea aparatului de filmat, ce ajunge asupra focului, în care tocmai este azvârlită o

săniuță, purtând încă pe ea (inscripție) eticheta firmei, pe care o citim „Rosebud”. Și astfel, filmul se încheie rotund. Sensul lui „Rosebud” nu trebuie aflat de ziarist. **Accesul interzis**.

Prin comparație, o replică finală precum cea din **Orașul gol** (1948, regia Jules Dassin) „Sunt opt milioane de istorii în orașul gol. Aceasta a fost una dintre ele” — este doar una „de serviciu”. Mai degrabă prezintă interes textele cu funcție de epilog (o, voi, atavisme literare!) ce apar pe ecran după ce filmul propriu-zis s-a terminat, informând publicul ce s-a întâmplat după asta cu personajele reale: X mai are de îspășit 10 ani, Y și-a refăcut viața, Z a murit într-un accident etc.

UMORUL NEGRU

Cineast și romancier, Bertrand Blier (fiul marelui actor francez Bernard Blier) privește lumea cu un ochi de moralist descurajat. Viziunea sa cinică este însoțită de un râs scrâșnit. Iată o mostră din **Bufet rece**, o comedie macabră, cu multe crime (de aceea Bufetul este... rece) și mult umor. Negru. Adecvat circumstanțelor.

Acasă la Alfons. Acesta este singur, căci zilele trecute soția sa a fost ucisă: încă o verigă în lanțul de crime recent comise într-un cartier nou construit la marginea Parisului. Cineva sună la ușă. Alfons deschide.

Asasinul: Domnul Alfons Tram?

Alfons: S-ar putea.

Asasinul: (abătut): Aș dori să schimbăm câteva cuvinte...

Alfons: Pe ce temă?

Asasinul: Soția dv...

Alfons: Ați cunoscut-o?

Asasinul: Eu am omorât-o...

Alfons (după ce a ezitat o clipă) Întrați! (pauză) Ați mâncat?

Asasinul: Nu.

Alfons: Mi-a rămas niște supă... Ce ziceți?

Asasinul: Nu zic nu.

Cei doi — la masă. Asasinul mănâncă fără mare entuziasm.

Alfons: Nu e bună?

Asasinul: (nu prea convins) Ba da...

Alfons: Atunci de ce aveți aerul asta de înmormântare?

Asasinul: Nu vrea să iasă...

Alfons: V-ați pătat cu supă?

Asasinul: Să-mi iasă din cap. La ea mă gândesc...

Alfons: La cine?

Asasinul: La soția dv.

Alfons: (aproape înveselit) Fă ca mine, bătrâne, uit-o.

Asasinul: Nu pot s-o uit!

Alfons: (sever) Păi... Dacă așa face și eu la fel, unde am ajunge? Hai, inima sus! Altfel te dau afară.

Asasinul: Aș putea să-i văd camera?

Alfons: Crezi că-i o treabă înțeleaptă?

Asasinul: Vă rog din suflet!

Alfons: (paternalist) N-am nimic împotriva... dar te previn că n-o să-ți pice bine...

Cei doi intră în camera jospanei.

Alfons: Făte, că nu observi dezordinea.

Asasinul: (care pare că soarbe din ochi decorul): N-a avut... obiecte personale?

Alfons: Câteva acolo... uite... asta-i cutie de rimel. Poate în baie să găsești elemente mai interesante.

Asasinul: (examinând cutiuța) Era o ființă tare nefericită...

Alfons: (violent): N-am avut timp să fac mare lucru pentru ea.

Asasinul: Și rochiile?

Alfons: Oh, mai nimic...

Asasinul: (a deschis cu mult respect dulapul, în care atârnă doar o rochie și un costum. Scoate rochia. E albă.) De nunta?

Alfons: Da, nunta noastră... Plus două revelioane... Plus nunta unui coleg...

Asasinul: (examinând-o pe toate părțile) Transpiră mult?

Alfons: Ca orice brunetă când dansează...

Asasinul: Îi plăcea să danseze?

Alfons: Ca oricărei femei.

Asasinul: (murmurând) Biata fetiță...

Alfons: Poftim. O fotografie destul de reușită. (semn din mână că poate păstra fotografia)

Asasinul: (coplesit) Mulțumesc... Vă mulțumesc din suflet!

Alfons: (emoționat) Se simte tristetea din privire...

Asasinul: (ton de reproș) Și o lăsați singură în pustietatea periferiei!

Alfons: Eu i-am zis să fie atentă.

(Se aude soneria)

Asasinul: Cine e?

Alfons: Nu te mișca de aici. (Se duce să deschidă)

Inspectorul: Deranjez?

Alfons: Dimpotrivă!

Inspectorul: Am adus o sticlă...

Alfons: (se duce la asasin): Poți ieși, e un prieten.

Asasinul: (îngrijorat) Sigur?

Alfons: Bineînțeles! E inspector de poliție!

Asasinul: (usurat) Aa!... Așa mai merge...

Alfons: (către inspector): Vi-l prezint pe asasinul soției mele.

Inspectorul: (îi strânge mâna): Încântat.

Alfons: Ați avut o zi bună?

Inspectorul: De rutină.

Asasinul: Crime multe în ultima vreme?

Inspectorul: Merge bine.

Asasinul: Și-i prindeți pe vinovați?

Inspectorul: Pe cât putem mai puțin. Un vinovat este mai puțin periculos în libertate decât în pușcărie...

Alfons: De ce?

Inspectorul: Pentru că la pușcărie, îi va contamina pe nevinovați.

Discuția este întreruptă de sonerie. De data aceasta, la ușă va fi „martorul” (la una din crimele precedente). El a venit să-l solicite lui Alfons, pe care îl credea criminal, să îl scape de cineva... de un bărbat — spre disperarea Asasinului care s-a specializat în femei. Ș.a.m.d.



Marilyn Monroe: „Nimeni nu e perfect” (Unora le place jazz-ul)

Ryan O'Neal și Ali Mac Graw: „În dragoste să nu spui niciodată îmi pare rău” (Love Story)



ACTORUL ȘI REPLICA

Când autorii unui film scriu scenariul cu gândul la un anumit actor, asta înseamnă că ei mizează pe anumite calități ale acestuia pentru ca publicul să reacționeze conform cu așteptările realizatorilor. Așa se face că, fără a se re-
petea pe sine, numiți actori au ajuns să își pună în valoare o trăsătură sau alta și prin replici, atunci când le „vенеau mânășă”.

În ce privește succulența dialogurilor, îndeobște, „partea leului” le-a revenit bărbaților. Căci personajele masculine sunt cele cărora li s-au încredințat dintotdeauna replicile îndrăznețe — în idei sau exprimare. Multă vreme, femeilor cerându-li-se „a fi la locul lor”, anticonformismul în gândire, ori cuvântul dur, violent, nu au caracterizat deloc personajul feminin. Singura actriță careia nu i-a păsat de tabu-uri a fost Mae West, o femeie plină de umor, care își permitea să introducă în dialoguri ambiguități cu efect pican. Ca de pildă:

— Dumnezeu, ce superbe diamante!

— Dumnezeu n-are absolut nici o legătură cu ele, fetițo...

În rest deci, „avantaj bărbații”. **Chaplin** — aspirația filozofică a comedierilor cu Charlot se exterioriza verbal în **Di. Verdoux**: „Războaiele, conflictele, toate sunt afaceri. Omori pe cineva — ești un ticălos. Omori milioane — ești erou. Numerele sanctifică”.

Humphrey Bogart — sensibilitatea disimulată sub platoșa cinismului: „Nu am crezut în povestea dumneavoastră, d-ră O'Shea, am crezut în cei 200 de dolari pe care ni i-ați dat. Ne-ați plătit prea mult ca să fie adevărat, dar destul ca să ne convingă”. E o replică din **Șoimul matiez**.

Charles Laughton — violența dormitând în trupul său masiv se manifesta adesea prin ieșiri grosolane gen „Ce sunt eu, rege sau taur comunal?” — din **Viata particulară a lui Henric al VIII-lea**.

Lui **Georges Sanders**, în schimb, categorisit „om subtil”, îi reveneau răutăți din cele mai perfide, precum aceasta din **Portretul lui Dorian Gray**: „Imi cer scuze, sir Thomas, pentru inteligența observațiilor mele. Am uitat că sunteți membru al parlamentului”.

PERSONAJUL ȘI REPLICA

Intr-o serie de producții americane din anii '40, filme polițiste și de spionaj, bănuia un actor de culoare, distribuit în rolul unui servitor speriat. Se numea Moreland Mantan și, dacă mai este pomenit și astăzi, e numai din cauza unei replici, pe care o rostea ori de câte ori incremenea de spaimă, un fel de formulă magică menită să-i permită să o ia la sănătoasa: „**Picioare, faceți-vă datoria!**”

Uneori, deci, câteva cuvinte (putine — concizia e de aur și în cinematograf) pot să „facă masă”, ca în electrice, cu personajul. Exemplul tipic: „**Numele meu este Bond... James Bond.**” Un film în care suna această replică poate fi văzut și fără generic, căci înțelegem imediat cu cine avem de-a face.

CUVINTE DIN HORROR

Si filmele de groază au replici celebre. Mai întotdeauna există în ele un „dedesubt” aducător de o savoare gustată mai ales de fan-ii genului. Cele mai spirituale sau poetice replici pot fi aflate — de ce oare? — în filmele cu vampiri.

Grupajul „Farmecul replicilor” este realizat de **Aura PURAN**



● Vivien Leigh: „Și mâine-i o zi”
(Pe aripile vântului)

● Arnold Schwarzenegger:
„Hasta la vista, baby”
(Terminator 2)



● Woody Allen și muza sa Diane Keaton: Un dialog mereu savuros



ÎN TRE PARADOX ȘI AUTODERIZIUNE

Woody Allen se numără printre cinești cu replică inconfundabilă. Îndelungata sa practică de **stand up comedian** (interpret de monologuri comice) marchează profund dialogurile filmelor semnate de el. Experiența de cabaret nu are, în cazul său, consecințe nedorite pentru că l-a ajutat să-și definească personajul pe care îl reia, de fapt, peliculă după peliculă. Eroul allenian este, cu consecvență, un alter-ego al autorului care, inspirându-se făș din viața sa personală, se autoironizează. El a înțeles că a râde de tine însuși este un mod de a dezamorsa sarcasmul, atrăgând simpatia prin compasiune.

Woody Allen nu-și asumă niciodată rolul „frumos”, ipostaza eroică și strălucitoare. El rămâne mereu omulețul stângace, ros de îndoieli și plin de complexe. Alegând ca țintă a ironiei propriile cusururi, autorul obține efecte umoristice foarte personale, în care nonsensul joacă întotdeauna un rol important. Cultul paradoxului și expresia aforistică sunt însușiri care definesc, alături de referințele culturale dezinvoltate, dialogurile din filmele sale. Allen face adesea trimiteri la marile personalități ale literaturii și filosofiei punând citatele din operele lor într-un context de pragmatism tipic american, obținând astfel efecte hilare. Umorul său nu se bizizează atât pe elementul vizual, cât pe cel verbal. Este meritul regizorului-scenarist că a reușit să facă din această limită o calitate și o „însușire de neconfundat a stilului său”.

Exemplele alese din replicile filmelor de Woody Allen pot alcătui o antologie umoristică de irezistibilă savoare. Iată numai câteva dintre ele:

„Vedeți, eu cred că dacă Dumnezeu există, el nu e rău. Pur și simplu n-a fost la înălțime... în fond, există lucruri mai rele decât moartea. Cei care au petrecut o seară cu un funcționar de la asigurări mă vor înțelege”.

(din **Dragoste și moarte**)

A face dragoste cu tine este o experiență kafkiană”.

(din **Annie Hall**)

„De câte ori el ieșea de la Casa Albă, (Nixon — n.n.) serviciile secrete numărau piesele de argintărie”.

(**Adormitul**)

„O jumătate din armată îl susținea pe dictator iar cealaltă jumătate pe rebeli”.

(**Banane**)

„M-aș defini ca un teolog existențialist ateu. Cred în inteligența universului cu excepția unor zone din New Jersey”.

(**Adormitul**)

„E atât de pesimist încât devine futil”.

(**Intericare**)

„Nietzsche spune în teoria sa asupra eternei întoarceri că viața se trăiește și se retrăiește în același fel, pentru eternitate. Dacă asta înseamnă că trebuie să văd din nou „Hollywood pe gheață”, nu merită să sper!”.

(**Hannah și surorile sale**)

„Numai voi afirmați că sunt ateu! Dumnezeu mă consideră un membru loial al opoziției sale”.

(**Stardust Memories**)

„Am întâlnit bărbatul ideal. Bineînțeles că e imaginar, dar nu poți avea totul”.

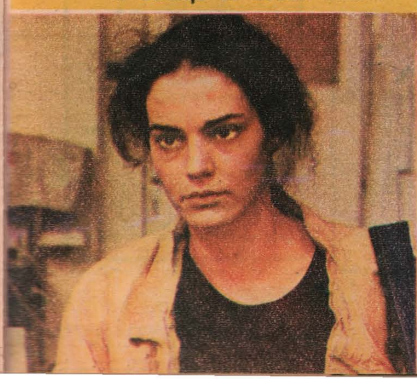
(**Trandafirul roșu din Cairo**)

Dana DUMA

REALISMUL ATROCE

După prezentarea filmului **BALANȚA** la Festivalul de la Cannes, anul trecut, critica franceză a remarcat calitatea de excepție a dialogurilor sale. Chiar și traduse, replicile desprinse de Lucian Pintilie din cartea lui Ion Băieșu și

● Maia Morgenstern
în **Balanța** de Lucian Pintilie



adaptate temperamentului clocotitor al eroilor săi, și-au păstrat spontaneitatea, sarcasmul și hazul. Ele întregesc senzația de realism atroce care asigură pocetea de personalitate a peliculei. Dialoghiștii cinematografului nostru ar trebui să privească **BALANȚA** ca pe un model.

BALANȚA

scenariu de Lucian Pintilie după romanul lui Ion Băieșu

Gardianul: Ehe! dom' doctor, ce-ați fi păit dumneavoastră, pentru vorbele alea de dimineață, dacă nu ați doctor!

Mitică: Ei, ce păteam, mai Marine?

Gardianul: Ohoho!

Mitică: Adică?

Gardianul: Păi, vă căptușeam de nu vă vedeai.

Mitică: Hai, mă, la găinarul ăla de colonel, să vedem de ce mă trezește el.

Gardianul: A urlat la mine ca o fiară de grădina zoologică: „Du-te mă, și scoală-ți doar nu-i Hotel Lido aici, e la pușcărie” Singurii care nu sunt caftiți — mă-nțelegeți, singurii, adică singurii care sunt tratați cu respect, aici, la noi, sunt doctorii. Cum să dai într-un doctor când el îți salvează viața?

Preotul: Bravo, domnule primar, va să zică dumitale îți convine situația ca la strânsul recoltei, să fie aduși e.avi, studenți, militari și funcționari de la oraș?

Primarul: Da, îmi convine! Statul e în câștig, iar elevul, studentul sau funcționarul învață, cu ocazia asta, că dacă vrea să aibă pâine pe masă, să muncească! E o plăcere și o onoare.

Preotul: Chestia cu plăcerea și onoarea n-o mai auzisem.

Primarul: Și toate astea din ce cauză? Din cauza datoriilor! Și datorii suntem din cauza crizei mondiale de energie și a politici porcești a băncilor străine. Mai ales cele americane. Ordinarii de americani vor să supună lumea cu ajutorul dolarilor și al dobanzilor. Vor mânca un mare câcat până la urmă, pentru că n-o să le plătească nimeni datoriile”.

Nela: Mitică, vreau să-ți spun ceva.

Mitică: Spune!

Nela: Vreau să fac un copil cu tine.

Mitică: Mă întreb ce copil ar putea ieși din noi doi, niște bezmetici și niște descreierați.

Nela: S-ar putea să iasă ori un tâmpit ori un geniu.

Mitică: Asta e clar. Dacă iese normal, îl strâng de gât”.

D.D.

„Nimeni nu e perfect!”

Nici noi! Dar dumneavoastră?



● Numai **Caracatița** nu făcuse praf „imaginea României”. Deși regretăm că noi am inspirat „negativul”, ne despărțim, totuși, cu greu, de Vittorio Mezzogiorno și Patricia Millardet

► SEMICENTENARUL VENEȚIEI CINEMATOGRAFICE

În aceste zile este programată să înceapă ediția jubiliară, a 50-a, a Mostrei venețiene. Încă de acum doua

luni, directorul ei, Gillo Pontecorvo s-a ocupat de selecționarea filmelor. S-a dus de exemplu la New York, de fapt cu dublu scop: să asiste la inaugurarea „Lunii filmului italian în Statele Unite” și, totodată, să constate, după cum s-a exprimat el, oferta Hollywoodului pentru festivalul italian. A ținut apoi o con-

ferință de presă la New York care, în noianul de asemenea manifestări cotidiene, a ieșit din comun tocmai prin contrastul pe care l-a creat. Evident, presa a vrut să afle asupra căror filme de dată recentă s-a oprit el în vederea convocării lor la Veneția. Aici Pontecorvo n-a dat prea multe amănunte, preferând să

avanseze unele comentarii cam romantice „nu mai dorm noaptea gândindu-mă asupra căror pelicule să mă opresc, atât de multe sunt cele care mă interesează. Și totuși nu vor putea fi invitate decât cel mult patru-cinci dintre acestea” (diplomația folosită de directorul venețian are ceva din spiritul machiavellic). Pontecorvo a vrut să-și anunțe dorința de „inversare a tendinței”, cum a numit el opțiunea artistică a unui număr mare de realizatori de a face filme lungi. Apoi s-a arătat mulțumit că unii dintre cei mai interesați regizori au preferat să rezerve acestui festival filmele lor și să nu participe la alte întâlniri internaționale. În sfârșit, Pontecorvo a făcut public faptul că **Short Cuts** al lui Robert Altman se va afla în competiție iar **The Age of Innocence** al lui Scorsese se va afla în afara competiției (la dorința expresă a realizatorului). A mai pomenit și de un al treilea autor, al cărui nume nu l-a menționat, dar cei de față au presupus că ar fi vorba de Robert De Niro — **Bronx Tale (Poveste din Bronx)**. Până aici conferința de presă a lui Pontecorvo a trezit o plăcută curiozitate. Mai departe, ea a stârnit unele temeri și chiar o anume iritare printre fanii zilei căci, în privința tendinței pe care el a înțeles s-o impună în selecția venețiană, Pontecorvo a precizat că „încearcă să stabilească un echilibru între numele mari și noile tendințe în dorința de a salvagarda spațiul artei și de a



● O familie doar aparent fericită (Sylvester Stallone)

Bazarul inimilor Sfa-ră-ma-te

■ **Stallone's Family**. „Părinții și frații mei mi-au făcut numai necazuri”, declară de curând Rambo-Rocky-Stallone. „Am cheltuit o grămadă de bani cu ei (numai pe cadouri am dat 15 milioane dolari) și acum se reped să lovească în mine. Frank e invidios, cu toate că eu l-am făcut ce este (actor și compozitor n.n.). Am plătit studiile nepoților mei, doar-dor vor fi mândri de mine. Mama e spaima tuturor, creându-mi cele mai mari probleme. Nu m-am văzut cu ea de patru ani și îi cheamă pe jurnaliști la fiecare două săptămâni ca să le povestească lucruri absolut incredibile despre mine”. La 47 de ani, Sylvester Stallone (fiul unui percher și al unei ghicitoare în stele), după două căsătorii ratate, a evitat să mai dea amănunte despre viața sa particulară, despre necazurile sale. Acum s-a hotărât să vorbească. Și după

cum se vede are multe de spus căci rudele nu îi le alegi... ■ 27 ani, păr scurt, statura medie, și frumos ca... Făt Frumos, spun jurnaliștii (mai ales cei de sex feminin). Numele său: François Goize. Tânărul este văzut tot mai des în compania Ornellei Muti. S-au cunoscut în vara lui 1991, în Maroc, cu ocazia filmărilor la **Contele Max** (în regia lui Christian De Sica, fiul marelui cineast neorealist). De atunci mare dragoste, mare. Pentru ochii lui albaștri, Ornella face dese deplasări la Paris în secret, dar secretul îl știe acum toată lumea.

■ Participarea sa la una din edițiile festivalului de la Cannes (nu vrea să spună care) este pentru Elizabeth Taylor o amintire neplăcută. Ajungând cu peste 45 minute întârziere, (ca de obicei) stăruia într-un salon cufundat

în întuneric și, căutându-și pe dibuite locul, a călcat-o pe o spectaculoasă pe picioarele încălțate în piele de crocodil. Eleganta persoană a pretins că greutatea vedetei i-a stricat bunătațe de pantofi care au devenit astfel inutilizabili. Doamna a amenințat cu un proces în care va cere daune, ceea ce nu a fost prea frumos din partea ei, ținând cont de multiplele regimuri de slăbire pe care le-a suportat Liz.

■ Indrăgostiți, puteți alege! Vă puteți petrece o noapte în patul lui Jodie Foster și Richard Gere (folosit pentru filmările la **Sommersby**) pentru numai 70 dolari sau, pentru a vă putea zbungui în voie, puteți închiria întreaga clădire-construită în cel mai curat stil sudist — dar pentru o sumă mult mai piperată. Dacă sunteți admiratori ai Madonnei, și-i apreciați aparițiile sexy, vă puteți satisface capriciile erotice în patul ei, pe care-l

închiriaza cu (doar) 200 dolari, pentru... 20 minute. În schimb, sunt oferite gratuit anticoncepționale. Madonna — cunoscând bine „mecanismul economiei de piață” (mult mai bine decât alții) — își dorește o recuperare rapidă a investiției: S-o înțelegem.

■ **Carnetul** roz. Bridget Fonda și Eric Stoltz, după o sedere romantică pe Coasta de Azur, timp în care nepoata lui Jane a apreciat deliciile vinului franțuzesc — au hotărât să se unească la bine și la rău, după trei ani de conviețuire neînecăvântată de biserică.

■ Jane Seymour (**Undeva, cândva**) și-a găsit — pentru a patra oară — fericirea. Ea s-a căsătorit de curând cu regizorul John Keach, aflat și el la a treia „fericire”. Amândoi declară că „pentru todeauna”, dar cunoscătorii adaugă „până când”. Vom trăi și vom vedea, cum spune un înțelept.

Doina STĂNESCU



se împotrivi standardizării marelui cinema de comuni-care". În sfârșit, el a atacat filmul care, în spusele lui, se bizuie mai mult pe efecte speciale decât pe adevărata aprofundare a destinelor umane. N-a numit pe cineva; cei de față s-au gândit imediat la *Jurassic Park* al lui Spielberg (deși directorul Mostrei nu a ezitat să anunțe că acest film va fi probabil invitat la Veneția, pentru că el este în fruntea unei tendințe a filmului de astăzi). Aparenta contradicție se explică prin aceea că în timpul ediției '93 a Mostrei va avea loc un colloquiu al filmului de autor a cărui temă va fi: „Apararea expresiei artistice în cinema”, colloquiu la care directorul Mostrei ține să-l aibă ca participant pe Steven Spielberg.

MOBY DICK III

Încă un remake. Cu un buget de 40 milioane dolari, Roland Joffé (*Orașul bucuriei*) se pregătește să înceapă filmările la *Moby Dick* (după romanul atât de cunoscut al lui Herman Melville). Ar fi a treia versiune, după aceea a lui Lloyd Bacon în 1930 și cea a lui John Huston din 1956, cu Gregory Peck și Orson Welles. Acum, pentru principalele roluri au fost contactați: Clint Eastwood, Sean Connery, Jack Nicholson. Care dintre cei trei va fi aprișul căpitan Ahab?

Moira Kelly din *Twin Peaks* — Focule, vino cu mine!



UN BELGIAN... ÎN CHINA

Jean Claude Van Damme a anunțat, în cursul unei conferințe de presă, că va fi regizorul (și interpretul principal) al filmului *The Quest*. Filmul este povestea unui orfan, pasager clandestin pe o navă-pirată (acțiunea se petrece în secolul XVIII). Băiatul debarcă în China și va deveni campion de arte marțiale. „Va fi un fel de *Ben Hur* în ale karat-ului”, adaugă serios Van Damme. „Poveștile cu piraiți și călători spre meleagurile îndepărtate continuă să fascineze pentru că ele trezesc gustul pentru aventură, fie că sunt tineri sau bătrâni”. Cu un buget de 35–40 milioane dolari, filmările vor avea loc la Paris, Praga, Beijing (în orașul interzis) și în Tibet. Până la intrarea în producție, Jean Claude este pe afiș cu *Hard Target* de John Woo și filmează *Time Cop*.



Din păcate, rar văzută pe ecranele noastre: Meryl Streep

LOVE STORY LA CURTEA CU JURI

Curtea cu juri este unul din locurile preferate ale cineaștilor americani. Pledoarii savante, loviturile de teatru, martori-surpriza și întotdeauna adevărul învinge. Sidney Lumet, adept al genului, a realizat deja 12 oameni furioși (1957) cu Henry Fonda și *Verdict* (1982) cu Paul Newman și Charlotte Rampling. Cu *Guilt by Sin* el atacă o altă variantă a genului, aceea a raporturilor dintre acuzat și apărător, aceștia fiind David Greenhill, bănuț că și-ar fi ucis soția — și tânăra și ambițioasă Jennifer Haines, avocata apărării. Ea este convinsă de inocența clientului său și, în plus, se îndrăgostește de el. Cei doi sunt inter-

pretați de Don Johnson (*Hot Spot*) și Rebecca De Mornay (*Cu mâinile pe leagăn*).

RĂZBOI INTERGALACTIC... PE VIDEO

„Ludi Games” — companie specializată în rețeaua video — ținând pasul cu noutățile cinematografice, — a avut ideea lansării pe piața magnetoscoapelor a jocurilor video: „Războiul stelelor” și „Universal Soldier”. Acum se pregătește „Imperiul contra-atac” și „Indiana Jones și ultima cruciadă”. Cât despre cei îndrăgostiți de Batman și Macaulay Culkin, ei vor putea cumpăra cele două jocuri video existente pe piață (nu pe a noastră, desigur, liniștiți-vă).

Donna, Bobby și cu Ray (Susan Howard, Patrick Duffy, Steve Kanaly)



FILM FAX

Emir Kusturica, cineastul bosniac de renume mondial, a început filmările la *Underground* (*Subteranul*) o satiră la adresa unor întâmplări petrecute în cel de-al doilea război mondial. Eroi filmului sunt niște partizani care continuă să creadă că războiul nu s-a terminat, motiv pentru care încep să-și construiască o uzină de armament.

Recent a avut loc premiera unui film inspirat din viața Tinei Turner. Tina din film va fi însă Angela Bassett. Aceasta a declarat: „Eu nu sunt Tina Turner dar mă străduiesc să descopăr secretul acestei fabuloase personalități feminine”. Celebra cântăreață n-a acceptat să joace rolul, dar n-a respins solicitările de a fi consultată. Filmul se intitulează: *Ce legătură are dragostea cu asta*. Regia: Brian Gibson (realizator englez care, cu ani în urmă, a semnat și un film biografic despre Joséphine Baker).

Zece ani după *Scarface*, Al Pacino joacă acum într-o nouă poveste cu mafiotti intitulată *Spanish Harlem* în regia aceleiași Brian De Palma. Realizatorul spune despre Pacino: „Este un actor atât de inventiv și de fascinant pe platoul de filmare, încât poți spune că are ceva din Chaplin”.

Regizorul ceh Elmar Klos, câștigătorul Oscarului '86 pentru cel mai bun film străin cu *Magazinul de pe Strada Mare* (realizat în colaborare cu Jan Kadar), a murit la Praga, în vârstă de 83 de ani, la 19 iulie. Între 1972 și 1989 regimul comunist i-a interzis cineastului să facă filme.

După șase ani de pauză, Jean-Louis Trintignant s-a hotărât să joace într-un film polițist (*L'œil écarlate*, r. Dominique Roulet). „Îmi permit să refuz roluri nu pentru că sunt bogat, ci pentru că duc o viață modestă” a declarat el ziarștilor intrigați de lunga sa absență.

Niște picioare fără vârstă (Sophia Loren într-o fotografie de ultimă oră)



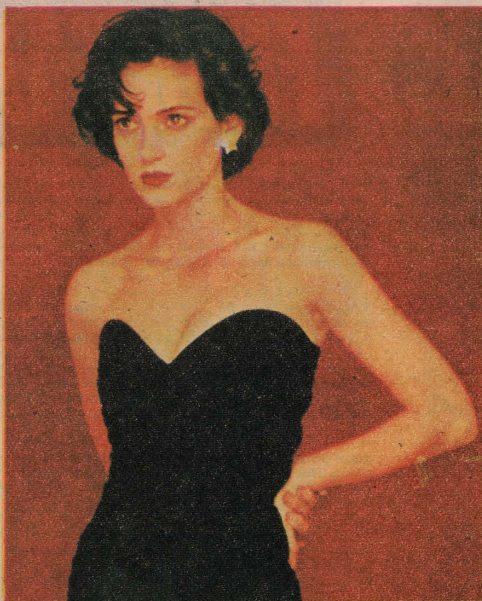
la cererea dv.

3 adrese

Benedict Taylor (lord Bracon — *Duelul inimilor*)
Hamper-Neafsey Associates,
4 Great Queen Street London WC2
England

Elizabeth Taylor
Public Relations and Publicity
Chen Sam and Associates
315 East 72nd Street
New York 10021, U.S.A.

Alison Doody (*Duelul inimilor*)
Julian Belfrage, 68 St James' Street
London SW1 England



WINONA RYDER

n-are nimic de „sex-simbol”. E mignonă și delicată, cu o figură fină, încadrată de păr scurt, tăiat sever, degajând un aer de grație infantilă și seriozitate. Personalitatea i-a fost modelată de ambianța familială, parte din comunitatea intelectualilor hippie din San Francisco. Ceea ce nu a împiedicat-o ca, pe lângă autori psihedelici, să citească și pe Colette sau Salinger, formându-și o cultură ieșită din comun pentru o tânără de 21 de ani.

A fost și ea un copil minune. La 12 ani făcea parte din „Amnesty International”, iar la 13 ani obținea primul rol de cinema în *Lucas* (1986) de David Seltzer, un film despre iubiri adolescente. De atunci nu a încetat să lucreze an de an. În 1987 *Square Dance* (r. Daniel Petrie). În 1988 *Beetlejuice* (r. Tim Burton) și 1989 (r. Ernest Thompson). În 1989 *Great Balls of Fire* (r. Jim McBride).

unde face o compoziție de baby doll ca soție a lui Dennis Quaid, și *Heartthy/terburi* (r. Michael Lehmann) — o comedie neagră despre teen-ageri. În 1990 *Mermăde/Sirene* (r. Richard Benjamin) unde interpretează o tânără inhibată de șoșile unei mame hippy; parteneră Cher, careia îi devine o bună prietenă (deși se bărise cum că ar fi eclipsat-o). În același an, Tim Burton („Mă simt foarte aproape de el pentru că în liceu amândoi eram tratați ca extraterestri fiindcă nu iubeam aceeași muzică și nu ne îmbrăcam la fel cu ceilalți”) o distribuie în *Edward Scissorhands* — o comedie trăsnită ce exorcizează complexele adolescenței. Dacă în acest film joacă o excentrică cu părul morcoviu, în *Welcome Home, Roxy Carmichael* (r. Jim Abrahams) e o mica provincială.

„Încerc să-mi aleg filmele, orientându-mă spre autori” — fapt pentru care l-a asediat pe Jim Jarmush, obținând rolul unei soferițe de taxi — o „dură” în sketch-ul new-yorkez al filmului său cosmopolit *Night on Earth* (1992).

Obosită, refuză rolul Mary Corleone în *Nașul 3*, rol ce l-a revenit Sophiei Coppola, fiica regizorului.

Winona Ryder este cea care i-a supus atenției lui Coppola scenariul pentru *Dracula*, obținând rolul Minei Harker. „Primul meu rol de femeie în toată puterea cuvântului! În fine, am terminat cu adolescențele angoasate. Coppola are o răbdare de inger, generos cu timpul său și pasionat de ceea ce face, încurajându-i pe toți cei din echipa de filmare să-și spună părerea, să vină cu idei și soluții, plăcându-i să muncească într-o atmosferă agitată”.

Pe *Scorsese* (care a distribuit-o în *Age of Innocence* alături de Michelle Pfeiffer și Daniel Day Lewis) îl definește ca fiind „mai delicat, mai subtil. Cu el am raporturi telepatice. Cu Francis Coppola comunicarea e mai mult verbală”.

Cei care au filmat cu Winona Ryder nu conțeneșă să o laude apreciindu-i inteligența efervescentă, curiozitatea ascuțită și instinctul, franchețea și intransigența. Nu le iartă în special pe actrițele din generația ei: „Cea mai mare parte sunt preocupate de înfățișarea lor și nu prea gîndesc.” Doar Jodie Foster, Julia Roberts și Uma Thurman găsesc înghăduință în ochii ei!

DANIEL DAY LEWIS Poate că originea sa aristocratică (descinde dintr-o familie britanică nobilă) l-a făcut pe Daniel Day Lewis să aibă o prezență discretă în zgomotoasa lume a cinematografului. „Oscarul” pentru cel mai bun rol masculin obținut în 1989 (pentru *Piciorul meu stîng* de Jim Sheridan) l-a făcut pe tânărul actor cu o remarcabilă experiență teatrală să iasă din penumbra în care se complăcuse până în acel moment, deși avea antecedente cinematografice notabile (a jucat în *Insuportabila frivolitate* a ființei de Philip Kaufman, *Cameră cu vedere* de James Ivory, *Frumoasa mea spălătoreasă* de Stephen Frears).

Personajul a cărui interpretare i-a adus mult râvnită statueta, un handicapat lipsit de complexul infirmității sale, i-a inspirat un portret de o rară finețe a nuanțelor. Comentariile au apelat, aproape în unanimitate, la superlative în privința interpretării lui. Cariera lui Daniel Day Lewis pare sortită succesului. Cu toate acestea, el nu s-a grăbit să accepte numeroasele oferte după primirea „Oscarului”.

Așteptând ca „focul pasiunii sale să se reanime”, el și-a formulat un „credo” profesional: „Pur și simplu, atunci când accept un proiect mă interesez în general ca personajele să aibă o viață diferită de a mea. Atracția pentru aceasta altă viață care-mi este străină și dorința corespunzătoare de a fugi de a mea, mă conduc, în același timp, spre țelul meu”. Din această așteptare s-a născut, se pare, rolul jucat în *Ultimul mohican* de Michael Mann. Pentru exotical personaj Hawkeye, care trăiește departe de multimea dezlănțuită, el și-a impus, aproape un an, un stil de viață auster și un antrenament fizic extenuant. Înțărirea mînuirii ființei și a tomahawk-ului au fost etape cruciale în pregătirea acestei interpretări.

Cum Daniel Day Lewis este un actor de teatru foarte bine cotelat, el și-a găsit mereu timp, printre filmele sale, să i se consacre. A jucat, nu demult, la National Theatre din Londra rolul poetului Maiakovski în piesa „Futurist”.

Cariera sa cinematografică se află în plină ascensiune. O nouă dovadă este filmul *Vârsta inocenței* de Martin Scorsese, unde interpretează un bărbat sfîșiat între două iubiri. Este o ipostază romantică ce seamănă puțin „personajului” care este el în realitate, dacă ar fi s-o credem pe Isabelle Adjani, una dintre marile lui pasiuni.

D.D.



Irina COROIU

CARTEA DE FILM

utopia cinematografică



Guido Aristarco

„Utopia cinematografică”

Mi-amintesc cu nostalgie că, în urmă cu aproape trei decenii, consemnam în „Viața studentescă” un eveniment editorial de excepție. Evenimentul, rarissim pe atunci, era apariția unei cărți de film, iar cartea se numea *Cinematograful ca artă* (în fapt, *Istoria teoriilor de film* de Guido Aristarco). Nu s-ar putea spune că, acum, amatori de lecturi cinematografice sunt mult mai răsfațați. În orice caz, dacă nu greșesc, până la *Utopia cinematografică*, publicată recent de Editura Meridian, nu a mai apărut vreo altă soriere de Aristarco, iar în colecția „Biblioteca de artă” este prima dată că se editează o carte de film, lată de ce se cuvine să salutăm această „utopie” (trădusă și prefată de Florian Potra) ca pe un nou eveniment într-o piață sufocantă, de data aceasta, de tipariturile-mărfuri.

Volumul lui Aristarco este, în fapt, o culegere de texte redactate în anii '60 și '70, ceea ce îi conferă un caracter eclectic. El continuă și completează precedentul op al criticii italian, *Dizolvarea rațiunii*, apărut în același an, 1979, și poate că ar fi fost profitabil și pentru cititorul român ca mai întâi să-i fi avut la îndemână pe aceștia.

Scrieri dintre cele mai diverse sînt adunate sub un titlu totodată dezamant și ispititor, alcătuind ceea ce autorul însuși numește, în *Nota introductivă*, un „jurnal în public” al activității sale. Este vorba de o activitate prodigioasă; întinsă cantitativ pe durata a unei aproape jumătăți de veac, iar calitativ concretizată mai întâi prin acele „forturi” sus-pomenite și, un an mai târziu, în 1952, prin înființarea ulterior spulțelatei reviste „Cinema Nuovo”; apoi printr-o bibliografie de mare interes pentru cel care ar studia evoluția cinematografului italian și chiar a celui universal și, nu mai puțin, prin titlurile științifice dintre cele mai prețioase până la acela de academician. Sintetizând, l-am putea defini pe Aristarco drept un fervent susținător al filmului ca artă și un analist al structurilor și limbajului acestei arte.

Sub raport teoretic, cea mai ofertantă secțiune a volumului este, desigur, prima, intitulată *Esteticul și comanda socială*. Ca într-un compendiu de filozofie aplicată la virtuțile și potențele artei a șaptea, sunt trecute în revistă opiniile și citatele cele mai avizate, și de-a-juns să-i numărăm pe autorii acestora, în ordinea derulării lor, ca să realizăm valoarea demersului: Benedetto Croce, Walter Benjamin, György Lukács, Rudolf Arnheim, Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan, Siegfried Kracauer, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Jean Gimpel, Marshall McLuhan. Ceea ce face Aristarco nu este doar o însușire de frânturi teoretice, oricum o operație utilă, ci o imbinare critică și curșivă a acestei diversități de interpretări filozofice; începând cu precizarea că nu cinematograful, adică mijlocul tehnic, ci filmul, adică opera, este artă, cu definirea filmului ca „rezultanta sul generis a unei invenții poetice și active și a unei mărturii documentare”; continuând cu menționarea relației filmului cu psihologia și cu psihanaliza, cu promovarea ideii paralelismului dintre film și năvală, ca unitate de atmosferă și ton artistic; ajungând la putina cinematografului de a se înălța deasupra nivelului vieții cotidiene până la cotele artei și de a valorifica montajul pe un plan estetic-ideologic, apoi la specificul filmului de a anula caracterul static al spațiului, dinamizat sub ochii spectatorului, și de a varia timpul prin spațializarea, toate exegezele rezumate în acest capitol mărturisesc o competență în înțelegerea genezei, funcției și rolului noii arte în valoare intrinsecă, dar mai ales în raport cu celelalte arte și cu componentele sale artistice și tehnice.

O schiță de portret de numai câteva pagini, foarte consistente însă ca referință istorică și observație critică, se numește *Eisenstein și punctul de la Hamburg*, unde găsim citată o afirmație a lui Marx, care — dacă n-am fi menajat anumite susceptibilități — ar fi meritat să-o inserăm ca motto: „Dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii o persoană educată pentru artă”.

Cel mai amplu capitol, *Structuri epifanice, dolii și utopie*, este mai puțin atractiv din unghiul de interes al unei viziuni estetice generalizatoare. Pornind de la „Influența lui Pirandello”, Aristarco citează copios din jurnalul operatorului Serafino Gubbio, apărut în 1915, pentru ca în final să extindă analiza metodei narrative, în funcție de același reper, la Antonioni, Bergman, Fellini, Godard, Welles, Bunuel, Visconti, Pasolini, Taviani. Reprezentativ pentru gândirea pirandelliană este un lung subcapitol (pag. 110), din care vom nota doar începutul și sfîrșitul: „Cinematografia trebuie să se elibereze de literatură pentru a-și găsi adevărate expresie și atunci își va desăvîrși adevărata sa revoluție. Să lase naratiunea pe seama romanului, iar drama — pe seama teatrului. Literatura nu este propriul său element; elementul său propriu este muzica. Să se elibereze de literatură și să se confunde cu totul în muzică. (...) Cinematografia, iată numele adevăratei revoluții: limbaj vizual al muzicii”.

Incursușea în cinematograful național este reluată în capitolul următor, consacrat cinematografului italian de după război, dar un subcapitol intitulat „Devierirea stalinistă” se oprește cu pertință la revirimentul artei filmului în cinematografia sovietică și maghiară, în schimb în încheiere, după un excurs despre acceptabilitatea filmului ca artă și preferințele spectatorului, comentariul abordează cu particular a eșecului chaplinian cu *Contesa din Hong Kong*, neconvincător justificat de autor.

Sergiu SELIAN



Un film autobiografic:
Fanny și Alexander

Bibi Andersson



SPIRITUL VREMII

Ingmar Bergman

și „filmul uitat“

Fără umbră de convenționalism, dar cu o undă de emoție trebuie amintit pentru timpul care fuge atât de repede — că Ingmar Bergman a împlinit, în iulie anul acesta, 75 de ani. Se ține departe de platoul de filmare, afirmă el, dar nu și de film. Recent a montat o piesă care se intitulează „Ultimul strigăt” (strigătele înăbușite pe care le aude Bergman și le restituie omenirii). Piesa aceasta i-a fost inspirată (căci Bergman însuși a scris-o) de redescoperirea unui cineast suedez care a căzut în uitare: Georg af Klerker. Reproduc motivul pe care a oferit-o însuși Bergman la Cinemateca din Stockholm unde a avut loc reprezentarea unică a acestei piese: „Doamnelor, domnilor, această întâlnire amicală ce se desfășoară aici, la cinematograful „Victor Sjöström”, își are originea în descoperirea realizărilor lui Georg af Klerker pe care am făcut-o. Îi cunoaștem numele, nu și opera. După căutări și cercetări, s-a ivit și o enigmă: în trei ani, acest om a realizat 25 de filme! Pe urmă a dispărut din lumea umbrilor mișcătoare pentru a nu reapărea decât mult mai târziu și atunci a fost un eșec total. După aceea, nimic. Enigma asta m-a incitat enorm”.

„Ultimul strigăt” este cea de-a doua piesă pe care Bergman o scrie, după aproape 40 de ani de la prima lui piesă intitulată „Pictură pe lemn” creată atunci (în 1955) pentru studenții conservatorului de pe lângă Teatrul Municipal din Malmö. Acum, în 1993, unica reprezentare a acestui „Ultim strigăt” a avut loc doar pentru membrii Cinematecii din Stockholm. Cu această ocazie s-a prezentat și un film al lui Klerker intitulat *Cavalcada morții sub cupola circulară* realizat în 1918.

Ingmar Bergman a fost starnit de cazul Klerker și, timp de trei veri, și-a proiectat în sala proprie pe care a ame-

najat-o în locuința sa de pe insula Faro, toate filmele acestui predecesor uitat. Cu fiecare film, creșteau interesul și fascinația pentru acest cineast și Bergman a creat și chiar a decretat un premiu cu titlu postum precursorului și colegului său, după cum a contribuit la restaurarea penultimului film al acestuia care poartă titlul *Tonuri nocturne*. Despre acesta, Ingmar Bergman spune că este o „capodoperă magică”.

Ce anume l-a determinat pe Bergman să-i consacre predecesorului o lucrare dramatică ni se relevă din motivația nu omagială, ci pur profesională și emotivă pe care i-a prilejuit-o contactul cu o operă ciudată, pe nedrept sancționată de timp cu marginalizarea. Căci, spune Bergman: „Găsim în această operă decoruri extraordinare, un fel foarte special al personajelor de a se mișca în fața camerei de luat vederi, o lumină foarte original folosită, lipsa oricăror lungimi și, mai ales, plăcerea deloc de neglijată de a povesti în chipul cel mai simplu și direct. Este ceva fermecător iar eu văd aceste filme în fiecare vară. Am fost fascinat încă de prima oară când le-am văzut și am avut sentimentul fantastic de a mă afla chiar la origini: cinematograful și începuturile sale. O epocă dispărută cu desăvârșire din orizontul nostru”.

Experiența inspiratoare a marelui cineast și om de teatru suedez, dincolo de aspectul inedit și de surpriza fecundă care s-a materializat într-un fel de dramaturgie a regisirii, se întâlnește cu preocuparea mai multor spirite înalte ale acestei arte interesate astăzi de modul de a povesti în imagine. În expunerea sa de la New York, de exemplu, Gillo Pontecorvo, (coincidenta mi se pare doar de suprafață) spunea fără ocol că „filmul este astăzi tot mai aservit efectelor speciale, adică trucului tehnic, și vorbește tot mai puțin despre om”. Bergman, la rândul lui, pune accentul în recenta lui improvizație dra-



Liv Ullmann și fiica ei, Lynn, din căsătoria cu Bergman

maturgică tot pe modul de a povesti, pe simplitate și pe farmecul story-ului ne-lambicat.

Este oare cineastul de astăzi atent cum și cui i se adresează și nu numai cu ce mijloace o face? Indiscutabil că subiectul cel mai frecvent întâlnit în discuțiile despre filme este tot mai des „efectul special”, grija de a propulsa un „gadget”, de crea o modă. Dar omul, contemporanul nostru, supraviețuiește ei tuturor acestor efecte speciale și avansul de invenții puse în slujba gadgetului? Dacă este vorba de vreo criză a filmului (criza fiind o noțiune care a însoțit evoluția cinematografului încă de la nașterea sa ca un fel de ecou publicitar), atunci această neliniște din arta a șaptea este legată de disproporția dintre volumul imens al mijloacelor folosite poate nu atât pentru a propulsa vreo idee, cât mai degrabă de a ascunde palida ei prezență.

Mircea ALEXANDRESCU

Chipurile istoriei

In vreme ce debarcarea filmului american continuă impetuos pe bătrânul continent, rândurile combatanților pentru pop corn movies îngroșându-se zilnic, revelația că mai există, pe ici, pe colo, adversari ai acestui cinematograful de semipreparate, este reconfortantă. Ei nu sunt neapărat elitiști, cum demonstrează filmele văzute recent în Festivalul filmului austriac organizate de ANF și Cinemateca română. *I love Vienna* (r. Houchang Allahyari), *Erwin și Julia* (r. Götz Spielmann), *Răsul lui Maca Daracs* (r. Dieter Berner) — și nu numai acestea — conțineau doze însemnate de „comercial”, însă într-o variantă diferită de cea stereotipă, lăsând libertate inovației tematice și respirând prospețime în absența clișeului. Câteva teme s-au dovedit recurente: problemele integrării emigranților (*I love Vienna*, *Răsul lui Maca Daracs*); explorarea lumii copilăriei în datele ei universale sau particulare, (Copil de cor — r. Wolfram Paulus, *Paradis sau infern* — r. Wolfgang Murnberger); „întâmplări” în cotidianul austriac (*Joseph Mizerle* — r. Paulus Manker) în care deseori Vienna joacă rolul protagonistului (*Erwin și Julia*). Dar poate că cea mai importantă tematică rămâne — prin cristalizarea unor poezii personale extrem de interesante — cea istorică. Două dintre filmele prezente în selecție, *Raffi* (r. Christian Berger) și *Grotele păgânilor* (Wolfram Paulus) sunt repere esențiale pentru o anumită viziune asupra istoriei și datorită ineditului formal și originalității narrative. După opinia lui Wolfram Paulus, prezent la

București în timpul Festivalului, *Raffi* este un film-pilot al actualului cinematograful austriac. Din contextul istoric al luptelor împotriva ocupației napoleoniene (1810), regizorul Christian Berger selectează figura unui antierou, colaboraționistul Raffi, cel care-l va denunța pe conducătorul rezistenței împotriva francezilor (un soi de Avram Iancu al Tirolului, iertat fie-mi oximoronul). Purtând stigmatul vânzării de frate, Raffi va fi anatematizat de ai săi și înșelat de beneficiarii denunțului, ofițerii francezi: Iuda nu-și va primi cei 30 de arginți, stărsindu-și zilele departe de casă, în mușenie. O epică insolită, un personaj care nu se încadrează în tiparele clasice, și o plastică de excepție ce amintesc de Bruegel.

Tot o incursiune istorică își propune și Wolfram Paulus, în *Grotele păgânilor*. Povestea unui dezertor ascuns în munți în timpul celui de-al doilea război mondial, hrănit pe ascuns de locuitorii unui sat în care se găsesc la muncă forțată prizonieri de război de diverse naționalități, este prilej de reconstituire a atmosferei războiului văzut de la mare distanță de linia întâi. Nimic convențional: nici o urmă de versiune oficială și nici de o etichetă personală vehementă. Și aici plastică este remarcabilă, adevărat poem în alb negru, defel calofil. Întâlnim în filmul lui Paulus ecoul unei spiritualități care ține de perimetrul geografic al Alpiilor austriece. Natura este văzută aici în descendența școlii suedeze: finalul în care unul dintre deținuți evadează escaladând piscul înzăpezit al unui munte te trimite cu gândul la *Proscitul* lui Sjöström.

Copil de cor, filmul aceluiași Paulus din 1990, consemnează o recidivă în același spațiu rural. O constanță a acestui cinematograful „țărănesc” poate fi însă regisă și în demersurile colorialești colegi de generație ai lui Paulus, chiar dacă filmele lor se desfășoară în peisaj citadin contemporan. Este vorba de același refuz al filmului „turistic”, înțeles ca o succesiune de cartoline colorate insuflete de prospețimea ipocrită a jodelerelor. Din fericire,

nu multe fotografii din aceste filme ar fi reținute să ilustreze o pagină din vreun ghid Bae-decker.

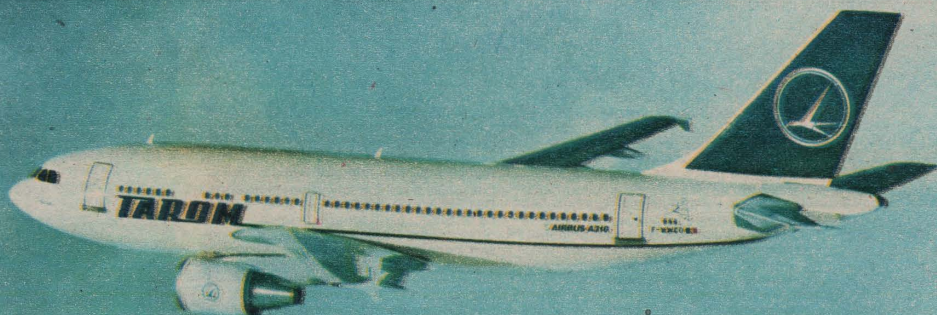
În căutarea identității

Producția cinematografică austriacă — deși începută sub bune auspicii tehnice (prima casă de producție importantă, *Sasha Film*, va fi înființată în 1914) nu va reuși să înregistreze, cel puțin în primele decenii, mari reușite artistice. Filmele de debut (1908) vor fi turnate într-o Viena încă imperială, iar una dintre caracteristicile celor de după 1918 va fi paseismul, privirea nostalgică încremenită în direcția unei epoci revolute din care cineastii nu vor consemna decât polelele balurilor curții habsburgice sau ducegele povești de amor din alcoolice primăre. Acest cinematograful de opoziție își va avea însă și reușitele sale, muzicalurile unui Willi Forst sau filmele fraților Marischka bucurându-se de o mare popularitate în anii '30.

Umbră protecționistă a Berlinului '20, fastă pentru unii cinești originari din Austria, precum Lang, Pabst, Carl Mayer, care vor da opere importante în capitala germană, nu va lăsa însă să înflorească producția de film la Viena sau Salzburg. Nici perioada postbelică nu va consemna vreun reviriment, întoarcerea unui Pabst îmbătrânit (*Procesul*, 1948, *Stăruiala lui Hitler*, 1956) fiind nesemnificativă estetic. Cinematograful austriac se va scălda în apele genurilor minore încă mult timp. Filmele cineastilor generației '80, prezentate în cadrul Festivalului filmului austriac de la București, consemnează ieșirea din zona comercialului facil și preocuparea pentru conturarea unei noi identități cinematografice.

Lucian GEORGESCU

Drumul nostru către mîine... un drum pentru o companie a calității



NOU ȘI INTERESANT !

DETROIT — o nouă destinație TAROM

- zboruri regulate miercurea
- plecare din București ora 7.40
- aterizare la Detroit ora 18.30

— de trei ori pe săptămână, luna, miercurea și vinerea, cu noile avioane AIRBUS-310, zboruri directe fără escală între România și New York.

— **CHICAGO**, a treia destinație din SUA deservită în fiecare vineri de zborurile TAROM

În această vară zburăm cu trei frecvențe pe săptămână spre **DUBAI** și **BANGKOK**, cu două spre insulele **MALDIVE**. Zboruri săptămânale spre **BEIJING** și **SINGAPORE**

În EUROPA

a crescut la cinci numărul frecvențelor spre **PARIS** zilnic spre **LONDRA**, două frecvențe spre **MADRID** și două către **BARCELONA**, patru frecvențe spre **ROMA** și două spre **MILANO**

Pentru informații, vânzări și rezervări puteți contacta Agenția TAROM București, str. Brezoianu nr. 10, telefoane: 615.04.99. 615.27.47 sau oricare din Agențiile TAROM din țară și străinătate.

35 de destinații pe patru continente



TAROM
ROMANIAN AIR TRANSPORT

propuneri pentru o

CINEMATECA românească

Acestea ar putea fi considerate niște false propuneri pentru o videocinematică, un pretext pentru o antologie subiectivă, atât timp cât ne limităm la recitarea filmelor românești printr-o optică estetică. Dealtfel am anunțat din capul locului o selecție valorică, intrând în jocul cunoscutului ipoteze fantaziste: ce filme am lua cu noi pe o navă providențială care... Deci n-am avut în vedere o videootecă terestră și locală, unde pasiunile se cern altfel. Deocamdată facem abstracție de alte direcții (culturale, de gen, comerciale), în schimb includem în selecție și filme programatic non-comerciale, experimentale, pelicule pe care cinefilul comun, până a deveni extra-terestru, e puțin probabil că ține să le aibă neapărat la domiciliu, preferând să le lase în seama cinematecilor publice și printre comorile arhivei. Nu ignorăm însă nici probabilitățile minime.

Mircea Săucan și diluția utopiei

Cinefilul comun, ahtiat de casete video, nu e nici el unul standard. Mai mult decât satisfacția unei curiozități de o seară, pentru unii funcționează plăcerea mai durabilă de a descoperi și gusta racondurile, fluidul și rimele ideale și emotive, valențele expresive inedite ori revelator epigonice, ivite între un film și altul. Criteriile istoriciste sau combustibilele neștiute ale căutării de sine a unei cinematografil incipiente nu pot pasiona peste măsură noile generații ale audio-vizualului, dar fără unele filme care nu ne câștigă din primă instanță, ca *Ultima noapte a copilăriei* de Savel Stoiop, comentat în numărul trecut sau *Meandre* de Mircea Săucan, la care ne oprim acum, imaginea unui timp istoric esențial pentru întreg cinematograful acestei jumătăți de veac, respectiv anii '60, ar fi privată de câteva dintre cele mai tulburătoare revelații. Cele două filme sus-citate ar încăpea împreună pe una și aceeași casetă, care n-ar putea fi concurată de altele. La această casetă ne-am întoarce uneori când am vrea să revedem cum s-a produs foarte de timpuriu desprinderea de utopiile postbelice care, extrem de diferite ca natură, factură și graditate, i-au băntuit și pe alții, fiindcă peste tot în Eu-

ropa anii '60 au fost marcați de dramatice mutații și rupturi, uneori în una și aceeași filmografie, de unde succesul unor atât de diferite vârste ale longevivilor Visconti sau Bergman, fără a mai vorbi de „noile valori” apărute atunci aproape simultan pe diferite meridiane. Ca și Savel Stoiop, Mircea Săucan a fost unul dintre puținii cinești români care au trăit și exprimat în filmele lor, cu promptitudine și fină sensibilitate, atât punctele de plecare, cât și acuitatea nevoii de schimbare. Ambii proveniți dintre documentariști și debutând cu câte un lung-metraj răcordat la oportunitățile politice ale momentului (*Aprorpe de soare* și respectiv *Când primăvara e fierbinte*, cu premierele juxtapuse în toamna și iarna lui 1961), ei au știut să se catapulteze decis la antipozii propagandei, fiecare pe orbita sa, dar solidari ca direcție și sferă de preocupări. Seismografe premonitoare ale deingradului general ce avea să vină, filmele lor intră în rezonanță cu ceea ce și celelalte arte românești au întreprins la mijlocul anilor '60, tratând dezabuzarea precoce a sentimentelor și iubirii, în cheie impresio-

nist-elegiacă la primul, diluția angostantă a acelorași sentimente într-o ecuație expresionist-elegiacă la al doilea. Acțiunea acestor filme, mai degrabă „fara story”, sfidează, cu unele surdine variabile și cu o comună acomodare finală, normele didactice ale timpului. Și unul și celălalt ne plasează într-o celulă familială în curs de dezagregare, în care victimă e fiul adolescent, în dezacord mai mult sau mai puțin net, cu tatăl, dar înstrăinat și de mamă, în momentul când toate tentațiile post-liceale îl invadează. „In noaptea asta (ți-ai luat rămas bun de la adolescență)” îi spune fostul iubit al mamei lui Gelu (Dan Nutu) în *Meandre*, iar Savel Stoiop enunță din titlu aceeași idee preocupantă pentru eroii săi, liceeni și ei, în pragul adolescenței: *Ultima noapte a copilăriei*.

La Mircea Săucan, accentul cade însă asupra matriurilor, cu transparente trimiteri la contextul politic obturator de destine (fostul iubit al mamei fusese privat cinci ani de exercitarea profesiei de arhitect, cu complicitatea soțului), cu paradoxul unui triungiuri extra-coniugal care nu mai funcționează nici el, decât silnic. E doar evocat, print-o convocare dureroasă a reflexurilor memoriei, în stilul noului roman și al noului val cinematografic francez (scenariști lui Mircea Săucan e Horia Lovinescu, dar pe generic se indică „dupa un scenariu de...”), în rolul mamei, Margareta Pogonat face fără îndoială rolul carierei sale, între un Ernest Maltei aflat ca „nomenclaturist” în unul dintre pumele sale contre-emploi-uri și regretatul Mihai Palădescu, iubitul pe care-l pierde definitiv, odată cu fiul (Dan Nutu) care-și detestă tatăl și l-ar prefera pe cel vitreg. Se schimbă și factura, încă mai distilată, a imaginilor, cu specularea unghiurilor și compozițiilor pe diagonala decorurilor și ambiantelor, cu înlocuirea rafinamentelor pasnice ale albului pe alb, cu mult mai durul negru pe negru, în fluctuațiile de griuri terne, ori cu imaginea arsă de soare sau lăsată intermitent în halucinantă copie negativă operator Gheorghe Violel Todan).

Manierismele, starile artificioase, dilatare și reluare deslănțite nu sunt defecte, sunt materia primă a acestui film, expresii ale unor trăiri iluzorii care se hrănesc din ele însele, prin intermediul și erzații, ca în cadrele fixe, rigide, în care mama și tatăl lui Gelu privesc imaginea ireale cu lebede și cai ralenti, pe ecranul televizorului, ipoteza altui respirații e îndepărtată și improbabilă — simple siluete în contre-jour, cum apar adolescenții, cu jocurile lor obosite de bizareni, târziu în noaptea sau mult înainte zorilor.

Valerian SAVA

Margareta Pogonat,
actrița preferată a lui Săucan



FORTAREAȚA

Titlul original: Fortress; **Durată:** 88'; **Producția:** SUA, Australia, Village Roadshow Pictures, 1991; **Regia:** Stuart Gordon; **Scenariul:** Steve Feinberg, Troy Neighbours, Terry Curtis Fox; **Imaginea:** David Eggby; **Cu:** Christophe Lambert, Kurtwood Smith, Loryn Locklin, Lincoln Kilpatrick.

Subiectul face parte din acea categorie de filme S.F. care oferă o anticipare sumbră a viitorului. Suprapopulația face ca, într-o societate viitoare, să se interzică unui cuplu de a avea mai mult de un copil. Un căpitan și soția sa, însărcinată pentru a doua oară, sunt închiși într-o fortăreață pentru a fi încălcat această lege dură. Tentativele de evadare din temuta închisoare declanșează spectaculoase aventuri.

Autorul: De formație teatrală, Stuart Gordon a debutat în cariera cinematografică în calitate de scenarist. A mai regizat filmele: *Re-animator* (1985), *Păpuși* (1986), *La porțile lumii de dincolo* (1986).

NAȘUL 3

Titlul original: The Godfather,



Echipa redacțională

Director — Redactor șef
Adina Darian

Redactor șef adjunct: Dana Duma. **Secretar general de redacție:** Ioana Stălie. **Publicist comentator:** Irina Corolui. **Redactor de rubrică:** Doina Stănescu. **Redactori:** Lucian Georgescu, Roland Man. **Fotoreporter:** Victor Stroe.

Societatea Comercială S.R.L. Sentința civilă nr. 3087/SC Judecătoria Sect. 1 București, 21 iulie 1992, înmatriculată la Oficiul Registrului Comerțului cu nr. J 40/19554/1992 din 24.07.1992. ISSN 1220 — 1200

Redacția: Piața Presei Libere nr. 1 București, tel. 617.38.71

Regia autonomă a Imprimeriilor „Imprimeria Coreei”, București

Abonamentele din țară se pot face prin Oficiile poștale, Catalog Presă 1993, editat de RODIPET, poziția 4070: 3 luni — 300 lei; 6 luni — 600 lei; 12 luni — 1200 lei. Cititorii din străinătate se pot abona prin RODIPET S.A. P.O. Box 33—57, telex 11995, 11034; FAX 617.55.54; 618.56.73. București, Piața Presei Libere nr. 1, sect. I, București.

CONFORTUL STRĂINILOR

Titlul original: The Comfort of Strangers; **Durată:** 103'; **Producția:** S.U.A., Erre Produzioni-Sovereign, 1989; **Regia:** Paul Schrader; **Scenariul:** Harold Pinter; **Imaginea:** Dante Spinotti; **Muzica:** Angelo Badalamenti; **Cu:** Christopher Walken, Rupert Everett, Natasha Richardson, Helen Mirren.

Subiectul: Adaptare a romanului omonim de Jan McEwan, filmul este povestea

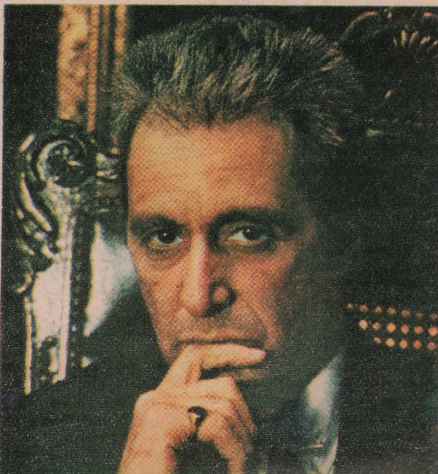
ciudatei relații care se stabilește între două cupluri. Fundalul somptuos al Veneției sporește atmosfera de mister a peliculei, ca și partitura muzicală semnată de celebrul Badalamenti (Twin Peaks).

Autorul: Scenarist al unor celebre filme ca *Taxi Driver*, *Taurul furios* sau *Ultima tentativă* al lui Ilus Christos, Paul Schrader a regizat *Blue Collar* (1977), *Hardcore* (1978), *American Gigolo* (1979), *Felina* (1981), *Mishima* (1984), *Patty Hearst* (1987), *Light Sleeper*/Insomniacul (1992).

DE ULTIMĂ ORA:

■ **Persecutorul** (de Frank Pierson), povestea unui procuror sadic ce-și impune acuzații la sinucidere, în perioada macabritismului, în rolul principal James Woods. ■ **Bernard și Bianca în țara cangurilor**, fantasticile aventuri ale unui cuplu de sorici. Un desen animat ce nu trănăieze calitatea legendară a producțiilor „Walt Disney”.

● Al Pacino, de neuitat și în *Nașul 3*



● **BRUCE WILLIS**

● **DEMI MOORE**

INIZIO
nou

Lei 140
24 pag. **COLOR**