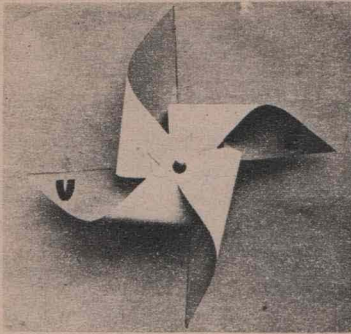


REVISTA A CINEFILILOR DE TOATE VIRSTELE

noul

CINEMA

Nr. 10/1990
Anul XXIX (331)



Odată cu ieșirea de sub cordonul cenzurii, țările din răsăritul Europei, dar și țări de pe continentul latino-american - întâmpină, în ansamblu, chiar dacă în grade diferite și în concordanță cu specificul lor național - aceleași obstacole.

Cinematografia, cea mai socială și politică dintre arte, dar și cea mai dependentă financiar și tehnic de sponsori, a recepționat valul schimbărilor printr-o evidentă criză.

O criză de producție, dar și de creație pentru cei ce au trecut de la euforia libertății la angoasa economică. Cinematografia noastră nu face excepție.

Dificultățile sînt multiple și nimeni nu poate prevedea cu exactitate amplitudinea în perspectivă.

E bine să o știm, e bine să o recunoaștem, e bine să ne întrebăm ce e de făcut?

Convinși fiind că nu există soluții miraculoase, ne-am propus în numărul de față câteva - doar cîteva, - incurșiuni, credem edificatoare, în lumea internațională a cinematografului la acest început de deceniu.

ANATOMIA UNEI CRIZE

Cinematografia generației mele, cea care a pornit timid cu **Răsuna valea** și a tras cortina peste o istorie de patru decenii punînd punct la „o epocă” cu acel admirabil **Rochia albă de dantelă** - ce închide cercul între naivitatea nașterii lineare și subtilitatea meditației filmice - repet, cinematografia generației mele a avut drept motto un slogan politic: „Dintre toate artele cea mai extravagantă investiția (masivul studiou de la Buftea) în raport cu posibilitățile financiare ale unei țări mici; lozincă profund mincinoasă, de vreme ce acel inofensiv „pentru noi” ascundea, în fapt, axioma unei arte propagandistice subordonată necondiționat unei unice ideologii aberante.

Să facem „filme normale”, capodoperele nu se pot prevedea

Și totuși, sloganul acesta își are fiul său. Cînd Malvina Ursianu strecoară, insidios, în ultimul sau film **Figuranții**, această lozincă pe pereții studioului buftean, destui tovarăși din „organele de avizare” au strîmbat din nas. Fie au insinuat că textul evocă o perioadă revoluționară „de tristă amintire”, ba că noi am rupt-o definitiv, cu obsedantul deceniu... pe scurt, acele discuții penibile și ofensatoare cînd unii se făceau că zic și alții se prefaceau că ascultă. Dar regizoarea rezistă și nu face

asalt vechile structuri și pulverizează închisurate mentalități ale cinematografului. Este în firea lucrurilor - și a istoriei - ca acei ce au simțit, într-o formă sau alta, pe grumazul lor genunchiul opresiunii, acea stupidă alchimie de cenzură oficială și non-gust personal, să reacționeze violent. Violent în radicalismul unor atitudini. Dar și pripl, adică în criză de timp, fără a număra de zece ori înainte de a tăia o dată. Ar fi nedrept să găsim, acum, explicații numai de ordin comportamental. Ci-

Ce-i de făcut?

Sînt de făcut filme pe criteriul valorii, talentului, succesului și, de ce nu, al rentabilității. Fără comodități și menajamente, filme ajutate, întreținute, subvenționate, în parte, de către stat. Altfel, nu se poate. Dincolo de aspectul economic imediat este vorba și de alimentarea unei stări de spirit. De la primul număr al revistei „Noul Cinema”, am pledat pentru mecenatul statului în condițiile unei cinematografii mici, singurul în măsură să asigure un climat de urbanitate artistică, premisa pentru valoarea medie a artei filmului. Și, nota bene, pentru prima oară acest mecenat al statului poate fi într-adevăr benefic în măsura în care sponsorizează (termenul e aproape, de rigoare astăzi) creația fără s-o „învețe” și ce să exprime. Adică, a-l pune pe artist în condiția de a se exprima pe sine. Este o șansă pentru unii și o neșansă pentru

Din sumar

Dialog cu cititorii

Anatomia unei crize: Să facem „filme normale”: Încotro filmul: bulgar, brazilian, ungar, polonez, cehoslovac? „A suportat exigența este un semn de forță” - convorbire cu Frank Priot, critic la „Liberation”; „Filme bune sînt puține în lume” - convorbire cu Moritz De Hadeln, directorul Festivalului de la Berlin

În premieră: De ce trag clopotele, Mitică?; Marea sfidare

Festivaluri: Veneția, Locarno, Nyon

Cu Andrei Șerban despre cinema

8 1/2 Buftea

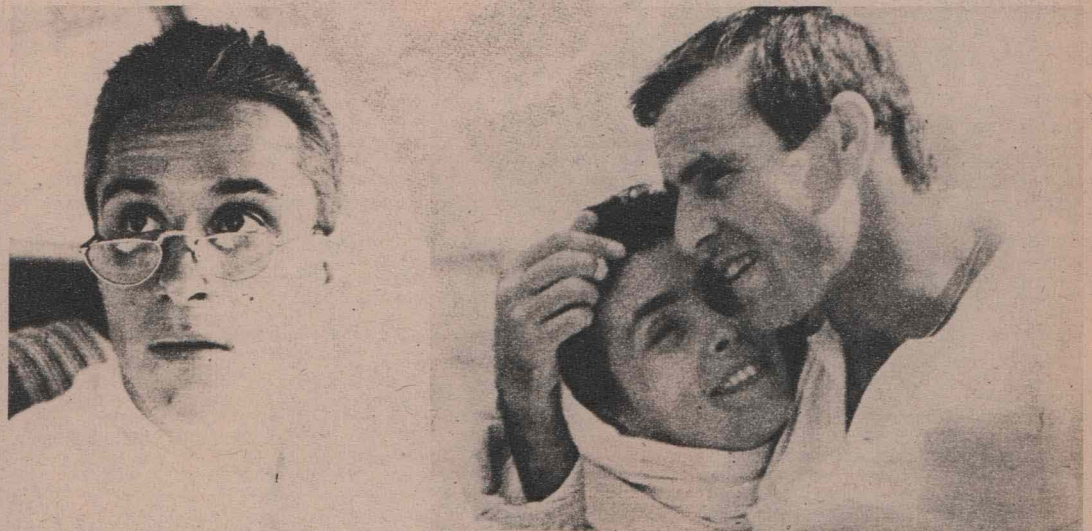
Sociologia publicului: Filmul și liceenii

Telecinemateca: Bergman, Allen

Cinarama

Am mai văzut pentru dumneavoastră: Văduva neagră, Crocodilii Dundee, Idila pentru o piatră prețioasă, Mustăciosul

În acest număr semnează: Mircea Alexandrescu, Bogdan Burileanu, Cristina Corciovescu, Irina Coroju, Adina Darian, Dana Duma, George Littera, Alice Manoiu, Constantin Pivniceru, Andrei Pleșu, Paul Silvestru, Valentin Silvestru, Dumitru Solomon, Șavel Stioflu, Ivan Stoianovici



Un poem cinematografic pe o temă eternă: dragostea **Rochia albă de dantelă**, cu Claudiu Bleonț, Diana Gheorghian și Andrei Finți

concesii; explică, cu metodă și calm, ca lozincă cu pricina este absolut obligatorie deoarece „marchează epoca”. Așa, deci, „epoca”! Or, în „epoca”, cinematograful, această miraculoasă oglindă îndreptată către exterior, trebuia să faciliteze, cu mijloacele unei arte populare, legitimitatea unui regim politic. Asta n-au înțeles diriguitorii, mai mari sau mai mici, gradul de eficacitate al unui film prezentat în rețeaua festivalurilor importante ale lumii. Cu **Pădurea spinzuraților**, premiat la Cannes în 1965, Liviu Ciulea aducea mai multe servicii țării în problema Ardealului, decît nu știu cîte argumente politice.

Revoluția a eliberat și cinematografia

Tinerii și mai puțin tinerii realizatori iau cu

cinematografia română este în suferință cronică precum multe alte domenii de activitate. Se munceste puțin, iresponsabil, producția de filme a scăzut alarmant, încasările din rețea la fel. Casandree improvizate prevestesc iminenta falimentului.

Și studiourile noastre de creație se îndreaptă, inevitabil, către acele genuri ce promit o audiență de public. Nu vor lipsi desigur, și cîteva filme de prestigiu cultural-artistic provenite din ecranizări sau scenarii originale dar vorba românilor, cu o floare nu se face primăvară. În ansamblu însă se profilează o invadare a ecranului cu maculatură de consum. Acesta este, practic, coșmarul tuturor cinematografulor din estul Europei, tocmai acel Est care de o jumătate de secol a fost o semnificativă sursă de talente pentru occident.

alții. Într-o asemenea conjunctură se va vedea într-adevăr cine are ceva de spus, cine are talent, cine e profesionist. Întreaga noastră capacitate de creație, organizatorică, economică, cred că ar trebui orientată către o artă s-o numim „de normalitate”. Comunicarea nu este ea însăși respirația culturii?

Deci să ne punem pe o treabă serioasă, fără a promite capodopere, ci „filme normale”, baza oricărui cinematografului. Economic? Un instrument, nu un scop în sine. Mutatis mutandis o afirmă admirabil și Jean-Marie Domenach: „Dacă francezii Evului Mediu ar fi avut un comisarariat al Planului nu ar fi construit aceste absurdități economice care sînt catedralele”.

Constantin PIVNICERU

MAI E PÎNĂ ÎN 1970...

Un constant cititor (și corespondent) al nostru, **Constantin Pricop** (București, al. Valea Viilor 4, ap. 100), ne comunică, fără șfială, câteva opinii asupra revistei, pe care le reproducem, tot fără șfială: „Cu fiecare număr revista „Noul Cinema” e mai bună, mai interesantă; din păcate, mai e mult până să atingeți nivelul 1970! (din toate p.d.v.) (...) Pe ecrane au început să vină filme occidentale cu mai mică sau mai mare valoare artistică — din păcate, cronicile se lasă așteptate sau, cînd apar, sînt scurte și exprimă un singur punct de vedere. Consider că în revistă trebuie reintrodusă *contracronica*, afit la filmele străine cît și la cele românești. De asemenea, cititorul român ar vrea să citească, la unele filme premiate, și cronici ale unor croniciari de marcă din SUA, Anglia, Franța, publicate de presa de specialitate din țările respective. Nu ar fi rău dacă, lunar, ați publica și un top american și unul european al filmelor ultimului an. Publicarea scrisorilor de la cititori, cu judecățile lor de valoare, *fără nici un comentariu critic din partea dv.*, lasă impresia multora că cititorul X din cătunul Y vede mai clar lucrurile în privința filmului Z decît reputatul creator W și decît exigentul cronicar WW”. Firește, părerile sînt împărțite, ca să nu spun despărțite. Unii cititori ne învinuiesc, dimpotrivă, de sufocare, prin comentariu, a libertății de a spune orice și oricum... Noi va trebui, probabil, să facem ceea ce am făcut și pînă acum: să comentăm ceea ce este de comentat și să nu comentăm ceea ce nu este de comentat. „Este adevărat că sînt și situații cînd redactorii (mai tineri) de la revistă cad în greșeala de a crede că se adresează unui public rămas în epoca de piatră, uitînd că România s-a situat în primele locuri în *topul țărilor cu video* — (!) Astfel, domnul Bogdan Bărbuleanu (nr. 5/90) și domnul M.A.I. ni se adresează ca unor papuși în ale filmului. Primul ne vorbește despre un film american cu titlu francezesc, *La guerre des Roses*, care l-ar duce, vezi Doamne, pe cititorul român cu gîndul la războiul dintre familiile York și Lancaster. El omite faptul că despre filmul lui De Vito s-a scris încă din noiembrie 89, vezi Almanahul Cinema, că filmul *The War of the Roses*, prod. 1989... a fost văzut de fanii video din XII/89 și că cititorii revistei nr. 4/90 cunoșteau cu toții *subiectul*... Deci domnul B.B. ar trebui să știe că „ce n-a văzut Parisul” a văzut de mult Bucureștii!” Să încercăm să admitem totuși că nu toți cititorii revistei sînt „fani video”, că B.B. a văzut filmul la Paris, deci cu titlu francezesc, și că articolul său constituie nu o cronică de film, ci o impresie de călătorie... „La pagina 19 din același număr 5/90, M.A.I. (cred că este vorba de reputatul critic Mircea Alexandrescu) vrea și domnia sa să fie util maselor de cinefili, dar și aici cinefilul rămîne tot nelămurit în unele privințe și anume: care e numele cineastului? Peter Greenaway (...) sau Peter Greenway, conf. Almanah Cinema 1990 p. 159 sau *Secolul cinematografului pp. 456 și 587?* (Ma așteptam ca C.P. să rezolve singur această problemă onomastică, tocmai fiindcă se dovedește un cunosător — D.S.), cite filme a făcut P.G.? care sînt ele? anii de producție? titlurile originale? M.A.I. pomeniște de 6, dar titlurile ce au circulat în presa românească se ridică la 13”. Urmează titlurile. Mai întîi, nu cred că un scurt articol despre un film trebuie neapărat să dea răspuns la toate aceste întrebări. În al doilea rînd, presupun că C.P. glumește înșirînd și variante de traducere printre cele 13 (?) titluri: *Pîntecele arhitectului și Stomacul unui arhitect. Inec prin numărătoare și Inecați cu toptanul. Bucătarul, hoțul, soția lui și iubitul ei și Bucătarul, hoțul, soția acestuia și amantul ei* etc. E firesc ca un film care nu a rulat în cinematografele noastre să fie tradus (e vorba de titlu) în diverse variante. Nu înțeleg în ce ar consta vina lui M.A.I. Și două post-scriptumuri: „Vrem pagini mai multe cu informații, cronici, opinii despre filmele mari ale lumii”.



Un fel de Sue Ellen din Dallas:
Iris Berben — Evelyn în *Moștenirea familiei Guldenburg*

pe frumoasa, dar greu încercata Isaura și fuga lor cu o căruță prăpădită care abia rezistă greutatea a cinci persoane. Totul mi se pare tras de păr și cusut cu ață albă și așa da aici câteva exemple, cred, concludente: filmul este plin de discursuri inutile pe care le ține fiecare interpret înainte de a comunica vreo veste mai importantă: deși Leoncio poate în-

scena un atac al unor hoți de drumul mare pentru a-l fura cunmatului său scrisoarea de eliberare a Isaurii, el preferă să-și trimită vechiul pentru a-l lua lui Henrique documentul cu forța. Norocul lor este că tînărul, bănuind ceva, nu se întoarce la moșie cu trăsura care-l transporta bagajele, ci se abate din drum pentru a-l lăsa scrisoarea prietenului său To-

John Travolta
la vremea debutului în *Febra de simbătă seara*



SCLAVA ISAURA ȘI ADVERSARA EI!

Dacă este adevărat că Eva Leonte din Ploiești (str. Gloriei bl. 20, ap. 9) are doar 13 ani, spiritul ei critic dovedește o precocitate notabilă și, în consecință, sînt bucuroși a-i reproduce „articolul” (cum îl numește), mai ales că... parcă ar avea dreptate: „În pofida „aprecierilor unanime ale spectatorilor din peste 60 de țări”, filmul *Sclava Isaura* mi se pare foarte slab. Nu neg însă faptul că pelicula a avut și la noi un mare succes, a avut succes la acea categorie de public, din nefericire majoritară, amatoare de filme de duzină, „cu acțiune”, cum sînt numite. Filmul este naiv, de la fortu-ita, dar emoționantă cerere în căsătorie a lui Henrique și pînă la palpitantele Januariei atunci cînd, în penultimul episod, este sărutată de cei doi bravi tineri veniți s-o salveze

bias. Ciudat este și faptul că Santa, negresa care deține secretul despre moartea celor doi tineri, Malvina și Tobias, nu scoate nici o vorbă despre asta decît foarte tîrziu, după vreo trei ani. De fapt, *Sclava Isaura* face parte din acea categorie de filme de tip coreean (!) în care pîngi aproximativ 89 de minute din 90, dar care se termină totdeauna cu un „happy end”, foarte la modă și pe placul publicului de care vorbeam la începutul acestui articol. Nu ar fi exclus ca peste cîțiva ani Isaura să redevină eroina „serialului duminicilor noastre” într-o eventuală continuare (ne-ar face mare plăcere s-o vedem pe Isaura mamă sau, de ce nu, bunică)”. Eva are simț critic, spirit de observație, ironie, vocabular (fortuit etc.), deci toate datele ca, peste cîțiva ani, să taie și să spinzure în paginile revistei „Noul Cinema”.

ZÎMBIȚI! DACĂ PUTEȚI!

Excesul de gravitate (am evitat termenul abuz...), dispariția simțului umorului din anumite zone sociale (înalte, joase și mijlocii) au contribuit la crisparea stupidă și malfică din unele momente ale existenței noastre recente. A. Bubu din București (str. E. Bodnăraș 43 A, bl. 33, ap. 3) ne propune să zîmbim. Vom încerca.

„La Cinema Favorit, mare premieră mare 1980, toamna. La Cinema Favorit, mare premieră mare: *Căpitanul răzbumării*. Muncitori și intelectuali, elevi și studenți asaltează casa de bilete. În sală, spectatorii tăcuți privec cu uimire la isprăvile vitejești ale căpitanului. Sus, pe pinza fremătătoare a ecranului, căpitanul este gata să-și dea viața pentru a-și ajuta semenii.

1984, toamna. La Cinema Favorit, mare premieră mare: *Căpitanul răzbumării*. Tinerele studii dă buzna la casa de bilete. În sală, băieți și fete revad cu plăcere imaginile luptei demne pe care o poartă căpitanul. Sus, pe ecranul magic, eroul luptă pentru bilete concetățenilor.

1987, toamna. La Cinema Favorit, mare premieră mare: *Căpitanul răzbumării*. Pustiimea face coadă la casa de bilete. În sală, copiii negricioși deloc preocupati de film, alegă, zbiară și se bat. Sus, pe pinza, căpitanul privește cu uimire spre sală încercînd cît de cît să se facă util.

1989, toamna. La Cinema Favorit, mare premieră mare: *Căpitanul răzbumării*. Bețivi, vagabonzi și copii zdrențăroși cumpără bilete. În sală, sobolanii își fac potecă printre rîndurile de scaune populate cu spectatori apatici. Pe ecran, căpitanul, cu privirea ceoșă îndreptată spre nicăieri, așteaptă să fie lichidat cît mai curînd de gangsteri.”

FOTOGRAME...

...din scrisori mai vechi și mai noi.
Cristina Dănășel (Brașov): „Filmele mă vor interesa întotdeauna, și actorii, și toate visele ieșite dintr-o imaginație prea înfierbîntată care te leagă de iluzia asta. Cîta vreme sînt în lumea lor, nimic din ce-i rău nu mă poate atinge... Sufăr numai omul care sînt în fiecare zi.”

Vetula Anghel (Cugir): „Mi-a venit destul de greu să vă dau adresa. Cugirul e un oraș mic și, cum mă cunoște destul de multă lume și după nume, nu aș fi vrut să-mi dau numele adevărat pentru a nu fi supusă unor ironii. Dar acum înțeleg că nu are importanță acest lucru din moment ce cred în ceea ce am scris.”

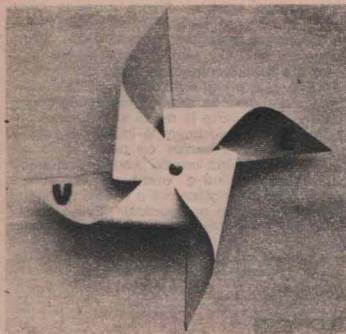
Iuliana Filip (București), după vizionarea filmului *Păsărică*: „Morala filmului, în traducere liberă, ar fi aceasta: Oamenii! Fiți mai buni, mai umani, mai prietenoși, fiți mai calmi, mai sensibili, mai înțelegători, trăiți în pace, drept și cinstit, fărîngiți o lume în care să dăinuie vorba bună, o lume senină, optimistă, binevoitoare, în care păsăricile să se înalte grațios spre albastrul cerului, iar noi să le urmărim zborul cu admirație și cele mai bune gînduri.”

Claudiu Vasile Helgiu (Birlad): „Adio arme dovedește că oamenii pot fi oameni și în mijlocul noroiului, că se pot iubi și atunci cînd moartea stă lîngă ei.”

Andreea-Alina Nastasă (București): „Un film ajunge să fie cotelat la bursa valorilor interioare în funcție de starea noastră sufletească, de scopul cu care am intrat în sală, de ceea ce trezesc în noi imaginea, subiectul, actorii și, nu în ultimul rînd, muzica.”

Ritta David (Mizil — Prahova): „Ori de cîte ori rulează la TV un film de desene animate, mama mea dragă este nelipsită din fotoliul bine instalat în fața televizorului. Privește cu neașteptate micuțele personaje și reușește (!) să traiscă la fel ca un copil momentele vesele ale filmului. O privește pe tîrziu pe aceasta a mea mamă-copil și cred în acel moment într-o continuare a copilăriei.”

Rubrica „Dialog cu cititorii”
este realizată de Dumitru SOLOMON



ANATOMIA UNEI CRIZE

Criticul francez
Franck Priot

și expune opiniile asupra filmelor noastre
într-un dialog cu Paul Silvestru,
unul dintre criticii
cărora festivalul de la Costinești
și datorează începutul din 1978

Nimic deosebit de speculat asupra cifrei 13: singurul ghinion fiind, în context, acela de a ne afla față în față cu noi înșine, fără intermediari; împrejurare neplăcută îndeobște, pentru că ori sistem multumit de ce ni se întârșează privirilor — și atunci nu înțelegem cum nu ne găsim alții frumosi — ori cădem într-o stare mizericordioasă ale cărei efecte depășesc, de regulă, realitatea realității. Oricum deci, o stare de frustrare, nemulțumire, dez-acord. Din această dilemă nu putem ieși.

Nu trăim căsuși de pușcin într-o epocă a echilibrului, cum ar fi putut deveni acest Festival o măsură a multumirii generale? Și — la urma urmelor — de ce ar fi trebuit să fie? Filme să crească — pentru analize profunde și romantism revoluționar găsim noi prilejuri mii. La mare, la munte sau la ses.

Filmul românesc în fața unei oglinzi cât de cât curate, după ani de zile... Asta e situația. Dar nu cred că disperarea sau

disprețul sînt soluțiile, ci stăpînirea de sine și bunul simț. Nu știu cît vom putea schimba din mijloace, criteriile însă, cu siguranță, trebuie revizuite un pic. Sau create pur și simplu, dacă acceptăm ideea că manetele de comandă s-au aflat în bezna iar minile operante într-un raport bezmetic cu orice formă superioară de organizare a materiei — vii, firește.

Și pentru că unul din criteriile esențiale (nu numai în cinematografie) îmi pare a fi cel al relației în timp real cu lumea imediat înconjurătoare, am considerat de oarecare interes public opiniile unui om de film străin nouă, departe de lumea noastră dezlanțuită, desăvîrșind actualmente procesul de trup sfînt și hrană sieși.

Franck Priot este francez, jurnalist independent, scrie de preferință într-un jurnal care de acum nu ne mai este total străin — *Liberation* — critic de film de formație, nu a implinit 30 de ani (minunat tineret deci...), semnează și o emisiune de film la postul Tele-Toulouse. E simpatic, fără prejudecăți, informat, a gravitat în lumea filmului românesc de două ori în ultimele șapte luni (fiind și în consiliul de selec-

ție al unui festival de film), a văzut Festivalul de la Costinești cu ochii profesionistului, nu cunoaște limba română. Și sper să nu fiu judecat cu prea mare asprime dacă am considerat o șansa pentru noi opinia unui privitor scutit în bună măsură (a avut, totuși, o traducătoare în gura ei) de marea trăn-caneală din filmele noastre, boală a copilăriei propagandei din toate țările. Pentru puținele situații contrare, în care nu a avut acces la texte esențiale — Caragiale, Eminescu, Creangă — veți opera cu discernămint, în general fiind recomandabil să ne păstrăm și o părere proprie.

Oricum, un privitor care cunoaște mai bine ca noi regulile adevăratei competiții cinematografice. Un privitor cu minile curate. Și prieten nouă, iubitorilor români de film — veți înțelege prin aceste extrase dintr-o convorbire în mai multă rundă, ale cărei teme — propuse de mine — vor fi lesne deduse din gândurile interlocutorului.

Paul SILVESTRU

A suporta exigența este un semn de forță. Cineasții noștri o au?

(O paranteză: „Cred că distanța dintre criticii de film români și colegii lor din lume este mult mai mică decît falia care se cascadează între cineasții celor două lumi. Criticii pe care i-am întâlnit la Costinești (s-au aflat aproximativ 25, de toate vîrstele — n.r.) mi s-au părut extrem de lucizi și avizați — mărturisesc că pe ei i-aș aduce mai curînd în Occident”. Ca sprijin, am înțeles eu. Merci copain!)

Ceva care m-a frapat încă din primele zile de film românesc: am să folosesc o idee a lui Bazin, care zice că filmul este o artă în măsura în care exprimă ceva cu mijloace pe care alte arte nu ni le oferă. Ori asta nu prea am văzut la Costinești. Am văzut lecții de istorie, televiziune, comedii teatrale proaste,

Am văzut la Costinești și lucruri interesante, dar, din păcate, prea multe subiecte ratate, prea multe personaje teatrale, sau care nu se pot desprinde din paginile literaturii

o mulțime de lucruri în afară de ceva ce nu ar fi putut fi făcut decît cu mijloacele filmului. Am văzut prea multe filme în care personajele sînt teatrale. Nu se pot desprinde de paginile literaturii. Și pentru că sîntem în România: români tratați abstract, fără localizări, o incapacitate a regizorilor de a părăsi un spațiu urban convențional.

Am văzut la Costinești și lucruri interesante, dar din păcate prea multe subiecte ratate.

Mi-au plăcut *Pița*, *Danieluc*, *Șerban Marinescu*, în oarecare măsură *Dorotei* (se referă și la filme văzute în vizita anterioară). La fel, *Copel Moscu* este interesant — un soi de ironie care plutește asupra subiectelor, violență cîșodată, dar și detașare. Vasani mi s-a părut pe alocuri intelectual redundant. În filmul lui Mărgineanu — *Un bulgăre de humă* — ațîț cît am putut simți eu, neștiind nimic pînă acum despre dimensiunea culturală a celor



Un arhetip rablaisian reușit în filmul *Un bulgăre de humă* regia Nicolae Mărgineanu.
În imagine: Dorel Vișan și Maria Ploae

Reconstituirea de Lucian Pintilie, un film magistral care poate tușa pe oricine, după părerea lui Franck Priot



doi personaje, cred că regizorului i-au reușit un arhetip — rablaisian, în Creangă — și un stereotip (cel despre poezii de peste tot, prezent în toate filmele de televiziune) — în personajul Eminescu.

Tot așa cum, văzînd cîteva filme ale studenților IATC, despre evenimentele din România, mi-am întărit convingerea că sînt filme care trebuie făcute, cu orice risc, la timpul lor. Cred că în România este, acum, timpul unor filme mai directe, mai angajante.

Să trecem peste dificultățile economice — în primul rînd referitoare la mijloacele de producție — căci statutul cinematografului românesc depinde de cel al României în general, deci mai curînd de Petre Roman decît de Dan Pița, și nu va fi decît un reflex — poate un pic usturător, pentru că ficatul oamenilor care fac film va fi întotdeauna mai mare decît acela al fabricanților de mașini de calculat încasări.

Principala dificultate a cinematografului românesc îmi pare a fi inventarea poveștilor, „fabularea realului”.

Aveți, în mod evident, o enormă problemă cu scenariile. Mi s-a părut de-a dreptul tragic cum nu știți să construiți un scenariu de film. Oricum, mai puțin sau mai mult decît trebuie, orice altceva, numai scenariu de film nu. Există o lipsă de relație elementară între ceea ce e de presupus a fi știut de către public despre personaje, și o lipsă de interes a scenaristului pentru ceea ce gîndește acest public. Pare o totală lipsă de interes a cineasților pentru publicul lor. Personajele filmelor sînt, mai peste tot, ascunse sub mantii acoperitoare pînă la gît și cu pălării imense, trase peste ochii — izolate în ele, complet indiferente la realitatea psihologică a publicului pentru care au fost create. Cred că se impune înființarea unei școli de scenariu (s-a înființat o catedră la IATC-n.r.), că ar trebui interzisă apropierea scriitorilor (profesioniștii) la mai puțin de două sute de metri de poarta acestei școli — și împușcați dacă totuși o fac —, cred că ar trebui invitați să țină cursuri scenariști americani și francezi. Mă gîndesc la tehnicieni impecabili, ca de pildă Keith Mc Carson care au dovedit însă și un simț cu totul special al implicării în cultura țării în care se face filmul. Oamenii de film pe care i-aș numi „multiculturali”.

Aș mai avea și alte idei în acest sens, de pildă aș interzice cineasților români să facă ecranizări (un cuvînt altfel superb, vreau să-l import în Franța) timp de trei ani, tot atît cît le-aș interzice orice film istoric care se referă la altă perioadă decît cea comunistă.

Am simțit o mare dificultate a cineasților de a defini un spațiu social în filmele lor — ba aș spune chiar și un spațiu fizic dat. Nu prea ies

cu aparatele în țara lor — nu mă refer la filmul strict documentar —, s-au replit la Buftea, în studiouri, ca nemții în '44 la marginea Atlanticului, așteptând desărții americani — par a fi în plină blocadă, iar Buftea o fortăreață protectoare în care se reconstituie o țară ce nu seamănă deloc cu România. Pot să spun asta acum, după ce am călătorit prin țară, după ce am cunoscut destulă lume aici și după ce am văzut vreo douăzeci de filme românești. Cred că ar fi util ca cineștii să-și

Va fi interesant de văzut ce se va întâmpla cu cinematografia când șocul imaginilor va atinge deplin și România

ia camera pe umăr și să înceapă să colinde. Ieșirea în realitate a fost un factor de regenerare și pentru germani și pentru Nouvelle Vague și pentru neorealism, cred că e valabil pentru toate cinematografiile din lume. E un lucru pe care nu-l înțeleg: toți cineștii pe care i-am întâlnit aici se plîng că nu au valută să cumpere peliculă „Agfa” — continuă, deci, să dorească filme de studio... Am văzut reconstituirea clădirii parlamentului, făcută în Buftea pentru filmul lui Andrei Blaier (**Momentul adevărului**) — e splendid, impresionant de-a dreptul, dar nu cred că acest gen de efort financiar îi este necesar filmului românesc în asemenea moment economic... Cred că o întoarcere la mijloacele filmului documentar, mai convenabile material și mai justificate estetic acum, ar fi benefică cinematografilor românești. Cred că e mai puțin interesant să cumperi peliculă Agfa pentru

Principala dificultate mi s-a părut a fi inventarea poveștilor. Cred că se impune înființarea unei școli de scenarii

film de studio, de tipul celui american de pe vremea lui Ford, cît să încerci, de pildă, să definești, cu mijloacele documentării directe, un spațiu spiritual românesc astăzi. A fost o idee foarte bună invitarea cineștilor din Moldova sovietică la Festival, pentru că s-a simțit și prin filmele lor și prin ei înșiși, această întrebare fundamentală asupra spațiului spiritual românesc, făcînd abstracție de problema frontierelor sau a unui teritoriu geografic dat. O temă esențială pentru un creator.

Cred că există un potențial uman tehnic foarte important în cinematografia românească, o mîna de lucru foarte calificată care poate continua relațiile de coproducție la orice nivel — vezi colaborările semnate de Sergiu Nicolaescu de-a lungul multor ani —, o sursă imediată de venituri pe care cinematografia trebuie să conteze. Am descoperit, de asemenea, ingineri de o inteligență formidabilă, cu o imaginație pe măsură, pregătiți — teoretic — să folosească mijloace foarte moderne de producție — nu le au încă, dar în rest, nici o problemă. Mă gîndesc aici și la capitolul efectelor speciale, absolut necesare unei cinematografii moderne și care, la Buftea, ar putea fi o altă sursă de venituri, de câștig pentru breaslă.

Reconstituirea mi s-a părut magistrală. Un gen de film care poate tușa pe oricine, din orice colț al pămîntului; este remarcabil de bine făcut, cu detalii extrem de puternice ca expresivitate. Mi s-a părut, alături de **Dreptate** în lanțul al lui Pița, unul din filmele românești cele mai bune — din cele văzute de mine, firește. În ce privește **De ce trag clopotele, Mitică?**, a fost imposibil să-mi fie tradusă limba lui Caragiale, deci nu am urmărit decît peripețiile, care însă mi s-au părut excelent decupate, filmate, cu o capacitate extraordinară de a mișca personajele într-un spațiu închis și cu mai multe planuri de acțiune simultane — un talent cinematografic ieșit din comun, pus — pe alocuri — în slujba unui exercițiu de stil care mi s-a părut puțin cam gratuit. Dar spun asta sub rezerva faptului că nu am înțeles cuvintele lui Caragiale și, deci, nici sensul textului său și pentru că eu personal găsesc puțin cam obscuritate atît de multă vorbărie și atît de multă mișcare, iar o poveste care acordă o importanță de-a dreptul istorică dragostei, mă depășește. Dar chiar dacă filmul nu mi-a plăcut de la un ca-

(Continuare în pag. 8)



DE CE TRAG CLOPOTELE, MITICĂ?

De ce trag clopotele, Mitică? a intrat în producție la data de 27 septembrie 1979, urmînd să fie terminat (conform planului) în februarie 1981.

După o vizionare la două benzi (imagine și dialog), cu conducerea C.C.E.S., aceasta decide stoparea lucrărilor și punerea întregului material sub cheie. Data memorabilă a acestui ucuz: 19 iunie 1981.

Premiera: 7 august 1990, Festivalul filmului de la Costinești.

Eseu despre lumea lui Pintilie

Se perindă pe pinza ecranului, învăluite în onomatopee, în stridențe sonore, făpturi pe care natura pare să le fi uitat pe o treaptă a evoluției de unde cu greu le-ar mai putea scoate. Ele au crescut, au îmbătrînit, s-au înmulțit, s-au acrit și înrăit, s-au schimonosit, dar refuză încăpățînat să se umileze. „Farmecul” lor e urîșenia, „atracția” lor este respingătorul, iar destinul lor... Nimeni nu le poate rivni originalitatea pentru că sînt inimitabile, iar cel ce le privește performanța existențială (se poartă nu să fi, ci să existe, nu mai este cineva un om, o ființă, ci un existent — persiflează Cloran) cel ce le privește, deci, nu poate crede în realitatea lor, dar ele se zbat, se bat, îl bat pe alții, în universul lor ele sînt o forță, o energie clocotind inutil.

Lumea eseului cinematografic al lui Pintilie este din carne și sînge, varsă turete de lacrimi, dar nu plînge, suferă dar nu o doare, ride dar nu se bucură. La ea totul devine grimasă, caricatură, vorba este o bolboroseală și orice gest o violentare. Această lume nu știe ce este dialogul pentru că vorbește toți deodată, iar vorba nu este o articulație inteligibilă, ci o explozie sonoră de incoerențe. Nu se deslușește în conținutul ei, ea, vorba, este doar o sonoritate asurzitoare, alternînd uneori cu tonalități exotice necunoscute cîndva acestei limbi a noastră. În aproape tot ce se aude în **De ce trag clopotele, Mitică?**, doar inactiva este deslușită: cui ar putea să-i scape „Mă, boule, boule!” sau „Sînt niște idioți, niște timpizi!” sau „rașlaidracului!” sau gluma miticistă care a inspirat și titlul filmului: „De ce trag clopotele, Mitică! De frînghie, dom'le!” În rest, o precipitare de sunete, care umplu atmosfera caselor sor-

Euforia dezastrului

N-am sentimentul că de-abia așteptați un discurs!”, așa și-a început cuvîntul de prezentare a filmului lui Lucian Pintilie, pe ecranul Festivalului de la Costinești, Andrei Pleșu, ministrul culturii. (Risetele relaxate ale tinerilor spectatori au răspuns prompt acestei introduceri cituș de puțin ministeriale, n.n.).

„Acum citeva luni, la o conferință de la Viena, mi s-a cerut să fac o listă cu filme și cărți care au fost interzise sub Ceaușescu și care ar putea fi difuzate acum, în mod liber. A trebuit să recunosc că sînt foarte puține asemenea filme. (...)”

Nu fac deloc o vină pentru asta creatorului român, dimpotrivă, el a înțeles să se lupte luni, ani, pentru a face să treacă o producție în care și-a investit întregul talent și a reușit să facă să treacă filme extraordinare de bariera teribilă pe care o impunea cenzura. [...] În Caragiale există o temă care încă n-a fost observată și care apare în filmele domnului Pintilie. Aș numi această temă euforia dezastrului. Dacă vă aduceți bine aminte, în textul lui Caragiale, apare frecvent propoziția „Stăm prost, moșer!” — „De unde vii?” — „De la o berărie.” — „Cu cine te-ai văzut?” — „Cu niște prieteni!” — „Ce mai ziceau?” — „Prost, moșer!” — „Acesta simultanitate a dramei și a chelului, a plezirismului și a simțului apocaliptic este o caracteristică a lumii lui Caragiale, care continuă să fie lumea noastră. Avem o voluptate a naufragiului: „E prost, e și mai prost, e tot mai prost!”. Dar noi spunem asta la berărie. Ne simțim foarte bine și spunem că e foarte prost. [...] Nu ne putem bucura de o gustare, dacă nu o cuplăm cu un sentiment al sfîrșitului lumii. Face parte din voluptatea gustării înșasi. Ei bine, această simultaneitate între catastrofă și bucurie, care este greu de obținut de un popor oarecare, ne caracterizează și veți vedea ce efect extraordinar dă în filmul pe care o să-l înțîlniți.”

Andrei PLEȘU

Fragment din cuvîntul de prezentare a filmului la Costinești



● O lume, și încă ce lume! (De ce trag clopotele, Mitică?)

dide și a localurilor coboritoare parcă dintr-un panopticum.

Dacă Mircea Iorgulescu spunea în eseul său despre lumea lui Caragiale, că ar fi o lume a trîncănelii, ei bine, lumea lui Pintilie este a urletului, o lume la care pină și șoapta te asurzeste, o lume ajunsă la paroxism. Cînd povestea (care poveste?) se încheie, ai senzația că ieși nu dintr-o sală de cinema, ci dintr-un ospiciu. Există în **De ce trag clopotele, Mitică?** personaje (după numele pe care și le strigă, ele par identificabile cu cele dintr-o galerie literară atît de populară), dar nu vor să-și divulge decît vucanica lor dorință de a nu lăsa și pe altele să trăiască. Nu au nevoie de comunicare verbală, nici chiar de trîncăneală, pină într-atît s-au învășat să se smucească unele pe altele într-un nesfîrșit triumf de instincționalitate. Și cu toată această avalanșă de mutre și chipuri, două figuri par să domine întreaga învălmășeală: legendarii frizeriei. Viciul este la ei virtute, dibăcia de a le lega și dezlega pe toate trădează o adevărată forță a naturii. Peste „deșteptăciunea” lor asociată nu poate trece nimic. Frizeria este sanctuar, olimp, alcov și chiar „plătă a independenței!”.

Nimeni și nimic nu scapă în **De ce trag clopotele, Mitică?**. Avem de-a face

doar cu o lume dămnată și condamnată. Peste tot și toate plutește un cer mohorît, fără nici o geană de lumină, iar aerul pare mușcat de într-o pivniță peste care s-a lăsat chepengui.

Undeva există, vreau și țîn să cred asta, există și durere și suferință, lacrima este discretă, dar adevărată. E drept că nu se prea zîmbește acolo. În acest acolo se află înopla camerei de luat vederi, la Pintilie. Acest film-pamflet pare a fi o răfuială, o sancțiune fără drept de apel. Dar cine ar cuteza să afirme „Da' ce ne trebuie nouă satiră și încă satiră acerbă?”. Se spune că rîzind se schimbă moravurile. Sar putea ca uneori să fie nevoie și de o doză de stupefacție.

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a Centrului de producție cinematografică „București”. Scenariul și regia: Lucian Pintilie. Imaginea: Florin Mihăilescu. Decoruri: arh. Paul Bortnovski în colaborare cu Nicolae Schiopu. Costume: Doina Levința. Coloana sonoră: ing. Andrei Papp. Montajul: Eugenia Naghi. Cu: Victor Rebengiuc, Gheorghe Dinică, Mariana Mihui, Tora Vasilescu, Petre Gheorghiu, Ștefan Iordache, Mircea Diaconu, Tamara Buciuceanu Botez, Ștefan Bănică, Constantin Băltărețu, Florin Zamfirescu.



● Victor Rebengiuc — un Pampon bădăran, impenitent și imprevizibil



● Petre Gheorghiu — un Crăcănel stupid și senil

● Tamara Buciuceanu — o damă din bal cu temperament vulcanic

● Gheorghe Dinică — un Nae Girimea farsor și cinic arlechin



„...Dramatis actoricești

Izbindrea cinematografică a lui Lucian Pintilie are loc pe fondul mai multor experiențe anterioare, pe deplin validate: regizarea unor spectacole teatrale devenite antologice (nu numai în țară, ci și în Franța, Statele Unite), printre care și **D-ale carnavalului**, ce a repus în drepturile istorico-literare și în cele istorico-dramatice comedia aceasta a lui Caragiale, depreciață aproape unanim, timp de șaptezeci de ani, de autorități critice, tratate academice și manuale școlare; apoi, lucrul în cinematografie, cu rezultatele cunoscute. **Reconstituirea**, de exemplu, fiind un reper al filmului politic românesc; activitatea pe platforma televiziunii (în România și Iugoslavia) care a însemnat exerciții de concentrare și densificare dramatică; acțiunea tenace și continuă de formare a câte unei echipe de personalități nu în sine, ci raportată la spectacolul sau la filmul în cauză, unde mai totdeauna regizorul obține o omogenitate orcheștrată — după o expresie a lui Adorno — pe ideile unui scenariu original după motive din opera literară abordată.

Astfel că valoarea personificărilor în spectacolele și filmele sale — să ne amintim de ceea ce a înfăptuit cu și prin Toma Caragiu, Clody Berthola, Emil Botta, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Virgil Ogașanu, Irina Petrescu, Rodica Tapalagă, Dumitru Furdui — e rezultanta unei metodologii complexe de colaborare regizor-actor care ține seama mai ales de individualitatea interpretului aplicată la concepția regizorală despre rol și nu atât de corespondențele elementare ale datelor fizice sau chiar psihologice în relația persoana-personaj. Și de implantarea actorilor-personaje, acum, într-un climat spiritual pe care Lucian Pintilie l-a plasmuit, esențial, prima oară pe scenă: e în acest climat — cum am scris și în cartea „Elemente de caragiologie” — balcanismul înierat de Caragiale, mahalaua — nu dulcea suburbie pictată anterior în cartolină, ci ținutul semirural, semicatin, scufundat în patriarhalism ca într-o mlaștină, printre ale cărei păpurișuri sticlește învelăciunea, unde mișună vietăți bizare, cu o stare larvară, intrînd, din cînd în cînd, într-o agitație neobișnuită, lovindu-se, țipînd, urmărindu-se gata să se devoreze, bucurîndu-se de fleacuri și prăpădindu-se cu firea pentru nimicuri. E periferia suspectă a trîșorilor și cuștarilor, a dramelor pasionale caligrafiate cu senzație în rubrica de fapte diverse a ziarului, a bătailor crunte în întunericul maldanelor, dar și a împăcărilor bruște, fierbinți, între zurbagii, cu jurăminte crîncene de credință și prelungi libertăți conciliatori.

În **De ce trag clopotele, Mitică?** una din sarcinile creatoare dificile a fost transpunerea coerentă a situației generale comico-tragice din admirabilul scenariu, care prezenta însă o anumită incoerență stilistică inevitabilă, mixînd elemente dramatice, crime din proze caragiolene de alte registre și de alt gen, în comedia carnavalescă. Distorsiunea se resimte și în film. Sarcina de a realiza totuși fluiditatea acțiunii, ca și unitatea temperamentală și caracterială a eroului, a fost însă rezolvată excelent de către majoritatea interpretului. Colaborarea mea cu actorii — declara regizorul încă în 1981 — a fost extraordinară... Le mulțumesc tuturor, plecat! Cîteva portretizări configurative dau tipologia filmului și gînd de univers uman la cota unui roman cinematografic de factură zolistă sau dickensiană, surprinzînd palpitul pegrei din metropola română într-un moment istoric dat.

Victor Rebengiuc răspunde în fapt artistic la întrebarea: în ce constă exponențialitatea lui Iancu Pampon în morfologia filmului?

Eroul e cuprins complet în imagini, e studiat, cu minuție, fizionomia sa; sint observate atent reacțiile-i previzibile — de agresor veșnic excitat, bădăran, impenitent, ins cu minte greoaie și hotărîri bruște în același timp simulant șmecher — și cele imprevizibile: pînsul de furie, dorința neghioabă de a juca renghiuri răutăcioase; mersul greoi, ca și salturile greoaie și ridicole de cangur, cînd se precipită; expresia ochilor, trădînd stările de surescitare, spaimă, mefiență, pîndă; primitivismul gîndirii și actelor decurgînd dintr-o marginire fără leac; incintarea de sine; rețacția perfidă în fața unei forțe superioare sau într-o circumstanță căreia nu i-ar putea face față. Sint privite cu luare-aminte, de ochiul camerei, detaliile făpturii, gestul dur, rînjetul satisfăcut, cu limba scoasă, purtatul căciului care nu acoperă urechile, blana zbrîlîită, mina grea cu inele pe trei degete, rezemarea pe ciomag, privirile străpungătoare, sau piezise, tăcerile amenințătoare.

Arta excepțională a actorului creează gradări multiple în interiorul aceleiași sfere atitudinale. Reluînd distincția pe care o opera omul de teatru german Peter Handke, între tăcere, muțenie, liniște, amuțire, autism, a-nu-putea-să-vorbească și tăcere expresivă, observ cum se înscrie Pampon în acest ciclu de non-vorbire: el tace pur și simplu la jocul de cărți din sordida încăpere unde se găsește la începutul filmului; e concentrat asupra „merchezului” său la concină. Nu aude nimic din ceea ce se vorbește ori se murmură în jurul său. Dar cînd unul din cei prezenți începe a pâlăvrăgi zeflemisitor și a chicoti pe seama lui (deși ceilalți încarcă, îngroziiți, să-l avertizeze pe îndrăzneț: „Lasă-l!”), tăcerea fostului tîst de vardiști capătă o expresivitate specială: a furiei mocnite din care va izbucni grozava ripostă, cumplita sancțiune ce-l însingerează pe vorbăreț și-l lasă la pămînt. La baia de aburi, homerică secvență de demagogie politicianistă în flagrantă inadecvare cu spațiul, Pampon ascultă în liniște, fără nici un interes, perorațiile clăducite ale oratorului, fiindcă el îl caută pe Crăcănel, politica nu-i produce nici o vibrație. La găsirea „beletului” în dormitorul unde amanta se prefăce a somnola, eroul nostru cade într-un mutism care-l rupe de

personae“, persoanele și cine-personajele

realitate, dîndu-i un moment de schizofrenie, cu spasme lar-moaiante, el păstrînd însă amuțirea ca să nu-și trezească, to-tuși, concubina; să n-o trezească încă, pînă nu va „cerceta“ istoria. La spîterul care aduce la iveală liniile de pe abona-ment, la serbarea de împăcare din finalul daraverii generale, cînd Girimea face vocalize de tenor mandolinat, apoi în tră-sura ce-i duce în neant, Pampon, sîderat de ceva care-l de-pășește, e incapabil să vorbească. Se reține. Nu pricepe ce se întîmplă. E grav complexat și amuțit.

Descriu doar o singură serie atitudinală. Fiește că perso-najul are și izbucniri temperamentale. Rebengiuca a găsit o formulă foarte nostimă de con-vorbire cu cel de la care tre-buie să aște neapărat ceva: îi apucă și-i dă cu capul de pereți ori de masă. Lordache e mai todeauna agresat astfel numai pentru că nu răspunde imediat și precis la întrebări ale celui/lei, sau pentru că pare a temporiza ori a divaga, in-fruntînd nerăbdarea interlocutorului. Pampon ride nechezînd ca un cal, hohotește, infantil, ca un copil la băci, urlă ca un apucat, bate cu sete, fîros, disimulează cu o șiretenie de reptilă, înjură cu voluptate, vehement, atacă mereu. Dacă se întîmplă să cadă o clipă în prostrație, își revine în forță. E ti-pul atrabil și sanguinar pe care Teofrast din Eresos îl așează, în *Caracterele* sale, în parcelele Neobrăzatul, Aro-gantul, Grosolanul (ce par să fi alcătuit un capitol dintr-o lucrare *Asupra comediei*). În dispozitivele de ierarhie a pe-grei e brutalul șef de bandă, groaza mahalalei, polițistul pungas. Acest personaj cu capul chilug, mustățile pleoștite, figură arareori penetrabilă e bunicul criminalului sentimental Vulpașin și nepotul mizerabilului Javert.

Pintilie și Rebengiuca au valorat savant agresivitatea sa funciara. E învederată chiar o tehnică specială a brutalizării, pe care o descriu de altfel și indicațiile de paranteză ale lui Caragiale: „grav“, „fîros“, „turbat“, „se repede și iese glon“, „sarînd“, „îl apucă... îl zguduie“, „cu țarie“, „îl re-duce tîrîș“. Le-am putea adăuga și presupusele notări din scenariul lui Pintilie (unele mi le mai amintesc, cred, de la prima lectură, cînd regizorul-scenarist a binevoit a-mi încre-dința lucrarea sa): „îl bagă cu capul în apă“, „îl strînge de gît“, „se preface că dansează cu el, dar îl sugrumă“, „îl dă cu capul de perete“, „îl izbește de masă pînă-l lasă lat“, „îl poc-nește cu ciocanul, apoi îl ia la pumni“. Marea artă a actoru-lui nu constă însă numai în formularea interpretativă a ace-s-tei violențe feroc, ci și zice și în capacitatea de reținere a ei în cadrele dictate de interesul strict al personajului — ca și mai toate celelalte, aterat, preocupat aproape exclusiv de problema lui, ce-i determină expres comportamentul. Ca-pacitatea considerabilă de doză, nuanțare și alternanță a lui Victor Rebengiuca (care are și un ciudat moment final de pierdere de sine în folosul unei omenii tulburii) distrează o frază principială mai veche a lui Liviu Ciulei: „Specificul in-terpretării presupune întrebîntarea mijloacelor exterioare milimetrice dozate, altele cu un gramaj mai farmaceutic decît cele ale scenei“.

În lungul șir al întru-chipării teatrale științifice care le lui Pampon — de către Al. Giugaru, Toma Caragiu, Corneliu Revent (la Ploiești), Ilie Gheorghe (la Craiova) — Victor Re-bengiuca adăuga extraordinarul prototip filmic al celebrului erou caragialian.

Cruzimea acestor lumi condensată în filiața Mișei Baston, de către Mariana Mihuț.

Cel mai crud personaj al filmului e, neașteptat, Mișă Bas-ton. Geloasă, smucita, isterică, ea nu e chinată doar de răz-bunare și de acțiunea recuperării unui amant pierdut; e o fe-meie parcă fără vîrstă, uzată de timpuriu și care a capătat o totală scribă de lume. Vindictiva ei caută a se extinde asupra întregii omenii, a tot ce mișcă. Ascultînd din cămăruța dos-nica a frizeriei conversația animată a Catindatului cu lorda-che, sau de pe acoperiș, noaptea, gălăgia scandalagioară, ea îi gratifică pe toți, la gramadă, plină de ură, cu „Boilor!“ „Fi-re-ați ai dracului!“ e o apostrofă adresată tuturor oamnenilor, peștilor din acvariu, fierului de călcat cu care s-a acripit din greșeală.

Umblă cu „stecluța“ de vitriol ca și cu o grenadă dezamor-sată. Apucă brielul ca pe o baionetă. Îi atacă, furibund, pe Nae, pe lordache, răcnește și la Pampon, o bate hoțeste pe Didina. Chiar și în momentele vagi de tandrețe, de ironie mascată, ori de senzualitate, are în ea ceva sălbatic. Mugetul „Nu voi să știu de nimic!“ preludivă o acțiune devastatoare care, dacă n-ar fi blocată de vreun alt protagonist, sau de-un accident, s-ar finaliza negreșit, anihilîndu-i chiar și instinctul de conservare: De disperare și minie cade de pe locul înalt unde se cățărăse ca să vadă ce se înîmplă. Acriția a încar-cat-o de venin, i-a dăruit o insatisfacție continuă, o privire halucinantă, gesturi nebunești și i-a statornicit, în toate apari-țiile, ideea ei fixă, care o integrează cu individualitate în ti-pologie. Ca și majoritatea personajelor, are și ea fixația ei.

Sub raport genologic, Mișă e emblematică pentru încadra-tura tragi-comică a filmului. Mariana Mihuț o înfațșează într-un perpetuu atac impetuos, bufinind, trîntind, bodoga-nînd, urînd, înjurînd, drăcuind. Are o motricitate patologică, nu poate sta deloc, tot timpul își face de lucru, spală, calcă, aleargă, se micșă steril, iar cînd nu mai are ce săvîrși, trage cu sete din țigară, ori bea cu un aleaz grozav. Anxietățile ei sînt demențiale, cu crize paroxistice (cînd vede „beletul“ tra-dător în mina lui Pampon scoate un răget de fiară înjun-ghiată și se frînge ca de o lovitură de cuțit în epigastru), de-presiune agitată, bufee delirante, nevroză obsesivă. Psihiatrii atribuie unor ființe bîntuite de atare impulsuri un **caracter dramatic**. E despletită, neîngrijită, cu obrazul umflat de lo-vituri, gura strîmbă, nimic n-o avantajează. Resursele interpre-

tative atît de surprinzătoare, fructificate de artistă, sînt bogat puse în valoare de regizor și de operator. Există o clipă în care vedem numai ochiul năbădăioasei republicane, spio-nînd; o căutătură cumplită, relevantă pentru întreaga fap-tura. Trecerile furtunoase prin încăperi, pe coridoare, sînt surprinse în dinamica lor aberantă. Schimbările de umoare — dulceața prefăcută, în întîmplările cu Nae, cu Didina, cu lordache, de la interogația „pen' ce?“ la stupoare — sînt captate în prim-planuri cuprinzătoare, în cadrări expresive. Împrumut — pentru definirea acestei eroine create exploziv, însă riguros și într-o caracterizare plenară — o formulă a lui Felilini: ea e radiografia unui aspect implicînd vibrația celui interesat, rivna sa de a face față, cruzimea față de ceea ce pătunde.

Mariana Mihuț a zămislit astfel, în Mișă Baston, o nemaipo-mentită **palajă sinistră**, potențînd superlativ tot ce e caragia-lesc în mahalagioaica păguboasă ce-și ratează la nesfîrșit „cariera“, amoriurile, omorurile, pînă și sinuciderea. De aici și paraponul ei etern și universal.

Gheorghe Dinică, făurindu-l pe Nae Girimea, omul fără identitate.

Nae Girimea e un cotoi al suburbanei. Mănîncă jemanfișist semințe, își mistifică amantele, arborează față de bărbați o curtenie care sulemenește mitocănia, dar potolește certurile dintre femei cu grosolanie de dur. Trăiește și petrece fără nici un Dumnezeu, purtînd obligațiile propriului său craicic cu plictis, uneori amuzant. Indiferentismul său e cînd bon-om, cînd ticălos. Nepăsarea frivolă, aerul excedat, tendința spre persiflare perpetuă, fața rinjitoare, candoarea mimată, jovialitatea impertinentă, galanteria de craidon copt sînt atri-butele unui personaj de o impersonalitate perfectă. O mască. Un arlecchin cinic. Gheorghe Dinică dă acestui indiv-ivid fără identitate o spirituală plasticitate, o mimică savu-roasă, calități de farsor (și regizor de farse), vanități de curtezan și performanțe de dîntaș. Îi contrazice, cu finețe, toate demersurile atîșate, prin dezvăluirea lipsei lor de sub-stanță. Din momentul erotic inițial cu Didina, în care pare sublim transportat, el trece — fără nici un efect tranzitoriu — la panica celui prins în capcană, fugind, la sosirea lui Pampon, cu hainele pe braț, blestemîndu-se că s-a băgat singur în încurcătura. De la zaharata scenă de speculă amo-roasă cu Mișă trece, într-o clipă, la grobianismul batjocoritor față de nenorocita care gîfîie încă pe podea și căreia i-a subtilizat teribilul „vitriol“. După explicațiile tandre și interoga-țiile pîrîntesti din conversația dublă cu amantele, iritat că ele nu înțeleg și rămîn belcoase, iar evenimentele se precipită, la bate cap în cap pînă le ametește.

Petrecerea, cheful sînt elemente de rutină în existența lui, nu-l provoacă exultanțe. Cînd se adună toți e zelos (și gelos) în a-și afirma talentele, vinînd lauda pentru înfățșate. Pre-zențîndu-i ca pe un arlecchin cinic, Pintilie i-a estompat da-tele personale și i-a sporit, în generalitate, ușurătatea, as-pectul de fluture al nocturnității. I-a confirmat lipsa de iden-titate reală, aspectul pe care Dinică i-a sugerat într-o moda-litate ludică foarte originală, cuceritoare.

În acest univers compact, pe care-l străbat curenții iuți de veselie și în care se unduiesc valuri de tragism (Pintilie: „Vi-zunea lui Caragiale despre universul românesc — evident, una din ele posibile — eu mi-o însușesc ca pe o religie pînă la dogmă, deci. Este o viziune socratic-carnavalescă“) mai sînt stuifiabili, pentru intensitatea traiirilor și insolitul reacți-ilor, stupidul Crăcănel, arătat păsos de Petre Gheorghiu, voiosul, istețul și mobilul rezoneur lordache (Mircea Dia-conu), exaltatul Catindat (Florin Zamfirescu), apelîndu-i Di-dina (Tora Vasilescu), Colombina turpidă, foarte apropiată ca stil existențial de Girimea, oratorul verbigerant și chole-ric, atît de ilarian în perorațiile sale funambulești, creionat de C. Băltărețu, enigmaticul surîzător Mitică, interesant schi-țat de Ștefan lordache, figurile de plan secund, dar reliefat zugrăvite de Jorj Voicu, Tamara Buciuceanu, Ștefan Banică.

E de presupus că o cronică specializată ar examina antro-pomorfizarea, ori implicația adînc funcțională și amplu sem-nificantă a unor obiecte (toporul pe care-l înșfacă Mișă, tra-sura neagră), a unor spații decupate din decor (latrina din sala de bal), vîndînd o imaginație ferventă în sens pur comic sau al tragi-comicului. E, în peliculă, o îmbelșugare a qui-proquo-urilor. Și o diversitate remarcabilă a momentelor de imbroglîo (în care însă conspiră zarzavagii și prea elip-tică și amalgamată). E un ridicol monstruos în ceea ce cred eroii că e solemnitate, onorabilitate, respectabilitate, sinceri-tate. Un haz enorm și continuu. Titu Maiorescu nota în „Jur-nal“, după prima lectură la el acasă, „Farsa e hazoasă“, Pompiliu Constantinescu accentua că una din valorile comedi-iei e „ritmul rapid“ al desfășurării, goana comică, în allegro (cum voia și autorul), ea avînd „formidabil comic“ și o „tris-tețe“ descoperite de Pintilie însuși în prima sa exegeza a piesei **D-ale carnavalului**. O feroare a acțiunii și mai ales o densă comicitate a mai tuturor interpretărilor.

Filmul are astfel natura unei comedii substanțiale frenet-ice, încheiate în acel sumbru **1 aprilie**, ca o consecință ex-plicatorie, ultimă, a crimei ce colcăie sub farsa netoșilor.

N-am impresia că a mai existat în cinematografia romă-nească un film asemănător.

Valentin SILVESTRU



Mariana Mihuț — o Mișă Baston tragi-comică



Mircea Diaconu — un lordache jovial

Tora Vasilescu — o Didina Colombina turpidă



Încotro, filmul bulgar?

Ciocnirea are loc de fapt în toate direcțiile, cinematograful nefiind decât unul dintre meandrele unei rețele cu multiple brațe în care intră industria, agricultura, viața intelectuală. Frumos spus meandre, numai că acestea au tendința să se transforme într-un nod de șerpi demn de Laokoon-ul lui Lessing, nod care sufocă totul. Grevele, mitingurile și manifestațiile în care se confruntă tot mai puternic cele două principale formațiuni politice — Uniunea Forțelor Democratice și Partidul Socialist Bulgar — nu par să îngăduie prea curind găsierea unei soluții pentru criza economică profundă pe care un sistem condamnat istoriceste a provocat-o și care, firească, a dus la explozia unei mentalități naționale falsificate. Adunarea Constituantă nu va fi nici ea prea repede în măsură să rezolve problemele cardinale ale țării căci în clipa de față aceste probleme urmează abia să fie discutate, votate, puse în aplicare și verificate în practică eficacitatea legilor adoptate, în vreme ce resursele naționale sînt tot mai precare ca să nu mai vorbim că, în ce privește deșele de importanță vitală, aici falimentul este oficial recunoscut.

În octombrie vor avea loc alegeri municipale care vor determina, în fapt, raportul real al forțelor politice ale țării. Actualul guvern al Partidului socialist, (la ora care trimitem acest text la tipar, guvernul are o nouă formulă n.r.) ca de altfel și opoziția, nu au a orientare mai concretă în ce privește direcția fundamentală de angajare a economiei țării: ce parte ar trebui să revină sectorului public și ce parte celui particular, care dintre acestea să fie predominantă? Economia de piață rămîne doar de hirtie, în timp ce penuria este mare. Nenumitumirea crește în ritm acceleat, mai ales printre tineri. Problemele minoritaților etnice iau și ele proporții.

Publicul părăsește sălile de cinema

În acest tablou, schițat în grabă, cinematograful se încadrează anevoie, astăzi ca și în perspectivă. Ca industrie, el este amenințat în plan material, iar ca artă, este amenințat, în însăși valoarea lui spirituală. În momentul de față statul nu acordă decât o atenție secundară producției naționale de filme, fapt ce se repercutează asupra subvențiilor fără de care cinematograful bulgar nu ar putea să reziste indiferent de rețetele pe care le-ar realiza el. Dar și aceste rețete încep, la rîndul lor, să depindă tot mai mult de inșiși subiectele filmelor, popularitatea captînd-o acum filmul de aventuri, de divertisment. E rar ca un film de actualitate să mai atragă un număr satisfăcător de spectatori — pentru aceasta el ar trebui să adopte tonul unei critici sociale devastatoare și să redea pățimăși, ba chiar violent, un conflict politic și uman așa cum se întîmplă în *Margarit și Margarita* al lui Nicolai Volev. Superproducțiile, cum este *Un timp al violenței* de Liudmil Stalkov, fac impresie, numai că este un lux pe care mica Bulgarie cu greu și-l poate îngădui. Realizatori de talent, ca Rangel Vilceanov, riscă să rămîna în umbră, interesantele sale mijloace de expresie, mai sofisticate, fiind mai mult pe placul criticii decât al publicului (vezi: *Și acum sau Dragostea e o pasăre cântătoare*). Cît despre tînăra generație, care a dovedit că își caută noi mijloace de expresie fără a neglija subtextul social (vezi: *Eu, contesa* al lui Petr Popzlatev, *Exitus* de Krasimir Kroumov, *Firimituri de dragoste* de Ivan Cerkelov, *Cîini vagabonzi* și *Vara amoroasă a unui aiurit* de Liudmil Todarov, *Tu carele ești în ceruri* de Docio Bodjakov), ei bine, această tînăra generație nu va mai avea prea curînd ocazia să-și reia experimentele datorită atotputerniciei acestui „vițel de aur” împus la drept vorbind de un public care strîmbă din nas în fața cinematografului alegoric practicat de tineri.

Și, apropo de public, trebuie să spun neîntîrziat că el a părăsit sala de cinema. Același lucru se întîmplă și în teatru, ca să nu mai vorbesc de concertele, expoziții etc. Se cîleşte presa guvernamentală, sau de opoziție, după care se în lanț comentariile politice, lumea se uită la televiziune, mai ales la jurnalul TV, și la emisiunile politice, cu chiuu cu vai se mai uită cineva și la un serial occidental sau se ascultă radio. Dacă anul trecut sălile de cinema au mai realizat o sută de milioane de spectatori, faptul s-a datorat, în cea mai mare măsură, aceluși program numit „panorama cinematografului mondial” în cadrul căruia au fost proiectate cele mai premiate filme din lume, proiecții asaltate de publicul din întreaga țară. Numai că această sursă este acum foarte amenințată de lipsa de dolari din visteria cinematografului și de refuzul Băncii de Comerț Exterior de a-i plăti pe creditori (ca să nu mai pomenesc de faptul că față de anii precedenți asistăm la fenomenul uluitor al scăderii interesului chiar față de filmele americane cele mai reputeate).

Pe de alta parte, cinematograful ale țării din est — Cehoslovacia, Ungaria și RDG — care în alți ani ne ajutau „să completăm” repertoriul, ne oferă astăzi filmele lor contra devise forte, ceea ce le exclude pur și simplu de pe piața bulgară.

Se vor face filme mai puține,
vor costa mai mult,
dar vor trebui să fie neapărat competitive

Odinioară Cernișevski murea fără să fi găsit un răspuns la întrebarea „Ce-i de făcut?”. Mai apoi inegalabilii Ilif și Petrov au lansat aceea frază memorabilă: „Soarta celor ce se înecă se află în mințile celor ce se înecă...”

Firmele occidentale, o salvare?

Cinematografia bulgară, care oricum detine monopolul și rămîne (pînă cînd oare) propriul și singurul ei stăpîn, se străduiește, pînă una alta, cu o nebanuită energie, să-și descopere colaboratori, comandanți, clienți, cumpărători pentru tot ceea ce poate ea să vîndă occidentalului, inclusiv mină de lucru. Prezentele cinematografului bulgare, Liudmil Stai-

pentru ultimele filme bulgare de care pomeam mai sus. Recent s-a desfășurat la Paris o gală dedicată celor mai buni cinci realizatori din țările estice, între aceștia figurînd și Rangel Vilceanov (au fost proiectate cu succes cinci filme ale acestuia). În octombrie va avea loc la „Kennedy Center” din Washington o săptămîină a filmului bulgar. S-au făcut propuneri și s-au angajat negocieri cu diverse firme occidentale în vederea exploatarii sălilor de spectacol bulgare în interesul reciproc al organismelor de difuzare bulgare și al investitorilor străini, cu scopul de a folosi rețelele de săli în vederea construirii și amenajării de săli noi ca și a ameliorării rețelei existente a sălilor de cinema din întreaga țară.



Vedeta numărul unu a ecranului bulgar:
Katia Paskaléva

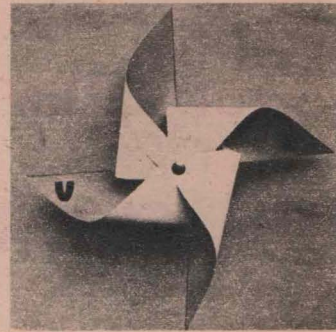
kov, aflat mereu în primele rînduri, caută viitorului apropiat pe care va trebui să le național. La baza acestor acțiuni stă asigurarea independenței față de stat și încheierea unor acorduri concrete cu firme occidentale. Așa a luat ființă societatea anglo-bulgară „Balkan Film Enterprise” girată de binecunoscutul om de afaceri Robert Maxwell prin intermediul președintelui Companiei independente „Longridge Films”, Harrison Reader, care va fi reprezentantul Bulgariei în Statele Unite și Canada. Diverși producători independenți și reprezentanți ai unor mari firme cum sînt „Concord New-Horizons”, „Citadel”, „Motion Picture Corporation of America”, au procedat la o evaluare minuțioasă a studiourilor, laboratoarelor, a condițiilor de trai și a posibilităților locuri de filmare din Bulgaria. Și iată că vestitul producător Roger Corman a investit capital în scopul turnării, în întregime în Bulgaria, pînă la sfîrșitul acestui an, a două filme. Se poartă negocieri cu Steven Spielberg de la „Motion Pictures”, precum și cu producătorii de la „Universal”. Treaba asta a sporit, evident, și interesul

Stringerea curelei

lată, așadar, speranțele de moment și ale viitorului apropiat pe care va trebui să le concretizăm. Țările occidentale se arată încă destul de reticente în a ne ajuta și a se asocia cu noi, progresul timid al vieții parlamentare, apropierea alegerilor municipale, marile număr de legi complicate — elaborate, dar încă nepuse în aplicare (între acestea aflîndu-se și legea cinematografului) — toate la un loc nasc în continuare semne de întrebare. Sigur este însă un lucru și anume: producția națională va costa mai mult și va fi nevoie ca numărul de filme să scadă în timp ce calitatea lor să crească pentru a fi competitive în cadrul unei economii de piață. Acestea sînt valabile și pentru difuzarea filmului, totul petrecîndu-se pe fundalul unui implacabil apel general la stringerea curelei.

Ivan STOIANOVICI

Redactor șef al revistei „Films Bulgares”



A SUPORTA EXIGENȚA ESTE UN SEMN DE FORȚĂ

(Urmare din pag. 5)

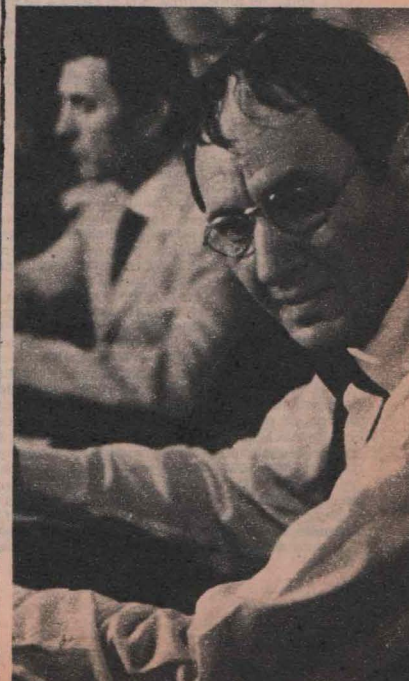
păt la altul, măiestria lui Pintilie m-a impresionat o dată în plus.

Noțiunile de „film de artă” și „film comercial” sînt pe cale de dispariție — în lumea din care vin eu. Raporturile de vânzare — cel puțin în Franța — s-au mai apropiat, diferențele economice între ceea ce numeam film comercial, de public și film de autor s-au micșorat sensibil. De altfel, un film de „autor” se produce astăzi mult mai frecvent în coproducții internaționale, ceea ce înseamnă că un asemenea film își va găsi oricum, în fiecare țară distribuitor, micul său public și acoperirea economică a producției. Și apoi, cinematograful semnat de personalități consacrate este cel care merge mai bine în vest. Primejdia care îl amenință pe acesti consacrați este altă poveste: dacă circula în prea multe festivaluri, personalitatea lor artistică

Cred că a venit timpul unor filme mai directe, mai angajante

tinde să obosească. Vezi cazul lui Pedro Almodovar: șef de promoție al cineaștilor afirmați după dispariția lui Franco, cîteva filme, foarte multe festivaluri — acum s-a academiizat, s-a „internaționalizat”, a pierdut din caracterul inițial, foarte particular și din echilibrul care trebuie să existe în interiorul unui discurs artistic, în fața tentației accesibilității. Totuși cred că noțiunea de film de artă/autor este un pic depășită. Sigur că ea trebuie să existe în capul realizatorilor cînd fac filme, dar socialmente sau chiar economic, nu mai există. Mă gîndesc chiar la filmele pe care

În selecția Mostrei venețiene '85: *Glissando* de Mircea Daneliuc, cu Ștefan Iordache



ANATOMIA UNEI CRIZE

Cinematograful mondial va înregistra o pierdere de substanță prin diminuarea producției cinematografice a țărilor din răsăritul Europei

„Filme bune sînt puține în lume“

MORITZ DE HADELN

NOI, VĂZUȚI DIN AFARĂ

le-am văzut aici — ce înseamnă un film comercial? Un film al lui Sergiu Nicolaescu, cu 20 de milioane de spectatori în țară și cu vânzare, probabil, în ruble, sau un film al lui Dan Pița, cu un milion de spectatori, poate, dar circulînd în toate orașele universitare din lume și plătit în dolari? Ce este deci un film comercial? Nu știu... Ce înseamnă un film de autor? Dacă numele autorului este o valoare de „piață”, atunci și filmul său va căpăta valoarea „comercială”. Cred că noțiunea de film comercial o include astăzi pe cea de film de artă/autor. Și apoi mai e ceva: toți autorii interesați au devenit vedete mediatiche, adevărate personaje publice cu o cotă de popularitate personală foarte mare. De cite ori apare la televiziune, de pildă, Jean Luc Godard, personajul pe care îl creează în fața camerei este pur și simplu alituri, nu-l face față nici unul din faimoșii prezentatori uzuali ai televiziunii — iată, deja, o parte din „valoarea de piață” a filmelor lui. Tot așa, în condițiile în care săliile de cinema sînt, în fapt, din ce în ce mai goale, cu atît discutăm mai mult despre film, cu atît mai multe reviste, cărți, emisiuni TV dedicate filmului. Un paradox, desigur. Tot așa, documentarele și casetele video despre turnarea filmelor, o adevărată modă în Occident, tot acest discurs asupra filmului înseamnă multimediatizare, iar toate acestea împrejurări care pun pe tapet numele unui autor dau adevărata valoare comercială a unui film semnat de el, iar nu numărul de bilete vîndute.

Cred că filmul românesc este deocamdată ca o oază în desert, în ciuda tuturor dificultăților sale, pentru că nu este confruntat, ca tot restul lumii, cu agresiunea imaginilor. Toate celelalte cinematografii se luptă să supraviețuiască pe o planetă care este a imaginii. Pentru români, concurența de pînă mai deunăzi cu doar două ore de televiziune a lui Ceaușescu, fără o largă difuzare video, fără presă de tip „magazin”, fără publicitate înseamnă, pentru cinești, un teren încă virgin, pe care nu se simt terorizați de ideea că ceea ce fac a mai fost deja făcut — cînd, de fapt, în imagine totul a fost deja făcut. Va fi interesant de văzut ce se va întîmpla cu cinematografia cînd șocul imaginilor va atinge deplin și România.

(Costinești și București, august 1990)

La Montreal '90: Cel care plătește cu viața de Șerban Marinescu, cu Irina Petrescu



Premiul special al juriului internațional la Berlinale '86. Pas în doi de Dan Pița, cu Ecaterina Nazare și Claudiu Bleonț

L-am reîntîlnit pe dl. Moritz de Hadeln cu ocazia vizitei sale la București în vederea pregătirii unei săptămîni de film documentar românesc la festivalul filmului de scurt metraj de la Nyon (vezi convorbirea cu doamna Erika de Hadeln, directoarea festivalului, pag. 15). Interlocutorul meu sosea de la Karlovy Vary unde a făcut parte din juriul festivalului. Director de unsprezece ediții al Festivalului de la Berlin, care alături de Cannes și Veneția formează tripla de aur a competițiilor internaționale cinematografice, Moritz de Hadeln este un cunoscut extrem de avizat al fenomenului cinematografic contemporan. I-am solicitat părerea privind mult discutata relație, în ultima vreme, est-vest și l-am rugat să definească momentul actual al producției de film din țările din răsăritul Europei.

„De cînd am acceptat să mă ocup de Festivalul de la Berlin cu aproape 12 ani în urmă, m-a preocupat cinematografia țărilor, azi, foste socialiste. (Moscova nu crede în lacrimi de Vladimir Menșov care a avut premiul internațional la Berlin, înainte de a obține Oscarul pentru cel mai bun film străin al anului 1980, certifică această preocupare n.n.). Am avut astfel șansa ca în momentul inițierii pe-restroikăi să pot obține în premieră filme complet inedite pentru occidentali (Marele premiu, Ursul de aur, acordat în anii '80 unor filme ca Tema de Gleb Panfilov, Sorgul roșu de Zhang Yimou, o dovedesc n.n.). Actualmente asistăm — din păcate — în țările din răsăritul Europei la trecerea de la o extremă la alta. Pînă nu demult, în ciuda unei severe cenzuri și a presiunii ideologice, statul a susținut financiar cinematografia, ceea ce a permis multor realizatori să lucreze într-un ritm aproape normal, în unele țări să aibă chiar un salariu asigurat și — desigur — să facă filme care să-i reprezinte și să impună opere originale (Să amintim că Pas în doi de Dan Pița a fost recompensat, în 1986, la Berlinale cu Premiul special al juriului, în absența regizorului, a celorlalți realizatori și a criticilor invitați la festival cărora nu li s-a permis să participe, n.n.). Acum, sora a sublinia anti-comunismul, există tendința de a arunca tot ce a fost la gunoai. Tot așa cum se dorește transformarea unui mare număr de studouri în întreprinderi strict rentabile.

În fostul R.D.G., un prim rezultat a fost concedierea unei jumătăți din personal. O consecință inevitabilă este diminuarea considerabilă a producției. Personal, am mari dubii că studioul Babelsberg și cei 2300 de salariați rămași vor supraviețui. Barrandow, în

Cehoslovacia, se confruntă cu aceleași probleme. Deși, acolo există șansa ca președintele Havel să păstreze industria cinematografică și tot aparatul adiacent etatizate, ceea ce nu o va face, evident, de obligația de a deveni și competitivă, dar se va asigura și o protecție a filmelor necomerciale. Dacă el va reuși în noianul de probleme existente, rămîne de văzut. De altfel chiar Festivalul de la Karlovy Vary, de unde am sosit, este pus sub semnul întrebării. Am asistat acolo la clipe unice, emoționante, prilejite de întoarcerea acasă a cineștilor emigrați: am văzut în premieră absolută foarte multe din filmele interzise din 1968 — dar toate acestea arătau de fapt că punctul de interes al festivalului s-a aflat în afara selecției competitive care a fost de-a dreptul mediocră. De altfel, pentru prima dată în istoria acestui festival, juriul în deplin consens — spre a-și arăta public dezacordul față de filmele selectate — nu a acordat Marele premiu iar al doilea premiu ca importanță a revenit unui cineast ceh pentru filmele sale din anii '60! (Este vorba de Jiri Menzel, n.n.). Se discută chiar mutarea festivalului din această stațiune balneară care nu oferă un public tînar, ci de vîrstnici veniți la cură. Inițial a fost un loc ideal. Acolo cineștii cehoslovaci care nu puteau călători se puteau întîlni cu colegii lor străini. Acum situația e alta. Se discută transferarea festivalului la Praga în cadrul unei competiții internaționale multiple de teatru, muzică etc. Dar orice festival găzduit într-o capitală își pierde una dintre funcțiile principale: aceea de a înlesni întîlnirea și comunicarea dintre creatori. Se discută de asemenea ca festivalul să fie ținut anual. Mă întreb însă: de unde aștea filme bune?, dacă ne gîndim că doar pe o scurtă perioadă estivală au loc altele competiții internaționale: la Moscova (și ei devenit anual), Munchen, San Sebastian, Locarno, Sanremo etc. În ceea ce mă privește sînt relativ pesimist. Evident este că cinematograful mondial va înregistra, în următoarea perioadă, o pierdere de substanță prin diminuarea producției cinematografice a țărilor din răsăritul Europei.

Este adevărat că și Europa de vest a avut și are probleme. Dintre aceste cinematografii, cel mai bine a mers cea franceză, dar toate s-au resimțit în urma instalării pe ecranul occidental, în proporție de 65%, a filmului american. Mie îmi plac filmele americane, dar nu-mi place monopolul. Totuși sîntem obligați să constatăm că nu este vorba de ceva impus. Spectatorii vin pur și simplu să vadă filme americane, în timp ce la altele nu vin! Iar americanii nici nu se sfîșec să spună mereu că ei fac divertisment, nu cultură! Nu trebuie însă să cădem în această capcană. Și ei fac filme cu mesaj și filme artistice remarcabile doar că știu să povestească atractive,

ceea ce aduce oamenii în sala de cinema. La urma urmei, cui folosește un cinema complicat, ermetic care se adresează unui număr restrîns de spectatori sau de critici. Pericolul este să considerăm publicul alături de idiot înalt să coborîm nivelul filmelor, cînd în realitate este vorba doar de mascarea unei incapacități de creație. În orice situație filmul rămîne însă o afacere extrem de costisitoare. De aici și suma de dificultăți cu care se confruntă oamenii de cinema de pretutindeni. Revenind la țările din răsăritul Europei, cred că, odată momentul de răscruce depășit, filmele își vor regăsi suflul.”

În noile condiții, ce orientare vă gîndiți să dați în februarie viitor Berlinalei, care s-a impus ca un festival de atitudine politică, socială și — cum spuneți — prin preocuparea față de cinematografiile din estul Europei?

„În ceea ce mă privește, nu vreau să cad în această aleluia primară a anticomunismului, care se face observată numai pentru că o serie de țări și-au schimbat guvernele. Cred că societatea noastră, fie că este vorba de est sau de vest, continuă să aibă probleme sociale și politice grave iar filmul, ca artă cu o funcție socială, va continua să le reflecte. Cred că nu trebuie să ne ferim de filmele cu mesaj, adică de acele filme care vor într-adevăr să spună ceva despre timpul nostru, ceea ce nu înseamnă deloc ca acestea să nu fie și deconectante. Vom persevera deci să avem o atitudine umanitară. Dar primul criteriu al selecției rămîne calitatea artistică a filmelor. Nu vom prezenta filme numai pentru că vin dintr-o anumită țară. Un festival se face cu banii celor care plătesc biletele de intrare, în consecință avem o răspundere față de spectatori. Vom rămîne și de acum înainte deschiși cinematografului altor culturi, dar nu ne vom lăsa seduși de exotism de dragul exotismului, de originalitate de dragul originalității.

În noua societate germană, festivalul filmului de la Berlin, prin situația sa geopolitică, este menit să joace un rol deloc neglijabil în dialogul est-vest. Eu nu sînt german, dar urmaresc problemele politice generale cu aceeași fascinație ca mulți alții. Poate cu puțină teamă pentru că nu putem ascunde lucrurile. Unificarea Germaniei aduce totodată și speranță și angoasă. Într-o Germanie care tinde să se replieze spre ea însăși este foarte important să păstrezi locuri care să se deschidă spre exterior. Festivalul de la Berlin este unul dintre ele.

Adina DARIAN

Înainte de a lua Oscarul pentru cel mai bun film străin '80, Moscova nu crede în lacrimi, cu Vera Alentova și Alexei Batalov a avut premiul la Berlinale



8¹/₂ - BUFTEA

Barometrul activității studiourilor se află amplasat la... Grădina Icoanei. De acolo, din fața sălii „Toma Caragiu”, pleacă zilnic „mașina de opt și jumătate”, adică două autobuze care preiau în mod normal între 100 și 150 de profesioniști ai filmului. Marți 11 septembrie, am numărat la fața locului fix 35 de asemenea pasageri.

Aceeași liniște... neliniștitoare și în cabinile de montaj, platourile, ba chiar pe culoarele studioului, nefiresc de goale în comparație cu aspectul lor obișnuit și cu ceea ce ar trebui să însemne un moment de vîrf al producției de filme românești. Care este amplitudinea reală a acestuia (40—50% folosirea capacității studiourilor), a reieșit din discuțiile purtate cu persoane din conducere, domnii Ing. Vladimir Munteanu și Vasile Neagoe. Deci...

Se află în filmări efective un număr de 7 filme, ba chiar 8, căci regizorul Mircea Danelluc alternează activitatea la *Fata moșului și fata babei* (un basm tratat parodic) cu realizarea parabolii intitulată *A și Eva*. Celelalte titluri aflate în fericita postură a concre-

total vreo 11. Se pregătesc — unul de foarte multă vreme — regizori importanți ca Sergiu Nicolaescu (*Drumul cîinelui*), Alexa Visarion (*Ziditorul și Vinovatul*) Dan Pita (*Hotel de lux*), Constantin Vaeni (*Zăpada era caldă*), Nicolae Mărgineanu (*Fără identitate*) și alții. Problemele cele mai dificile: lipsa de aparatură, de personal, de bani, de mijloace de transport... ba chiar și de decupaie regizorale. În rest, sînt de toate.

Debutanții (integrali) se numesc Daniel Bărbulescu (*Zbor de lilieci*), Laurențiu Damian (*Rămînea*), Nicolae Caranfil (*Duminică cu bilete de voie*), George Busecan (*Passaj*).

Să vedem ce va ieși acum...

Coproducții și prestări externe — acestea din urmă neputînd depăși, după noua lege ce guvernează deocamdată cinematografia, 20% din potențialul de producție al studioului, deși necesitățile valutare sînt mult mai mari: *Subspecii*, film SUA „cu vampiri”, în colaborare cu studioul Alpha (director Mircea Danelluc) care investește în afacere 7 milioane lei, urmînd să primească 20% din încasările unei difuzări mondiale. *Mapa secretă*, film de montaj

BRAZILIA

„Filmul nu reprezintă o investiție sigură”

Dacă administrația dorește, așa cum a declarat, „un nou început” pentru țara noastră, trebuie în mod obligatoriu să creeze și condiții propice finanțării unei infrastructuri spre a susține cea mai complexă și costisitoare formă a culturii naționale: cinematograful”, constată William Fischer, criticul britanic care a dedicat în ultimele luni câteva studii privind cinematograful unor țări care, în condiții diferite, au trăit experiența politică a regimurilor dictatoriale.

Pentru noi, cinematograful brazilian contemporan se identifică în particular cu momentul „Cinema Novo”, inițiat în anii '60 și cu filmele unor Pereira dos Santos, Roberto Santos, Pedro de Andrade, Ruy Guerra și, desigur, Glauber Rocha. Dar o suită de dictaturi militare a redus la tăcere originalitatea creației acestora interzicînd filmele și obligînd mulți cinești să ia drumul exilului.

Anul trecut în Brazilia au avut loc primele alegeri prezidențiale democratice după 29 de ani. Țara a pășit pe drumul liberalizării în toate domeniile. Un nou climat de creație se arată promițător. Dar sub povara miliardelor de dolari datorice și cu o rată anuală de inflație de 1800% cinematograful s-a arătat a fi o victimă de proporții.

„Filmul nu reprezintă o investiție sigură. Este o industrie și o țară care presupun un coeficient prea mare de risc”, spun bancherii care preferă să investească în industria turistică. „Dacă băncile nu au nevoie de noi, industria filmului are în schimb nevoie de bănci”, constată cineștii brazilieni.

Este obligatoriu ca statul să susțină cea mai costisitoare formă a culturii naționale: cinematograful

Deși în Brazilia spectacolul cinematografic a cunoscut o dezvoltare ieșită din comun, ajungînd în anii '60 la 317 milioane spectatori anual, piața națională s-a dovedit incapabilă să asigure rentabilizarea filmului autohton. Prețul unui bilet de cinema este și astăzi sub un dolar, iar costul de producție și distribuție a crescut în pas cu inflația. Pînă în 1989, statul a rămas cel mai mare realizator și distribuitor prin Embrafilme concentrînd 1/4 din totalul producției; procent care nu a putut depăși însă, în 1989, 11 premiere. Unii dintre cineștii și producătorii brazilieni — cei înclinați mai degrabă către filmul comercial — încearcă să depășească prezenta criză prin coproducții, sperînd că, odată cu vedetele internaționale pe care acestea le presupun, se va deschide și o cale către internaționalizarea filmului brazilian asigurîndu-i accesul pe piețele străine. Prima treaptă a fost și aici cea a prestațiilor. Marile studiouri americane au găsit în Brazilia echipament tehnic, mină de lucru și figurile la prețuri mult mai scăzute (de pildă *Luna de la Paradis* de Paul Mazurski, *Pădurea de smarald* de John Boorman, *Ochiul sălbătic* de Zalman King au fost filmate aici). Cineștii pentru care filmul este înainte de orice un act de cultură națională, nu privesc însă cu ochi buni această imixtiune în forță a capitalului străin, afirmînd că intervenția capitalului străin a dus întotdeauna în trecut cinematografia braziliană la dezastru. În perspectiva acestui eșec, se vehiculează ideea că statul va renunța la finanțarea filmului autohton, iar Embrafilme are zilele numărate. Pentru salvarea entității culturale a continentului sud-american numeroși oameni de cinema au propus crearea unei „piețe comune cinematografice latino-americane” pentru a rezista invaziei filmului american. Guvernul central și guvernele federale ale unor state (Ceara sau Sao Paulo) au inițiat proiecte proprii în perspectiva unei reorientări regionale, construind studiouri și săli de cinema care vor reclama, firește, pentru acoperirea investițiilor, promovarea genurilor celor mai comerciale. „Banii acordăți de stat sau de guvernele federale nu mai reprezintă un ajutor dat culturii, căci se urmărește exclusiv rentabilizarea”, afirmă regizorul Don Rinaud, făcîndu-se purtătorul de cuvînt al unei bresle profund îngrijorată de viitorul artistic al filmului brazilian. Și tot el continuă: „Acest ajutor nu poate fi un remediu, tot așa cum contractarea de noi datorii externe nu reprezintă o soluție pentru ieșirea din criză a economiei noastre naționale”.

UNGARIA

„Nu sîntem pregătiți pentru ceea ce se întîmplă”

Cineștii maghiari nădăduiesc ca noul guvern să nu suprimă finanțarea industriei cinematografice care a permis realizarea a 30—35 de filme anual. Regizorul Kezdi Kovacs — fost asistent al lui Jancso și fostul director al studiourilor Mafilm — a făcut analistului britanic William Fisher o declarație semnificativă nu doar pentru cineștii budapeșteni: „Intr-un fel nu sîntem pregătiți pentru ceea ce se întîmplă. Mă tem că noua generație de regizori crede că producătorii particulari vor prelua rola studiului din trecut. Tinerii noștri regizori așteaptă ca ei să fie tot atît de generoși și la fel de ușor „de dus”. Ei nu înțeleg că un sistem îi oferă fie un stimul economic, fie un beneficiu social. Dar nu și una și alta”.

Anul trecut audiența la filmele maghiare a scăzut cu două milioane față de 1988. Una dintre cauze se apreciază a fi costul bieltelor în condiția unei austerități economice. „Este curios”, a declarat un critic occidental, după

Din colaborarea cu occidentul am învățat că orice greșeală se plătește

ce a urmărit o săptămînă de film maghiar la Budapesta, „că după prăbușirea comunismului, cineștii unguri par să înalțeze cu stîngăcie și cu dificultate pe terenul propriilor arte. Ei au trecut de la dramatizarea problemelor curente la o privire documentară asupra problemelor trecutului”.

Același Kezdi Kovacs constată: „Studioul nostru Mafilm a produs întotdeauna filme în pierdere, profitul era asigurat din prestațiile pentru diferite coproducții sau din distribuția filmelor străine. Tot ciștigul era înghițit de producția autohtonă”.

Coproducțiile au constituit într-adevăr o sursă importantă de ciștig. Încă din anii '70, la Mafilm s-au realizat *Print și cerșetor* de Richard Fleischer, *Nijinsky* de Herbert Ross, în 1980, *Drumul spre victorie* de John Huston. În ultimii doi ani prestațiile la *Red Heat* de Walter Hills, *Music Box* de Costa Gavras, *Cyrano de Bergerac* al lui Rappeneau printru altele au adus studioului Mafilm 5 și respectiv, în 1989, 8 milioane dolari. În vara aceasta a început să se filmeze la Budapesta *Povestea Josephinei Baker*, coproducție anglo-americană.

„Cel mai important lucru pe care l-am învățat din colaborarea cu apusul”, spune un director de producție de la Mafilm, „este că orice greșeală se plătește. Desigur același lucru este valabil și în privința filmelor noastre, dar cine plătește?”



Foto: Victor STROE

Regizorul Iulian Mihu și operatorul Alexandru Întorsoreanu pregătind un cadru din *Băiatul cu o singură bretea*. În rolul Baronului, inginerul de sunet Dan Ionescu, dînd replica tînarului Cristian Filipon.

tizării sînt *La sfîrșit de săptămînă* (Geo Sălzeșcu), *Miss Litoral* (Mircea Mureșan), *Adolescența ca un cîntec* (Nicolae Corjos), *Băiatul cu o singură bretea* (Iulian Mihu), *Telefonul* (Elisabeta Bostan) și *Calvarul* (film de montaj) în două serii al lui Dorin Mircea Doroftei). Anul trecut pe timpul ăsta erau cam 20. Cîc despre șansele de finalizare pînă la sfîrșitul lui '90, estimația variază între 2 și 7, față de 26—28 „pe stil vechi”.

Sanda a rămas... orfană de mamă. Regizoarea Cristiana Nicolae plecînd într-o călătorie peste ocean, ce se va prelungi, urmează ca filmul (din care mai sînt de turnat cca. 700 de metri) să fie terminat de către Nicu Georgehe, pînă acum un apreciat regizor secund. El va promova astfel în calitate de copregizor, o premieră absolută în materie. Dacă *Sanda* nu va intra în posesia vreunui Oscar, îi rămîne intactă șansa consacrării prin Guinness Book.

(Numai) două filme sînt întrerupte, așteptînd iarna: *Casa din vis* — regia Ioan Cărmăzan și *Misiune de sacrificiu* — regia Tudor Mărășcu. Cum anotimpul respectiv rămîne una dintre puținele certitudini...

Multe alte filme sînt în pregătire. În

realizat de către Dorin Mircea Doroftei pentru o firmă olandeză (am intrat în Europa!), care a adus pînă acum un ciștig de 45 000 dolari.

Priviți, cel așteptat (nu) sosește! era o prestație pentru un producător nord-american, care ar fi însemnat un ciștig de 1,7 milioane dolari. Cum partenerul străin a fost neplăcut impresionat de evenimentele de la mijlocul lunii iunie, a renunțat la colaborare, paguba noastră fiind, cum se zice, „can-film!”.

Și „pour la ligne bouche”, două crize — una mai alarmantă decît cealaltă: 1) Nu mai este pelicular negativ color, căci firma Orwo pretinde, mai nou, preșuri în valută, și acestea exagerate în raport cu calitatea mărții și cu piața curentă. 2) Nu prea mai sînt nici oameni, studioul pierzînd în ultimele luni peste 200 de salariați (cadre tehnice și economice), majoritatea plecând la Televiziune. În consecință, echipele de filmare sînt serios afectate. Deci, concurența economiei de piață începe să se facă simțită, lucru care se poate observa încă din... „mașina de opt și jumătate”.

B.B.

ANATOMIA UNEI CRIZE



● O coproducție nu doar de dragul câștigului:
Colonelul Redl în regia lui István Szábo

POLONIA

**Absența cenzurii,
dar și cererile
economiei de piață**

Industria de film a Poloniei a fost și ea bulversată de pierderea subvențiilor acordate de stat. În ultima perioadă se realizează aproximativ 40 de filme pe an. În 1990 cele două studiouri de stat vor face numai 8 pelicule autohtone. Absența cenzurii, dar și cererile economiei de piață determină acum studiourile să-și caute

**De la 40 la 8
filme pe an!
Să fie coproducțiile
un colac de salvare?**

parteneri occidentali. Noi reglementări privind scutirea de taxe pe o perioadă de trei ani a societăților mixte a încurajat formarea unor noi companii ce înlesnesc mariajul dintre costurile scăzute ale producției în Polonia și capitalul occidental. „Anul acesta, la Cannes s-a arătat un mare interes de a investi în studiourile de filme de la noi”, declară Ksavery Grubbe de la „Film Polski”, care negociază coproducții cu Statele Unite, Franța, Germania și Norvegia.

Regizorul elvețian Marold A.G. a încheiat anul trecut un contract cu compania de televiziune „Polte” și a realizat deja filme TV în colaborare cu BBC. Președintele acestei companii mixte declară: „În ciuda creșterii prețurilor, este încă posibil să produci un film în Polonia cu o treime din costurile care se practică în Occident”. Perspectiva acestor

coproducții îi entuziasmează pe producători, dar îi îngrijorează pe regizorii polonezi. Interogația celebrului Krzysztof Kieslowski ne pune și pe noi pe gânduri: „Cine are mai multă libertate? Cineva finanțat de stat sau cineva care este la mina publicului?”

Sau este cazul să ne întrebăm dacă în momentul lansării noilor filme, „moda” cinematografiilor est-europene va fi depășit clipa zenitului?

● Un-film reper
pentru Cinema Nôvo:
Antonio das Mortes
de Glauber Rocha



CEHOSLOVACIA

**„Vechiul val” —
o bază pentru
un „nou cinema”**

Industria de film cehoslovacă are noi diriguitori. Guvernul a aprobat construcția de noi săli de cinema în întreaga țară. Studiourile de film au câpătat mai multe drepturi și, implicit, mai multe responsabilități. Cu o mică diferență de voturi, legea privind finanțarea producției de film autohtone din încasările acestora nu a fost votată. Din fericire pentru cinești, întrucât, este cunoscut că prea puține dintre filmele produse își rambursează cheltuielile. Perspectiva comercializării excesive a filmelor îngrijorează pe creatorii noului val din anii '60, alții încă în plină creativitate ca Menzel sau Kachyna. După revoluția de catifea pragueză ce a dus la înlăturarea regimului comunist — cu excepția câtorva documentare ce i-au fost dedicate — tot cineștii „noului val” al anilor '60 și filmele lor de atunci au asigurat momentul internațional. Juriul Festi-

valului de la Berlin a acordat Ursul de Aur (ex aequo) filmului **Clocirli pe sirmă** realizat de Menzel în 1969 și de atunci interzis; iar selecția competitivă de la Cannes a inclus **Urechea** de Kachyna — o poveste cosmică din anii stalinismului — interzis din 1968. De altfel, dintre toate cinematografiile est-europene cea cehoslovacă deține recordul filmelor interzise: peste 30 lung metraje și 120 scurt metraje. Până în prezent doar o mică parte dintre acestea au fost puse în circulație, dar nu e deloc sigur că toate vor atinge performanțele de prestigiu sau comerciale ale celor două filme citate. Perspectiva

**Dintre cinematografiile
est-europene,
cea cehoslovacă
deține recordul
filmelor interzise**

coproducțiilor apare și pentru Barrandow drept un colac de salvare cu atât mai mult cu cât capacitatea profesională a studioului a fost demonstrată prin prestațiile, din anii trecuți, la **Amadeus** pe care Forman a ținut să-l realizeze **acasă** sau la **Venii** interpretat și rea-

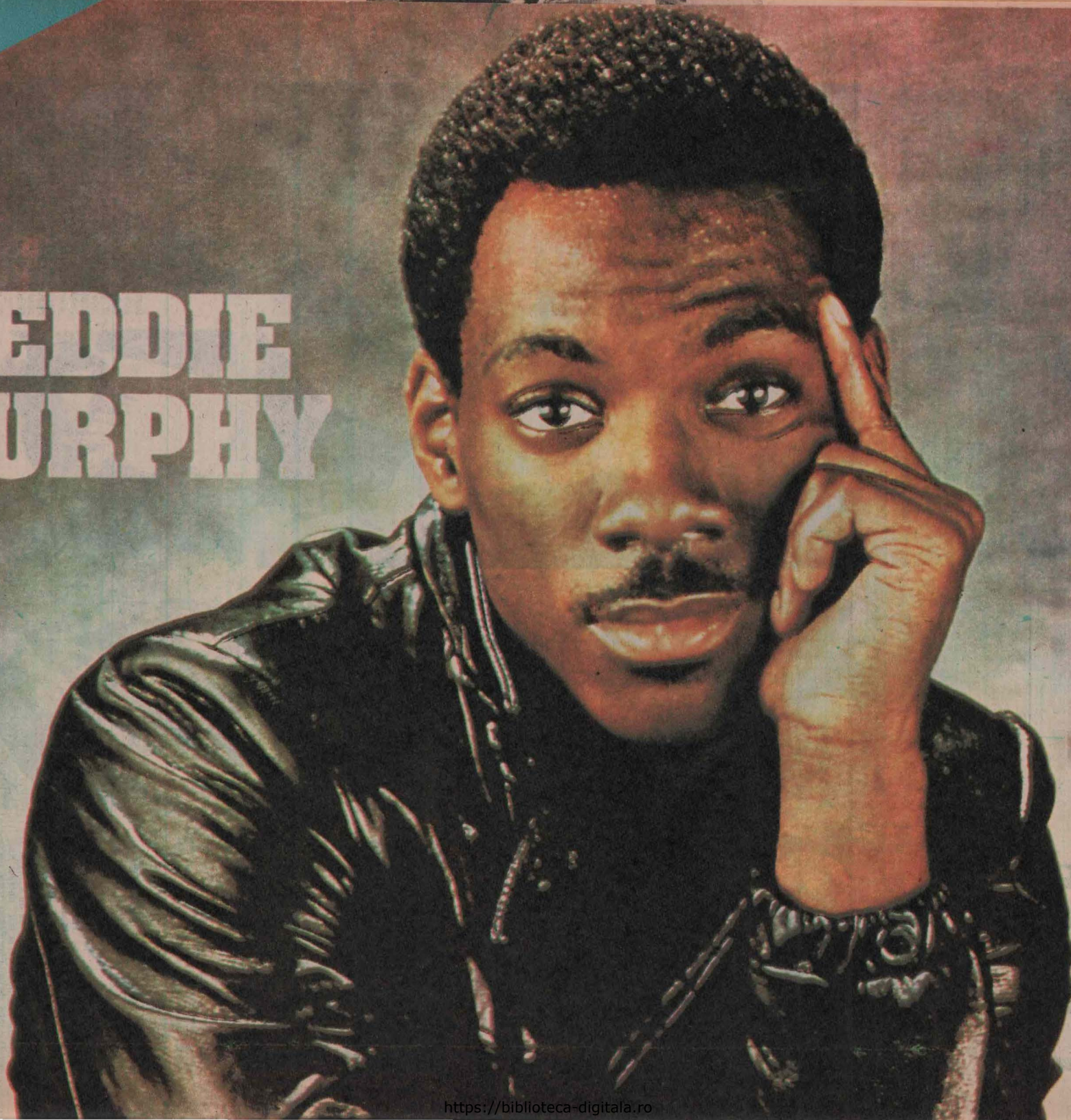


● Marketa Hrubesova:
o vedetă
a filmului cehoslovac,
lansată de Karel Kachyna

lizat de Barbra Streisand. Tot o coproducție este recenta premiera a lui Kachyna, **UNIMUL** **future**, inițiat tot înainte de decembrie 1989 și finanțat prin eforturile conjugate a două rețele de televiziune (TF1 Franța; H.TV Anglia) în colaborare cu studioul Barrandow, ceea ce a permis asigurarea unei distribuții internaționale. Tom Courtenay, Brigitte Fossey, Freddie Jones sînt pe afiș. Povestea mîmului (interpretat de Courtenay) șantajat spre a influența judecata unei echipe a Crucii Roșii venită să constate la fața locului condițiile deținuților din lagărul de la Terezin, era pe masa de lucru a cineastului de zece ani, lăta încă unul dintre argumentele ce l-au făcut pe același William Fisher să afirme: „Performanțele artistice atât de greu obținute în trecutul socialist sînt recuperate ca o bază pentru un nou cinema, un cinema liber, într-o Europă răsăriteană democratică”.



EDDIE MURPHY





noul CINEMA

„Cel mai mare dintre micile festivaluri“



Piazza Grande, un imens cinematograf în aer liber



● **Palmaresul celei de-a 43-a ediții a Festivalului LEOPARDUL DE AUR** — **Valsul hazardului** (Svetlana Proskurina U.R.S.S.); **LEOPARDUL DE ARGINT**, **ex-aequo** — **Pielea care reflectă** (Philip Ridley, Marea Britanie) și **Metropolitan** (Whit Stillman, S.U.A.); **LEOPARDUL DE BRONZ** — **Călătoria speranței** (Xavier Koller — Elveția). Un **LEOPARD DE BRONZ** a fost decernat lui Miklós Gurban, operatorul lui Amurg (György Fehér, Ungaria) și un altul actriței Emer McCourt, deținătoarea rolului principal din **Hush-a-bye baby** (Margo Harkin, Irlanda de Nord).

● Din jurul concursului oficial au făcut parte: **Bice Curige** (Elveția), **Michel Ciment** (Franța), **Werner Düggelin** (Elveția), **Abbas Kiarostami** (Iran), **Grytzko Mascioni** (Elveția), **Nanni Moretti** (Italia), **Aleksandr Sokurov** (URSS).

● **Juriul FIPRESCI** (Federația Internațională a Presii Cinematografice) a fost condus de **Andrei Plahov** (URSS). Membri: **Tamas Barabas** (Ungaria), **Waldemar Chodoldowski** (Polonia), **Peter Holdener** (Elveția), **George Littera** (România), **Pavel Melounek** (Cehoslovacia), **Mirito Torreiro** (Spania). Secretariatul a fost asigurat de criticul elvețian **Robert Richter**. Premiul acordat, în unanimitate, de reprezentanții presii cinematografice a revenit lui **Ridley** pentru **Pielea care reflectă**.

● La ediția trecută, **LEOPARDUL DE ONOARE** a fost atribuit lui **Ennio Morricone**. La ediția din acest an, prestigiosul trofeu a încununat cariera lui **Gian Maria Volonté**, vedeta din **Uși deschise**, filmul lui **Gianni Amelio** prezentat cu succes în **Piazza Grande**.

● Organizatorii au sondat preferințele publicului cu ajutorul modernelor terminale **Vidéotex**. Spectatorul a avut posibilitatea să acorde filmului favorit între unu și patru puncte. Clasamentul a fost stabilit în funcție de media punctajului. Iată titlurile situate în fruntea ierarhiei: **Pielea care reflectă** (3,37), **Badia**, coproducția marocano-spaniolă regizată de **Mohamed Abderrahman Tazi** (3,12), **Călătoria speranței** (2,78).

● Secțiunea **Filme interzise ale anilor '60** a inclus **Meandre** al lui **Mircea Săucan**, alături de alte opere polemice semnate de **Jiri Menzel**, **Vojtěch Jasný**, **Marlen Hufjov**, **Ghenadi Spalikov**, **Egon Günther**, **Irina Aktșeva** și **Hristo Piskov**. Săucan a susținut o animată conferință de presă. După încheierea ei, **Jean Rouch**, celebrul documentarist numit nu demult la conducerea Cinematocii franceze, a anunțat că **Meandre** va fi prezentat la importanta instituție de cultură pariziană.

● Un alt semn al interesului trezit de cinematograful românesc: după proiecția cu **La capătul liniei** al lui **Dinu Tănase**, **Marco Müller**, directorul Festivalului cinematografic de la **Rotterdam** și-a exprimat dorința de a veni la **București** pentru a alege câteva dintre filmele noastre pentru cea de-a 20-a ediție a manifestării, programată în iarna lui 1991.

La cea de-a 43-a ediție, Festivalul de la Locarno și-a invitat spectatorii la peste o sută douăzeci de filme, incluse în nu mai puțin de nouă secțiuni, pentru a nu mai socoti și tradiționalul „îrg cinematografic”: **Filme în concurs**, **Filme în afara concursului**, **Săptămîna Internațională a criticii**, **Retrospectiva Lev Kuleșov**, **Filme interzise ale anilor '60**, **Noi filme elvețiene**, **Privire asupra cinematografului italian**, **Proiecții speciale**, **Omagiul lui Cesare Zavattini**. Dincolo de abundența programelor, ceea ce merită să fie semnalat înainte de toate e, însă, calitatea setului de filme oferit de „cel mai mare dintre micile festivaluri”. Succesul selecției de anul acesta nu ni se pare greu de explicat: el se datorează politicii de deschidere largă, fără inhibiții, spre diversitatea cu adevărat caleidoscopică a cinematografului mondial de astăzi. „Am acordat o atenție deosebită varietății de stiluri cinematografice și de conținuturi; am încercat să alegem filmele care ni s-au părut cele mai interesante, fără să ținem seama de echilibrul geografic” — spune **David Streiff**, directorul manifestării, îndrăgostitul de cinema a cărui entuziaști competență a izbutit să facă înțînirea de la Locarno o sărbătoare mult așteptată de cinefili. Străin deopotrivă de ceremoniile mondene și de zarva publicitară, desfășurat în climatul, pe cit de cordial, pe alit de franc, al dialogului dintre cineaști și public, Festivalul ni se înfățișează ca un generos spațiu al discuțiilor despre cinematograful, ca un loc privilegiat al explorării lui critice și istorice.

În căutarea originalității!

Fidelă vocației ei primordiale, vocația prospectivă, competiția își propune să fie o rampă de lansare a cinematografului linar de pretutindeni, să contribuie la afirmarea noilor autori (căci — să nu uităm — la Locarno cinematograful de autor s-a aflat dintotdeauna la el acasă). Nu puține dintre filmele înscrise în concurs lasă să se întrezărească — desigur, în măsuri diferite — promisiunea originalității de viziune și de stil.

● puternică notă personală înțînim la **Philip Ridley**, **Pielea care reflectă** exploatează un pretext ingenios: la șapte ani, **Seth Dove** trăiește în lumea imaginarii, crede că vecina de la ferma singuratică din apropiere e un vampir, născocște o

mie și unul de lucruri ca să-i facă zile tripte. Văzută din unghiul băiatului, istoria capătă pe nesimțite un aer de coșmar. O carăbă candoare nu-i va îngădui lui **Seth** să intuiască prezența răului din jur decât firziu, prea firziu, cînd duritatea de loc iluzorie a realității devine atrocă: tipatul visceral al copilului răsună, în secvența finală, ca un semnal de alarmă. Amestec de dramă psihologică și poveste macabră, parabola despre criza noțiunii de real, filmul impune un cineaști cu o gândire matură, înzestrat cu simțul povestirii în imagini și cu un rafinat talent plastic, atras de straniu și de intensitatea patetică, de inflexiunea parodică și de lirismul ingenuu. Cu acest debut în lung-metrajul de ficțiune, regizorul englez ni se pare revelația numărul unu a competiției.

Gravitatea privirii și sobrietatea tonului o recomandă pe **Svetlana Proskurina**. **Valsul hazardului** are drept pivot un portret feminin: între două vârste, dezamăgita de viață, traumatizată de un eșec sentimental, **Tatiana** e prizoniera solitudinii, întocmai ca întreg microcosmosul uman — alicuț de jocul, de „valsul” întâmplării — din care face parte, tîrșește în secret după un dram de fericire, resimte atmosfera de o surdă violență din preajmă. Radiografie a existenței cotidiene cenușii, sufocante, filmul lui **Proskurina** încearcă o formulă expresivă nu lipsită de eficacitate: construcție clică (el se deschide și se închide cu descrierea meticuloasă a unui dezolat peisaj citadin), discontinuitate epică (excesivă, însă), lungi planuri-secvență (menite să comunice stările sufletești difuze ale personajelor).

Inspirat dintr-un fapt real, **Călătoria speranței** rescrie o temă deseori frecventată de cinematograful elvețian: cea a imigrației. Fără să cedeze schematismului sociologic, **Xavier Koller** pune în lumină o dureroasă condiție omească. Porții din micul lor sat anatolian spre prospera Elveție, **Mehmet Ali** și părinții lui parcurg itinerariul speranței și al suferinței: se îmbarcă clandestin pe un vas, nu pot trece frontiera la **Chiasso**, încap pe mîna unui grup de escroci, sînt abandonat în pustietatea înghețată a munților. Disperata călătorie spre supraviețuire se sfîrșește tragic: copilul moare în vîntorii. Lucrat cu simplitate, **Călătoria speranței** are o neindoielnică puritate a emoției, o caldă vibrație umană.

Aspirata spre originalitate se întrevede și în zona pe care am numi-o a „exercițiilor de stil”, conduse cu mai multă sau

● La ora palmaresului: elvețianul **Xavier Koller** („Leopardul de bronz” pentru **Călătoria speranței**); sovietica **Svetlana Proskurina** („Leopardul de aur” pentru **Valsul hazardului**) și directorul festivalului, **David Streiff**



mai puțin virtuozitate. Amintind pe alocuri de Jarmusch, *Metropolitan* al lui Whit Stillman rămâne, totuși, un film proaspăt: o serie de accente malicioase colorază, oportun, această comedie de moravuri cu tineri de bani gata din Manhattan, strînsi la nesfîrșite taifasuri despre eros și politică. În *Amsurg* al lui György Fehér, unde analiza psihologică se dezvoltă pe firul unei enigme politice, scriitura cinematografică apelează în permanență, cu riscul academismului, la milimetrice, imperceptibile mișcări de aparat și la ritmurile de lentoră extremă. În sfîrșit, *Bărbatul imaginat* al Patriciei Bardou practică dedramatizarea și asociază realul cu imaginarul într-o fină schiță de profil feminin, într-un discret discurs liric despre singurătate.

Aflat, după amar de ani, la prima sa confruntare internațională, *La capătul liniei* al lui Dinu Tănase trece cu bine un sever examen. În contextul locarnez, filmul își relevă încă o dată calitățile: autenticitatea atmosferei, verisimul amănuntului de viață (rar la noi, pierdut în pletora de producții idilice și triumfaliste), puterea de a sesiza patetismul marginalității, stilul aspru, zgrunțuros, indiferent la efectele caligrafice.

Coerență

Cele șase filme reunite în *Săptămîna Internațională a Criticilor*, substanțialul program propus de Asociația elvețiană a presei cinematografice, vădese o dublă coerență: raportarea la imediat și atracția spre documentarism.

Seidl, Khleifi, Pollet, Morris, Murer, de Poncheville și Giercke sînt „cinești de teren”, slujitori ai „imaginilor indispensabile și urgente” — observă Jean Perret, președintele Asociației. Atașamentul față de concret, tensiunea problematică, luciditatea măturii morale, sociale și politice se regăsesc în toate piesele ciclului. *Good News: despre vînzători de ziare, cîini morți și alții vienezi* al lui Ulrich Seidl vorbește despre existența de zi cu zi a vînzătorilor de ziare indieni, pakistanezi, egipteni din marele oraș austriac: portretizare laconică a microuniversurilor umane în care pătrund eroii lui Seidl, preocupare pentru detalii apt să sugereze o mentalitate, precizie în trasarea crochiurilor, incisivitate reportericească. Aflat la granița dintre ficțiune și documentar, *Cîntarea pietrelor* al lui Michel Khleifi istorisește o emoționantă poveste de dragoste desfășurată pe fundalul Intifadei: dramatismul destinului individual se conjugă, în această pinză epico-lirică sensibilă la lecția filmului coral, cu dramatismul destinului colectiv. *Contratimp* al lui Jean-Daniel Pollet e un ambițios eseu poetic, construit ca o rememorare a operei regizorului: el adună aici, într-un insolit mozaic, fragmente din documentarele pe care le-a realizat în anii '60-'70 și îi invită pe Philippe Solters și Julia Kristeva să-și comunice gândurile despre viață și moarte, despre curgerea ineluctabilă a timpului. *Lung Te (Cavalerii Nirvanei)*, turnat de Marie Jaoui de Poncheville și Franz-Christoph Giercke în Tibet, știe să evite albumul cu vederi exotice, pentru a deveni o reflecție asupra unei străvechi culturi, asupra înțelepciunii budiste, asupra vitregilor istoriei.

Două dintre documentarele alese de confrății elvețieni se plasează, după părerea noastră, pe o înaltă treaptă valorică: *Muntele verde* al lui Fredi M. Murer și *Subțirea linie albastră* al lui Errol Morris. Ambele au acuitate și rigoare. *Muntele verde* atacă o fierbinte temă ecologică: amenajarea unui depozit de deșeurii radioactive în cantonul Nidwald. Stăpînind cu brio tehnica cinematografului direct, de la ancheta la interviu, dind cuvîntul susținătorilor și adversarilor proiectului (țărani, oameni politici, exponenți ai comitetelor cetățenești, reprezentanți ai consiliilor municipale, experți), Murer se concentrează asupra complexității dialogului purtat de cele două tabere. Căci de dialog este vorba: schimbul de păreri are loc în spiritul tradiționalei „Landsgemeinde” elvețiene, potrivit căreia orice problemă litigioasă trebuie să fie rezolvată de obște, în mod deschis, *Subțirea linie albastră* desface mecanismul unei monstruoase erori judiciare, petrecută la Dallas în 1976. Apellînd la reconstituiri minuțioase, Morris studiază pagină cu pagină, am zice, dosarul inocentului condamnat inițial la moarte, apoi la închisoarea pe viață, și îi relevă sistematic lacunele, erorile, e un dosar al indiferenței, al lipsei de probitate profesională și, mai ales, al mizeriei morale, înspăimîntător intruchipată de o martoră mincinoasă dornică de ieftină publicitate. Filmul are o neobișnuită forță de impact. Ecoul sfîrșit în opinia publică de prezentarea lui la Dallas în 1988 determină rejudecarea procesului. Randall Dale Adams va fi eliberat după doisprezece ani și jumătate de detenție. Un an mai tîrziu, *Subțirea linie albastră* primește premiul Oscar pentru cel mai bun documentar.

Filme în afara concursului

Constituind de fiecare dată unul din punctele de mare atracție ale festivalului, secțiunea aceasta are menirea de a înlesni contactul publicului locarnez cu filmele premiate la festivalurile-surori sau cu cele care, deși nu sînt omologate printr-un premiu internațional, au reușit „să trezească interesul criticii”. Altfel spus, o binevenită trecere în revistă a succesorilor de ultimă oră, binevenită pentru că dă cinefilului șansa de a lua fără zăbavă pulsul cinematografului actual. Avem în față o selecție atent gîndită, cuprinzînd, printre altele, filme alese din programele de la Cannes, Berlin, Montréal și Nantes, o „panoramă” capabilă să indice bogăția, altfel de contradictorie și de vitală, a tendințelor și a formulilor, a impulsurilor și a căutărilor expresive prezente în producția mondială din 1989 și 1990. Vom putea descoperi, bunăoară, delicatețea realismului intimist al lui Bertrand Tavernier (elegiacul *Daddy nostalgie* se țese din subtile, fugitive notații psihologice) și vigoarea depozității sociale a lui Aleksandr Rogojkin (*Corpul de pază* e o cutremurătoare incursiune într-un univers carcerar dominat de violență, de frustrare, de abrutizare); delirul baroc al lui Jorge Polaco (cu *Kindergarten*, „copilul teribil” al noului cinematografului argentinian se oprește din nou la analiza pasiunilor turburi) și austeritatea aproape documentaristă a lui Jorge Sanjines (*Nașlunea clandestină* vine să confirme suflul epic al regizorului bolivian); gustul lui David Lynch pentru mixtura stilistică (mult controversată, pe bună dreptate, *Sailor și Lula* recurge la tiparul narativ al unui „road movie”, imbină lirismul și ironia, trece de la drama psihologică la thriller) și finețea analitică a fraților Taviani (*Soarele de noapte* e o lectură personală, în cheia parabolice filozofice, a celebrei povestiri tolstoiene *Părintele Serghii*). Într-un cuvînt, un pasionant tur de orizont cinematografic.

Piazza Grande

Multe dintre filmele „în afara competiției” sînt găzduite de giganticul ecran instalat în piața centrală a orașului.

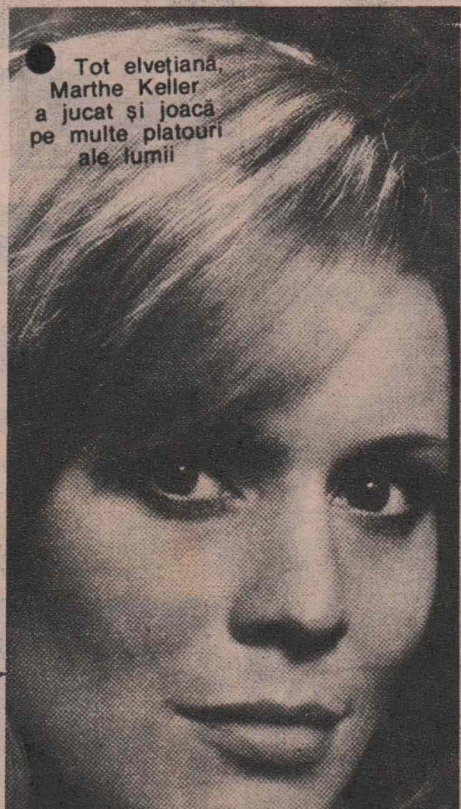
Seară de seară, Piazza Grande devine inima Festivalului. Totul decurge după legile unui veritabil ritual. Spectatorii își ocupă locurile din timp. Cînd nu te aștepti, pe ecranul cu fundat în semiobscuritate apar câteva dreptunghiuri luminoase: imaginile înfățișează chipuri din mulțime, reacții ne-supravegheate, frînturi de gesturi, surprinse „pe viu” de camerele de televiziune. Atmosfera capătă dintr-o dată nu știu ce fermecătoare familiaritate. Pe podium, Sonia Riva prezintă filmul și pe autorul lui. O face cu grație. În fața micro-



Ursula Andress, actrița elvețiană dar și mondială

fonului, cineastul se abandonează profesiunilor de credință. Jacob Berger, scenarist și regizorul *Ingerilor*: „Dați un film nu e un vis, spectatorul adoarme în scaun”. La *Ingerii*, amestec de erotism și cruzime, de decorativism exotic și poezie suavă, nici un spectator n-a ațipit... Publicul de aici nu știe ce-i blazare, dovedește mereu o receptivitate promptă. La sfîrșitul proiecției cu *Soarele de noapte*, filmul care, cu cei 9.100 de spectatori ai săi, stabilește recordul de audiență din întreaga istorie a festivalului, — ropote prelungite de aplauze. La *Politeja față de oase* al faimosului Paul Schrader — un uragan de fluietări, sancționînd desigur artificial, arbitrariul dezlegării intrigii. Intotdeauna, o masă vie, fremătătoare, alcătuită aproape pe de-a-ntregul din oameni tineri. Pentru ei, a vedea un film mai însemnă încă un fel de sărbătoare comunitară. Publicul de la Locarno, publicul acesta sensibil și lucid, genuin și rafinat — iată o amintire de nes.

George LITTERA



Tot elvețiană, Marthe Keller a jucat și joacă pe multe platouri ale lumii

La Nyon

51

documentare românești

Interlocutoarea mea, doamna Erika de Madelin este directoarea Festivalului internațional de la Nyon și ne-a vizitat țara în vederea unei selecții de documentare românești ce urmează a fi prezentate la ediția din această toamnă. Am rugat-o la începutul dialogului, să schițeze pentru cititorii noștri, profilul festivalului pe care îl conduce.

— Specializat în filme documentare, Festivalul de la Nyon este recunoscut de FIAPP (Federația Internațională a Producătorilor de Film). În afara secțiunii competitive, avem în fiecare an o retrospectivă dedicată unei anume țări. După Anglia, Australia, Republicile baltice, la această ediție a venit rîndul României să-și prezinte un eșantion semnificativ de documentare. De fapt, este prima oară cînd acest lucru se poate face, trebuie să recunoaștem că pînă acum ar fi fost imposibil.

— Întimplarea face că am asistat la o parte din eforturile dumneavoastră — cu adevărat impresionante — pentru pregătirea acestei retrospectivă. Ați vizionat la București peste o sută de filme și v-ați documentat minuțios asupra peliculelor și autorilor. Ce va rezulta din aceste demersuri de prospecție?

— Trebuie precizat că avem de pregătit o săptămînă întreagă de documentar românesc. Festivalul va proiecta în fiecare zi un program de filme din țara dumneavoastră. Pentru aceasta trebuie să pregătim foarte bine selecția și trebuie să menționem ajutorul serios și competent pe care l-am primit din partea Direcției Difuzării Filmelor, a Arhivei Naționale de Filme, a unor consilieri. Credem că această Retrospectivă va fi o descoperire pentru străini, pentru că se știe puține lucruri despre România. Cred că ea va contribui la o mai bună cunoaștere a țării, dar și a unor autori, puțin sau deloc cunoscuți pînă acum.

— După vizionarea acestui pachet masiv de documentare românești v-ați putut forma o opinie mai limpede despre evoluția genului în țara noastră. Ați sesizat trăsături specifice ale documentarului nostru? Se poate vorbi de o școală națională?

— E greu de spus. Nu cred totuși că se poate vorbi de o școală națională. Știm în ce condiții grele s-a lucrat în ultimele cinci decenii, știm că nu se puteau afirma deschis unele lucruri. Am descoperit însă autori care au imprimat o amprentă personală unor filme, care au favorizat apariția unei expresii cinematografice autentice. Ceea ce m-a frapat este absența ovasi-totală a cinematografului direct, *Cine-vărită*. Poate că aceasta deosebește documentarul românesc de cel al altor țări.

— Vîndînd altele documentare produse în România v-ați format, probabil, o impresie nouă asupra românilor. Credeți că pentru dumneavoastră sau pentru spectatorii occidentali această Retrospectivă ar putea furniza informații revelatoare asupra noastră?

— Trebuie să vă mărturisesc că eu, una, știam destul de multe despre România pentru că mama soțului meu s-a născut aici. Am mai fost la București în 1965, cunoșteam dinainte destul de mulți români. Acest sebul mai lung mi-a confirmat unele din lucrurile pe care le știu. Pentru spectatorul occidental Retrospectiva va însemna însă un câștig important în cunoașterea României. Publicul nostru va descoperi, cu siguranță, lucruri noi. Vom prezenta documente cinematografice pe care nici românii nu le-au putut vedea încă, ele fiind pînă în acest an încuiate cu grijă, lăta de ce cred că această Retrospectivă ar trebui programată și în România.

— Ediția de anul acesta a Festivalului de la Nyon va avea, cu siguranță, și o secțiune competitivă. Ați selecționat pentru concurs vreun documentar românesc?

— Cu siguranță că vom avea documentare românești și în competiție. Deocamdată nu vă pot spune cu exactitate ce am ales.

— Aveți în vedere în principal autorii tineri? — Apreciez mult pe unii dintre tinerii documentariști români. Apropo de tineri, aș vrea să precizez că anul acesta festivalul oferă găzduire pentru șase studenți de la facultatea de film. Este foarte important pentru formarea lor să vadă filme din toată lumea.

— Vă mulțumim pentru interviu și sperăm să vedem și la București retrospectiva de documentare românești pregătită de dumneavoastră.

Convorbire consemnată de Dana DUMA

* Interviul a fost realizat în luna august. Festivalul de la Nyon a avut loc între 13—20 octombrie.

VENETIA '90 FILM CONTRA CLIP

Veneția se scufundă mereu iar Mostra își mută mereu mai spre toamnă ediția ei anuală: din august a ajuns în septembrie. Atmosfera Cetății lagunare se schimbă, devine mai melancolică și autumnală, cea a Mostrei parcă mai posomorâtă, mai amorfă. Până la explozia finală, adică pînă în ziua anunțării premiilor, deosebit de animată anul acesta: aplauze, fluietări, huiduieli, risete dezarmate au însoțit verdictul juriului prezidat de scriitorul și dramaturgul american Gore Vidal. Un singur film a trezit entuziasmul sutelor și sutele de ziaristi din 45 de țări, convocată la ora 12 în sala „Perla”: **Un inger la masa mea**, al neozelandezei Jane Campion. În rest, totul a încurajat reacții spontane, furtunoase și antagonice, care au conferit un colorit special ultimei zi a festivalului cinematografic venețian.

Au fost acordate premiile de tot felul de către organizații și organisme, sindicate de ziarști, Oficiul catolic, de firma Kodak etc.

Iată premiile acordate de juriul internațional al celei de-a 47-a ediții a Mostrei:

- „Leul de aur” pentru cel mai bun film aflat în competiție: **Rosenkrantz și Gulldenstern au murit** de Tom Stoppard.

- „Premiul special al juriului”: **Un inger la masa mea** de Jane Campion

- „Leul de argint” pentru cea mai bună regie de film lui Martin Scorsese pentru filmul **Buni băieți**

- „Premiul pentru interpretare feminină” actriței Gloria Munchmeyer pentru rolul din filmul chilian **La luna e nel esopejo** de Silvia Caiozzi

- „Premiul pentru interpretare masculină” lui Oleg Borisov pentru rolul din filmul bulgar **Martor unic** de Mihail Pandurski

- „Leul de aur” pentru întreaga carieră artistică lui Miklos Jancsó.

- „Leul de aur” pentru întreaga creație artistică lui Marcello Mastroianni



● **Domnul și doamna Bridge** văzuți de domnul și doamna Newman (Paul și Joan) în filmul lui James Ivory

● Alți bărbați și alte femei în **Zile și luni** de Claude Lelouch



● Cîțiva dintre „băieții” lui Scorsese: Robert De Niro, Joe Pesci, Ray Liotta



● Un leu în toamna vieții: Miklos Jancsó

● Un leu pur și simplu: Marcello Mastroianni



Dacă și-a propus să fie doar o vitrină a filmului în lume, la ora de față, și să nu opereze o selecție valorică, atunci ediția din acest an a Mostrei venețiene a reușit să ofere un tutti-frutti cinematografic. Cu sau fără intenție, happening-ul filmic se transformă însă într-o radiografie a tendințelor din cinematograful lumii. Se află parcă într-o stare de beligeranță două concepții, două modalități de a înțelege narațiunea vizualizată: una exprimînd nevoia de a porni și urmări evoluția unui text de bază, a unui scenariu de construcție clasică, cu povești ample și gradat deslușit, cu personaje puternice, psihologic motivate, surprinzătoare în reacțiile lor, chiar imprevizibile, cueritoare, atașante prin înșeși personalitatea și amploarea discursului lor dramatic. Este vorba de acel film care amintește — și o face cu sau fără programată intenție — și face deci elogiu dimensiunii clasice a scenariului cinematografic, a narațiunii prin imagine. Cealaltă prezență, masivă și demonstrativă la rîndul ei, ar părea dimpotrivă să spună că filmul de astăzi n-ar mai trebui să continue o poveste ci doar să surprindă aspecte, fragmente, fărîme de întîmplări adunate în goana după imaginea-impact, de șoc. Dramaturgia filmului, atunci cînd este și cită este, ia în cel mai bun caz aspectul unor scheciuri a căror prezență, a căror ordine în montaj, ar putea fi oricînd schimbată pînă într-atît episoadele sînt de „în sine”, de independente.

Nevoia de romanesc

Filmele ilustrînd cele două poziții sînt probabil și cele mai reprezentative. De exemplu: **Mr. and Mrs. Bridge** al lui James Ivory cu Paul Newman și Joan Woodward în principalele roluri îmi pare a fi cel mai exemplar din acest punct de vedere. Este povestea unui cuplu american surprins la vîrsta maturității, a împlinirii (o felie din viața acestui cuplu între anii 1936—1945). James Ivory a pornit de la un roman sau mai exact de la două romane publicate la rîndul-le într-un interval de 10 ani: „Mrs. Bridge” (în 1959) apoi „Mr. Bridge” după alți 10 ani. Aparținînd acelei categorii de literatură care se bucură de mare succes de public, este cum i se spune literatură „best seller”. Scriitorul Evan Connell nu e prea cunoscut în lume dar în America lui natală cele două romane i-au adus o popularitate imensă și în aceeași măsură rentabilă.

Ivory declară la întînirea sa cu presa că se gîndea de multă vreme că cele două cărți ar putea inspira un film pe care ar fi vrut să-l realizeze cu ani în urmă, imediat după ce olistise volumele. Autorul **Bostonienilor**, al **Europenilor**, al **Camerei cu vedere spre Arno**, al **Sclavilor din New York** vedea în Mr. și Mrs. Bridge (comasați astfel în scenariu) imaginea cuplului realizat, de undeva din mijlocul Americii, din Kansas. El este un avocat cu incontestabil succes profesional, om important în urbea lui, care merge la succes în orice întreprinde, convins că tot ceea ce își propune el să facă trebuie să și izbîndească fără ca să fie bîntuit o clipă de dubii. E drept că nici prea multă fantezie nu are și nici nu iese din tipicul cetățeanului mijlociu, prototip el însuși al omului realizat (privit deopotrivă de Ivory și de Paul Newman cu subtilă ironie, dar fără malițiozitate).

Ea, adică doamna Bridge, o casnică ce știe să împletească grija pentru cămin cu grija pentru imaginea ei în societate, este preocupată să facă tot ceea ce trebuie ca să-și justifice numele și renumele de doamna Bridge, cu anumite automatisme pe care le impune însăși poziția ei socială. (Admirabil sugerată „candoaarea” acestei doamne Bridge de către Joan Woodward). Cuplul merge la Paris, aici bate toate locurile ce vor trebui să fie pomenite la întoarcerea în SUA natală, există desigur și „Moulin Rouge”, și „Turnul Eiffel”, marile bulevarde și magazine, marile restaurante. Se simte în plimbarea lor prin strălucitate grija de a nu rata vreun reper clasic al unui asemenea voiaj. Supărările încep atunci cînd copiii își iau zborul din căminul părintesc și par să nu mai accepte canoanele vieții de familie obișnuite americane. Dar după înfruntare există întotdeauna refugiul în zimbetutul fotogenic.

Povestii cu subtilitate și cu acea știință a sublinierii neostentative a acelor amănunte pline de semnificație, filmul lui Ivory, fără să fie cum prea des se invocă „o capodoperă”, este o clasică poveste cinematografică amintind de legile și canoanele Cetății filmului. În cadrul juriului de la Veneția realizarea lui Ivory s-a aflat într-o aprinsă dispută — spuneau inițiatii culșilor — cu filmul lui Scorsese **Buni băieți** — de o cu totul altă factură și despre care vom vorbi mai încolo.

Să trecem la un alt film care transpune o literatură autobiografică, aceea a scriitoarei neozelandeze Janet Frame, **Un inger la masa mea** (scenariul este extras din trei romane ale acestei scriitoare). Realizatoarea Jane Campion, o tinăra care a descoperit că n-ar putea trăi fără să facă film, declară la conferința de presă că a crescut sub



● Un mare premiu ca un compromis al juriului acordat filmului lui Tom Stoppard **Rosenkrantz și Guildenstern au murit**

influența literaturii lui Janet Frame, o literatură „poetică și crudă” cum s-a exprimat ea, că s-a identificat cu soarta nedreaptă a acestei scriitoare, de fapt o neînțeleasă și pe nedrept persecutată de opinia publică și care, în realitate, avea o puritate de copil, era o persoană inteligentă și de o cultură remarcabilă.

Filmul în trei părți și durind aproape trei ore, povestește cu atașament și căldură viața scriitoarei a cărei copilărie a fost marcată de descoperirea secretelor vieții, a cărei adolescență a fost tulburată de crizele de epilepsie ale fratelui ei și de moartea unei surori, de faptul că ea însăși se simțea o faptură neînsemnată și uria, izolată de colegii la școală și refugiindu-se în propriul ei univers poetic. La maturitate, Janet, după ce a făcut studii foarte serioase universitare, este o persoană care își caută un loc în lume, o persoană hipersensibilă care ajunge în pragul sinuciderii. I se pune un diagnostic de schizofrenie ce o va marca pentru multă vreme, pleacă în Europa și descoperă modul de viață al avangardei anilor '50. Caută să se afirme prin scris, dar întâmpină indiferența unei Londre nepăsătoare față de eforturile unei tinere intelectuale. Aici însă, la Londra, diagnosticul de schizofrenie este infirmat de medici și înfrâ se eliberează psihic de o țară. Urmează ani de cvasianonimat și de scris iar la moartea tatălui ei se întoarce în Noua Zeelandă unde descoperă ca pe o alternativă a activității literare, plăcerea de a se ocupa de pământul moștenit de la părintele ei.

Filmul lui Jane Campion este, așa spune, un triumf al cumințeniei narative. Nici un teribilism cineastic, o imagine care caută să cuprindă tot universul acestei literaturi, să facă loc unei lumi obișnuite dar nu impersonale, unor ființe în care viața se zbuclie, unor ființe care suferă, se bucură, se agită de speranță, cad în disperare, o viață în care bucuria poate fi adusă chiar și de descoperirea unei cutii cu bomboane ascunsă de o matusă, sau de un gest de prețuire materializat într-o mângâiere pe creștet, etc. De o factură mai degrabă de serial, filmul realizat de neozelandeze, exprimă aca nevoile de romanesec de care, foarte recent, se ocupa cu ailită inspirată competență Nicolae Manolescu în paginile acestei reviste. Pornind de la o sursă literară, pelicula Janei Campion dobândește o factură și amplitudine ce o deosebește de cele bazate pe scenariile de o tot mai precară structură. **Un inger la masa mea** pare a fi chiar un refugiu al cineastului de astăzi plin de încredere și speranță în tradiționala sursă literară. Pentru că emanciparea filmului și în special a scenariului redus pira la pretext nu este, după cum se vede, lipsită de riscuri.

Rosenkrantz și Guildenstern au murit al lui Tom Stoppard este transpunerea unei piese de teatru care și-a trăit gloria ei acum mai bine de două decenii (piesa îi aparține de altfel regizorului de film de astăzi, Tom Stoppard), în esența ei, lucrarea dramatică a lui Stoppard este revelația unei fațete a lui Hamlet făcută de cei doi prieteni ai săi chemați în mod misterios la palatul Elsinore de către regele danez. Pe drum ei se întâlnesc cu directorul trupei de actori chemat la rândul lor la palat unde — asta se știe din Shakespeare — vor avea să joace piesa „Uciderea lui Gonzago”. Regele îi convinge pe cei doi prieteni ai lui Hamlet să-l observe îndeaproape pe acesta și apoi îi trimite să-l însoțească în Anglia cu o scrisoare în care, de fapt, regele cerea ca Hamlet să fie suprîmat. Cei doi prieteni descoperă uluiți acest amănunt dar pînă la urmă, încă mai uluiți vor descoperi că Hamlet cunoștea acest amănunt și a avut grijă să-l înlocuiască în scrisoarea tatălui său vitreg cu cerința de a-l suprîma pe ei doi, pe Rosenkrantz și pe Guildenstern. O altă față a lui Hamlet asadar pe care



● Cel mai aplaudat film: **Un inger la masa mea** de Jane Campion

Stoppard a vrut să o reveleze folosindu-se de două personaje cu concretă realitate istorică în viața prințului Hamlet. Piesa însă nu s-a lăsat prea ușor și nici prea mult înduplecată de film, de necesitățile unei narațiuni cinematografice iar pelicula rezultată are mai mult structura unui spectacol de teatru filmat. Lovitura de teatru însă, căci există o lovitură de teatru în lumea filmului la **Veneția '90** — s-a produs prin atribuirea marelui premiu „Leul de aur” destinat celui mai bun film din selecție, acestui hibrid realizat de Stoppard. Dobindirea Marelui Premiu este doar rezultatul unei dispute între două tabere, una susținând filmul lui Ivory, cealaltă pe cel al lui Scorsese. Transarea în favoarea lui Stoppard a produs însă un efect cu mult mai stupefiant decât însăși deslușirea altei fațete a personajului hamletian.

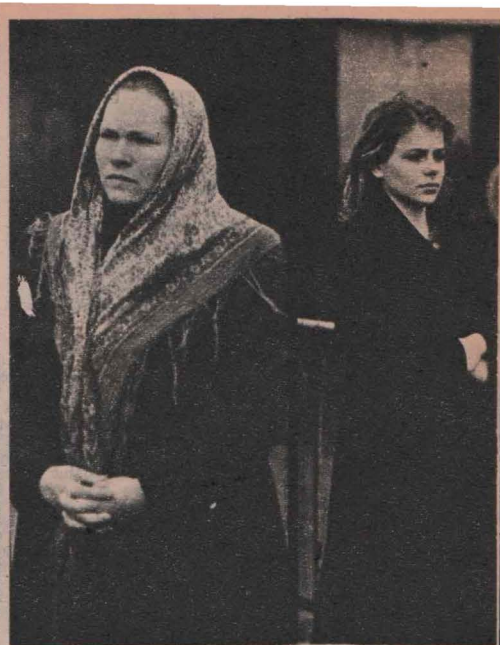
Am întîlnit și un film bazat pe un scenariu propriu, dar structurat ca o lucrare literară: **Jurămîntul de sînge**, transpusă de regizorul australian Stephen Wallace. Acțiunea se petrece imediat după cel de-al doilea război mondial, în sudul Pacificului, în Noua Guinee, unde urmează a fi judecați pentru crime de război, niște prizonieri japonezi. Nu este totuși vorba de un film de război, ci de un film proces, în care autorii și-au propus să demonstreze — și cred că și au reușit — că

acele crime săvîrșite de japonezi n-au fost numai acte individuale ci în mult mai mare măsură, produsul unui sistem. De aici o serie de confruntări și totodată de identificări ale diferențelor de a gîndi actul și sancțiunea lui, de înfruntări între fanatismul ce devine criminal și simțul respectului legii și al principiului justiției, la cel ce urmează să pedepsească. Personaje puternice, cu subtile referințe la formația lor nu militară ci dimpotrivă civilă și civică, ridică tensiunea dezbaterii și conferă căutării adevărului o emoție artistică incontestabilă într-un dramatism gradat.

Influențe sau Imitații?

Mă opresc cu exemplificările acestei partide la aceste patru filme. Ele au alcătuit, împreună cu altele câteva de o mai mică factură, un eşalon pe care l-aș numi clasicizant.

De partea cealaltă? În primul rînd **Leouch** cu **Zile și luni**, un film foarte lung făcut parcă din schechiri (dacă schechii n-ar cere și el o anume structură). Influența modalității de a realiza clip-uri de televiziune este evidentă. O imagine-impact, o senzație că se spune ceva pe care mai mult trebuie să-l subînțelegi, o goană prin tot și toate, aparent fără direcție precisă, o sumedenie de figuri (nu de perso-



● Un film despre Cernobil: **Raspad** de Mihail Belikov

naje) care trec prin cadru atît de repede încît nu le descifrezi personalitatea ci, în cel mai bun caz, reușești să recunoști cîte un actor (Annie Girardot nu apuca să afle și să spună decît că joacă din prietenie pentru realizator). Un cuplu pe o autostradă, el puțin dezolat, ea de asemenea, nu apuci să afli și de ce căci dispar, făcînd loc unui alt cuplu care (alt bărbat, altă femeie) într-un torent de vorbe nu ne ajută să înțelegem nici cine sînt, pentru că apare un nou dezamăgit, un muzician care se întoarce de la Rio și pe loc se decide să ia avionul înapoi spre Rio pentru că nu a dispărut cauza decepției lui sentimentale ș.a.m.d. **Leouch** filmează, filmează, filmează, tot ce-i iese în cale, apoi aplică un titlu materialului filmat (dacă are timp face și o teorie a lipsei de preocupare a lumii în care există și pe care Leouch nu-l preocupă decît să nu scape vreo imagine a lumii în care există și că face film destinat să servească drept imagine-document cineastului de mîine.

Filmul în această ipostază pare obosit ca poveste, incapabil să sondeze și să descrie o psihologie, să urmărească traiectoria unei vieți sau a unui personaj, să analizeze o personalitate, să surprindă o logică existențială. Nimic din toate acestea căci filmul nu are timp.

Nu prea departe se situează și cele două filme — de altfel făcînd parte dintr-o categorie de mare succes de public și lucrul rămîne pentru mine destul de inexplicabil — **Buni băieți** ai lui Scorsese și **Dick Tracy** al lui Warren Beatty. E limpede că moda retro a filmului cu gangsteri este în revenire, că lumea gustă senzațiile tari ale spectacolului dur, cu mult suc de roșii stropit pe pereți în chip de sînge, cu rafale continue de pistoale-mitrăliera, cu spectaculoase ciocniri de mașini, etc.

Scorsese reduce o lume de declasați pe care o cunoaște bine. Ea a făcut obiectul unor studii foarte atente de psihopatologia gangsterismului revelînd tare ancestrale și elucidînd în bună măsură cauzele pasiunilor violente. Mediul pe care Scorsese îl cunoaște îndeaproape din „Mica Italie” newyorkeză nu mai are astăzi nici secrete și nici acel farmec exotic, de altădată. Povestea de astăzi este mai mult un recurs la efecte scontate, la spectacolul foarte bine pus la punct dar rece, cîntic uneori, fără miză afectivă, fără emoție estetică și chiar fără morală. Aș spune că este produsul — tip de film industrial sau filmul unei industrii cu excelență dotare materială și cu meseriași bine ciclați.

La Warren Beatty este de sesizat o intenție parodică, un fel de balet pe teme gangsteresti în care interpretul-regizor, secundat de cîntăreața de o surprinzătoare mobilitate artistică, Madonna, vrea să facă o demonstrație de știință a mizanscenei cinematografice. **Dick Tracy** este însă și el tot produsul unei industrii destinat succesului de public fără pretenții de a spune mare lucru. Nu există personaje ci prototipuri, carcasa ale unor personaje care sînt recunoscute prin expresia lor redusă la grimasă. Ritmul narativ este partea vie a povestirii și nu lumea lui. O pantomimă cu rafale, cu melodii lascive, cu suspens fără emoție, o demonstrație de mijloace de platou, impresionantă ca amplasare chiar dacă îți dai seama că este totuși vorba de o amploare de bufalarie.

Doă tabere, două căi de a povesti în imagine — situație scontată de organizatori sau o simplă împlinire la **Veneția '90**?

Paleta Mostrei a avut însă alte multe prezente, încercări și concepții de a aborda narațiunea prin imagine de care ne vom ocupa în viitor.

Mircea ALEXANDRESCU



● A revenit moda filmului cu gangsteri: **Dick Tracy** de Warren Beatty cu el însuși ca polițist și Madonna ca femeie misterioasă





MAREA SFIDARE

Cind într-o filmografie figurează câteva titluri-reper pentru o antologie națională și alte câteva dovezi de profesionalitate bine stăpînite, autorul poate dormi liniștit. Jocurile sînt făcute. Eventualele rateuri nu-l mai pot compromite, cel mult îngrijora. Nu e cazul lui Manole Marcus, regizor pretențios cu profesia sa chiar și în situații dramatice mai puțin inspirate. Sau în anumite genuri pentru care simte atracție, chiar dacă nu i se potrivește temperamental comedie, aș zice.

În ceea ce privește filmul de suspens și acțiune, aici profesionalismul poate ține loc de multe. Cu condiția ca povestea să se înscrie în parametrii unei minime credibilități, justificării logico-psihologice (ca Punga cu libelule). Partitura Marli sfidări nu excelează în situații de război nemăintîlnite pe ecrane: aceeași imagine impresionantă a unui convoi de refugiați alungați de urgență în viața, aceeași camioane cu încărcătură prețioasă urmărite de bande înarmate, aceeași furbidone percheziții, diabolice torturi fizice și morale de tristă și frecventă amintire, evocând atrocitățile fasciste. Ceea ce e ab-

solut inedit în scenariul semnat de Ioan Grigorescu (după primul episod din aceeași perioadă, *Trenul de aur*, realizat în urmă cu cîțiva ani) este evenimentul extraordinar din acea vreme: Polonia invadată de Hitler își încredințează spre păstrare tezaurul național Românii aflată în stare de neutralitate la acea oră. Guvernul nostru și-a asumat, în acel septembrie 1939, un risc enorm în condițiile ofensivei vertiginoase a armatei hitleriste: riscul adăpostirii refugiaților și tezaurului unei țări ocupate.

Importanța gestului de curaj și umanitate din partea unei țări aflate într-o situație politică și geografică extrem de dificilă, impunea, desigur, o tratare artistică de anvergură. O acumulare excepțională de tensiuni, o gradare și o „polifonie dramaturgică”, i-aș zice, care să se fi ridicat la înălțimea mizei și premisei istorice. A celui care, prin gravitatea consecințelor lui, implică, într-un fel, destinul a două popoare. Doar că termenii relațiilor cinematografice sînt dintre cei mai obișnuiți, cei cu care ne-au deprins mai toate peliculele reconstituind epoca.

Există însă o emoție mai specială și ea provine din atenția și inspirația alternare a imaginilor reale, de arhivă, a documentelor existente cu reconstituirea lor artistică minuțioasă, în același stil reporteresc. Atră figurația din convoi și dirijarea ei în scene prelungind parcă secvențele filmate pe viu, cit și tonali-

tatea filmărilor ulterioare realizate în culori dominate de gri-albastru continuînd firesc cenușii dramaticelor secvențe surprinse în timpul exodului polonez — realizează momente de autentic dramatism. În acest început de film reconstituirea se ridică la vibrația, la suflul emoțional al evenimentului real. Intervin însă invențiile epice, unele complicații narative previzibile, cum ar fi îndrăgostirea ziaristului de refugiată poloneză și happy end-ul de rigoare, sau fotografia copilei pierdută de convoi și regăsită prin intermediul gazetei ori misiunea secretă a corespondentei ziarului german, în realitate agentă a Gestapo-ului sau istorioara cu sustragerea, din geanta ei, a documentului dovedind adevăratul scop al invadării Poloniei: inventarul operelor de artă poloneze întocmit de SS înainte de a declanșa războiul — toate la un loc scad din interesul filmului. El mai e periclitat și de anumite accente patetice sau idilice, ca ostentativa tentativă de seducere a ziaristului român de către spioana hitleristă ori scena cu băiețelul ce întinde fetiței refugiate mărul roșu al prieteniei, într-un peisaj edenic.

Dacă narațiunea își are punctele ei slabe, se poate recunoaște, în schimb, mina încercatului regizor. În distribuirea unor actori ce și stăpînesc bine profesia și chiar atunci cînd nu

Marea sfidare, coproducție româno-poloneză, 1989; scenariu: Ioan Grigorescu; scenografia: Victor Tapu; costume: Lia Manțoc; muzica: Anton Suteu; coloana sonoră: ing. Silviu Camil; montaj: Adrian Ionescu; imaginea: Sorin Ilieșiu; regia: Manole Marcus; Cu: Florin Zamfirescu, Maia Morgenstern, Val Paraschiv, Victoria Cocias-Șerban, Cornel Revent, Waclaw Ulwicki, Traian Stănescu, Victor Rebengiu, Ștefan Sileanu, Valentin Uritescu, Eusebiu Ștefănescu.

au de rost decât citeva replici, personalitatea lor îmbogățește schița sumară, ades lineară a caracterului interpretat. Victor Rebengiu conferă personajului său din guvern prestanță, curaj civic, fermitate, inteligență. Valentin Uritescu salvează cu sinceritatea lui răscolitoare un erou prea ades victima poncifurilor „pozitivului”. Feminilitatea, expresivitatea tinerei actrițe Maia Morgenstern oferă nuanțări și relief psihologic, poezie, ziaristei poloneze, care poate că altfel ar fi rămas doar un argument al demonstrației autorilor. Florin Zamfirescu își îmbogățește și el reportajul antrenat într-un act riscant, cu câteva accente autoironice, ferindu-l de monotonie. Cîteva accente de timiditate sentimentală dau ziaristului un plus de farmec. În rolul unui director de ziar independent ce și asumă multe riscuri, Ștefan Sileanu impune și convinge. Val Paraschiv schițează cu inteligență perfidia și sadismul unui ofițer nazist, ascunde sub masca moliciunii și non-volenței. Eusebiu Ștefănescu mi s-a părut doar corect în rolul unui legionar șantajist. Corecți și ea, dar uneori exterioară, cu cîteva accente false, Victoria Cocias-Șerban intruchipînd-o pe Brigitte von Keller. Traian Stănescu evoluează elegant în rolul unui comisar ce ajută la transportul tezaurului, iar Cornel Revent se impune emoțional în drama directorului băncii maltratată de nașiști. Atmosfera realistă urmărită de regizor în decoruri (Victor Tapu) și în costume (Lia Manțoc) creează cîteva momente concludente, bine puse în valoare și de talentul operatorului Sorin Ilieșiu. Secvențe ca cea din localul provincial din timpul războiului cu un flaut trist accentuînd ambianța; hotelul rece cu un culoar pustiu la capătul căruia răsuna, alarmant, soneria unicului telefon de pe etaj; anchetarea ziaristului în camera cu becul suspendat de tavan, ce se balăngane continuu, tero-



(Foto: Victor STROE)

rizînd victima; patefonul cu aceeași arie „Ridipaggiacci” ce răsună batjocoritor față de cel torturat — amintesc cîteva din marile reușite anterioare ale lui Manole Marcus: *Canarul și viscolul*, *Putearea și adevărul*, *Actorul și*

sălbaticii sau, ceva mai recent, *Orgolli*. În raport cu ele și cu „nobila nebunie” a gestului istoric evocat, *Marea sfidare* mi se pare un film prea cuminte.

Alice MĂNOIU

CU Andrei Șerban



DESPRE CINEMA

Filmul aducerii aminte (memorabilele spectacole din urmă cu 20 de ani: „Regele Ubu”, „Șeful sectorului sulfete”, „Nu sînt Turnul Eiffel”, „Arden din Kent”, „Omul cel bun din Secuien”, „Iona”, „Julius Cezar”) la conurență cu filmul lecturii sau al înregistrării video (montările pe scenele lumii: trilogia „Troienele”, „Medeea”, „Electra”, „Livada cu vișini”, „Cum vă place”, „Nunta lui Fingar”, „A 12-a noapte” etc.) și acum filmul repetițiilor la Naționalul bucureștean. Mereu, pentru revelarea esenței umane, invocă forța imaginației la puterea intuiției, angajînd în ritmul emoțional imaginea sonorității și sonoritatea imaginii — perceperea vibrației interioare a sufletului omnesc. Ștefand armonia spectacolului teatral uzează adesea de terminologia cinematografică, de metodologia filmică.

Cîteva întrebări se nasc firesc:

Cînd ai fost pentru prima oară la cinema?

În ce măsură limbajul cinematografic regenerează convenția teatrală?

Puteți fi considerat un cinefil real și un cineast potențial?

Nu-mi mai amintesc cînd am fost prima oară la cinema, dar importantă este impresia diferită pe care o am ca spectator la teatru sau ca spectator la film.

Cînd mă duc la teatru sînt totdeauna conștient că sînt și alți oameni lîngă mine și că, de fapt, actorii sînt oameni vii la fel cu cei din dreapta sau stînga mea. Deci, ca spectator de teatru sînt întotdeauna influențat de spațiu, de atmosferă, de viața sălîi. La teatru, ceea ce se numește o seară bună se realizează cînd cu toții, și actorii și spectatorii, lucrează împreună pentru o anumită calitate a atenției, a comunicării.

La film situația se pune în termeni opuși. Sigur că sînt anumite filme care cîștigă proiectate într-o sală foarte mică, intimă. Iar un film care are nevoie de o receptare discretă pierde proiectat într-o sală vastă, așa cum un film de anvergură epică e imposibil de văzut într-o sală minusculă. Spațiul contează, deci, și în cinema. Dar asemănarea se oprește aici.

Pentru că eu ca spectator, cînd mă duc într-o sală de cinema — în America, în hol, se vînd florișoare și cum îmi plac teribil, după ce îmi cumpăr o pungă imensă — mă confund în scaunul meu. Lumina se stinge și eu, cu florișoarele în gură, uit complet de lume și mă identific total cu cei de pe ecran.

Regizorul și afișul trilogiei sale realizat de Klara Tamaș

Dacă e un film bun, bineînțeles. Mă las pradă timpului filmic și intru într-o relație subiectivă cu imaginea.

De ce consider că ritmul în cinema e cu totul diferit de ritmul din teatru. În teatru ritmul e creat printr-o relație vie: actorii fac conexiunile. În cinema ritmul e creat prin forțarea, iar pe să aleg unde să-mi deranjez să creez prin intermediul unei mașini — masa de montaj. Mașinării există și în teatru, dar rolul lor e mult mai mic: actorul singur se află pe scena goală.

În același timp, fiind eu un spectator de film foarte pasionat — ca spectator sînt mult mai bun spectator de film și, dacă e să aleg unde să-mi petrec seara: la teatru sau la cinema, aleg cinematograful! — deci, ca spectator de cinema avid, îmi dau seama că, de fapt, rezultatul obținut în cinema poate fi de mare efect.

Văzînd cîte zeci, sute de filme excepționale există de la începuturile artei a șaptes, realizezi că de mare și că de liber este cîmpul de creație în cinema.

Dar eu n-am avut niciodată curaj să fac un film fiind paralizat de cîte capodopere am văzut.

În teatru m-am simțit mai puțin inhibat pentru că sînt foarte puțini mari regizori pe care să-l admir cu adevărat.

În teatru am impresia că-l loc și pentru mine.

În cinema — cînd există un Fellini, un Bergman, un Tarkovski și un Kurosawa — ce-er mai rămîne pentru Andrei Șerban?

E adevărat, în munca mea în teatru, mă simt ca și cum aș fi pe un platou de filmare și aș face film. Sînt ca un cameraman frustrat lucrînd cu un aparat invizibil.

Foarte des vorbesc în teatru despre prim-plan, monolog interior sau ritm cinematografic.

Dar, în același timp, nu uit că dacă arta teatrală e veche, un fel de meșteșug numîrînd trei mil de ani, filmul e născut mult mai de curînd, nu-are decît o sută de ani. Iar eu ca un meșteșugar cred că am obligația de a continua o tradiție de mil de ani și de a ocroti această artă care piere: teatru. Să ocrotesc această pasăre măiestră și antică și să o ajut să zboare din nou...

Deci, într-un fel, deși sînt influențat de film, sînt convins că rolul meu este de a găsi în teatru ceea ce este pur, esențial și mai ales ceea ce nu poate fi transmis prin nici o altă artă, decît prin această formă inimitabilă: teatru.

Cinematograful este ca un Jet Concorde care poate zbura singur. Lui îi trebuie doar benzina de cea mai bună calitate: calitatea talentului celor care îl fac.

Dar, recunosc, dacă într-o zi aș primi un scenariu de film extraordinar, m-aș gîndi de două ori înainte de a spune nu!

În perspectiva acestei ferice posibilități, discuția despre cinema cu regizorul Andrei Șerban poate oricînd continua.

Irina COROIU

cinerama

Pe ecranele lumii

● **Grădina de trandafiri** de Fons Rademakers (o coproducție a Casei de film „Cannon” din Los Angeles și Filmkunst din Berlin) are o problematică la ordinea zilei și o distribuție mare: Liv Ullmann, Maximilian Schell, Peter Fonda, Katharina Lena Müller.

Povestea este considerată de presă ca fiind pilduitoare pentru o anumită stare de spirit din Germania de astăzi. (Trebuie precizat că este vorba de Germania așa cum se afla ea înainte de 3 octombrie 1990). Aaron Reichenbach este un evreu care a avut de suferit în timpul nazismului. În cursul anului 1989, în salile aeroportului din Frankfurt, zărește pe un oarecare Krenn, fostul comandant al lagărului de concentrare unde el fusese deținut un timp pe vremea războiului. Nu se poate stăpâni și se aruncă asupra fostului SS-ist. Krenn este rănit, iar poliția îl are-

tează pe Reichenbach. Are loc procesul în care un mare avocat îl apără pe Krenn iar o avocată extrem de curajoasă și de devotată cauzei — Liv Ullmann — care n-are nici gloria și nici popularitatea apărătorului lui Krenn dar o imensă pasiune pentru adevăr, preia cauza lui Aaron. Ea îl acuză pe Krenn de uciderea întregii familii a clientului ei și aduce o seamă de dovezi în acest sens. În fața situației create, avocatul lui Krenn invocă starea sănătății deficiente pe care îl apără ca și incapacitatea acestuia de a mai apărea în fața completului de judecată. Tribunalul acceptă cererea apărării și pînă la urmă, datorită și altor manipulări, justiția nu-l va putea incrimina și judeca.

● **Carmen pe gheață**. Este — așa cum ușor se poate deduce — un spectacol inspirat de „Carmen” de Bizet și ceea ce nu se poate deduce dar vă informăm noi, în film dansează celebra Katharina Witt, campioana inegalabilă a dansului pe gheață. Povestea lui Carmen este prea cunoscută pentru a v-o aminti, dar trebuie spus că alături de Witt (cărora astăzi nu i se mai spune Katharine ci Carmen) apar și Brian Boitano, Yvonne Gomez și Brian Orger.

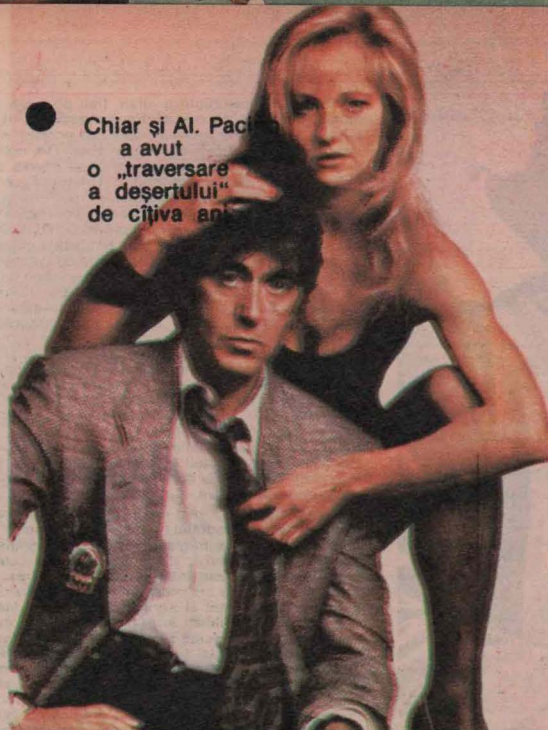
● **Mare succes de public** ultimul film realizat de Sydney Pollack intitulat **Havana** cu Robert Redford alături de care evoluează una dintre cele mai interesante, mai talentate și sensibile actrițe formate de Ingmar Bergman, Lena Olin (pe care am văzut-o și noi la București, cu ocazia unei gale a filmului suedez în pelicula prezentată atunci, **Repetiția** de Bergman).

În **Havana**, acțiunea se petrece prin 1958, în perioada de decădere a Cubei sub regimul Batista.

● După **Jean de Florette** și **Manon des Sources** filmate și prezentate de Claude Berri (filme pe care am avut și noi satisfacția să le vedem în cadrul Gălei filmului francez ce a avut loc la cinematograful „Patria”) lipsea — spune un comentator francez — tocmai silueta jovială a lui „papa” Pagnol însuși. Realizatorul, Yves Robert de astădată — care susține că are în comun cu popularul scriitor provençal faptul de a fi fost și el **cindva copil** — reconstruiește acest trecut cu multă tandrețe. Filmul se intitulează: **Gloria părintelui meu**.

● **Voiajul căpitanului Fracasse** al lui Ettore Scola după romanul lui Théophile Gautier este un fel de aventură romantică străbătută de un filon ironic. Naratiunea are un caracter picaresc, este plină de culoare, și-l aduce în prim plan pe baronul de Sigognac. Acesta, scăpat, ajunge să se alăture unei trupe ambulante de teatru. Interpretii înseamnă enorm în acest film. Ei sînt: Massimo Troisi și Ornella Muti.

● **Chiar și Al. Pacino a avut o „traversare a deșertului” de cițiva ani**



noilor vedete și chiar debuturile lor care nu mai seamănă deloc cu cele ale unor Lillian și Dorothy Gish, Bette Davis, Katharine Hepburn...

Născută în 1962, din părinți încă adolescenți, Demi Moore a fost alungată de acasă — înainte să fi implinit 13 ani — de 48 de ori de către tînărul ei tată. Deziluzionată, deusolată, obișnuită să fie mereu în altă parte și în altă școală, Demi Moore fuge definitiv de la școală și de acasă cînd împlinește 16 ani. Atrăsă de magnetismul Hollywood-ului, trece prin vama manechinelor, pozează nud pentru coperta revistei „Oui” (avea 17 ani), și își încearcă norocul pe platouri. Abia după cițiva ani obține un rol care-i recomandă feminitatea într-o comedie lipsită de pudicitate, dar care poartă girul artistic al lui Michael Caine: **Blame it on Rio** — (**De vină e Rio**, 1984) cunoscut, credem, multora dintre video-spectatorii noștri. Trec alți patru ani



● **Demi Moore și Bruce Willis parteneri în film și în viață**

pină la un rol semnificativ în **The Seventh Sign** (**Al șaptelea semn**). Între timp, adică pină la împlinește 20 de ani, Demi Moore divorțase deja de muzicianul Freddy Moore, renunțase la căsătoria cu regizorul Emilio Estevez și trecuse prin cure de dezintoxicare alcoolică și de droguri (!). În 1987, se căsătorește cu partenerul ei din **Moonlighting** (**Lumina lumii**) Bruce Willis. Are o fetiță și la naștere este asistată doar de soțul ei. Demi Moore este acum pregătită să revină pe ecran: **Nu sîntem îngeri** în care îi are parteneri pe Sean Penn și Robert de Niro; **Fantoma** alături de Patrick Swauze și recentul succes **Ginduri ucigase** în regia lui Alan Rodolph. Despre ea se spune că nimeni, de la Audrey Hepburn încoace, nu a mai putut arbora o asemenea coafură cu o asemenea feminitate. Acum filmează cu regizorul Jerry Zucker împreună cu Chevy Chase și Dan Aykroyd, **Valkervanie**. Întrebată cum a reușit, răspunde cu un aplomb în stilul Madonnei: „Sînt inteligentă, știu să-mi aleg soțul, partenerii, rolurile. Vreau să fac totul, vreau să am totul, ceea ce m-a ghidat a fost claritatea scopului. Cînd îmi fixezi o țintă demarez în forță, cu pasiune, dar și cu răbdare și perseverență. Oare am eu alțea calitate? Desigur! Vreau mai mult? Evident!” Fară comentarii.

Cu ani în urmă stelele slujeau celebritatea Hollywood-ului; acum actrițele generației post-hippy, post-punk, post-drog, post-junk vor să domine Cetatea filmului care a distrus alțea destine. Nu le întinde oare aceasta, o capcană?

● **Filmul e o tentație pentru Amanda Lear**

● **I se spune Carmen (Katharina Witt)**

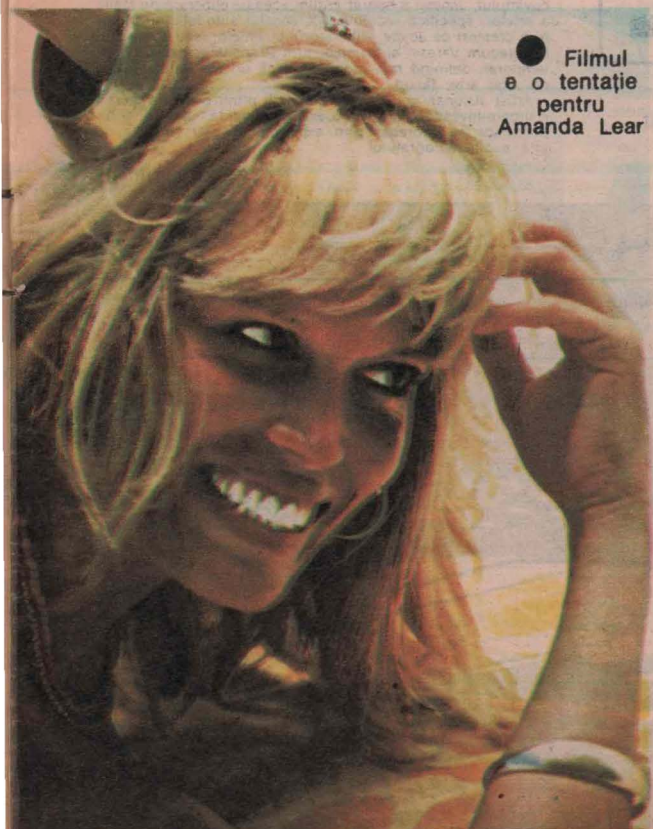
Mai mult decît o vedetă, un simptom

POSTER

Eddie Murphy — unul dintre cei opt actori americani plătiți cu 10 milioane dolari pentru un film.

Debut în 1982 cu **48 de ore. Trading Place**. Marele său succes, polițistul de culoare din **Beverly Hills Cop**. (1985); **Noaptea în Harlem** (1990)

Demi Moore nu este doar o nouă stea în constelația hollywoodiană. Simpla ei biografie o recomandă ca un simptom pentru o întreagă generație și anume cea care a ajuns acum la rampa succesului de la Madonna la Tom Cruise și chiar pină la Melanie Griffith. Sînt de fapt copiii generației hippy care descopereau la începutul anilor '60 cununițele cu flori și L.S.D.-ul în pas cu mișcarea de liberalizare a societății americane declansată violent de studenții de la Berkley University cînd cereau libertate de expresie, drepturi egale pentru femei, înlăturarea discriminărilor rasiale. Doar în această conexiune se pot înțelege, cred, istoriile intime ale





● **Atingerea**, unul din filmele „pe care le simți cu nervii”: Bibi Andersson și Elliott Gould dirijați de Bergman

echilibru, de certitudinea unui trai pe care zbuciumatul amant, nevrozat, cu o viață traumatizată, nu i-l poate oferi. Femeia sacrifică dragostea poate din egoism, dar și dintr-o vitală nevoie de supraviețuire prin copil. Din nou tema morții și a vieții. Clocotul autodistrugător și nevoia de echilibru, chiar cu sacrificiul sentimentului. „Urletul și geometria” a rezumat un critic esența acestui film mult mai profund decât pare la prima vedere. Karin nu e o bovarică visătoare, așa cum au numit-o unii, ci, dimpotrivă, o îndrăgostită rezonabilă, care rămâne o nordică bine temperată chiar atunci când se aruncă în vîrtej (ce scenă fantastic de caracterizantă pentru personaj acea primă vizită în casa viitorului amant când se hotărăște să i se arunce în brațe). Dar nu înainte de a-i expune cuminte, cinstit, gospodărește inventarul defectelor ei. („Încep să îmbătrînesc, se vede pe la colțurile ochilor, am o cicatrice” etc.). Ce amestec înduioșător și ridicol de răceală și sinceritate dezarmantă, de timiditate și curaj obține aici Bibi Andersson! Când amantul, mistuit de dorință, dar mai ales de teama ca o pierde — pentru că femeia nu-i acordă decât răgazul între doua îndatoriri casnice — o bruschează și o insultă, ea îl pedepsește oferindu-i-se cu ostentație, jignindu-i astfel sentimentele. Originala situație psihologică, tratată de maestrul interioarelor sufletesti complicate, de Bergman cel neasemuit în subtilitatea analitică care-și alege interpretii cu precizie de bijutier și fecundă inspirație (acum, surprinzătorul Gould).

Și cum altfel decât prin magistrala artă a portretelor („Pentru mine cinematograful e dialogul chipurilor”), prin acel fascinant balet al prim-planurilor savant luate de celebrul operator Sven Nykvist, al planurilor-detaliu culegînd cu sârgăcită din expresia interpretilor fiecare tresărire de neli-niște, spaimă, jenă ori imposibilitatea mărturisirii, a comunicării: obrazul chinuit al Karinei, ascuns pe jumătate de perdele; cei doi soți filmați într-un singur cadru, dar în camere separate, camere vecine și totuși atât de departate, subliniind paralelismul suferinței fiecăruia. Voită banalitate în dialoguri — cotidiene —, în declarații sentimentale extrem de comune. Deasemenea în convenționalismul decorurilor, atî de diferite unul de celălalt: casa luminosă, ordonată a Karinei, cu geometria mobilei moderne, feericul grădini cu explozia ei florală, „Jocul nostru de zbor” cum îl numește, orgolioasă, gazda, deci tot confortul la care nu va putea renunța femeia și în ostentativă opoziție camera aproape sordidă, sumbră, murdară, închiriată de David. Convențional-dulceag, voioasă, melodia dimineților în care gospodina face curățenie și intrizie înțînirea cu amantul. Melodie contrastînd cu motivul grav-religios, elevat atunci când dragostea ia o întorsătură dureros-dramatică. În secvența de lingă biserică, unde se înțînesc cei doi și contemplă (cu tristețe? cu spaimă?) statuia Madonei descoperită de arheolog și pe care o distrug lent insectele, carile timpului. Memento-simbol al corozivității, perisabilului.

Un urlet înăbușit, de disperare, de neputință, dar într-o tonalitate mai curînd chehoniană decât spectaculos strindbergiană. Un film banal despre banalitate? Nu, un admirabil eseu despre viața și moartea sentimentelor.

Alice MĂNOIU

MIKLOS JANCSCO

sau mirajul explorării

La Miklos Jancso sună și paradoxal și profund adevărat afirmația butadă făcută în 1989: „Fac aceste cadre lungi pentru că nu știu pur și simplu să montez”. Nu e prima dată cînd un artist se ignoră. Și Zola se considera un experimentalist, și Bernini un clasicist, și Gogol un documentarist „geograf” al Rusiei... Iar Goethe, întrebate de idee a vrut să intruchipeze în „Faust”, răspundea indignat lui Eckermann: „Ce și cum aș fi lucrul acesta și aș fi în stare să-l exprim”.

Cert este că Miklos Jancso nu a primit în van trofeul innoitorilor celei de a 7-a arte la cel de-al 35-lea festival de la Cannes, chiar dacă, iarăși paradoxal, clama acolo: „Nu vedeți filme, plimbați-vă, amuzați-vă, trăiți”, el își jertfise deja viața descătușării aparatului de filmat de poziția statică, a punctului fix — poziția sclavă montajului atotputernic — conferind camerei o putere investigatoare asupra vieții pe care — cred — numai un Balzac sau Dostoevski o conferiseră cuvintelor. Desigur, eliberîndu-se, aparatul la Jancso uită de montaj, îl ignoră și astfel văduvește arta filmului de o putere formativă specifică, obosind fluxul filmic și ofîlindu-l; desigur, filmele sale au aer de operă teatralistic impuătoare, dar prea elaborată în vederea unei singure priviri rotitoare circulare, surprinzătoare de tragedii, dar generatoare de vizibile mise-en-scène.

În septembrie la Veneția '90, lui Jancso i s-a decernat „Leul de aur” pentru întreaga sa operă.

Dar saltul lui Jancso era enorm! Era același cu al primului prim-plan Griffith, era același cu al travelling-ului de pe scările Odesei al lui Eisenstein, era o eliberare dezlanțuită și atotacaparatoare pe care nimic nu avea s-o mai rețină de aici înainte. Un pionier al aviației, comandorul Andrei Popovici, îmi spunea — ca martor ocular — despre Vaicu: „El nu a zburat mai sus ca alții, dar el a fost la noi, primul. Cei alții au urmat firesc. După ce unul o face, ceilalți urmează firesc: știu că se poate!”

Astfel Miklos Jancso s-a desprins de punctul de montaj al camerei și a rotit privirea obiectivului său spre toate azimuturile fără oprire, fără jenă, debordant, obraznic chiar. Femea de a vedea, de a exprima a regizorului, era foamea explorării. De la Sărmanii flacă, trecînd pe la Roșii și albi, implinindu-se în acest reprezentativ *Electra*, dragostea mea (oportun programat de Cinematoc), ajungînd la acel apogeu care a fost *Rapsodia maghiară*, Jancso se exprimă pe el ca spirit neliniștit și iscoditor, aflător de adevăruri, mereu mai multe și suprapuse, iar camera sa este talmăcitorul acestei fervori și chiar angosae a multiplicității adevărilor care le poate descoperi un simplu... film.

Desigur, nu e comod să ne vedem surprinși de acest rotitor ochi ce emite raze de far răscolitoare, definitor și incitator la analize, îndoiești, tristeți și deziluzii... Dar acest artist se vrea un martor și filmul său e o mărturie. Nimic nu-l poate acuza azi pe Daumier de ireverență față de o epocă, de altfel bine marcată de mărturia artelor. Vizitîndu-ne țara și declarînd că regretă că nu știe românește, deși mama sa e româncă, Jancso își declara, totodată, apartenența sa la marea familie liberă a artiștilor. Creator inovator în deplin înțeles al cuvîntului, Jancso a operat în film aceeași eliberare de static a artelor, specifică secolului XX, secolul autodefinirii artelor prin creatori ca Joyce, eliberatorul cuvintelor, sau al sunetelor precum Varese, al formelor prin Brâncuși, cineastul contemporan definind mai pregnant decât oricine natura materiei noii arte: fluxul.

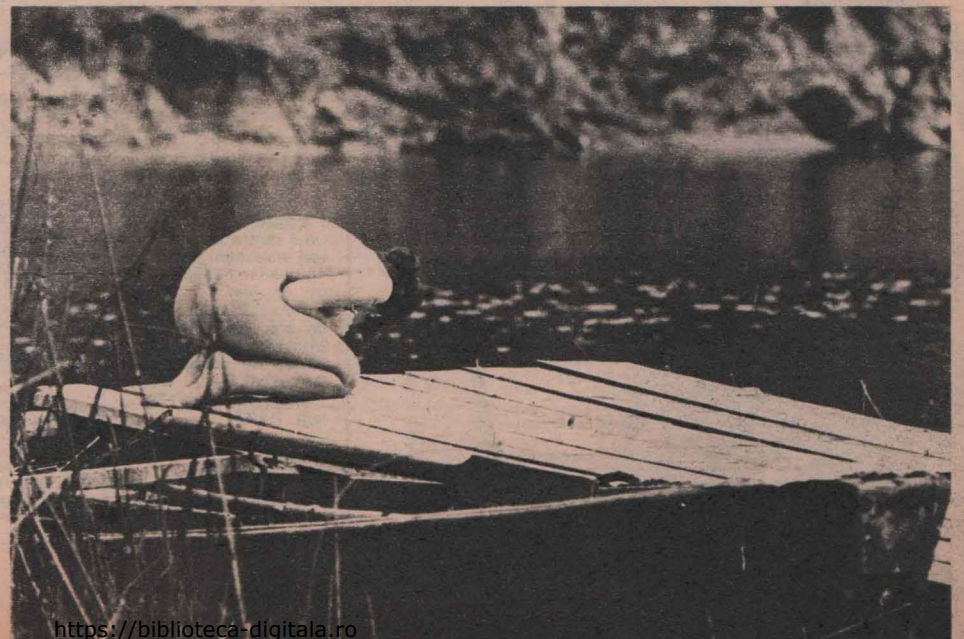
Artist vizionar, sortit explorării vieții printr-o privire mereu rotitoare-investigatoare, curioasă și candidă, Jancso e un precursor ce onorează prin experimentalul său condiția de artă a cinematografului.

Savel ȘTIOPUL

Bergman despre ce înseamnă a face film

(...) „A face un film înseamnă a face parte dintr-o colectivitate. Dacă ești ca mine, o persoană relativ închisă în sine, timidă și sălbatică, careia îi este dificil să stabilească contacte profunde, este minunat să poți trăi într-o colectivitate de cinești. Cinematograful și teatrul îți dau posibilitatea să fii permanent în contact cu alți oameni. Să cunoști problemele actorilor, ale tehnicienilor... Trebuie permanent să faci față unei forme de sensibilitate care este foarte utilă și extrem de atrăgătoare, chiar fascinantă, pentru că marea stimulente este de a întreține tot timpul legătura cu oamenii, cu oamenii vii”.

● Momentul de ritual, nelipsit din filmele lui Jancso (Roșii și albi)



BERGMAN

tușa maestrului

Un film banal despre banalitate — l-au considerat unii. Contrastînd cu stilul originalului Bergman. Așa să fie? Distribuitorii italieni l-au tradus prin comercialul *Adulterul*, trimițînd la teatrul boulevardier al lui Bataille și Becque. Francezii l-au găsit subtilități freudiene în analiza senzualității, eroticismului, plecînd — dar din păcate rămîrînd la titlu. *The Touch (Atingerea)* s-a numit acest al treizeci și cîncelea film realizat de suedez, în 1971, pentru o casă americană și vorbit în engleză. Dar senzualitatea cinematografului lui Bergman („nu vreau să fac filme intelectuale care se înțeleg cu creierul ci filme pe care le simți cu nervii”) este doar poarta spre înțelegerea și comunicarea — emoțională — a cardinalelor sale întrebări despre viață și moarte, dragoste și singurătate și, mai ales, acuta nevoie de afecțiune. Tandretea la care tinjește copilul crescut prea auster de un tată vitreg, pastor rigid ca personajul din *Fanny și Alexander*. „De mic cred că aveam o singură obsesie: să ating o altă ființă umană...” declară regizorul. De aici motivul miinilor ce se caută, se ating, se mîngîie ori se resping, leit-motivul multora din filmele sale. *The Touch* începe cu mîngierea fiicei pe fruntea mamei moarte, mai apoi o altă tandră atingere, de astă dată protectoare, a soțului față de zbuciumul femeii ce s-a îndrăgostit de altul și nu îndrăznește să mărturisească. Gest simbolic, echivalentul cinematografic al aceluia cuvînt pe care un alt personaj al lui Bergman din *Tăcerea*, izolat într-o țară străină, într-o singurătate de moarte încearcă să transmită nepotului ce rămîne la fel de singur, un mesaj-moștenire. „Suflet” era cuvîntul mult căutat, traducînd exact dorința de comunicare omenească. La aspirația și arheologul american (interpretat de Elliott Gould) sosit într-un orașel suedez unde se îndrăgostește de o femeie căsătorită (Bibi Andersson) cu care însă se poartă stîngaci, patima îl face uneori nerăbdător și violent, brutal chiar, sperînd această ființă echilibrată, fragilă, pînă cînd si-o îndepărtează. Femeia îl iubește, dar în felul ei, cuminte, rezonabil, ordonat: nebulonia lui o uluiește la început, o atrage, o exaltă uneori, dar nu reușește să o elibereze pînă la capăt de convenționalismul în care trăiește, de rutina existenței ei comode, sigure, la adăpost. Soțul (și jocul elegant, interiorizat al lui Max von Sydow fereste personajul clasicului triumfi de clișeu la care e expus) urmărește cu durere discretă evoluția „bolii” sufletesti a celei dragi, dar nu intervine, o lasă să hotărască singură. Tandretea, înțelegerea, înfrîng orgoliul bărbatului înșelat și poate că tocmai omeneșul acestuia o face pe Karin să renunțe la David de la care așteaptă un copil și să se întoarcă acasă. Viitoarea mamă are nevoie de liniște,

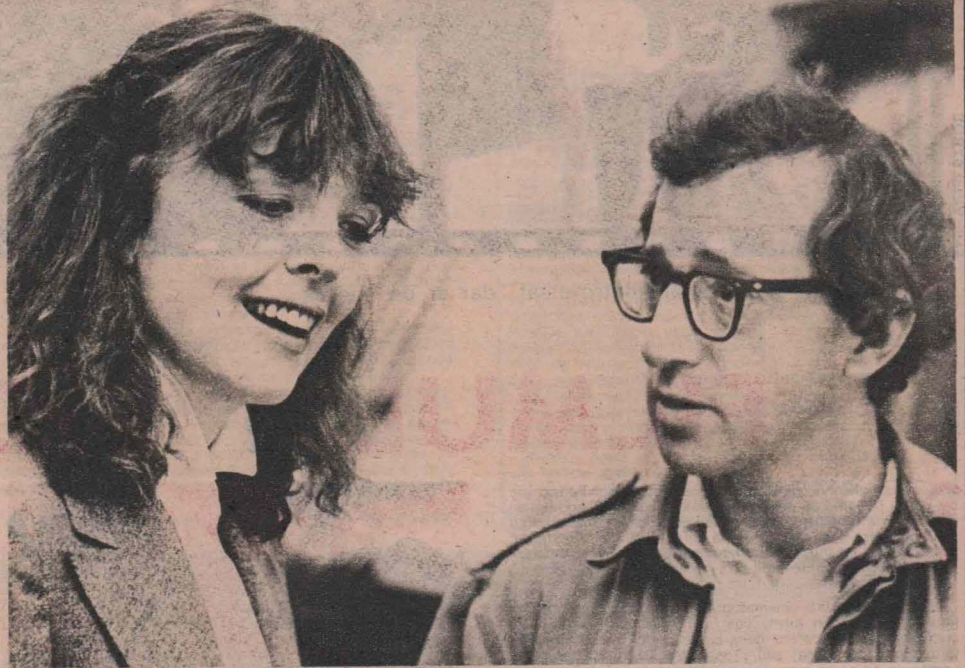
BERGMANOMANIA

lui Woody Allen

Publicul foarte tânăr care umplea sala Cinematocii, amuzându-se inteligent la filmele lui Woody Allen (*Adormitul și Dragoste și moarte*), părea că dă dreptate criticului francez Max Tessier, semnatarul aprecierii „autorul este „Mesia comic” mult așteptat”. Gustul pentru umorul său insolit abia a fost deschis de aceste proiectii, ca și de programarea recentă la TV a unei pelicule mai vechi, la *Banii și fugi* (1969) și a piesei de teatru *Mai cîntă odată, Sam*, jucată la noi sub titlul „Cum se cuceresc femeile”. Regizor, actor, scenarist, dramaturg și memorialist, Woody Allen este una dintre personalitățile cele mai proeminente ale culturii americane în ultimele două decenii. Figura lui pistruiată și mioapă este asociată cu frământările intelectuale new-yorkeze obsedate de psihanaliză, metafizică și de medii de informare. Nu întâmplător, un vestit teoretician al mass-mediorum ca Umberto Eco găsește delicioase peliculele acestui cineașt de peste ocean. Brooklinez pînă în virful unghiilor, Woody Allen are nostalgia Europei și declară, în cunoștință de cauză: „Dacă n-ar fi publicul meu european aș trăi vremuri grele”. În constatarea lui este vorba, desigur, despre formidabila deschidere a acestui public față de arta post-modernă în care conștiința estetică este supradimensională în raport cu ingenuitatea creatoare. Autobiografic cu obstinație, Allen nu refacă în filme parcursul său exterior, ci pe cel interior, manifestându-și cu claritate preferințele literare, cinematografice, politice. În chiar aceste două comedii programate la Cinematocă distingem o bună parte din opțiunile sale artistice sub forma unor referințe culturale care hrănesc story-ul propriu-zis.

Racordat de un film anterior, *Banane* (1971) prin satira la adresa regimurilor totalitare, *Adormitul* (1973) este un science-fiction ce imaginează viitorul cu pesimismul sarcastic al lui Orwell. Un om al anului 1973, conservat prin frig din motive medicale, se trezește dezghețat peste două sute de ani într-o societate evoluată tehnic, dar tiranizată de un conducător despot. Păpanile contemporanului nostru pătruns într-o lume a roboților umani amintesc de tribulațiile lui Charlot în *Timpuri noi*. Recuzita este mai sofisticată, dar ideea dezumanizării prin exces de tehnologizare este aceeași. Transformarea personajului în robot și suita de gag-uri ce însoțesc baletul său mecanic este rezolvată în buna tradiție a come-

Mia Farrow,
muză a lui Woody Allen



Woody Allen alături de actrița-talisman Diane Keaton (*Manhattan*)

diilor mute americane. Umorul absurd al unor poante amintește în egală măsură de Buster Keaton și de frații Marx, dar și de desenul animat. Un singur exemplu: protagonistul privește plin de uimire lumea în care s-a trezit și exclamă la un moment dat „what a big chicken!” („ce puicuță mare!”), evident în sensul de „ce mai puicuță!”. O găină urlășă traversează atunci ecranul și efectul este hilarant. Burlescul guvernează acest S.F. parodic în care umorul se exprimă de preferință prin soluții vizuale. După *Adormitul* (care formează împreună cu *Banii și fugi*, *Banane* și *Tot ce ați vrut să știți despre sex, dar nu ați îndrăznit să întrebați* — 1972 — etapa tributară „marelui mut” în opera regizorului Woody Allen) comicul verbal își instaurază supremația și *Dragoste și moarte* (1975) este prima dovadă.

Acest film este, de altfel, și prima dintre acele creații care au făcut să se vorbească despre bergmanomania autorului. Mare admirator al lui Ingmar Bergman, autorul introduce trimiteri la peliculele cineastului suedez care îl fascinează „pentru amestecul perfect al tehnicilor, teatralitatea și temele care sînt de o importanță gigantică: moartea, sensul vieții, credința religioasă”, după cum afirmă într-un interviu. Preferința pentru personajul feminin și neobosita analiză a problemelor cuplului îi leagă pe cel doi cineaști care au optat pentru registre diferite. Interminabilele discuții despre Eros și Thanatos dintre protagoniști au savoare comică și parodică în *Dragoste și moarte*, dar năzuința autorului de a găsi răspunsul unor întrebări grave transpare dincolo de glumele sale. Dacă motivul central al filmului, întîlnirea eroului cu moartea este preluat din filmul lui Bergman *A șaptea pecete*, narațiunea este o adaptare foarte liberă după *Război și pace*, plasată pe fundalul războiului ruso-napoleonian. Discuțiile dintre eroii principali, Boris Grușenko și verișoara sa Sonia Vronska parodiază inflăcăratele dialoguri ale romanelor dostoevskiene pe axa subiectelor: Dumnezeu, iubire, suferință, minuire. Hazul derivă din anacronism, căci referirile la lumea modernă se insinuează mereu, legate fie de psihanaliză, fie de politică, fie de medii de informare. Bărbatul complexat și angoasat care încearcă să-și depășească handicapurile, interpretat de autor cu inteligență autoironică, și femeia care beneficiază nu numai de frumusețe, dar și de rafinement intelectual, jucată cu complicitate umoristică de Diane Keaton (actrița-talisman a regizorului), au devenit după *Dragoste și moarte*, protagoniștii obișnuiți ai peliculelor, din ce în ce mai bergmaniene ale lui Woody Allen. Dacă în acest film sînt citate din bergman motive și încadrături (de semnalat prim-planul în care două chipuri de femeie, unul din față și altul din profil, par îngemănate, așa ca în *Persona*), de acum înainte se va apela chiar la trama unor pelicule ale maestrului suedez. *Interioare* (1979) este o replică la *Strigăte și șoapte*; *Comedie erotică a unei nopți de vară* (1982) pare calchiată, evident în cheie umoristică, după *Surisul unei nopți de vară*; *Septembrie* (1987) se constituie într-o „pastișă” după *Sonată de toamnă*, iar *O altă femeie* (1988) ar putea fi considerat un fals remake după *Persona*. Multe tentații oferă cineaștilui acest Woody Allen care își mobilizează publicul la recunoașterea operelor citate. Satisfacția confirmării cunoștințelor în materie de cinema este însoțită, desigur, de plăcerea spectacolului oferit de acest clown meditativ al epocii tehnocratice. Sperăm că ecranul Cinematociei ne va oferi prilejul să revenim.

Dana DUMA

Serios, neserios, despre comedie...

Fără doar și poate că e mult mai greu să realizezi un film comic decît unul serios. După părerea mea, este evident că un film comic e de mai mică valoare decît unul serios. Are mai puțin impact și din motive temeinice. Cînd un film ridică o problemă, el o minimalizează, dar nu o rezolvă. Într-o dramă, aceasta este tratată cu o mai mare bogăție emoțională. N-aș vrea să par brutal, dar, comparat cu un film dramatic, filmul comic suferă de imaturitate, de mediocritate din punctul de vedere al satisfacției pe care și-o poate procura. Și întotdeauna va fi așa. Niciodată o comedie nu va atinge grandezza din „Moartea unui comis voiajor” sau „Un tramvai numit dorință” sau „Dollul îi stă bine Electrei”. Nici măcar cele mai bune. Dacă luăm, de exemplu, „Școala birfei” de Sheridan, „Broștele” lui Aristofan, „Pygmalion” de George Bernard Shaw, „Nevasta de la țară” de Wychenley sau filmele *Nu o vei lua cu tine*, *Timpuri noi* sau *Supa de rață*, și este de departe cel mai bun eșantion a ceea ce ne interesează aici, nimic nu va avea atîta greutate ca *A șaptea pecete*, *Cruceaștorul Potiokin* sau *Rapacitate* sau alte filme de același gen, pentru că filmul comic aduce o satisfacție minoră, chiar dacă din punctul de vedere al realizării, dificultatea este mai mare. Atunci cînd faci o comedie te ocupi de imagine și e foarte bine, dar ești urmărit neîncetat de această idee monstruoasă care cere ca orice comedie să fie rapidă și amuzantă: trebuie să fie amuzant, în mod inexorabil. Aceasta nu cere neapărat un gag pe secundă. Poți foarte bine să realizezi o comedie fără gaguri, cu o glumă la fiecare cinci minute și personaje umoristice, dar trebuie să susții ritmul fără a ceda, dacă nu, violezi legile elementare stabilite în primele cinci minute, contractul încheiat cu publicul, după care totul trebuie să fie amuzant și rapid. Din această pricină mi-e foarte greu, și uneori nu reușesc, să realizez genul de lucruri care îmi interesează, probabil, și pe alții în cinematograful.

Pentru a funcționa corect, o comedie trebuie să te facă să rîzi. Nu te poți abate de la asta. Dar cum e foarte greu să faci pe cineva să rîdă, toți autorii de comedii din lume adoptă același demers: încearcă să ocolească obstacolele. Căci, dacă nu e dificil să faci pe cineva să rîdă o dată sau de două ori, este dificil să ajungi să declanșezi hohote de rîs 90 de minute, într-un ritm atît de rapid încît oamenii să nu aibă timp să se plictisească. Este atît de dificil, încît încerci toate posibilitățile. Lumea spune că ceea ce contează înainte de orice este să găsești cîteva personaje bune care să se integreze bine în poveste. Sigur, sînt de acord, totuși este perfect, cu condiția să ai în plus și risul. Dacă acesta este absent, atunci filmul n-are nici un sens. În timp ce, dacă n-ai nimic din toate acestea, dar risul este prezent, ai toate șansele să reușești. În concluzie, a spune că risul este trupul și sufletul unei comedii este o evidență pragmatică.

Din volumul „Woody Allen și comediiile lui”
de Eric Lax, Ed. Charter House, 1975

Foto: Victor STROE



Liceenii — un serial controversat, dar și de succes

FILMUL și LICEENII

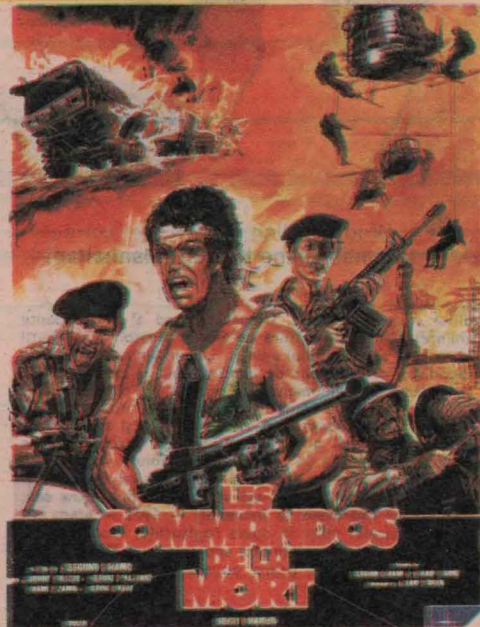
Ii poți observa zilnic intrînd, ieșind și apoi intrînd din nou în sălile de proiecție. Tăcuți, flegmatici, zgomotoși pînă la teribilism, sceptici sau entuziaști, comentînd cu glas tare, fără complexe, ba chiar cu un aer atotștiutor, mimînd cu inocență neîndemnarea maturității, la fel de excesivi în contestație ca și în adulație față de ceea ce consideră a fi filmul lor.

Este știut că astăzi cinematograful reprezintă pentru cei tineri și foarte tineri forma cea mai consistentă de conșom cultural. Nici muzica (cu dans cu tot), nici teatrul, nici lectura (carte sau presă) sau programele TV (unde tot filmul constituie sarea și piperul) nu sînt în măsură să-i conteste supremația. Din distracția preferată, el devine astfel unul dintre factorii decisivi în configurarea personalității: cu repercusiuni hotărîtoare în maturizarea ulterioară. Căci, aflați la vîrsta formării, a cristalizării vîltoarelor opțiuni de viață, marea majoritate a celor între 14 și 18 ani percep filmul ca pe un model dețin de urmat.

Întrebarea dacă „e bine sau rău?” devine inutilă în raport cu obiectivitatea fenomenului.

Mari opțiuni, mari răspunderi

Înainte vreme, părinții limitau prin autoritate contactul copiilor cu lumea filmului, rejețind căzută azi într-o totală desuetudine. Sălile de cinema, aflate pînă nu demult în postura de a face educația „omului nou” se vedeau în situația de a-i descuraja chiar și pe cei mai fideli spectatori cu ajutorul clauzelor prohibitive de genul „interzis tinerilor sub 18 ani” iar mai apoi prin excluderea din repertoriu a acelor filme considerate incompatibile cu o educație „sănătoasă”. Apariția și răspîndirea vertiginoasă a fenomenului video (pe care nici dictatura ceaușistă n-a fost în stare să-l pună sub control) au făcut inoperante și aceste măsuri restrictive, tinerii spectatori pîndind opta nestingheriți în sensul preferințelor personale. Care sînt acestea e lesne de constatat, vîzînd coziile entuziaste care fac fama unor King-Kong, Kung-Fu și altor grozăvii asemănătoare, transformînd sălile obscure ale videotelor (proaspăt și prompt privatizate) într-un fel de peșteri ale lui Ali-Baba.



Filmul de comando — un jalnic înlocuitor al filmului de artă

Dacă este imposibil să interzici accesul tinerilor la filmele proaste, nu ne rămîne decît să-i determinăm pe ei să le respingă.

Cum?
Școala a anatimizat inițial sala de cinematograf, considerînd-o (mai mult sau mai puțin explicit) ca un veritabil mediu de pierzanie. Ulterior, căteodată a înțeles că, orice s-ar face, nu poate evita „concurrenta” ecranului. În consecință, a încercat să schimbe condiția filmului din adversar în aliat, concordată devenind posibil mai ales pe tărîmul filmelor „educative”, la care elevii erau duși cu rîndul și băgați în sală, de unde ei se grăbeau (în cel mai bun caz) să dispară, eludînd astfel predica ideologică ce le era destinată. Ceva mai bine a reușit apropierea în cazul filmelor istorice, unde gustul spre aventură și sentimentul patriotic descopereau unele zone de interes. În cazul ecranizărilor din literatura clasică își revendicau, fiecare pentru sine, atu-urile. Altfel spus, profesorii de literatură se grăbeau — în marea lor majoritate — să neghe libertatea cinematografului de a trata prin mijloace specifice sursa literară, iar cineștii replicau că filmul nu poate rămîne numai la ilustrarea cuminte a programelor școlare (vezi, în ultimii ani, reacțiile la filme ca *Adela*, *Ficărî pe comori*, *Cel ce plătesc cu viața*, *Noiembrie, ultimul bal* și altele). Din această dispută, elevii ieșeau în cele din urmă „avantajați”, în sensul că cele nouăzeci de minute de proiecție înlocuiau la modul mediat și, deci, insuficient citirea mai anevoioasă a textului de bază.

De aceeași parte a baricadelor

Iată motivele pentru care în numeroase țări occidentale arta filmului a devenit, din anii '60, materie de predare inclusă în programa de învățămînt a liceelor de orice tip. În cadrul acestei noi discipline, elevii dobîndesc cunoștințe aplicate de limbaj cinematografic, istorie a filmului, estetică, logică, morală și filosofie, în măsura să-i ajute la înțelegerea reală a filmului.

Ofensiva în această direcție a fost începută și la noi imediat după Revoluție, prin cîteva intervenții răslețe, dar entuziaste, pe canalele mass-media, urmate apoi de un demers oficial inițiat de către Asociația criticilor de film din cadrul

Am văzut pentru dumneavoastră:

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

VĂDUVA NEAGRĂ

Film american, 1987. Regia: Bob Rafelson. Cu Debra Winger, Theresa Russell, Sami Frey.

Bob Rafelson e o firmă de toată încrederea. Și atunci cînd optează, la începutul anilor '70, pentru „un fel de neorealism picaresc”, în *Cinci piese ușoare*. Și atunci cînd ecranizează romanul lui James M. Cain „Poștașul sună întotdeauna de două ori”, concurînd clișva predecesori de prestigiu: Pierre Chenal, Luchino Visconti, Tay Garnett. Și atunci cînd încearcă să revigoreze un gen de mare popularitate precum filmul negru american, prin *Văduva neagră*.

La prima vedere, *Văduva neagră* este un polițist ca oricare altul: o criminală prin vocație, care, asemenea păianjenului denumit astfel, își ucide partenerii de viață — toți bogăți și toți mai în vîrstă decît ea —, este urmărită cu obstinție de o agentă a Departamentului Justiției care, în cele din urmă, o demască.

Raportat la modelul clasic, învățat de la papa Hitchcock, filmul nu e lipsit de imperfecțiuni. Mai ales în ceea ce privește criminala ai cărei portret psihologic este neglijat în favoarea celui fizic. De ce își pînge cu lacrimi adevărate și în singurătate defuncții soți? Este ea oare minată pur și simplu de instincte pe care nu le poate controla și care o fac din cînd în cînd să se comporte ca o fiară încoțîțată? Ce o atrage la adversara ei pe care la început o intuiește, apoi o descoperă de-a

binele și, în final, îi declară deschis simpatia? Să fie ea oare mai degrabă un caz patologic decît o femeie frumoasă dornică să seducă și să se îmbogățească? Sînt întrebări la care filmul lui Rafelson nu răspunde. El preferă să joace cartea ambiguității concentrîndu-se asupra raporturilor dintre cele două femei pe care totul le desparte și totul le apropie. Una e o tipică reprezentantă a așa numitei „jet society”, cealaltă o modestă slujbășă care își vinde totul pentru o călătorie în Hawaii. Una e frumoasă, spectaculoasă, hiperfeminină și superelegantă, cealaltă — ștersă, băiețoasă, fără sex-appeal. Una e amorală, își premeditează crimele așteindu-și cu grijă victimele de pe urma cărora profită din plin, cealaltă e scrupulozitatea intruchipată, muncă pe brînci și iubeste sincer. Și totuși ele se aseamănă. Aceeași statură, aceeași talie, aceiași ochi albaștri, același zîmbet oferit cu zgîrcenie. Cînd cea blondă devine șatenă, spectrul are chiar unele dificultăți în a le deosebi. Mai important este, însă, că au aceeași tenacitate în a-și duce la îndeplinire planuri aproape imposibile. Ambele se aseamănă cu un păianjen care țese în jurul victimei o plasă perfectă, cu singura deosebire că una acționează împotriva oricăror legi umane, iar cealaltă pentru restabilirea lor. Mijloacele folosite sînt și ele identice: minciuna, schimbarea identității etc. Cele două eroine apar astfel ca două surori siameze, ca două fețe opuse ale aceleiași personalități.

Este interesant de văzut cum acest joc de-a alter ego-ul se inscrie în tiparele filmului negru. Poate că în acest sens *Văduva neagră* merită o discuție mai amplă.

● Paul Hogan și Linda Kozlowski au hotărît să-și continue și în viață idila din film, căsătorindu-se și declarînd, că vor lucra numai împreună



Uniunii cineaștilor, avind ca destinatar Ministerul Învățămîntului.

Or, dacă astăzi sîntem, în sfîrșit, în situația de a reconsidera structura sistemului de învățămînt, trecînd la modernizarea lui, este de neconceput să nu i se acorde și filmului importanța ce i se cuvine. Argumentele în sprijinul unei atari inițiative se referă la nevoia acută de a familiariza tinerii, la o vîrstă optimă, cu criteriile fundamentale ce stau la baza formării gustului artistic și a puterii de discernămint cultural.

Să dăm cuvîntul celor direct interesați profesori și elevi

Prof. Adriana Ciurmaru, Lic. „M. Eminescu”, București: „Ca profesor de limba română, am constatat că destui elevi încearcă să eludeze lectura unei opere literare prin vizionarea ecranizării ei. Or, studiarea filmului ar permite o necesară interconectare, atrăgînd elevul și sfîrșindu-i curiozitatea. Eu recomand întotdeauna vizionarea filmelor ce descind din opere literare și analiza lor comparată, ceea ce stimulează interesul elevilor într-o abordare mai profundă, pluridisciplinară, căci într-o atare discuție intră obligatoriu și noțiuni de etică, muzică, plastică, istorie, psihologie și multe altele.”

Andreea Oțeva, cl. a X-a, Colegiul Național „Sf. Sava”: „Noi simțim nevoia de a aprofunda unele filme, de a înțelege acele aspecte mai deosebite care ne se vad: munca regizorului, concepția plastică, ce înseamnă un film de artă sau, dimpotrivă, în ce constă nocivitatea anumitor produse comerciale.”

Prof. Sabina Ciurel, C.N. „Sf. Sava”: „E foarte bine ca adolescenții să poată discerne singuri ce este de reținut și ce e de eliminat din filmele pe care le vad. Oricît de ocupați ar fi cu învățătura, ei vad totuși foarte multe filme și e normal să fie ajutați să le înțeleagă.”

Andra Mustafa, cl. a X-a, Lic. „Gh. Lazăr”: „Un astfel de curs (opțional) ar fi excelent, ne-ar învăța să operăm cu niște criterii clare, ajutîndu-ne să deosebim valoarea de non-valoare. Oferta de filme este astăzi foarte mare, astfel încît mulți colegi de-ai mei preferă să vadă 10 filme decît să citească o carte. Cînd îi aud apoi discutînd despre unele dintre ele, mă îngrozesc de nivelul scăzut de înțelegere pe care-l demonstrează.”

Tudor Rebengiu, cl. a X-a C.N. „Sf. Sava”: „Sînt sigur că ar fi materia pentru care ar opta cel mai mulți, căci la ora actuală, vorba aceea: „Mulți vad, puțini pricep” și e păcat de lucrurile care se pierd prin lipsa elementelor de înțelegere. Apoi influența pe care unele filme (și astea nu sînt deloc puține) o exercită asupra unei proporții însemnate de spectatori necultivați, ca să nu le spun altfel.”

Monica Danzer, cl. a X-a, Lic. „Gh. Lazăr”: „Mă interesează foarte mult filmele. Pe cele văzute le discut cu unii colegi sau în familie, dar asta se petrece doar întîmplător. Cît despre cronici, ele nu sînt pe înțelesul nostru. Or, între a coborî nivelul acestora sau a-i ridică pe al nostru, nu cred că mai poate exista vreun dubiu.”

Tomescu Daniel, cl. a X-a, Liceul „Gh. Lazăr”: „Există acele filme serioase, dificile pe care de multe ori ai vrea să le înțelegi și nu reușești, căci îți lipsesc niște elemente specifice, obligatorii. De aceea, mulți colegi de-ai mei le și evită, preferînd filmele deconectante. În felul acesta, nu mai e de mirare că unii din ei vorbesc cum vorbesc și se poartă cum se poartă.”

Valica Ana-Maria, cl. a X-a, Lic. „Gh. Lazăr”: „Și pe mine mă deranjează invazia de filme proaste, așa-zise pentru „marele public”. Dar acesta, dacă ar fi cît de dît educat, poate că nu s-ar îmbulzi într-o asemenea măsură să le vadă. Sigur, fiecare e stăpîn pe gusturile și opțiunile lui, dar dacă îi propui un instrument de înțelegere, cum ar fi aceste cursuri, măcar o parte din ei ar învăța cite ceva și tot ar fi un mare câștig.”

Prof. Nicolae Novac, director Lic. „Gh. Lazăr”: „Noile programe de studiu elaborate de Ministerul Învățămîntului prevăd în clasa a IX-a cursuri de paleografie, în a X-a de arheologie sau arhivistică, pentru a ajunge abia în clasa a XII-a la

logică, sociologie sau ziaristică. Sigur, și filmul ar trebui și ar putea fi inclus în programa de studiu printr-o re-orientare care să țină seama în egală măsură de timpul — și așa, foarte încărcat — al elevilor, de necesitățile de instruire, cit și de preferințele lor, ce nu pot fi în nici un caz neglijate.”

Gusturile nu se discută dar se pot forma

Citeva concluzii se impun:
Elevii sînt interesați să studieze cinematograful, ceea ce este și necesar și posibil.
Această măsură ar deveni operantă prin includerea disciplinei respective în programa de studiu, în rîndul materiilor opționale.

Cooperarea dintre Ministerul Învățămîntului (cadrul organizatoric), Asociația criticilor de film (competența), Academia de Artă Teatrală și Cinematografică (elaborarea programelor și a manualelor aferente) și Televiziunea Română (disponibilități de difuzare în teritoriu a unui repertoriu adecvat programei stabilite) este obligatorie pentru concretizarea unei asemenea strategii culturale.

În condițiile deschiderii nelimitate a ofertei pe piața cinematografică, instruirea tinerilor în școală devine o modalitate de a preîntîmpina înțelegerea eronată sau infestarea morală pe care le provoacă o mare parte a acestor filme.

E momentul ca dilema „sala de clasă” sau „sala de cinematograf” să dispară, înăluțînd o concurență păgubitoare în folosul unei concurențe stimulante. Departele de a fi un adversar, filmul poate oferi școlii sprijinul său în transmiterea valorilor morale și estetice fundamentale. Marele beneficiar al acestei relații de complementaritate va fi spectatorul și, prin el, societatea.

Bogdan BURILEANU



Cine îndrăznește să-l combată pe Piedone?

„CROCODILE” DUNDEE

Film american, 1986. Regia: Peter Faiman. Cu: Paul Hogan, Linda Kozlowski.

„Crocodile” Dundee a ajuns la noi mult după ce succesul lui de box-office făcuse înconjurul lumii. De unde se vede că mitul „bunului sălbatic” suscită încă interes. Pentru că Mick Dundee nu este altceva decît un fel de Tarzan (personaj) la care filmul face adesea referințe), vinător de crocodili în Australia de Nord, îmblînzitor de animale, prieten cu aborigenii, un individ al cărui acoperș este cerul liber și ale cărui secrete de supraviețuire sînt calmul, zîmbetul, agilitatea și forța. Acest Tarzan australian are și el o Jane, în persoana unei reporterițe new-yorkeze atrasa de reputația lui. Și tot ca într-unul din filmele cu Tarzan, eroul ajunge la New York la insistențele fetei. Filmul se împarte astfel fix în două, fiind construit într-o simetrie perfectă: aventurile reporteriței în natura sălbatică a continentului australian și aventurile lui Mick în societatea sălbatică deși tehnologizată a continentului nord-american. Așa cum ea nu se descurcă cu șerpii, el nu se descurcă cu instalațiile sanitare. Așa cum ea trage cu ochiul, curioasă și temătoare, la dansurile rituale ale aborigenilor, el participă destul de stingac la partyuri sofisticate. Așa cum ea înoată prin hățșurile pădurii neumbalte, el înoată prin mulțimea bulevardelor superpopulate. Pe scurt: situații previzibile, gaguri deja fumate, un actor cu farmec (Paul Hogan), o actriță fără talent (Linda Kozlowski), într-un film care se remarcă printr-o singură secvență, cea finală a declarației de dragoste transmisă din gură în gură în subteranul metrourilor new-yorkeze.

IDILA PENTRU O PIATRĂ PREȚIOASĂ

Film american, 1984. Regia: Robert Zemeckis. Cu Michael Douglas, Kathleen Turner.

Acolo unde Spielberg e, totul e. Aventuri în cascadă (la propriu și la figurat), nebune, dozlanțuite, neverosimile, dar captivante. Umor contagios, o fiecare personaj se amuză pe socoteala celorlalți, dar și de sine însuși. Sentiment în doze mici, altă cită să dea un sens și un scop final urmasurilor, încercărilor, pericolelor prin care trec eroii.

Și, totuși, pe genericul acestui divertisment numele lui Spielberg nu apare nici măcar în calitate de producător. Apare, în schimb, cel al învățatului său, Robert Zemeckis, care și-a însușit temeinic lecția maestrului. El conduce cu mîna sigură avalanșa peripețiilor ce-

lor doi profesioniști ai aventurii — unul de prins să o trăiască cu sînge rece și cu pușca în mîna, cealaltă deprinsă să o imagineze cu lacrimile în ochi în fața mașinii de scris. Aceasta este de fapt găsnița principală a filmului, combinarea planului real cu cel în-viesc, extracerea unei romantice, tip fată bătăna resemnată să trăiască prin procură, din biroul ei pentru a o auzi în vîltoarea propriilor sale fantezii.

În datele lor de bază — identitatea personajelor, mediul exotic, idila amoroasă — „Crocodile” Dundee și Idila pentru o piatră prețioasă sînt foarte asemănătoare. Cu toate acestea, nu suferă comparație.

În timp ce primul nu izbuteste să depășească nivelul unui divertisment sărac și cu pretenții moralizatoare, celălat se înscrie printre modelele genului. Zemeckis respectă rețeta cocktailului Spielberg, distribuie doi actori plini de farmec (descoperim în Kathleen Turner o Lauren Bacall mai puțin rece și sofisticată), adaugă spectaculosul unor peisaje filmate pe ecran lat și ne asigură, citeva zeci de minute extrem de agreabile.

MUSTĂCIOȘUL

Film francez, 1987. Regia: Dominique Chaussois. Cu Jean Rochefort, Jean-Claude Brialy, Jean-Louis Trintignant.

Filmul lui Dominique Chaussois se vrea a fi o comedie neagră pe o canava polițistă. Comedie nu prea și pentru că nu are haz — nici voluntar atunci cînd eroul este surprins cu un cadavru în brațe și e considerat pederașt, nici involuntar atunci cînd același erou, rînit grav la picior, se mișcă de parcă n-ar fi pațit nimic.

Polițist e, în măsura în care niște polițiști sînt angrenați în lichidarea unei bande de răufăcători, și totuși nu prea și pentru că nu are suspans. Nici măcar atunci cînd mașina infernală ar trebui să explodeze și nu explodează.

În schimb negru e deoarece acumulează o grămadă de cadavre unele înghesuite într-un elegant WC de pe o elegantă autostradă, altele presărate prin vecinicia hală defecată, unde, de regulă, se regleză conturile, dar și prin birourile poliției.

De ce atîta risipă de impușcături și de vopsea roșie? Nu e deloc clar. Poate pentru că francezii vor să albă și ei comedile lor negre pe o canava polițistă. În cazul acesta ar fi mai bine să tragă cu ochiul peste ocean la cei care se pricep să facă așa ceva.

Păcat de tripla Trintignant-Rochefort-Brialy la care nu putem decît să „admîrăm” ravagiile vîrstei și să ni-l amintim cu nostalgie în anii ‘60-’70.

Cristina CORCIOVESCU

noul INEMRA

Coperta I: Beatrice Dalle; premiera la Berlin '90 în Răzbuirea unei femei de Jacques Doillon

Coperta IV — Nolle vedete hollywoodiene: Demi Moore (v. pag. 19)

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

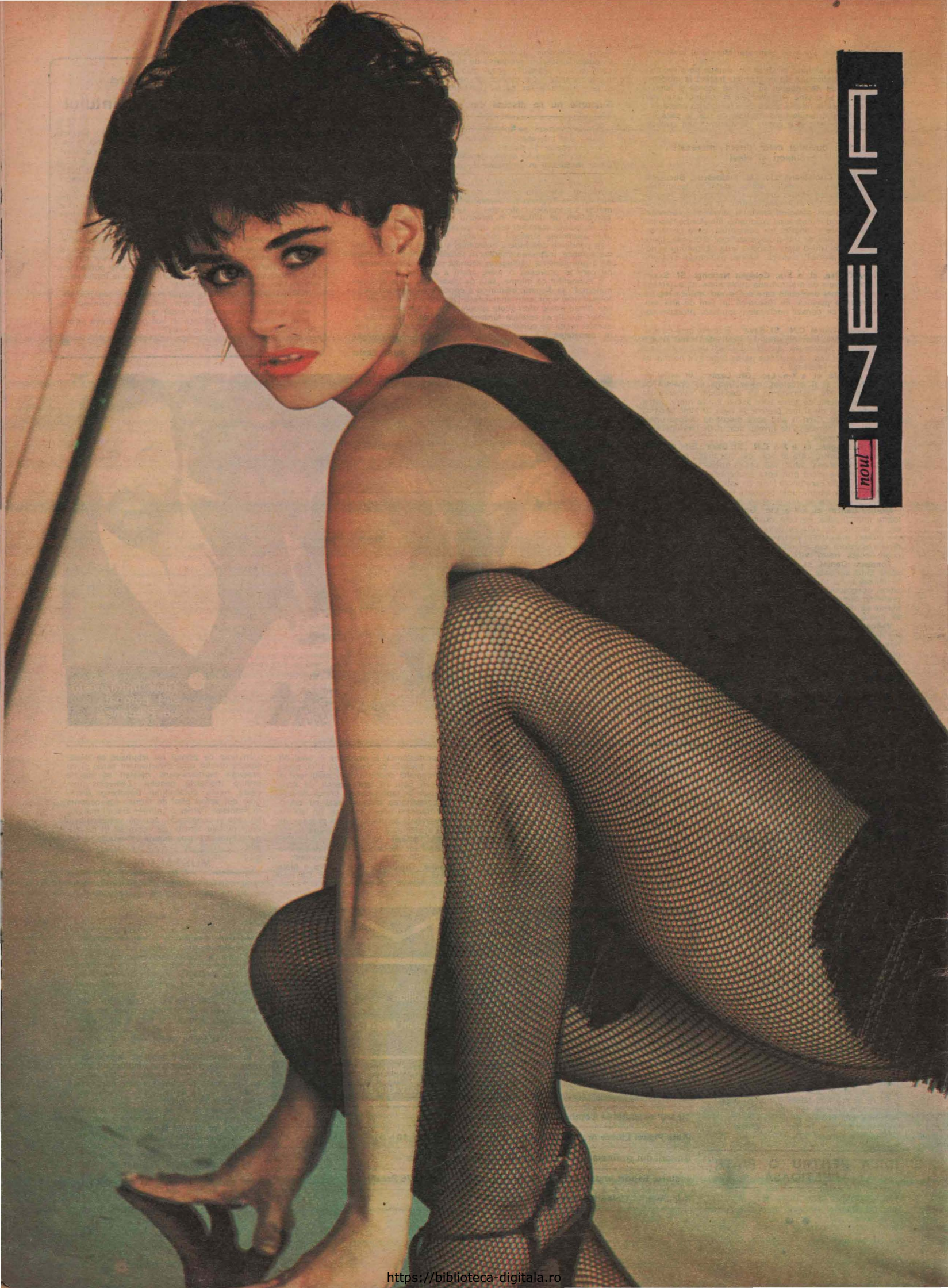
Tiparul executat la Combinatul Poligrafic București.

Piața Presei Libere nr. 1, București — 41917. Exemplar lei 10

Cititorii din străinătate se pot abona prin: „Rompresfiatelia —

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

București — Calea Griviței nr. 64—66



PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
nou