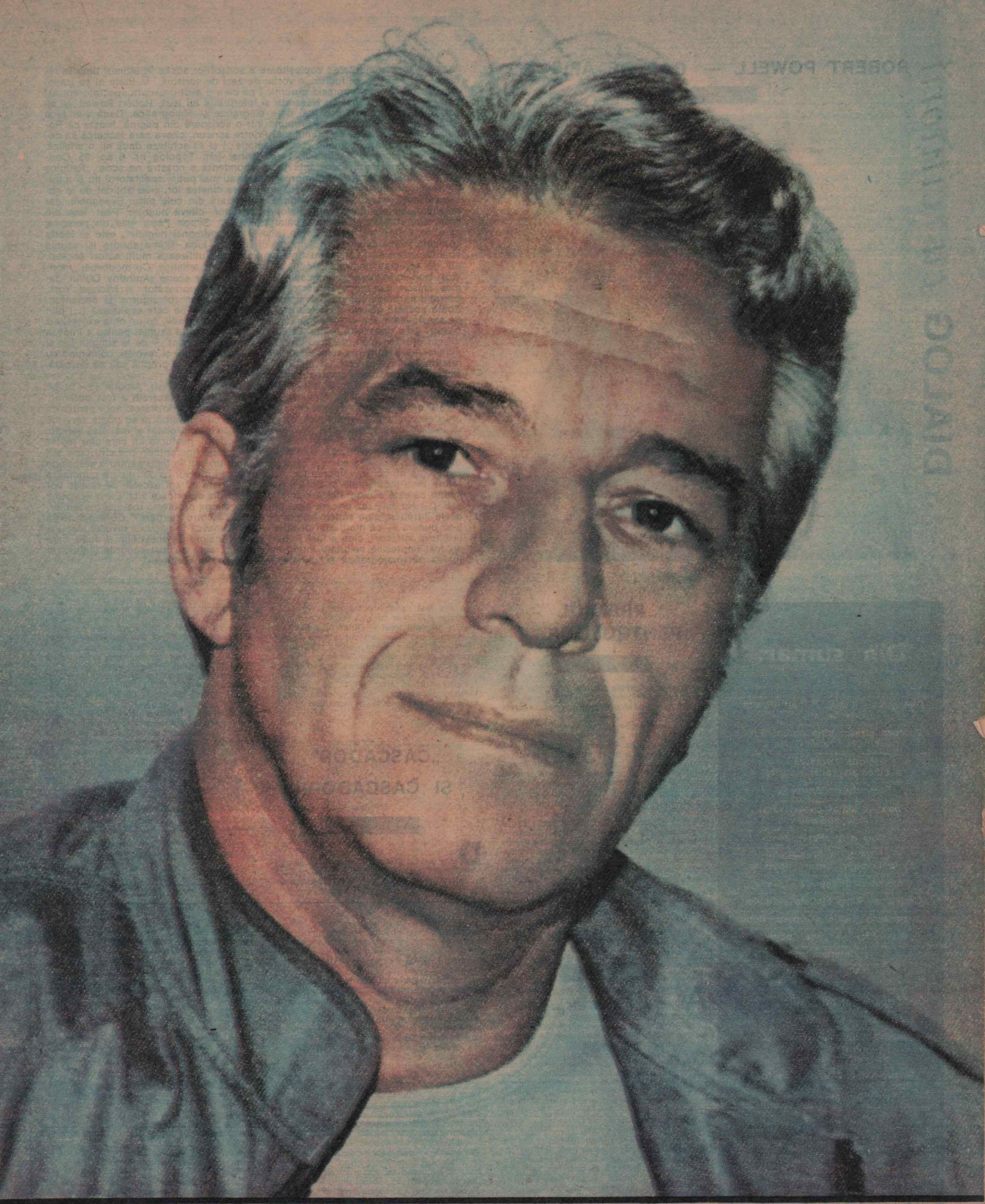


REVISTĂ A CINEFILILOR DE TOATE VÎRSTELE BUCUREȘTI, IUNIE, 1990

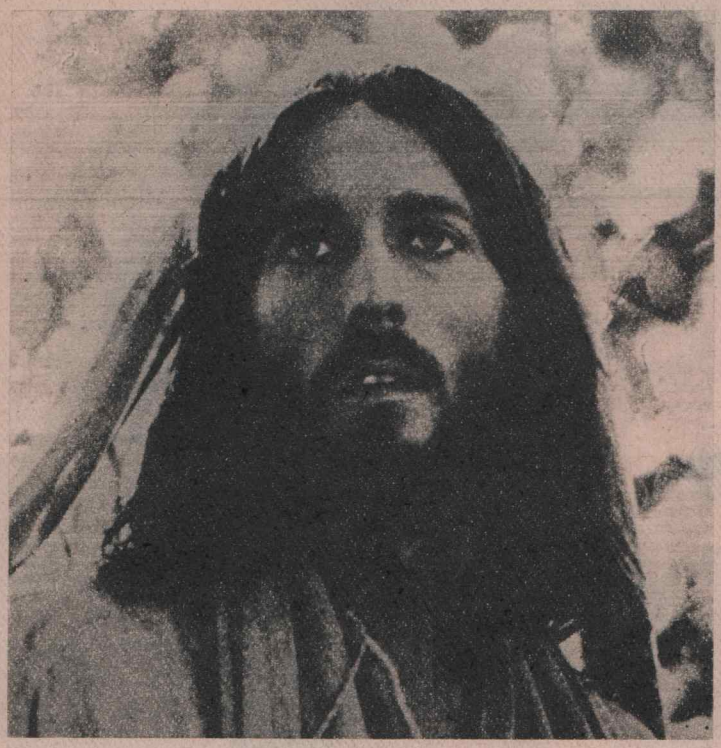
Nr. 6 (327)
Anul XXIX

noul CINEMA

https://biblioteca-digitala.ro

DIALOG *cu cititorii*

ROBERT POWELL — CAP DE AFIŞ ▶



Cînd spun **majoritatea copleşitoare** a scrisorilor sosite în ultimul timp la redacţie nu spun mare lucru... e vorba de **zeci** de scrisori... în toate ni se transmite, în fel şi chip, impresia puternică pe care a avut-o asupra spectatorilor filmul lui Zeffirelli **Iisus din Nazareth** şi interpretul lui Isus, Robert Powell. Ni se cer fotografii ale interpretului, date biografice şi filmografice. Dacă s-ar face acum un **top**, cum ni se şi propune într-o scrisoare din pagină, fireşte că Robert Powell s-ar situa pe primul loc. Printre scrisori, cîteva care încearcă să depăşească simpla exclamaţie (sau aclamaţie...) şi să schiţeze dacă nu o analiză, măcar o descripţie a filmului. **Laura Mihai** (str. Topolog nr. 6 ap. 95, Constanţa), o constantă (constanţă?) corespondentă a noastră ne scrie: „Religios sau nu, cinefil sau nu prea, impresionabil sau mai puţin, spectatorul nu şi-a putut reţine un fior omenesc. Realizatorii, spre cinstea lor, s-au abţinut de la subiectivisme, redînd fidel naraţiunea, sintetizată din cele patru Evanghelii, dar detaliind, cu abilitatea unui pictor restaurator, cîteva nuanţe: Pilat iese din rama superficialităţii acelui „spălat pe mîini"; Simon Petru este un personaj care se defineşte treptat; Zerah, adevăratul „personaj negativ", este şi foarte complex; remarcabilă şi nuanţarea dramei lui Iuda. Nume sonore îşi asumă apariţii „minore" (...) Nu întîmplător distribuţia utilizează mulţi actori englezi, atît de apreciaţi pentru distincţia şi măiestria lor artistică. Cu modestie, „monştrii" pun în valoare semnificaţiile aparte ale unor scene (Anthony Quinn, James Mason, Laurence Olivier, Peter Ustinov). Surprinzător şi Michael York, obişnuitul „băiat cuminte şi simpatic", reuşeşte un rol viguros şi dezlănţuit. Toată această galerie de celebrităţi devine fundalul pe care evoluează (...) plin de sensibilitate, dar şi forţă, personajul lui Robert Powell, cu un chip expresiv şi gesturi de o deosebită graţie. Este extraordinar curajul asumat pentru a înfăţişa divinul atît de uman, de credibil, de viu şi impresionant — de la simplul joc al mîinilor, de la privirea senină, duioasă la drama durerii şi revoltei, culminînd cu martiriul final. (...) Este un merit al filmului că nu şi-a propus sau să dezbată, sau să impună, ci numai să înfăţişeze."

Şi o altă scrisoare, a **Gabrielei Stanciu** din Bucureşti (str. Albotei 15—19, bl. 9, ap. 12): „Impactul cu filmul lui Zeffirelli **Iisus din Nazareth** a fost puternic pentru că tema filmului era de natură să-ţi suscite curiozitatea, apoi pentru că am descoperit cît de minuţios este Zeffirelli, cu cîtă dibăcie se poate servi de mijloacele cinematografului. Absolut totul este impresionant şi mai ales veridic: simplitatea jocului lui Robert Powell, forţa privirii, gesturile lui care sînt reprezentări fidele ale picturilor din biserici; mişcarea figuranţilor în cadru pare atît de firească încît ai crede că Zeffirelli a făcut un salt în timp pentru a surprinde faptele de atunci în viitoarea lor. Apoi muzica lui Maurice Jarre care punctează foarte bine momentele cheie ale filmului... Poate că cei excesiv de realişti vor spune că este o biografie romanţată, o biografie ca oricare alta. Eu n-aş spune aşa. (...) Nu este „ca oricare alta" pentru că atinge problema rostului oamenilor, acele întrebări: cine sîntem? de unde venim? încotro mergem?" Corespondenta s-ar bucura — ca mulţi alţii dealtfel — să găsească în paginile revistei răspuns la cîteva întrebări: cine a fost Robert Powell înainte de acest film şi după, care au fost impresiile celorlalţi interpreţi din film, care au fost ecourile filmului în lumea cinematografică şi „bineînţeles, opinia lui Zeffirelli".

Din sumar:

Dialog cu cititorii: Robert Powell cap de afiş

Cronica străzii: cine cumpără şi cine citeşte „Noul Cinema"

Noua structură a cinematografiei noastre

Festivaluri: Cannes'90

Poate fi filmul cu adevărat independent?

O elevă a lui Peter Brook

Cu directorul Festivalului de la Locarno despre libertate

Cronica noutăţilor la... Sahia

Cartea de film: Virstele peliculei

Cinemateca: Fellini, Godard, Penn

Box-office — „Box" populi

Cinerama

Video-clip

N-au fost star-uri şi totuşi: Goddard, Mangano, Tantzi Cocea

Garbo: cel mai secret personaj

Pe ecrane: Cinematograful sovietic la ora transparenţei; Starman şi Kung Fu

În premieră: Coroana de foc, Liliacul înfloreşte a doua oară, Taina jocului de cuburi

La acest număr semnează: Mircea Alexandrescu, Liana Alexandra, Bogdan Burileanu, Cătălina Buzoianu, Călin Căliman, Cristina Corciovescu, Irina Coroiu, Ileana Dănălache, Dana Duma, Irina Horea, Ion Bogdan Lefter, Alice Manoiu, Ecaterina Oproiu, Daniel Paunică, Aura Puran, Marina Roman Juc, Dumitru Solomon, Doina Stanescu, Savel Stiopul, Mihai Tolu, Julieta Tintea, Octavian şi Florin Silviu Ursulescu.

PREMIUL PENTRU CURAJ

Florentina-Daniela Stanciu (Puchenii Mari, şos Bucureşti-Ploieşti 261, jud. Prahova) asemuia filmul lui Tatos **Secretul armei... secrete Dictatorului** lui Chaplin. Nu credea că această comparaţie ar putea să fie publicată în revistă. Noi am citit-o, dar, fatalmente, deşi scrisă înainte, ea a apărut după Revoluţie. Oricum, fie şi mai tîrziu, ideea rămîne interesantă sub raportul conexiunilor stîrnite în sistemul de valori al spectatorilor. În decembrie, pe 23, F.D.S. ne trimite o completare: „Dacă s-ar institui un premiu pentru curaj, eu i l-aş acorda lui Alexandru Tatos, acest regizor minunat care a avut curajul să ironizeze cu atîta talent şi abilitate prostia, fanfaronada, bufonada ceaušistă. Pornind de la un basm — **Sinziana şi Pepelea**, prelucrînd subiectul în manieră modernă, pigmentînd pelicula cu savuroase găselniţe regizorale, Tatos a înfierat tembelismul înălţat la rang de regalitate, le-a rîs în nas proştilor, i-a rîs în nas lui Dulea, care n-a fost capabil să priceapă nimic din scenariu. (Nu m-ar mira să spună că, dimpotrivă, a pricepuţ totul — Dulea nu e prost! — şi că, aprobînd filmul, a făcut un gest de disidenţă... — D.S.) (...) Îmi vine să rîd cînd îmi amintesc cît de subtil ironizau actorii în acest film dictatura. Era răzbunarea lor, răzbunarea unor talente deosebite silite să facă triste compromisuri în arta lor atît de iubită, de preţuită de noi toţi!" Ar fi, aceasta, încă o floare pe mormîntul excepţionalului regizor dispărut...

„CASCADOR" ŞI CASCADORII

De acord cu **Ştefan Brandes Lăţea** (Bucureşti, şos. Colentina 39, bl. R14, ap. 43) că a existat o imagine cel puţin incompletă, dacă nu deformată asupra meseriei de cascador. „Trebuie să amintesc redacţiei că între cascadori există oameni de valoare cu profesii serioase (ar trebui să-l completez pe autor, precizînd că şi profesia de cascador e serioasă, căci chiar despre asta ne scrie — D.S.) ca: profesori, ingineri, artişti plastici. Eu personal sînt scenograf, membru al UAP, fost campion de călărie. În ultimii patru ani am lucrat la cele mai grele filme ale studioului, atît ca asistent scenograf şi cascador, cît şi ca interpret." Articolul „Cascadorii" pe care ni-l trimite e, din păcate, prea lung ca să-l putem reproduce, contribuţia cascadorilor la Revoluţie fiind aici amănunţit relatată. Aflăm însă cu plăcere că: „în revista „Cascador", cei interesaţi vor putea urmări în serial povestirile cascadorilor cu toate întîmplările inedite şi pericolele pe care le-au înfruntat alături de ceilalţi participanţi la revoluţia tineretului."

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

AVEM CUVÎNTUL !

Abundenţa de scrisori este semn de sănătate pentru orice publicaţie.

Judecînd după acest criteriu — după Revoluţie — avem consistente motive de bucurie. Conţinutul scrisorilor a căpătat o altă consistenţă şi o percutantă franchete. Dialogul a devenit complet liber de ambele părţi. Primim aprecieri privind conţinutul revistei şi concepţia ei grafică, dar şi stimulatoare doleanţe cum ar fi, de pildă, mai multă informaţie despre fenomenul cinematografic mondial. O cerinţă întrutotul îndreptăţită după ani şi ani cînd am fost privaţi de contactul real şi susţinut cu alte cinematografii.

Exigenţa şi criticile lectorilor noştri sînt benefice. Un ziarist britanic nota într-un comentariu („Observer" 20 mai), parafrazez: gradul de democraţie al unei ţări se poate măsura şi prin gradul în care fiecare individ (sau instituţie) suportă critica!

Tirul cititorilor noştri se îndreaptă, mai ales, asupra condiţiilor materiale. Ni se cere insistent să acordăm mai mult spaţiu ilustraţiei şi, în special, ca reproducerile să fie de mai bună calitate. Se impun două precizări: Hotărînd să dăm tinerilor noştri cititori două posteruri în fiecare număr şi, desigur, două coperţi dedicate actorilor, spaţiul revistei s-a redus implicit la 20 de pagini. Un număr nu poate cuprinde totul. Facem această elementară subiniere în urma mai multor discuţii avute cu colegii noştri cineaşti dintre care mulţi aşteaptă să fie prezenţi în fiecare număr. Oricît de aproape ne sînt eforturile lor creatoare, nouă şi cititorilor noştri, şi acestea ne sînt, o revistă nu este nici o enciclopedie, nici măcar o carte de telefon, iar textul, vezi doleanţele de mai sus, nu poate depăşi o anumită suprafaţă decît în detrimentul ilustraţiei. Iar noi credem, asemeni cititorilor noştri, că într-o revistă de cinema şi fotografia este un argument publicistic, publicitar şi poate fi chiar un argument teoretic. Bineînţeles, şi noi, asemeni lectorilor noştri, am dori mai multă acuratete în reproducerea lor. Pentru a reuşi acest lucru ar fi nevoie, în primul rînd, de o hîrtie mai bună, ar fi nevoie de clişee originale (nu avem însă valută pentru a face abonamente la agenţii fotografice specializate sau la reviste străine), ar fi nevoie de pigmenţi de culoare din import etc. respectiv de tot necesarul pentru o presă în pas cu modernizarea tehnologiilor.

Indiferent de tonul — vehement, ironic sau înţelegător — prin care ni se adresează, implicit sau explicit, aceste critici — sîntem întrutotul de acord cu ele şi vă asigurăm din nou că ne aflăm de aceeaşi parte a baricadei. Şi noi am dori ca munca noastră să beneficieze de tiparul unei publicaţii de artă pentru a fi păstrată ca un album-reper al preocupărilor cititorilor noştri.

Tipografii noştri, credeţi-ne, sînt nu numai artişti, ci chiar magicieni spre a vă oferi (pe actuala hîrtie de ziar, lipsiţi de cerneluri cît de cît corespunzătoare) revista noastră. Ea se tipăreşte la o maşină de import, e drept, dar care lucrează non stop de 24 de ani pentru toate cele trei schimburi fără să fi primit nici măcar noi piese. Reparaţii, cîrpăceli făcute cu multă trudă şi cu mai multă inventivitate, da. Dar se poate asigura astfel o condiţie de editare corespunzătoare?

Şi mai avem o durere care se cere mărturisită. Sîntem puşi deseori în situaţia de a nu răspunde prezent abonaţilor noştri. Mai ales celor din ţară. Se ştie că presa noastră a proliferat în ultimele luni ca niciodată în trecut şi poate ca nicăieri în lume. (Apar peste 1200 de publicaţii!). Problema problemelor a devenit difuzarea, care a rămas la vechea ei capacitate. Deci total necorespunzătoare. Atunci cînd nu primeşti abonamentul, nu mai contează nici fotografia, nici hîrtia, nici tiparul, nici...

Tipografia livrează **la timp** stocul de reviste. Direcţia Expedierii Presei (DEP) îl preia (de la o lună la alta cu variate întîrzieri, fiind la rîndul său depăşită), urmînd să-l predea oficiilor poştale. Acestea, o ştim cu toţii, au trecut şi încă trec prin propriile „crize" de reorganizări, revendicări etc. Cum, necum, abonaţii ne scriu, ne telefonează, vin personal la redacţie, roagă sau reclamă dreptul lor de a primi revista la care s-au abonat. Cercul e curat vicios!

Ce putem spune este că nu ne dăm bătuţi. Facem ce ne stă în putinţă şi încă ceva în plus, pentru a scoate o revistă aşa cum cititorii şi noi o dorim. Dar, nici unii nici alţii, să nu uităm de dificultatea condiţiilor oficiale. Pînă le vom putea rezolva, scrisorile dumneavoastră ne încurajează. Continuaţi să ne scrieţi punctele dumneavoastră de vedere. Criticile pe care le primim ne onorează şi ne obligă. Vă mulţumim.

NOUL CINEMA

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICA STRĂZII

SONDAJ

Cine cumpără și cine citește revista „Noul Cinema"?

De cînd inflația presei scrise a făcut imposibilă distribuirea publicațiilor pe căile tradiționale, mulți dintre membrii echipelor redacționale s-au transformat în distribuitori ad-hoc. Am profitat de această nouă experiență gazetărească pentru a reține frînturi mai pigmentate din dialogul cu o mină dintre cei aproape 500 000 de potențiali cititori ai revistei noastre

Locul: Ploiești și Rîmnicu Vîlcea
Nr.: 3/90
Zi: Ajun de Paște

„Ce revistă-i asta? Aha, «Noul Cinema»! Dați-mi și mie una!" „Cît costă revista asta? Da' «Mondorama» n-aveți?"... „Uite, e revista «Cinema»! Dați-mi trei, îi luăm și Ginei una, nu?" „Relule, uite pe Madonna. Ia-o, mă, că merită!"... „Cine-i dom'le tipa asta cu buze frumoase?" „Noul Cinema"? Ce chestie o mai fi și asta! Dă-mi, totuși, și mie una!" ...„De ce nu veniți don' șoară mai des p-aici?"... „Îmi dați voie, vă rog, s-o răsfoiesc puțin? Mulțumesc."... **După un timp:** „O cumpăr. Nu s-o face gaură-n cer pentru 8 lei"... **O voce șmecherească:** „Auzi, duduiță, dă-mi și mie 10 reviste d'astea!" Cît e? Poftim o sută! Hopa, dai și restu'..." **Doi puștani:** „Cît e revista? 8 lei? Uite, mă, Dane, și ăla de-acolo **(gest spre o anumită direcție)** o vinde cu cinș'pe!" **Și comerțul e liber, nu?** „Vai, tu! **(„Tu" fiind un „El").** Uite, revista «Cinema»! Ia-mi și mie una!" **El plătește și o oferă cu aerul că a făcut un cadou regal. În cealaltă mînă, tînăra are trei lalele... O bătrînă:** „Maică, da' calendar bisericesc are?" **N-are...** „Păcat, că tare-i frumoasă fata asta **(coperta revistei).** Da' dacă n-are calendar, n-o cumpăr..." **...O voce „revoltată":** „Cum e posibil, dom'le (?!) ca noi, cei care vă plătim abonamentele să nu le primim de-atîta timp? Cine e de vină? O să vă reclam la «România liberă»!..." **Altă voce, dintre două papornițe:** „E bună de citit pe tren?" „E bună, e bună" **i se răspunde...** „Uite, mă, am luat-o și eu. E Madonna... Se poate desprinde ușor din clame și o pui pe perete... E mortală!"... „Revista «Noul Cinema»? Asta e unul și același lucru cu revista «Cinema»?" **Da!** „Și tot 8 lei?" **Tot!** „Și cine-o mai face?..." „Hai, dom'le, n-o mai ține de vorbă, c-avem treburi... O cumperi sau nu..." ... „Stai, răsfoiește-o înainte de a o lua! Nu puteți avea poze mai multe! Și colorate, dom'le! Și «ele» mai goale, dom'le! Că e libertate! Hai, dă-mi și mie una!"... „Doamne, de cînd o caut... N-aveți și numărul 2? Păcat!"...

Se aud vocile și văd mîinile celor care întind banii. Nu văd figurile. E imposibil. În două ore se vînd 1 800 exemplare... Mîini bătucite de muncă, puternice, înnegrite de praf, mîini subțiri, îngrijite, mîini de gospodină ce scotocesc în portmoneu, printre banii de coșniță și se scuză că-ți dă prea mărunt... „da' numai pe ăștia îi mai am..." **Mîini de bunică, ce alături de banii „fix" pentru revistă, are o pungă de „pufuleți" (pentru nepoțelul ce doarme în cărucior)... O mînă fină cu două degete pătate de cerneală... Mîini albe, cu degete prelungi, cu unghiile tăiate adînc în carne... Muziciană? Doctoriță? „Luați restul, doamnă!" Ridic ochii și constat că doamna e... domn. Scuzele sînt acceptate cu un zîmbet... Apar basmaua, fusta înflorată și tenul bronzat:** „Mînca-te-aș, mai dă la mine 10..." **Îi răspund (pe limba ei):** „Nu mai ține!"

Poftiți, mulțumesc, vă rog mărunt, dați-mi mărunt... mulțumesc... poftiți... În ziua aceea de Ajun de Paște, s-a stat la coadă la revista „Noul Cinema" iar cine îndrăznea: „Am fix, dați-mi și mie una" **era apostrofat:** „Treci dom'le la coadă! Toți avem «fix»!"

Elvis Presley și... două fete fericite

Jessica Lange, de la **King Kong** la **Tootsie**

Locul: Buzău
Nr.: 4/90
Zi: de mai însorită

„Ați venit din București? Ce mai e nou pe acolo?" **Cea care pune întrebarea este o fetiță cu alură de Gavroche și zîmbet cu dinți de iepuraș, graseind cu nădejde. Tu nu te uiți la televizor?** „Nu, că sînt clasa a cincea și am mult de învățat... Dar poate mai veniți pe la noi și-atunci dacă aveți timp să-mi povestiți și mie ce mai e pe la București... Săru' mîna și... vînzare bună!"... **Un domn — care face politică independentă, după cum mărturisește:** „Da' de comuniști scrieți în revista dv.?" **Nu, nu scriem.** „Păcat, aș fi cumpărat-o..." „Revista «Cinema»? Ce număr? Ultimul număr? Cum adică, doamnă, ultimu'? Aveți de gînd să n-o mai faceți? A, ca apariție! Așa, mai merge..." **Pleacă fără să cumpere... De vreo 10 minute dă tîrcoale o adolescentă — uniformă de liceu (oare se mai „poartă" uniforma de liceu?). Își tot numără mărunțișul. Îndrăznește, în cele din urmă, privindu-mă în ochi cu sinceritatea dezarmantă a celor de vîrsta ei:** „Vă rog, nu am decît 7,50, vă rog, credeți-mă, și-mi doresc foarte tare revista, n-ați putea... **(pauză stingherită)...** să mi-o dați... îmi lipsesc numai 50 de bani..." **Îi întind revista. Mulțumește șoptit, cu obrajii deveniți doi bujori:** „Să mai veniți pe la noi..." **Trei „magnifici" (15-16 ani, „blue-jeans", puțin pletoși, puțin „tupeiști" cum ar spune ei înșiși) mă privesc provocator în ochi și întreabă:** „Da' reviste porno n-aveți?" **Nu!** „Păcat, pe noi astea ne interesează, scumpo!" **Din spatele lor, o voce feminină:** „Dar cartea nu, frumoșilor?" **Brusc, cu bunul simț redobîndit, spășiți, toți trei:** „Săru' mîna, doamnă!" **Aflu că doamna e profesoara lor de chimie... După un timp, îl văd, cu plăcută surpriză, pe unul dintre cei trei, revenind și cerîndu-mi revista.** „Știți, de fapt noi o citim, și mai citim și altele, dar am zis că mai întîi să facem și noi puțină garagă"... „Dați-mi și mie una, cu toate că am abonament. N-am mai primit-o din februarie... Și, oricum, dacă-mi vine abonamentul, p-asta o vînd"... **Un domn cu o plasă plină-ochi de sticle cu bere și cu un buchet de bujori deasupra:** „Dar pe... (și numește pe un domn fost grangur de partid) nu-l aveți?" **Nu!** „Bine faceți..." **Și cumpără trei exemplare...** „Doamne, uite-l pe Redford... Scumpul de el"... **Tînăra (vînzătoare, după halat și ecuson) îmi cere trei exemplare:** „Am două colege moarte după el..."

Spre sfîrșitul zilei vînd două reviste și primesc în schimb un trandafir — superb — (domnul ține să-mi spună că nu e „fesenist", trandafirii sînt florile lui preferate și le cultivă cu pasiune). Mă roagă să-l primesc împreună cu mulțumirile sale adresate colectivului redacțional pentru faptul de a fi venit (printr-un reprezentant) — alături de alții, cu alte publicații — să astîmpere „foamea" de informație a buzoienilor... Și nu numai a lor...

Mi-am notat, în încheiere, cuvintele unei „împătimite a revistei (așa s-a recomandat): „Să dea Domnu' ca de-acum încolo, singura foame să fie „foamea de informație", să nu ne mai săturăm de citit..."

Consemnări de **Doina STĂNESCU**

https://biblioteca-digitala.ro

NOUA STRUCTURĂ A CINEMATOGRAFIEI NOASTRE

În sfîrşit, după ce o remarcabilă cantitate de inteligenţă, experienţă, bună-voinţă a contribuit la elucidarea şi aplanarea unor inerente divergenţe, după zile petrecute în şedinţe-maraton în plenul breslei, în secţii, în Consiliul şi în Comitetul director al Uniunii, cinematografia noastră are, aşadar, o nouă structură.

Cale liberă competiţiei, valorii

Este poate cea mai solicitantă şi dificilă activitate de creaţie, aceea de a făuri concret noile structuri organizatorice şi noua legislaţie a cinematografiei noastre.

Am sentimentul pionieratului — parcă mă aflu din nou la primul meu film — ca atunci cînd, cu mulţi ani în urmă, împreună cu colegii mei de generaţie am făcut **Apa ca un bivol negru** şi apoi **Nunta de piatră**, încercînd să imprimăm filmului nostru o nouă modalitate de expresie.

Pe cît este de anevoioasă întreprinderea noastră de acum, pe atît este de necesară. Ne lovim încă de criterii şi legi perimate care nu au nimic comun cu arta şi industria cinematografică. Ministerele Muncii, Culturii, Comerţului şi de Finanţe vor trebui să ne înţeleagă şi să ne sprijine în legitima noastră dorinţă de a crea un nou cadru legal, dar deschis, liber pentru cinematografie, domeniu atît de diferit de toate celelalte economice, industriale şi chiar culturale.

Desigur, ne lipsesc foarte multe „detalii" tehnice. Cinematografia a fost considerată multă vreme o „cenuşăreasă" a culturii şi astăzi încă parcă unii o mai privesc aşa. Important este ca paşii noştri deşi mărunţi să fie hotărîţi, să aibă un sens comun. Cred că a venit momentul să lăsăm de o parte divergenţele, în fond nesemnificative, şi să stimulăm doar competiţia valorică. Şi acel cadru moral şi uman de care cu toţii avem nevoie cînd lucrăm mai ales într-o artă care cultivă spiritul de echipă. Nu ştiu ce vom face mîine, dar cu cît sînt mai solide bazele tehnico-economice pe care le punem astăzi, cu atît mai sigur ne vom putea avînta spre viitor. Coproducţii, prestaţii, societăţi mixte, iniţiativă particulară, toate aceste lucruri vor trebui să se găsească în noua lege a cinematografiei. Nu mai puţin va trebui prevăzută utilarea tehnică a cinematografiei (aparate, peliculă, laboratoare etc.).

Studiourile vor trebui să-şi schimbe şi ele mentalitatea de pînă acum, să nu mai aştepte să fie guvernate de la centru. Ele trebuie să ofere idei noi în privinţa organizării pe principiile liberei iniţiative specifice cinematografiei, atît în domeniul creaţiei cît şi în cel tehnico-economic.

Arhiva de filme va trebui să-şi găsească un program propriu pentru viitoarea ei activitate şi menire în vederea recuperării filmelor degradate din cauza condiţiilor proaste de conservare şi va trebui să se preocupe de împrospătarea fondului de filme străine şi româneşti.

Între cinematografie şi televiziunea română va trebui iniţiat un program de colaborare pentru realizarea unor filme de artă, ecranizări, seriale sau a altor filme de amuzament, clip-uri, muzicaluri şi chiar documentare de artă, etnografice etc. În toată lumea televiziunea se sprijină pe cinematografie, sora mai mare, comandînd pentru realizarea programelor, filme de toate genurile. Un singur exemplu: 40% din planurile Centrului Naţional al Cinematografiei Franceze este asigurat prin colaborarea cu diferitele canale ale televiziunii franceze.

Sînt convins că în momentul de faţă în cinematografia românească există un capital uman şi de talent remarcabil. Avem creatori — actori, regizori, operatori, scenografi, monteuri, ingineri, tehnicieni, electricieni, muncitori specializaţi. Acestor oameni trebuie să li se dea posibilitatea să creeze, să facă filme agreate de public, chiar şi de cei mai exigenţi critici. În acelaşi timp, trebuie să fim conştienţi că am moştenit pe lîngă o legislaţie administrativă închistată, o condiţie economică catastrofală şi o bază tehnico-materială depăşită care se cere de urgenţă înnoită.

Studiourile de creaţie constituie o formulă nouă pentru cinematografia română. Împreună cu un grup de colegi regizori ne-am încumetat să punem în valoare tot acest potenţial creativ. Sîntem la ora cînd cinematografia trebuie să-şi găsească locul în marea cultură românească şi să o reprezinte peste hotare aşa cum se cuvine.

Dan PIŢA

A luat fiinţă Centrul Naţional al Cinematografiei (C.N.C.) al cărui preşedinte — numit de guvern — este regizorul **Dan Piţa**. În cadrul C.N.C. vor funcţiona cinci Studiouri de creaţie, conduse fiecare de cîte un regizor. Să le numim: **Alphafilm**, director — **Mircea Daneliuc; Star-film**, director — **Sergiu Nicolaescu: Gama**, director — **Constantin Vaeni; Pro-film**, director — **Dinu Tănase; Solaris-film**, director — **Dan Piţa**. Independent, dar tot dintre cineaştii noştri, sub conducerea lui **Mircea Mureşan**, s-a înfiinţat, ca persoană juridică autonomă, **SCIRO** (Societatea Cineaştilor Independenţi din România).

În urma Conferinţei Naţionale a Cineaştilor din lunile aprilie — mai, a luat fiinţă Uniunea Cineaştilor (UCIN) compusă din 13 asociaţii. Preşedinte: **Mihnea Gheorghiu** — membru corespondent al Academiei Române; vicepreşedinţi — **Malvina Urşianu, Sergiu Nicolaescu, Dan Piţa**. Secretari: **Laurenţiu Damian, Marion Ciobanu**. Director: **Constantin Pivniceru**; director adjunct: **Gloria Brăvescu**. Din **Comitetul** director al Uniunii fac parte: Mihnea Gheorghiu, Laurenţiu Damian, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Malvina Urşianu, Sergiu Nicolaescu, Dan Piţa, Adrian Drăguşin, Mircea Bunescu, Liviu Pojoni, Ştefan Iordache, Mircea Diaconu, Marga Moldovan, Ştefan Antonescu, Marcel Bogos, Roxana Pană, George Littera, Marin Theodorescu, Petre Sălcudeanu, Fănuş Neagu, Ion Truică, Anuşavan Salamanian, Cristina Ionescu, Titi Popescu, Marin Alexandru. Au mai fost cooptaţi din Consiliul UCIN în Comitetul director: Iulian Mihu, Constantin Vaeni, Şerban Marinescu, Marion Ciobanu.

Consiliul Uniunii Cineaştilor — ales prin vot secret la Conferinţa Naţională a Cineaştilor — este compus din 81 de membri. Îi numim pe asociaţii şi în ordinea numărului de voturi obţinute:

1. Asociaţia regie de film:

1. Nicolae Mărgineanu
2. Dinu Tănase
3. Constantin Vaeni
4. Andrei Blaier
5. Ovidiu Bosse-Paştina
6. Laurenţiu Damian
7. Lucian Bratu
8. Tudor Mărăscu
9. Malvina Urşianu
10. Dan Piţa
11. Şerban Marinescu
12. Ştere Gulea
13. Copel Moscu
14. Vlad Batca
15. Iulian Mihu
16. Ioan Cărmăzan
17. Adrian Istrătescu
18. Daniel Bărbulescu
19. Nicu Gheorghe
20. Sergiu Nicolaescu

2. Asociaţia operatori imagine:

1. Adrian Drăguşin
2. Ovidiu Drugă
3. Vivi Drăgan Vasile
4. Viorel Sergovici
5. Mircea Bunescu
6. Nicolae Niţă
7. Florin Paraschiv
8. Ilie Valentin
9. Florin Mihăilescu
10. Horia Bolboceanu
11. Alioşa Stroian
12. Liviu Pojoni
13. Sorin Popescu

3. Asociaţia actorilor de film:

1. Ştefan Iordache
2. Mircea Diaconu
3. Dorel Vişan
4. Irina Petrescu
5. Gheorghe Dinică
6. Ovidiu Iuliu Moldovan
7. Claudiu Bleonţ
8. Şerban Ionescu
9. Victor Rebengiuc

4. Asociaţia cineaştilor scenografi:

1. Marga Moldovan
2. Lucian Nicolau
3. Ştefan Antonescu
4. Radu Corciova
5. Cristian Niculescu
6. Marcel Bogos
7. Mircea Neagu
8. Oana Tofan

5. Asociaţia criticilor de film:

1. George Littera
2. Adina Darian
3. Roxana Pană
4. Aura Puran
5. Cristina Corciovescu

6. Asociaţia dramaturgilor de film:

1. Fănuş Neagu
2. Petre Sălcudeanu
3. Marin Theodorescu
4. Ion Băieşu
5. Mihnea Gheorghiu
6. Mihai Stoian
7. Marion Ciobanu

7. Asociaţia filmului de animaţie:

1. Ion Truică
2. Victor Antonescu
3. Constantin Păun
4. Genoveva Georgescu
5. Liana Petruţiu

8. Asociaţia creatorilor coloanei sonore:

creatorilor coloanei sonore:

1. Anuşavan Salamanian
2. Horea Murgu
3. Adrian Enescu
4. Camil Silviu

9. Asociaţia monteurilor de film:

1. Cristina Ionescu
2. Cristina Brătescu
3. Silvia Ionescu

10. Asociaţia producţie de film:

1. Titi Popescu
2. Lucian Gologan
3. Ion Iuga
4. Vasile Neagoe

11. Asociaţia ingineri cinema-TV:

1. Marin Alexandru
2. Vladimir Munteanu

12. Asociaţia machiorilor de film:

1. Mircea Vodă

13. Asociaţia cascadorilor:

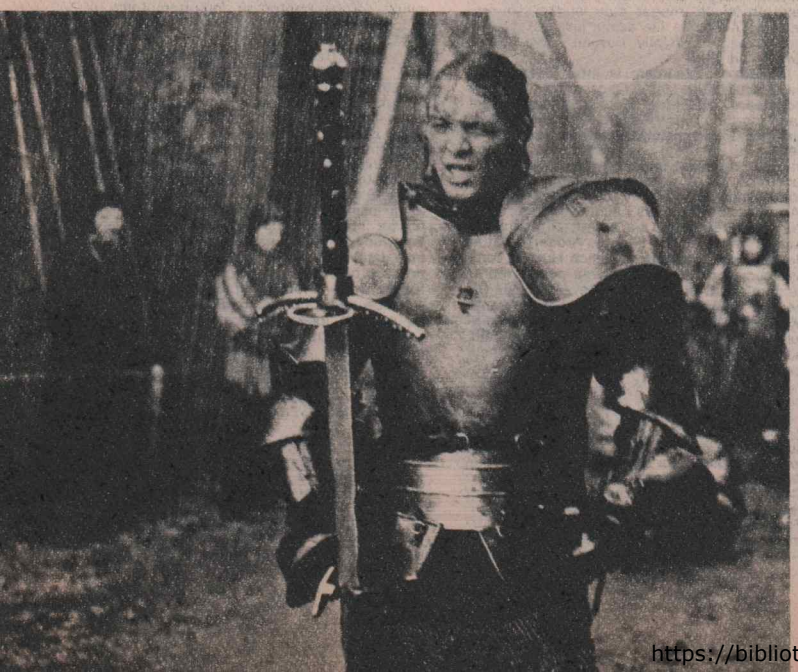
1. Ioan Albu

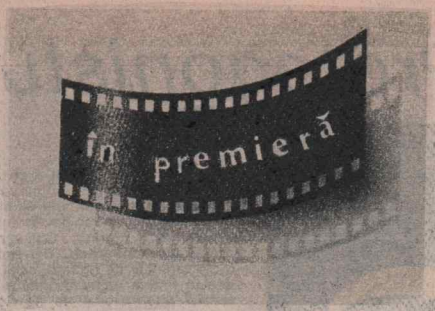
https://biblioteca-digitala.ro

● O balerină debutează în film: Simona Somăgescu

● ...cu Ion Marinescu

● Eroul romantic din toate timpurile: George Alexandru





COROANA DE FOC

Legenda este o sursă predilectă pentru filmul destinat marelui public și, în același timp, ea poate deveni pentru artist terenul fecund al fanteziei, al inventivității și chiar al diversificării modalităților lui de exprimare. Pe de altă parte, se săvîrșește frecvent confuzia între legendă și istorie și aceasta pentru că — de cele mai multe ori — se folosesc în film un cadru compozit, costume de asemenea, în legendă ele putînd să coexiste din perioade diferite și oferind tocmai acea particularitate ce ține de fantasticul îmbinărilor, atît în ce privește povestirea propriu-zisă, cît și lumea și ambianța ei.

Ce urmărește povestea legendară? Obținerea unui cu totul alt plan decît cel pe care l-ar invoca rigoarea documentar-istorică, pledoaria din legendă fiind pusă în serviciul unui sentiment (uneori), cel al unei idei morale (alteori), ilustrarea unui simbol cu funcție etică etc. Se știe că legenda a fost și este sursa unora dintre cele mai populare narațiuni, fantasticul, irealul împletite cu fragmente de realitate, fiind sensul însuși al desfășurării povestirii ce pendulează între abstracțiune și concretețe (privite dintr-un unghi fantastic și creînd prin aceasta o atmosferă de atracție, de încîntare, ce justifică succesul de public).

Dacă ultimul film al lui Sergiu Nicolaescu nu este privit în ceea ce este el realmente — adică o legendă care vorbește deloc pedant, ci pe aripa unui eroism fantast despre sentimentul onoarei — ci se încearcă o situare a lui într-un cadru strict istoric și concret din punct de vedere faptic, se săvîrșește, cred, o dublă eroare și se face un dublu deserviciu: filmului ca artă populară i se obturează dreptul la fantezie, iar istoriei i s-ar destina să fie doar o ilustrare strict realistă (ca și cînd trecutul ar fi lăsat moștenire un fel de caiete pline de canoane ale realității lui).

Acestea fiind zise și considerînd filmul **Coroana de foc** ceea ce a intenționat să și fie, adică o legendă în imagini, să-l discutăm ca atare.

Într-un Ev Mediu care, în întreaga Europă stătea sub semnul durității, al luptei, al căutării unei ieșiri spre o altă așezare a lumii, în care migrația maselor se făcea mai ales sub forma aventurilor militar-războinice, sentimentul civic de om al cetății s-a cultivat și dezvoltat — urgența și primejdia o cereau — pe metereze. Cîrmuitorii aveau să statornicească adevărate coduri ale onoarei (cavalerul cel viteaz este în fapt un maestru al luptei, dar și un modelator de conștiință și destoinicie), ale civismului care, toate la un loc, erau destinate să stimuleze bravura (pînă și scurtele răgazuri de liniște nu erau decît tot atîtea intermezzii de pregătire a luptei prin turniruri și antrenamente — alte forme de întreținere a voinței combative, dar și de defulare a energiei durității care plutea deasupra vremii). Toate acestea erau destinate să sădească și sentimentul apartenenței la acel micro-univers asaltat nu numai la zidurile cetății, dar în însăși alcătuirea și legile lui. O luptă era militară, alta se dădea pentru putere, deci pentru poziția care conferea dreptul de a deține forța de modelare a cetății.

Filmul **Coroana de foc** (scenariul îi aparține lui Francisc Munteanu, după o idee a lui Sergiu Nicolaescu) își plasează desfășurarea nu într-un cadru — document ci, mai ales, într-o atmosferă, consemnată și ea de cronici, care a generat legendarul tocmai ca o necesitate de a potența realul, de a înflăcăra zelul combativ și, nu în ultimă instanță, de a asigura supravietuirea în fața tăvălugului istoriei. Regizorul Sergiu Nicolaescu are o predilecție pentru această atmosferă, în care totul a ajuns la limită, energiile sînt sub presiune, în care instinctele iau adesea locul rațiunii, pasiunile se înfierbîntă, iar cavalerismului luptătorului nu-i mai rămîne decît argumentul spadei.

Aceasta atmosferă de urgență și violență este intersectată de secvențe în care apar sentimentele omenești dintotdeauna: dragostea, prietenia, reveria... Timpul nu avea o dreaptă împărțire în asemenea împrejurări, chiar privite prin prisma legendarului, căci supraviețuirea cetății era acaparatoare și lăsa sufletului doar scurte clipe de prezență. Alternanța duritate — duioșie — omenie imprimă acestei povestiri un ritm nervos, sacadat, ritmul filmului de acțiune în care Sergiu Nicolaescu se simte la largul lui. Luptele se succed, suspensul lor îl captivează pe tînărul spectator. Eroii narațiunii se caracterizează pe sine mai ales în astfel de momente și însuși maestrul de lupte, cavaler al spadei și al onoarei (interpretat de Sergiu Nicolaescu) plătește cu viața propria-i menire. Filmul nu este construit — și acesta este un merit al lui — în viziunea unui happy-end, ci a unui sentiment la care se ajunge parcurgînd calea legendarului.

Cu filmul **Coroana de foc,** realizatorul Sergiu Nicolaescu își demonstrează încă o dată profesionalismul ca și temperamentul de cineast al acțiunii dezlănțuite, adăugînd totodată pe panoplia creației lui de interpret încă un erou cu spada în mînă, un erou intrat în legendă, de pe meterezele unei cetăți asaltate de neliniștea unor vremuri. George Alexandru îi merge pe urme, cu convingere și maturitate actoricească (deși nu a debutat de prea mult timp, în film, iar atunci cînd a făcut-o a fost tot sub bagheta lui Sergiu Nicolaescu). Vladimir Găitan și Ștefan Velniciuc impun la rîndul lor niște tipuri aspre și vitale din acea galerie de oameni ai cetății medievale, în timp ce Simona Șomăgescu conferă grație și inedit unei tinere femei pentru care luptătorii nu aveau timp decît pentru o privire cupidă.

Nicolae Girardi și Alexandru Groza au transpus în imagine o atmosferă dominată de tensiune, mister și legendar (poate prea fotogenică uneori).

Cred că noua producție **Coroana de foc** este genul de film — și este un amănunt demn de reținut dacă îl considerăm totuși amănunt — destinat să re-aducă spectatorul în sală, să-i ofere ceea ce așteaptă mai demult, adică nu lecții în imagini, ci emoția unei povestiri (atîta cîtă e) care să-i țină treaz interesul. Spectatorul are dreptul să ceară și să aștepte de la un film să-i facă și plăcere să-l vadă.

Mircea ALEXANDRESCU

Producție a Casei de filme Cinci în colaborare cu Ministerul Apărării Naționale. Scenariul: *Francisc Munteanu* **după o idee** *de Sergiu Nicolaescu.* **Regia:** *Sergiu Nicolaescu.* **Imaginea:** *Nicolae Girardi, Alexandru Groza.* **Decoruri:** *arh. Ștefan Antonescu.* **Costume:** *Gabriela Nicolaescu;* **Muzica:** *Adrian Enescu.* **Montajul:** *Maria Neagu.* **Coloana sonoră:** *Anușavan Salamanian.* **Cu:** *Vladimir Găitan, George Alexandru, Traian Costea, Sergiu Nicolaescu, Virgil Flonda, Ștefan Velniciuc, Ion Rițiu, Simona Somăgescu, Roxana Ionescu, Cornelia Pavlovici.* **Film realizat în studiourile Centrului de Producție Cinematografică „București".**

https://biblioteca-digitala.ro

Protagonistul filmului: Filmul

CANNES '90

„Selecția oficială a celui de-al 43-lea festival de la Cannes nu include opere spectaculoase, dar cuprinde ultimele filme ale unor cineaști demni de tot interesul: David Lynch, Alan Parker, Giuseppe Tornatore, Jean-Paul Rappeneau, Bernard Tavernier..."

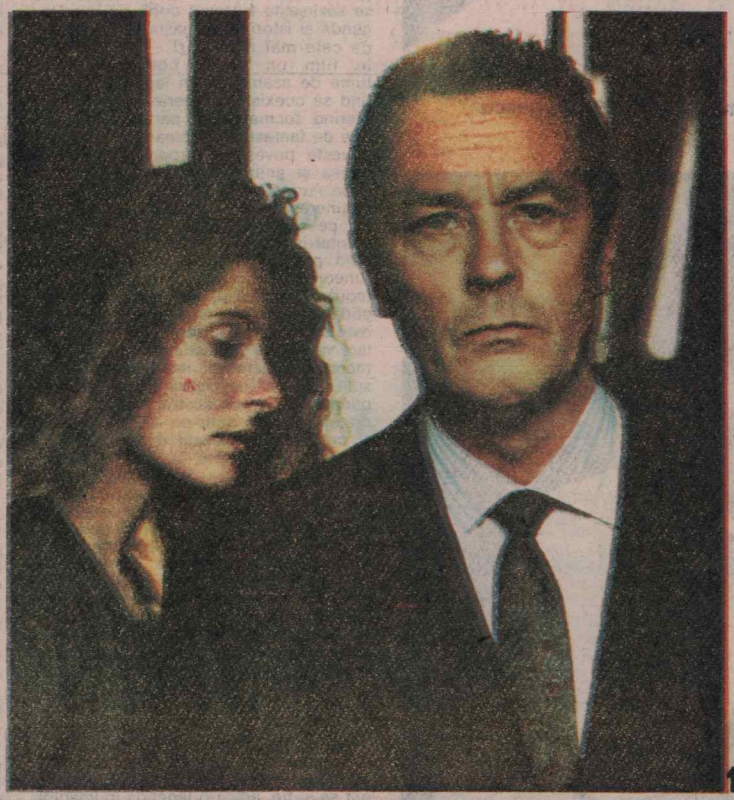
Cu variațiile de rigoare, cam așa era anunțată în Franța ediția de mai a tradiționalului festival internațional de pe Coastă.

Prin urmare, o curiozitate calmă, lipsită de iluzii.

N-a fost deloc, așa...

În primul rînd juriul

Componența lui se cunoaște și persoana președintelui indica, așa cum s-a întîmplat întotdeauna, tendința etapei. În anii '50, tendința era de a anihila complexele cinematografiei, nu complexe de rudă săracă, ci de rudă parvenită. Filmul, pornit prea de jos și



1

îmbogățit prea repede, trebuia înnobilat prin prezența unor arte ale căror blazoane erau, demult, incontestabile, respectiv de prezența unor literatori de renume, eventual și de recunoscut rafinament. În consecință, trei ediții au fost girate de Jean Cocteau. ('53; '54; '57). S-a apelat la popularitatea lui Marcel Pagnol (1955) (mai ales că celebrul dramaturg avea la activ un îndelung concubinaj cu cinematografia, înăuntrul căreia a trăit, „ca un caz"). S-a apelat la Marcel Achard ('58; '59); la Georges Simenon (1960). Voluptatea cu care se sublinia ce hram poartă președintele („Președintele este „de l'Académie Française") vorbește scurt și îndesat despre dorința unei arte de a-și face uitată originea plebee. În anii contestatari festivalul a lăsat — așa cum a făcut întotdeauna — ca vîntul timpului să-i bată în pupă, îmbrățișînd, cu precădere, (avea dosar „Motive personale") fervoarea feministă.

În consecință, în 1966, nu domnul André Maurois, cu toate că „de l'Academie Française", a fost chemat la pupitrul festivalului, așa cum se bănuia, ci doamna Sophia Loren, Maurois, împreună cu alți trei academicieni, trebuind să se resemneze cu calitatea de simpli jurați. Președintei Sophia Loren i-au urmat președinta Michèle Morgan, apoi președinta Ingrid Bergman, apoi președinta Jeanne Moreau și — dacă nu mă înșel — șirul președinților feminine s-a încheiat în 1979 cu Françoise Sagan care — cum s-ar zice în românește — s-a purtat „ca s-o ția minte". Dar festivalul are înscrisă, în codul său absența ranchiunei și iat-o în 1990 pe Françoise Sagan, invitată, nu știu dacă „de onoare", dar invitată și nimeni nu-i mai amintește nici „scandalul manipulării", nici de notele exorbitante lăsate neplătite. Recuperările contestațiilor legate de mai 1968 au fost și ele marcate de tendința recîștigării unei autorități, stabilizare obținută prin repunerea în circuit a „clasicilor" (președințiile lui Luchino Visconti, Joseph Losey, René Clair, Roberto Rossellini) iar tentativele de cooperare franco-americană (amintind foarte des de istoria cu David și Goliat) au fost și ele devoalate (dar cine avea interes să le voaleze?) de prezența în fruntea juriilor a lui Tennessee Williams (1976); a lui Alan Pakula (1978); a lui Kirk Douglas (1980) etc.

De cîțiva ani, tendința Cannes-ului este **Deschiderea.** Deschiderea spre cele mai tinere categorii de cineaști, spre cele mai defavorizate cinematografii ale globului, spre cele mai novatoare personalități, repet, personalități, nu persoane, și în această precizare cred că stă o bună parte din succesul constant al acestui festival unic nu numai prin amploare, ci și prin constanță și prin prestigiu, un prestigiu la care s-a atentat și se atentează necontenit (asta-i soarta prestigiului), dar care, finalmente, se arată inexpugnabil. De ce? Pentru că indiferent de tendința momentului sau a etapei, festivalul nu vrea să aibă de-a face decît cu „oameni de gir". Girul (acoperire în aur) ca o condiție sine-qua-non, începînd cu fiecare persoană din staff-ul competiției și terminînd cu ultimul (să zicem, în ordinea alfabetică) ziarist-invitat, girul jurnalistului, fiind, bineînțeles, „dosarul lui" și nu cred că sînt multe competițiile de orice categorie, la care „dosarele" să fie atît de amănunțit cunoscute. O cunoaștere a cărei nuanță este confirmată, de altfel, de culoarea badge-ului și de tipul de bulină din colțul acestui badge. Bulina aurie pe cartonul roz este un fel de „magna cum laudae" și nimeni în lume nu poate lua acelui jurnalist cu acel dosar, acel calificativ devenit, de-a lungul anilor, un titlu.

Dar să ne întoarcem la jurii. Prezența lui Bertolucci (50 de ani, 9 Oscar-uri, 8 „David di Donatello", 4 Golden Globes..., o filmografie care cuprinde, printre altele: **Prima della rivoluzione, Conformistul, Ultimul tango la Paris, 1900)** ne scutește de caracterizări. După triumful **Ultimului împărat,** numele lui Bertolucci ar fi apărut pe orice minitel. Preferințele etapei mergeau și prin inerție, tot spre el. (Anul trecut Wenders, acum doi ani, Forman). Interesant mi s-a apărut că alături de **Actrița** (anul acesta, Fanny Ardant), alături de **Noul val american** (Anjelica Huston care, așa cum vom vedea, mai avea pentru reprezentare și atu-uri suplimentare), alături de **Cineastul Francez** (Bernard Blier), de **Speranța Mondială** (Mira Nair — **Salut, Bombay),** alături de **Precauția financiară** (Hayao Shibata, distribuitor japonez) și de alte cîteva funcții generice, din juriu a făcut parte și un personaj oarecum insolit: Françoise Giroud! Evident, prezența aceasta nu corespunde niciunei necesități protocolare, pentru că Françoise Giroud nu venea să reprezinte script-giris-urile (a făcut această meserie în anii postbelici), nici scenariștii novatori (de la **Antoine și Antoinette** premiat, e drept, pe Coastă, au trecut 43 de ani, iar **Comedia puterii** a fost un film care a trecut fără urme). Faptul că Françoise Giroud a inventat formula „noul val" și că Godard — coincidență! — prezintă, anul ăsta, în competiție un film intitulat **Noul val** (s-ar fi putut intitula cu aceeași îndreptățire „Sindromul malaez"), nu merită luat în considerație, întrucît festivalul nu s-a încurcat niciodată cu asemenea gadget-uri. Lăsînd la o parte misterul (oare fair-play-ul atît de des invocat de Jack Lang, actualul ministru al culturii, n-a îndemnat la o reverență față de fair-play-ul unui ex-ministru al aceluiași departament?), lăsînd la o parte și întrebările, să semnalăm, că prezența acestei „inteligențe întotdeauna în alertă" a stat la originea primului incident al festivalului. Doamna Françoise Giroud care a uitat cu totul că a fost în fruntea a două ministere, dar n-a uitat nici o clipă că este ziaristă, (ceea ce este perfect de înțeles fiindcă funcțiile trec, dar...) cu aplombul specific meseriei de bază a avut imprudența să declare, încă din primele ore ale competiției că „deși, probabil, în acest an prezența franceză nu este, poate, una dintre cele mai strălucite din istoria acestui festival care...", doamna Giroud, zic, a devenit ținta protestului producătorilor francezi, care au adresat o telegramă vehementă președintelui festivalului, Pierre Viot. Cinci reprezentanți ai sindicatului respectiv au dezavuat public „acea frază", considerînd că este inadmisibil ca un membru al juriului să-și manifeste cu voce tare preferințele, mai exact, prejudecățile: cum își permite Françoise Giroud să se îndoiască de maxima strălucire a selecției autohtone? Cert este că fostul ministru și actualul jurat Françoise Giroud a trebuit să ceară, în mod public, „scuze" și, la fel de public, să-și exprime regretul de a fi folosit „o exprimare atît de stîngace".

Iată deci cîte ceva în legătură cu starea de spirit a festivalului înainte de uvertură.

Calm?

Deci calm. Calm perturbat de agasări mărunte (vezi incidentul de mai sus) și de „loviturі mediatice" situîndu-se fără jenă în vecinătatea bufoneriei. Cînd scriu aceste cuvinte mă gîndesc la Godard. În filmul lui nimic n-are legătură cu nimic; titlul repet, n-are legătură cu filmul; acțiunea de pe ecran n-are legătură cu „subiectul" prezentat de Godard în presă, replicile n-au legătură cu personajele („împreună cu asistentul meu am completat textul cu citate din autorii preferați; vă rog să verificați, nici una din replicile filmului nu-mi aparține"), personajele n-au legătură între ele („toate personajele au valoare egală. Contesa multi-miliardară, (frumoasa-cu-pletele-n-brîu, respectiv Domiziana Giordano, din **Nostalghia** lui Tarkovski n.m.), are aceeași importanță ca și grădinarul care-i îngrijește parcul").

„De ce?" întreabă cineva.

Godard răspunde, ca și cum s-ar fi aflat nu la Olimpiada filmului ci în piesa lui Matei Vișniec **Bine, mamă, dar știa povestesc în actul II ce-am văzut în actul I...**

— „De ce? Pentru că sîntem, nu-i așa?, într-o adevărată democrație".

Hotărît lucru Godard nu îmbătrînește frumos; chiar și penultimii lui suporteri se simt jenați de această conversație în care intervievatul vorbește ca un oracol care amestecă involuntar limba mao-istă cu limba market-istă și toate acestea sub semnul unui postmodernism (?), — Godard après Godard — dar Godard-ul de azi nu este decît o colecție de ticuri godardiene scoase din pălărie și servite într-o dezordine care ar putea părea artistică, dacă n-ai vedea că senzația de vraiște degajată de la primul la ultimul cadru este rezultatul unei abulii care, finalmente, s-ar putea scuza și ea dacă (din nou dacă) autorul n-ar recurge la atîtea viclenii ca să ne vîndă neantul la supraprețuri. Dar să revenim.

Prin urmare, starea de calm — și ce e calmul la un festival dacă nu eufemismul plictiselii? — a fost contrazisă de la primul film în concurs **Vînător alb, inimă neagră.**

Gentleman-ul fatalist

Autorul, Clint Eastwood, este la fel de înconjurat de prejudecăți ca și Godard, numai că, de data asta, prejudecățile sînt cu semn opus, adică orice ar face Eastwood, oricît supranumerar de inteligență ar aduce, amintirea „pumnului de dolari", al începuturilor legate de western-urile spaghetti iscălite de Sergio Leone îl urmărește ca un păcat originar. Fantoma inspectorului Harry se prezintă și ea la fiecare întîlnire, ca un factor de minimalizare. Eastwood își asumă condiția ca un gentleman fatalist și ori de cîte ori se atinge spinoasa problemă a premiilor care i-au fost refuzate (din snobism, pretind suporterii), schimbă vorba cu eleganță. „Călărețul palid" nu acceptă ideea persecuției.

Adevărul este că **White Hunter**... merită nu numai atenția „unui film de mare rafinament" (același număr de stele acordat de presa autohtonă și **„Vînătorului..." și Viselor** lui Kurosawa ceea ce nu înseamnă neapărat o probă peremptorie, dar un început de probă, da). De ce?

S-o luăm pe rînd. Să începem cu subiectul.

Așadar este vorba de un film cu o soartă foarte îmbîrligată. Scenariul aparține lui Peter Viertel (tatăl: Berthold Viertel, părăsește Germania ca să devină colaboratorul apropiat al lui Murnau; mama: Salka Viertel, scenarista preferată a Gretei Garbo; soția: Deborah Kerr). Scenarist de anvergură (debutul la 18

https://biblioteca-digitala.ro

2

3

ani), Viertel acompaniaza, în 1950, pe John Huston, în Africa, în vederea „ajustării la fața locului" a scenariului **Regina africană.** Maestrul Huston n-a fost numai un pugilisit fericit și un combatant în cavaleria mexicană, ci și romancier, dramaturg, jurnalist și nu în ultimul rînd, un scenarist mai mult decît norocos. Asta înseamnă că plecînd în prospecție cu Viertel și obligîndu-l să-i țină tovărășie, Huston n-avea nevoie prea mare de un literator, ci, mai ales, de un suporter. În înțelesul de „capabil să-l suporte". Condiție extrem de dificilă, căci avem de-a face cu un geniu în viață care-și concediază secretara de trei ori pe zi, de un cineast care, la fiecare întîlnire, își duce producătorul în preajma falimentului și a congestiei cerebrale.

Regizorul este pe cît de faimos, pe atît de insuportabil. Care regizor? Aici începe un joc între real și imaginație condus cu multă abilitate de Eastwood.

Mai întîi este povestea lui Huston, amorezat de continentul negru unde a turnat — printre altele — **Regina africană** (1951) cu prietenul lui, Humphrey Bogart și cu Katherine Hepburn, prezență impusă și, pînă la sfîrșit, acceptată cu entuziasmul de care era în stare un idol capricios. După încercări de evadare, Viertel (scenarist real) se supune peripețiilor impuse de Huston (regizor real) și cu ajutorul mult înțeleptului Sam Spiegel (producător real) pasiunea cineastului pentru vînătoarea de elefanți izbutește să fie potolită și, după o așteptare cu totul neobișnuită în Cetatea filmului, Huston acceptă să lase elefanții din junglă și să se întoarcă la echipă, și cum, pe parcursul filmărilor, povestea insolitului cuplu (din scenariu) începe să-i moaie inima, celebrul regizor hotărăște „că nu e logic" ca o astfel de pereche să moară (așa cum hotărîse tot el, la început). The end!

În al doilea rînd este povestea Wilson. Cine este Wilson? Wilson este regizorul fictiv. El apare după terminarea filmului, cînd Viertel reintors la masa de lucru se hotărăște să scrie un roman. Ce roman? Experiența turnării **Reginei africane** i se pare un subiect cum nu se poate mai atrăgător, așa că dacă cineva avea dreptate cînd spunea: a scrie nu este altceva decît a-ți aduce aminte, scriitorului îi e foarte ușor să recapituleze. Așa apare „romanul despre un monomaniac", roman primit de Huston — stupefacție! — cu bonomie, deși tot Hollywood-ul jubilează: „Bravo! L-ai făcut praf pe Huston", nu-i așa că ăla care l-a bătut măr era Errol Flynn?...", „Nu-i asa că...". Sfîrșitul părții a doua.

Partea a treia. Încurajat de vîlva romanului și de nepăsarea lui Huston care, cum ziceam, departe de a intenta procese judiciare are aerul o clipă, numai una, că s-a amuzat, Viertel se grăbește să stoarcă victoria pînă la ultima picătură și se hotărăște să-și transforme, el însuși, propriul roman în scenariu. Un scenariu despre un scenariu. Fine și partea a treia.

Partea a patra. Scenariul **White Hunter, Black Heart, (Vînător alb, inimă neagră** după romanul omonim) apare, intră în rețeaua lecturilor succesive, dar norocul lui Viertel se pare că a secat. Scriptul e uitat, pînă la sfîrșit în sertarele de la Columbia și cînd societatea e luată în primire (citește „e înghițită") de Sony, foile dactilografiate trec în debaraua de la **Warner** și finalmente un ins de la **Universal** îi propune lui Eastwood să-și arunce ochii peste ele. Șoc! Ex-cow-boy-ul „cu filosofia lui maniheistă" se îndrăgostește de ambiguitatea acelui egoist-generos, a acelui fermecător ciufut, a acelui genial preocupat aparent de orice, în afară de propria operă, pe scurt de Wilson, și cu toate referatele furnizate de instanțe sociologice care demonstrează că „un asemenea film contravine cerințelor actuale ale pieții", Eastwood se hotărăște să înceapă aventura pornind de la un scenariu azvîrlit timp de treizeci de ani de pe o masă pe alta. „Wilson c'est moi!". Sfîrșitul părții a patra.

Partea a cincea și ultima. Pornind de la **Regina africană,** Eastwood nu-și propune să povestească istoria unui film (nepoata Elsei Schiaparelli, respectiv Marisa Berenson, pe rol de Kate Hepburn — face mai degrabă o decorativă figurație), nici să-l imite pe Huston încă atît de prezent în memoria cine-mondului american: Huston fumătorul non-stop; Huston băutorul (de Martini) non-stop; Huston insomniacul, Huston care pînă la 80 de ani a făcut tot posibilul și tot imposibilul ca să se distrugă și asta pentru că, la 18 ani, doctorul i-a descoperit o maladie gravă și cu franchețea specifică medicinei transoceanice i-a spus verde că n-o s-o mai ducă

Nu un vînător ci vînătorul

„Să-l refac pe Huston ar fi un număr de cabaret" spune Eastwood și cine l-ar putea contrazice? Realizatorul protagonist („a sta de o parte și de alta a camerei este pură schizofrenie: la repetiții nu-mi dau seama ce fac, decît, să zicem, 50%, dar..."), deci Eastwood — Wilson — Huston e departe de a fi un simplu remember.

Spunînd aceasta am ajuns în situația de a explica de ce mi se pare că **Vînătorul alb...**" este mai mult decît o reușită cinematografică rafinată despre egoismul superdezvoltaților (căci filmul cuprinde mult mai mult decît un mesaj ecologic: „nu stîrpiți elefanții!") Wilson nu este, pur și simplu, un vînător, ci Vînătorul. Vînătorul obsedat de pradă. Vînătorul a cărei rațiune de a fi este tocmai obținerea acestei prăzi, după metoda: scopul-scuză-mijloacele. „Mijloacele", în filmul de față sînt reprezentate de Kivu, călăuza indigenă care, din devotamentul specific sufletelor imaculate se livrează cu arme și bagaje și, finalmente, moare orbește pentru stăpînul lui. Nimic nu-l poate trezi pe Wilson din beția lui vînătorească, nici ruptura de scenaristul-prieten, nici rușinea față de coechipieri, nici amenințările unui producător înțelegător peste hotare, dar situația face ca, într-adevăr, să nu se mai poată. Nimic, înafară de moartea lui Kivu și, mai ales — mai ales! — cîntecele funerare ale unui sat, care jelește. — Ce spun bocetele? — Spun: „Vînător alb, inimă neagră..." zice tălmaciul. Aici e punctul cel mai de sus al filmului. Pentru prima oară, maestrul nu are replică. Filmul se termină vertiginos. Regizorul se întoarce la echipa lui și strigă: „motor!". Motor si... the end!

Camera-care-poate-tot

Iată-l, deci, pe Eastwood venind la Cannes nu cu biografia unui mare regizor sau cu istoria unui film, remarcabil, ci cu un film despre conștiința de sine a însuși filmului.

N-a fost ceva răzleț. Cine a privit atent kilometrii de celuloid derulați pe Coastă n-a putut să nu remarce insistența cu care a revenit ideea camerei-martor, a camerei-document, a camerei-care-poate-tot.

Inclusiv să ucidă.

Scandal Secret, adus în festival de Monica Vitti „tratează" despre o cameră de luat vederi primită la o aniversare de o nevastă fericită, dar iată, camera uitată deschisă în propriul apartament, îi arată că n-are nici un motiv de fericire și după douăzeci de ani de antantă conjugală camera o împinge la sinucidere.

Captiva deșertului. În controversatul film al lui Depardon Sandrine Bonnaire este ostatica unui trib nomad care traversează nisipurile zece minute, 20 de minute, 30 de minute, 198 de minute, nisip, nisipul sub lumina răsăritului și apusului de soare, niciodată mai fotogenic decît în acest film, alături de care monotona **Insulă** japoneză ne apare ca un film de acțiuni navalnice și de un ritm vertiginos. În ultima scenă a acestui film apare camera ca depozitar al unor probe inestimabile care — pentru nimic în lume — nu trebuie lăsate la voia întîmplării.

Camera însoțește permanent investigația în **Hidden agenda** (Agenda ascunsă) de Ken Loach și toată acțiunea ține de găsirea unei casete, probă supremă într-un proces în care nu e vorba doar de dispariția unui avocat implicat în acțiunile Ligii pentru Drepturile Civile, ci de fantastica plasă țesută de superputeri, plasă în care voința insului cîntărește mai puțin decît un fir din deșertul amintit mai sus.

Camera este cea care apare ca un deus ex machina în epilogul splendidului **Taxi blues** al acestui regizor, cu adevărat, fără pereche, Pavel Lunghin. Șoferul (simbolul rusului-om-de-pe-stradă) are sentimentul că și-a omorît prietenul (simbolul farmecului și al nepăsării unui anume intelectual), dar într-un tîrziu, tîrziul finalului, își dă seama că poartă în brațe nu pe amicul adorat-detestat ci pe un om de afaceri nipon.

Prin noaptea unui oraș adormit șoferul-simbolic încovoiat de povara japoneză pornește pe mijlocul unei șosele ude și goale în căutarea unui post de prim-ajutor... Dar în fața lui nu apare decît Camera. Iar camera! Camera la veghe zi și noapte, pretutindeni, inclusiv pe autostrăzile pustii.

Mai e ceva de adaugat?

Ecaterina OPROIU

PALMARES

Palme d'or: *Sailor și Lula* (SUA) de David Lynch

Marele premiu al juriului: *Tilai* (Burkina-Fasso) de Idrissa Ouedraogo și *Atracția morții* (Japonia) de Kohei Oguri

Premiul de interpretare masculină: *Gérard Depardieu* — Cyrano de Bergerac (Franța) de Jean-Paul Rappeneau

Premiul de interpretare feminină: *Krystyna Janda* în **Interogatoriul** (Polonia) de Ryszard Bugajski

Marele premiu pentru regie: *Taxi blues* (URSS — Franța) de Pavel Lunghin

Premiul juriului: *Agenda ascunsă* (Marea Britanie) de Ken Loach

Premiul pentru cea mai bună contribuție artistică: *Mama (URSS) de Gleb Panfilov*

Marele premiu pentru calitate tehnică: *Pierre L'Homme* — operator al filmului *Cyrano de Bergerac*

Palme d'or pentru scurt metraj: *Întîlnire la amiază* (SUA) de Adam Davidson

Camera de aur: *Nu te mișca, mori și învia-ză* (URSS) de Vitali Kanevski

JURIUL

Bernardo Bertolucci — președinte; pînă acum a participat în competiție la Cannes cu *1990* (în 1976), și cu *Tragedia unui om ridicol* (1981)

Mira Nair — cineastă indiană cîștigătoare a premiului Camera de aur (1988) pentru Salut, Bombay!

Alexei Gherman — cineastul sovietic cunoscut în special pentru *Prietenul meu Ivan Lapșin*

Bertrand Blier — regizorul francez, un răsfățat în competiția Croazetei: *Beau-Père* în 1981; *Ținută de seară* (1986); *Prea frumoasă pentru tine* (Premiul pentru regie ex-aequo, 1989)

Fanny Ardant — am defini-o drept succesoarea la glorie a Catherinei Deneuve

Sven Nykvist — faimosul operator al lui Bergman, dar și scenarist, realizator, ziarist, scriitor; laureat al Cannes-ului 1989 cu Premiul pentru cea mai bună contribuție artistică la *Sacrificiul* de Andrei Tarkovski

Françoise Giroud — marea publicistă franceză

Anjelika Huston — fiica regizorului John Huston și laureată a Oscar-ului pentru rolul din *Onoarea familiei Prizzi*

Christopher Hampton — autor al adaptării după Laclos al filmului *Legături periculoase* de Frears

Hayao Shibata — producător și distribuitor japonez (după ce Co. Sony a cumpărat studiourile Columbia să ne așteptăm ca japonezii să cumpere și Cannes-ul?)

7

4

1. **Noul val** de Godard cu Delon și Domiziana Giordano.
2. **Vino să vezi paradisul** de Alan Parker.
3. **Dor de tata** de Bertrand Tavernier cu Dirk Bogarde și Jane Birkin.
4. **Vînător alb, inimă neagră** de și cu Clint Eastwood.
5. **Soarele luminează și noaptea** de frații Taviani, cu Julian Sands și Patricia Millardet.
6. Laureatul, Pavel Lunghin, cu interpreta sa.

5

6

https://biblioteca-digitala.ro

Mai mult decît o iluzie?

POATE CU ADEVĂRAT IND

Uite, asta faci dumneata cu mine, mă manipulezi !

Mi s-a întîmplat adesea, în ultimele luni, să aud cîte un coleg de breasla pledînd cu înflăcărare pentru autonomia deplină a cinematografiei, pentru independența creației filmice de orice determinări, de la cele ideologice la cele materiale. Ideea era să fim liberi de tot și de toate. O idee seducătoare pe care interlocutorii mei încercau să o susțină prin referiri la alte cinematografii de mai mare anvergură și cu mai multă experiență. Cum nu am fost, nu sînt și probabil nu voi fi adepta conceptului de originalitate românească, cu rost sau fără rost, în mai toate domeniile vieții noastre, am mușcat puternic din ispita acestor exemple. Dar pe loc m-au durut dinții și tot pe loc, în mintea mea, s-a deschis sertărașul pe care scrie „Hollywood — Motion Picture Producers and Distributors of America — Will H. Hays și celebrul lui cod".

Nu știu dacă mai e nevoie să amintesc că, în numele apărării bunului gust și al moralității, acest cod stabilea o serie de norme respective ca de pildă: „Crima nu trebuie prezentată pe ecran în mod explicit", „...nici traficul ilegal de droguri", „Instituția căsătoriei trebuie să rămînă sacrosanctă și, prin urmare, susținută cu orice preț", „Scenele de dragoste să nu apară în film decît cînd sînt absolut necesare", „Săruturile prelungi și îmbrățișările pasionate să fie excluse", „Fețele bisericești să nu apară în situații comice" etc, etc... Concomitent cu acțiunea acestor precepte, ce au rămas în vigoare peste 30 de ani (1934—1966), supraviețuind cu vreun deceniu patronului lor, Hollywoodul „a beneficiat" și de alte îngrădiri de naturi diferite precum legarea regizorilor și actorilor de glia unui studio prin contracte stricte și înrobitoare, ce nu puteau fi clintite decît prin grevă sau prin proces. Sau celebrul drept de „final cut" (montaj final) pe care și-l rezerva studioul, putînd să răstoarne fără aprobarea sau chiar știrea regizorului tot sensul unui film. Există exemple renumite de contestare a acestor prerogative și aș aminti doar trei nume: Greta Garbo, Bette Davis, Alfred Hitchcock. Dar protestul lor, chiar încununat de succes, nu a schimbat fundamental fața cinematografiei americane.

Acestea sînt chestiuni de domeniul istoriei — s-ar putea spune.

Bun... Să abandonăm istoria și să discutăm actualitatea.

În anii '50, apariția la Hollywood a micilor firme producătoare a încercat să submineze supremația celor cinci coloși — Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bross, United Artists, Columbia și 20th Century Fox. Viața multora n-a durat mai mult decît un film pentru că independența lor se lovea de o barieră de netrecut: **banii**. În 1966, Codul Hays, considerat anacronic, a încetat din viață. Lumea cinematografică americană a răsuflat ușurată și s-a repezit asupra temelor pînă atunci inaccesibile, mai ales asupra celor care exploatau se-

(Continuare în pag. 10)

Cristina CORCIOVESCU

● Diane Keaton și Warren Beatty în **Reds**

● Raul Julia, William Hurt și Sonia Braga în **Sărutul femeii pălanjen**

Connie Chung: La ce vă gîndeați acum?

Marlon Brando: Tocmai mă gîndeam ce aș face dacă aș fi eu cel care te-ar interviewa pe dumneata și te-aș provoca să te enervezi și te-aș manipula eu pe dumneata. Căci uită-te, asta faci dumneata cu mine, mă manipulezi.

Chung: Este primul dumneavoastră interviu după 16 ani.

Brando: Nici nu simt cum trece timpul. Cînd aveam patru ani, mă gîndeam că n-am să cresc niciodată. Mă gîndeam că viața va curge întotdeauna la fel. Și la un moment dat, pe la vîrsta de mijloc, am început brusc să mă tem că viața se duce și eu nu am făcut asta, acolo nu am fost, cutare lucru nu l-am realizat, că mi s-a refuzat nu știu ce experiență sau că eu singur mi-am refuzat-o.

Chung: Aveți 65 de ani. Vă deranjează această vîrstă?

Brando: Cîtuși de puțin. Sînt mai fericit ca niciodată.

Chung: De ce sînteți fericit?

Brando: Habar n-am. Ăsta-i genul de enigme cărora niciodată nu le găsești răspuns. Dacă aș ști răspunsul la această întrebare aș fi omul cel mai fericit de pe lume. Sau greșesc? De ce am devenit actor, și nu om de știință, entmolog sau de ce nu dresez un animal?

Chung: De ce v-ați făcut actor?

Brando: De ce am luat această hotărîre? Nu știu. Nu, zău. Nu din pricina banilor, pentru că dacă ar fi fost numai vorba de bani, aș fi avut o grămadă, poate 200 milioane de dolari, dacă i-aș fi strîns pe toți. Dar nu m-a interesat asta.

Chung: Nu v-a interesat să faceți film după film, atîția ani la rînd?

Brando: Nu. Ăsta înseamnă să-ți irosești viața. Adevărată pierdere de timp. Nu mi se pare nici incitant, nici interesant. Ce să spun, am cîștigat cu adevărat mulți bani. Adică am cîștigat o serie de „Oscaruri". Am fost nominalizat de nu știu cîte ori. Și vreau să fiu respectat în această țară ca actor care-și cunoaște meseria, n-am deloc nevoie să mă laud. Am făcut cîteva filme de duzină, și asta pur și simplu numai pentru bani. Dar la filmul **Timpul alb al secetei** nu m-au interesat absolut deloc banii. Nu mă mistuie chiar deloc pasiunea după așa ceva. Dar dumneata ai vrea să joci cu mine într-un film?

Chung: Nu.

Brando: De ce nu? În fond, fiecare interpretează un rol. Așa și trăim. Nimeni nu se comportă așa cum simte cu adevărat. Adică te trezești dimineața și te întrebi: „Bună, ce faci?" (ca pentru sine) „Porc de cîine ce ești". Și oamenii, doar nu spun ceea ce ai dori dumneata să spună. Cîți sînt bărbații și femeile care sînt atrași de alți bărbați și alte femei, dar se comportă de parcă ar fi complet dezinteresați, își pilesc unghiile și par chiar plictisiți de toată afacerea, cînd în realitate sînt arși de patimă. Asta este actoria.

Chung: Asta înțeleg și eu, dar ceea ce vreau să spun este că dumneavoastră aveți un talent neobișnuit de a vă transpune în pielea unui personaj.

Brando: Nu, nu. Nimeni nu se transpune — eu unul nu cred că face careva acest lucru. Nu poți fi actor decît dacă ești cu adevărat cel pe care îl interpretezi.

Chung: Cînd s-a turnat **Nașul**, în 1971, au ieșit deodată la lumină niște nași adevărați care au exercitat presiuni asupra directorului studioului „Paramount".

Brando: Da, Joe Columbo, a fost cel care a năvălit în biroul lui Charlie Bluhdorn și i-a spus: „Nu vrem să auzim cuvintele Mafia sau Cosa Nostra, s-a-nțeles?" Tipi duri, ce mai! Și Charlie Bluhdorn i-a spus: „Clar, în ordine, orice doriți, știți doar. Vă stăm la dispoziție cu plăcere..."

Chung: Și atunci, „Paramount" a încercat să fie conciliant cu mafioții și i-a lăsat să apară ca figuranți în scena nunții.

https://biblioteca-digitala.ro

FI FILMUL EPENDENT?

După şaisprezece ani de tăcere, Marlon Brando a acceptat să dea un interviu. Fericita ziaristă cu care a discutat este faimoasa Connie Chung de la reţeaua americană de televiziune C.B.S. Reviste din toată lumea au reprodus acest interviu, printre care şi „Zeit Magazin", din care redăm cîteva fragmente semnificative pentru condiţia de dependenţă a actorului faţă de producători, chiar cînd este vorba de o super-vedetă. În dialog, Brando se dovedeşte acelaşi neconformist care a refuzat în 1973 premiul Oscar, decernat pentru rolul din Naşul, *acelaşi artist care protestează pe toate căile împotriva discriminărilor de tot felul şi, mai ales, împotriva discriminărilor rasiale.*

Cu Maria Schneider în **Ultimul tango la Paris**

Marlon Brando
Primul interviu, după 16 ani de tăcere, primul film, după nouă ani de absenţă de pe platouri

Şi la turnarea acestei scene, aţi comis cea mai periculoasă greşeală a vieţii dvs.

Brando: Oh, eram beat turtă. Era o zi lungă, plictisitoare de moarte, şi toţi au băut. Eu m-am îmbătat cui. Eram pulbere. Şi atunci mi-am dezvelit dosul în faţa publicului, deci şi a mafioţilor. Dar atunci n-am ştiut că ei erau acolo, altfel, bineînţeles, nu aş fi făcut aşa ceva. Nu intenţionasem să jignesc pe nimeni. N-am vrut decît să fac o glumă, dar eram atît de beat că nu mai puteam număra nici pînă la trei. Mă trag dintr-o pereche de beţivi irlandezi, tata şi mama. Oricum, vin dintr-o familie de irlandezi, şi cred că e una din justificările ce se pot găsi oamenilor care sînt chinuiţi, aşa cum sînt irlandezii. Oricum viaţa este prea dură pentru cei mai mulţi oameni. Totuşi şi cînd eşti lefter şi de ultimul ban, şi de ultima speranţă chiar şi atunci, cred eu, se poate rîde.

Chung: Cînd aţi filmat **Naşul,** Al Pacino şi James Caan şi toţi ceilalţi au văzut în dumneavoastră un profesor grozav.

Brando: De unde deţineţi o asemenea informaţie?

Chung: Am auzit-o şi am citit-o.

Brando: Niciodată să nu credeţi ceea ce vi se povesteşte. Şi nici ceea ce citiţi să nu credeţi!

Chung: Nu credeţi că ei, într-adevăr, au învăţat ceva de la Brando?

Brando: N-am nici o idee despre ceea ce cred sau nu cred ei. Jimmy Caan este — vă spun acum ceea ce cred eu — unul dintre cei mai nostimi tipi pe care i-am cunoscut vreodată.

Chung: Nu vă este limpede că sînteţi considerat cel mai bun actor al tuturor timpurilor?

Brando: Tim este cel mai bun actor al tuturor timpurilor (se referă la cîinele său). Atunci cînd vrea de mîncare, se comportă de parcă m-ar iubi. Mars!

Chung: Nu,e adevărat ce vă spun.

Brando: De fapt, ce înseamnă asta? Ştiţi , de asta mi se pare mie că e bolnavă America. Tot timpul gîndeşte în aceste categorii: care pierde, care cîştigă, care-i mai bun, care-i mai rău, care e cel mai bun, care e cel mai rău. Gîndim mereu în asemenea categorii, în categorii extreme. Asta nu-mi place. Fiecare este în felul său valoros şi important.

Chung: A trebuit să se facă un film despre apartheid, **Timpul alb al secetei,** pentru ca Brando să fie din nou ademenit pe ecran, după nouă ani de absenţă de pe platouri. Revenirea nu a fost dintre cele fericite. Daţi vina pentru supărarea dumneavoastră pe Studioul „MGM". Găsiţi dezgustător, ziceţi dvs, felul în care a fost tăiat filmul şi cum au fost ciopîrţite scenele pe care le-aţi scris şi le-aţi realizat.

Brando: Întîi trebuie să lămuresc nişte lucruri. În mod normal se trage foarte uşor concluzia: „E interesat doar de ceea ce face el. Acum e furios pentru că i-au scos cîteva secvenţe". Nu asta mă interesează pe mine. Eu am stat la multe filme, în camera de montaj, călare pe grămada de gunoi...

Dar la filme care sînt importante pentru mine, filme care înseamnă ceva — şi **Timpul alb al secetei** a fost pentru mine într-adevăr foarte important — de aceea mi s-a părut îngrozitor să asist cum e ciuntit, cum efectul său e anulat şi aşa filmul să fie prezentat publicului!

Chung: Ce acorduri nu au fost respectate de producători sau de „MGM", în ceea ce vă priveşte?

Brando: E foarte simplu, nu şi-au ţinut cuvîntul într-o propunere foarte clară şi justificată, anume de a prezenta filmul aşa cum a fost conceput iniţial, la protestul meu, mi-au întors brusc spatele. Am primit o scrisoare de la Jeff Barico, o scrisoare foarte şlefuită, pe care n-aveai de unde s-o apuci, în stil de manager. Cît cunosc eu managerii într-o asemenea întreprindere, mai ales în branşa filmelor, ştiu că ei nu se gîndesc decît la bani, şi atunci mi-am închipuit că ei probabil îşi ziceau: „Cînd vom scoate filmul, vom face o grămadă de bani în Africa de Sud."

Chung: Conflictul pe care îl aveţi cu „MGM" este generat şi de faptul că aţi convenit să vă dăruiţi onorariul unei organizaţii antiapartheid, în cazul în care compania filmului se angaja să pună la dispoziţie o sumă la fel de mare. Acest angajament, spuneţi dumneavoastră, n-a fost respectat de firmă. Pot să vă întreb ce fel de onorariu aţi primit pentru **Timpul alb al secetei** şi de ce aţi donat întreaga sumă?

Brando: E greu de spus, căci onorariul meu se ridica anticipat la trei milioane trei sute de mii de dolari, deci asta am primit în avans. Dar apoi urmează să primesc un procent de 11,3% din tranzacţie, deci în total se ridică la 14 milioane de dolari pentru 12 zile de muncă la un film destul de simplu. Dar acest film — ca multe altele — realizează 100 milioane de dolari, atunci mai cîştig probabil încă zece milioane de dolari.

Chung: Cum credeţi că va reacţiona „MGM" la reclamaţia dvs.?

Brando: Producătorul a pretins că eu aş fi spus că am să-l împuşc şi am să-i arunc în aer familia. A chemat poliţia. Cum adică? Doar nu sînt un...

Chung: Vreţi să spuneţi că şeful „MGM" a susţinut că l-aţi fi ameninţat?

Brando: Exact. A declarat asta Poliţiei...

> **„Nu există film măreţ. Ştii ce este măreţ? Un tablou de Rembrandt. Un concert de Mozart."**

Chung: Aţi făcut asta?

Brando: Bineînţeles că nu. Cum să fac aşa ceva? Am nouă copii! De ce să le primejduiesc viaţa, şi apoi asta este pur şi simplu de neimaginat. Mă gîndesc doar că ei vor în felul ăsta să mă distrugă, să mă scoată de fanatic labil care nu merită nici măcar să fie ascultat.

Dar se înşelă, căci n-am să mă dau bătut cu una cu două.

Chung: Vă plîngeţi tot timpul de acest film. De ce nu faceţi dvs. un film? Atunci aţi putea face totul aşa cum doriţi.

Brando: Asta chiar mă enervează la culme, căci vreau să îţi povestesc în amănunţime cum am încercat, pentru publicul american şi pentru întreaga lume, să fac un film despre indieni şi felul în care ţara noastră a comis un genocid asupra acestei populaţii. Şi mi s-a spus să bag eu chestia asta acolo unde ştiu eu. Zece ani la rînd am încercat. Am scris o grămadă de scenarii. M-am dus cu povestea asta la nu ştiu cîte companii de televiziune şi cîte studiouri de film. Nici nu vroiau să ştie de aşa ceva. Nu vor să audă că America a dus o politică de genocid. Chiar generalul Grand, unul dintre eroii noştri, a ordonat exterminarea acestor oameni!

Chung: De ce nu aţi mai lucrat în ultimii nouă ani?

Brando: Pentru că ceea ce făceam mi s-a părut dezagreabil, chiar dezgustător. Vreau să spun — nu mă satisface să fiu actor. Mi se pare mult mai interesant să scriu. Am dus un fel de viaţă contemplativă. Am încercat să descopăr ceea ce-mi doresc cu adevărat. Încă nu am descoperit. Dar scrisul şi încă nişte lucruri mă satisfac mai mult.

Chung: De exemplu?

Brando: Mă interesează **totul.** Cred că nu există ceva care să nu mă intereseze. Mi-am petrecut deja ceasuri întregi privind furnicile...

Chung: Vi s-a mai născut un copil.

Brando: Poftim?

Chung: Tocmai vi s-a mai născut o fetiţă...

Brando: Da, o fetiţă.

Chung: Povestiţi-mi despre ea.

Brando: Nu, dacă există ceva care mă loveşte la plex sînt actorii care vorbesc la televizor despre viaţa lor particulară. O oră întreagă asculţi povestindu-se la persoana întîi singular şi după aia eşti terminat. Te împleteceşti pînă la uşa casei şi încă din antreu te prăbuşeşti în bot pe podea. Şi asta pentru că întîi trebuie să-ţi revii după toată vorbăria aia.

Chung: Aţi spus că în ultimii nouă ani aţi căutat să găsiţi ceva ce doriţi cu adevărat.

Brando: Da.

Chung: Şi aţi găsit?

Brando: Dar dumneata?

Chung: V-aţi gîndit cumva să întemeiaţi un teatru naţional sau ceva în acest sens?

Brando: Nu se poate. În această ţară a noastră nu avem nici o bază pentru cultură. În ţara asta nu există cultură.

Chung: De ce spuneţi asta?

Brando: Păi, aşa este. De altfel, aproape nicăieri în lume nu există ceea ce se numeşte cultură. Care sînt artiştii, pictorii, gînditorii, filosofii zilelor noastre? Unde sînt? Înţelegi dumneata vorbind despre Grecia, în ultimii 150 de ani, vorbim tot de Sofocle şi Platon... Vreau să spun, că azi oamenii aruncă în toate părţile cuvîntul „artist" ca şi cînd ar fi o minge de fotbal. Nu există artişti. Există doar oameni ca dumneata sau ca mine care cîştigă bani şi...

Chung: Nu v-am acuzat că aţi fi artist. V-aş întreba doar dacă aţi putea aduce pe Shakespeare pe scena noastră.

Brando: De ce n-a existat niciodată un teatru naţional în America? Cel mai aproape de un teatru naţional au fost Orson Welles, John Houseman şi Grupul „Teatru". Toţi au eşuat însă îngrozitor.

Chung: Să cred că nu vă place teatrul?

Brando: Nu. Nu. Este mult mai greu decît să faci un film, căci în fiecare seară trebuie să te produci, de fiecare dată trebuie să te transpui în aceeaşi stare, să te concentrezi la maximum. La un film, ştiţi doar, îţi păstrezi energia pentru prim-plan, pentru asta îţi pregăteşti starea de spirit şi apoi îţi dai drumul. Nu durează mult. Treaba este mult mai scurtă.

Chung: Unii au sentimentul că de-a lungul anilor i-aţi escrocat cu opera dumneavoastră genială.

Brando: N-am făcut nici un film măreţ. Nici nu există vreun film măreţ. Ştii ce este măreţ? O pînză de Rembrandt. Un concert de Mozart. Asta da, e măreţ!

Chung: De ce vreţi să vă defăimaţi, aţi jucat minunat în atîtea filme.

Brando: Poftim? În ţara orbilor, chiorul e împărat... Apoi eu nu ştiu cum defineşti dumneata măreţia, dar acesta e un cuvînt care este îngrozitor de greşit întrebuinţat şi a ajuns atît de discreditat, încît şi-a pierdut orice sens. Măreţie? Shakespeare a fost mare, Montaigne a fost, probabil, un scriitor şi mai mare...

Chung: Dumneavoastră nu vă consideraţi grozav?

Brando: Bineînţeles că nu. Dumneata te consideri cumva?

Chung: Nu.

Brando: Atunci, bate palma.

Traducere şi adaptare
Irina HOREA

https://biblioteca-digitala.ro

O elevă a lui peter brook

Despre **Carmen** a lui Peter Brook auzisem prima oară în 1982, la Minneapolis, de la Liviu Ciulei. Venea de la Paris și era entuziasmat. Încerca să-mi explice uimit, ca întotdeauna, în fața marelui mister, adevărul pe care-l descoperise Brook.

Pe urmă am citit și am văzut fotografii. Un bărbat și o femeie, ca într-o poză sătească de familie, ținîndu-se de mînă, în fața unui zid lepros. Imagini simple, autentice, de viață, ca într-un film neorealist.

Pe urmă am văzut o casetă. Spectacol filmat în sepia. După mulți ani, totul îmi părea cunoscut. Nu totul însă. Pentru că în afara adevărului descoperit de Brook și a actriței distribuite de el, Hélène Delavault plutea și altceva, insesizabil la început, copleșitor, din ce în ce mai mult, pînă la extaz. O fată simplă, naturală ca natura însăși, o vagabondă, o țigancă fără nimic din clișeele dezgustătoare ale genului. O vitalitate feroce și curată. O forță care anihilează orice voință cu o inconștientă, suverană capacitate de a supune totul. O inocență înduioșătoare. Nimic agresiv cu agresivitate. Un farmec năucitor în fața căruia, la sfîrșit, rămînea doar un suspin. O feminitate, o senzualitate, o sexualitate de fată simplă, de adolescentă sănătoasă care face dragoste cu aceeași poftă cuceritoare risipită pentru a îndeplini cele mai obișnuite acțiuni. O țigară de foi subtilizată, desigur, de la fabrica de țigări, scoasă de la ciorap și răsucită băiețește, pe picior, un gest banal devenea un vid absolut în care bietul don José era aspirat, anihilat, otrăvit, ucis. Certitudinea implacabilă că nimic nu i se poate opune, că totul, orice trebuie cucerit, luat, folosit — un măr, un bărbat, un pahar de vin, o bijuterie (în spectacolul lui Brook, în interpretarea Hélènei Delavault, Carmen pare la început o șmecheră, hoață și cam prostituată, în cîrdășie cu un fel de pește pe care însă ea îl conduce). Treptat, înțelegi că această femeie—fenomen folosește orice prilej pentru a trăi și a se bucura de viață, cu frenezia sfîrșitului lumii. Totul pare simplu, știut și totul e mister în existența ei aparent mizeră. Bărbații prostiți și călcați în picioare de disprețul ei de fiară sătulă după ce și-a consumat prada. Peștele credincios, un țigan-soț crud și umil, ofițerul superior lui don José, incapabil să mai trăiască fără drogul mortal, surîsul strălucitor, imaculat și trupul pietros, înveșmîntat simplu, în grabă, cu o bluză albă, o fustă oarecare, și un pulover tricotat, ca o muncitoare de la fabrica de tutun. Ultimul mort (la Brook) Escamillo, toreadorul superb (nimic infatuat și imbecil ca în spectacolele tradiționale) închide seria devoraților, pentru că disperarea țărănească a lui don José ucide pentru a fixa în pămînt, pentru pămînt, incertitudinea veșnic mișcătoare, nomadă, fără sat, tragică prin presentimentul sfîrșitului violent.

Nuvela veristă a lui Mérimée devine tragedie antică, muzica spectaculoasă a lui Bizet devine viscerală, pustiitoare, iar fata aceea dreaptă și suplă, cu dinții sticlind sub lună e toată un strigăt, o foame, o frumusețe dureroasă, un mister. Nimic fardat, nimic de „gang", nimic contrafăcut, nici urmă de kitsch, ca în tradiționalele spectacole de operă. Nimic strălucitor în afară de dinții ei, de ochii ei, de bluza ei curată, de brațele goale. Fata asta este întreagă un surîs, o enigmă, un vis al vieții, o voce sfîșietoare, răspîndită în univers întru iubire.

Am văzut-o apoi, pe Hélène Delavault în recitalul de la București, acompaniată de un pianist senzațional, Jeff Cohen, în cadrul turneului francez „Le printemps de la liberté". O așteptam cu emoție. În program ne era făgăduit un spectacol revoluționar (creat de ea cu prilejul aniversării bicentenarului Revoluției franceze), „La Républicaine".

Dar totul este imprevizibil cînd e vorba de Hélène Delavault. A început un jazz american îndrăcit și parșiv, a apărut o vedetă superbă, argintie ca o zeiță, care ne-a comunicat imediat că și-a schimbat programul întrucît, desigur, noi, știm mai mult decît ea despre o revoluție, așa încît s-a gîndit că despre dragoste tot nu știe nimeni mai nimic de la începutul timpurilor și o să ne mai spună ea cîte ceva despre dragoste.

A fost un spectacol încîntător. Hélène Delavault s-a dovedit a fi nu numai o voce splendidă, cu posibilități uluitoare, nu numai o femeie cuceritoare, strălucitoare, toată grație, spirit și aplomb, dar și o interlocutoare subtilă, delicată, fragilă, risipind cu dărnicie, în egală măsură, farmec și ironie, senzualitate și tristețe, gingășie și sarcasm. Inaccesibilă și argintie ca o spadă, arzînd ca o torță a iubirii, această femeie deopotrivă înger și diavol, această cîntăreață-fascinant instrument al naturii —, această actriță, gînd și sex — a străbătut supersonic, spații și timp și ne-a invadat sufletele cu voluptăți braziliene, ne-a biciuit simțurile cu songuri de Kurt Weil, ne-a încîntat mințile cu șansonete de Yvette Guilbert (....o știți, cea pictată de Toulouse-Lautrec cu mănuși negre și un moț pe frunte", ne și arăta cum era moțul) sau cîntece vechi, fermecătoare, puțin licențioase, cît trebuia, ca să ne zăpăcească („....ce prost e un bărbat, dar cînd mai sînt și doi", cîntecul despre cei doi amanți pe care-i învîrte pe degete), pentru ca — deodată — nostalgia clipei unice, neatinse, abur, fum, iluzie, durere să ne rușineze cînd ne-a surprins cu ochii plini de lacrimi, topiți de admirație și de iubire.

HELENE DELAVAULT

● Modelul lui Toulouse Lautrec: Yvette Guilbert

● Și o fascinantă interpretă a șansonetelor ei: Hélène Delauvault într-o „Primăvară bucureșteană"

Cătălina BUZOIANU

Mai mult decît o iluzie?

(Urmare din pag. 8)

xul și violența (unde s-a ajuns cu această exploatare excesivă am văzut și mai vedem). S-a băgat însă repede de seamă că eliberarea de restricțiile codului dusese la o independență absolut iluzorie, pentru că vechile tabuuri au fost înlocuite cu altele, vizînd o arie problematică mult mai largă. Iar la originea lor se aflau tot argumentele banilor.

Mai explicit: pentru cel care investește în producția cinematografică, filmul este în primul rînd o afacere; banii cheltuiți trebuie recuperați și cu un beneficiu cît mai mare. Deci regizorul e la mîna producătorului care, la rîndul lui, e la mîna spectatorilor. Cazul fericit, și nu foarte frecvent, cînd regizorul este propriul lui producător nu schimbă mare lucru din datele acestei ecuații, pentru că oricît de artist și de dezinteresat ar fi un regizor-producător, nerecuperarea banilor investiți îl obligă să-și înceteze activitatea.

Singura soluție pentru asigurarea mersului înainte al mașinăriei cinematografice este testarea, și, pe cît posibil, respectarea dorințelor publicului. În acest scop, de-a lungul anilor, americanii (și nu numai ei) și-au creat un adevărat angajament paracinematografic. S-au inventat previzionările (acele „previews", care nu trebuie asimilate cu niște avanpremiere), al căror public prin reacțiile și opiniile lui finale poate hotărî soarta unui film. S-au perfecționat și complicat anchetele sociologice. Dar toate acestea au dus la noi interdicții. O seamă de proiecte foarte promițătoare din punct de vedere artistic au fost respinse sau au migrat multă vreme de la un studiou la altul. Unele nu s-au făcut, altele au așteptat ani în șir pînă să găsească o ușă deschisă. În cartea sa despre premiile Oscar, Adina Darian povestește pe larg istoria filmului **Patton**, realizat în cele din urmă de Franklin Schaffner. Nouăsprezece ani de încercări pentru „a-l băga în planul" unui studiou, mai multe variante de scenariu, și mai multe variante de generic, mai ales la capitolul regie și actori principali, opoziții din partea Departamentului armatei americane, proteste din partea familiei generalului. (Cîtă asemănare cu o situație pe care noi am trăit-o pînă de curînd!). Și totuși, filmul s-a făcut și, stupoare!, a obținut șapte premii Oscar. E foarte adevărat că ne putem pune întrebarea: dacă ar fi fost realizat cu nouăsprezece ani în urmă ar fi avut aceeași soartă fericită? Pentru că pe lîngă un simț comercial deosebit, americanii mai au și un remarcabil instinct al „timing"-ului sau, altfel spus, al lucrului potrivit la momentul potrivit.

Exemplul lui **Patton** este departe de a fi singular. Dar există și situații mai puțin fericite. Îmi vine în minte un caz de dincoace de Ocean: **În căutarea timpului pierdut.** Doi mari regizori ai cinematografului mondial postbelic — Luchino Visconti și Joseph Losey — au murit cu regretul de a nu fi putut realiza această ecranizare pe care și-au dorit-o cu strășnicie, au imaginat-o în detaliu și au fost chiar pe punctul de a o turna. Pînă la urmă, filmul s-a făcut (sub titlul **O dragoste a lui Swann**) de către un alt regizor (nefrancez) Volker Schlöndorff, iar rezultatul ne face să ne gîndim că producătorii europeni sînt mai puțin clar-văzători atunci cînd resping, amînă sau acceptă un proiect, decît cei americani.

Să revenim la noile tabu-uri hollywoodiene și la permanenta ofensivă a regizorilor de a le încălca.

„Să nu se vorbească despre căsătorii între negri și albi". În 1967, Stanley Kramer nesocotește interdicția făcînd filmul **Ghici, cine vine la cină?,** care obține două premii Oscar dintre care unul — foarte semnificativ, — pentru cel mai bun scenariu original.

„Delincvenții de orice fel să nu devină eroi care să polarizeze simpatia sau compasiunea publicului". În același an, Arthur Penn realizează **Bonnie și Clyde,** marcînd, așa cum sublinia Pauline Kael în „The New York", o cotitură în cinematograful american, deoarece „adăstînd cu senzualitate asupra violenței, regizorul scoate la iveală fascinația noastră nemărturisită și îngrozită pentru asemenea lucruri". Filmul obține două Oscar-uri.

„Eroii principali să nu fie comuniști sau homosexuali". În 1985, cu **Sărutul femeii păianjen,** brazilianul Hector Babenco doboară ambele interdicții dintr-o lovitură și filmul urcă pe podiumul Academiei din Los Angeles printr-unul dintre protagoniști — William Hurt, interpretul homosexualului, care, la rîndul său, a avut curajul să-și asume riscul unui alt avertisment în vigoare: „Să nu interpretezi asemenea roluri pentru că publicul va crede că așa ești în realitate".

În majoritatea cazurilor, odată doborît, tabu-ul tinde să dispară, iar tipul de film respectiv tinde să facă prozeliți mai mult sau mai puțin inspirați. Principiul, adesea moral, care păruse a-l genera se dovedește neglijabil în fața argumentului deja menționat: succesul, adică încasările.

În timp ce mie îmi trec asemenea gînduri prin minte, interlocutorul meu continuă să construiască — deocamdată doar din cuvinte — imaginea unei cinematografii total independente.

Să fie ea oare mai mult decît o iluzie?

CINE-CRONICA NOUTĂȚILOR LA...

Studioul de film documentar se află amplasat pe strada „Sahia" și se numește tot „Sahia". Deocamdată...

Alte elemente de neplăcută continuitate se referă la statutul său economic, pe cît de îngrat pe atît de dificil, în sensul cel mai nestimulat cu putință.

De ce? Pentru că, orice s-ar spune, filmul de scurt-metraj continuă să fie privit și, eventual, acceptat cu o anumită îngăduință, așa cum un adult îmbrăcat în costum de seară se uită la un băiețel cu pantaloni scurți. În cazul de față, documentarul nostru cel de toate zilele este obligat să-și cîștige 2/3 din existență (cam 33 de milioane lei!) prin executarea unor filme-comandă pentru diverse întreprinderi și instituții. Și, cum acestea trebuie căutate, descoperite iar mai apoi convinse să-și investească banii într-un filmuleț de reclamă sau de protecția muncii, este limpede că viața cineaștilor acestui studiou nu este deloc simplă, prospecțiile lor semănînd nu o dată cu cele ale unui „cățel bun, frumos și credincios", dar... abandonat și nevoit să-și găsească un stăpîn dispus să beneficieze de serviciile sale... Trist, dar adevărat.

Cît privește restul de 1/3 din activitatea bravilor noștri documentariști — acele filme oferite spectatorului, în sala de cinematograf, ca „aperitiv" (uneori nedorit și contestat cu mijloacele specifice ignoranței) — acestea reprezintă adevărata carte de vizită a autorilor.

Pînă în decembrie, scurt-metrajul fusese privit de către aparatul propagandei de partid cu o nedisimulată suspiciune, ba chiar cu aversiune, fiindu-i preferată gazeta de perete. Stau mărturie în acest sens zecile și sutele de proiecte „dezaprobate" din start ca fiind inoportune, și mai ales filmele — deloc puține — ce reușiseră să păcălească inițial vigilența cenzurii, fiind interzise cu promptitudine cînd erau gata.

Așa au reușit să supraviețuiască, în pofida unor multiple presiuni și amenințări, filme precum Cota zero, de Laurențiu Damian, Va veni o zi de Copei Moscu sau Panc al Sabinei Pop, toate primite elogios de către colegii cineaști și critici, iar ultimul chiar premiat la recenta ediție a Festivalului de la Oberhausen.

Schimbare de unghi, dar și de optică

În momentul de față, documentarul românesc este gata să se debaraseze fără complexe de statutul său ingrat, afirmîndu-și nestingherit capacitatea de investigare lucidă, promptă și penetrantă a realităților cotidiene.

Odată terminate cele două filme realizate la temperatura incandescentă a Revoluției noastre (Jurnal liber și Ziua cea mai scurtă), activitatea studioului își păstrează același tonus dinamic regăsit în filmele aflate deja în lucru.

Încotro? de Elefterie Voiculescu va fi o cronică, în sfîrșit adevărată, a principalelor repere ce au marcat evoluția istorică a României din 1944 și pînă azi, încercînd să întrevadă, prin această prismă, perspectiva.

Ovidiu Bosse Pașcina se află în faza de finalizare a unui film despre Timișoara revoluționară și post-revoluționară, în timp ce Sabina Pop, însoțind pas cu pas grupul de tineri români ce va lega printr-un marș simbolic Timișoara de Paris (ajungînd în capitala Franței la 14 iulie!), va consemna într-un do-

https://biblioteca-digitala.ro

Convorbire cu directorul Festivalului de la Locarno

Regizorul Festivalului de la Locarno a văzut, după Revoluție, un eșantion semnificativ de filme românești. În ultimele patru luni ne-au mai vizitat țara, pentru a selecționa pelicule românești, Klaus Eder, directorul Festivalului de lung-metraj de la München; Fernando Lara, (director) și Jean Charles Provost, reprezentanți ai Festivalului de la Amiens; Danièle Cauchard, directorul Festivalului de la Montreal.

Este stimulativ să lucrezi în condiții de libertate

Interlocutorul meu, domnul David Streiff, este directorul Festivalului de la Locarno. Aflat în România, în vederea selecționării de filme pentru ediția de anul acesta, domnia sa a acceptat să-mi împărtășească impresiile sale în urma primului contact cu cinematograful românesc. Înainte de a aborda subiectul principal al discuției noastre, l-am rugat să prezinte, pentru cititorii noștri, profilul festivalului de la Locarno.

— Avînd aceeași vîrstă ca Festivalul de la Cannes (43 de ani), Locarno are un profil bine definit. Specializat în opere prime sau secunde, festivalul nostru pune în valoare filmele unor autori necunoscuți, puțin cunoscuți sau pe nedrept uitați. În afara competiției avem un program informativ, o panoramă a cinematografului mondial ce prezintă pelicule importante, care nu fac în general săli pline în Elveția. În plus, avem retrospective dedicate unor autori cu merite deosebite: anul acesta vom avea Lev Kulesov, anul trecut l-am avut pe Preston Sturges. Aceste retrospective sînt întotdeauna foarte complete și presupun o enormă documentare, lucru reflectat în volumele care apar după fiecare ediție. Festivalul nostru mai cuprinde filmele elvețiene recente și programe speciale legate de evenimentele politice ale anului. În urma spectaculoaselor transformări din estul Europei am hotărît să dedicăm, în 1990, un program filmelor interzise în anii '60 în U.R.S.S., R.D.G., Polonia, Cehoslovacia. Sper că vom alege ceva și din România.

— Ce filme românești ați vizionat pentru această secțiune?

— Am vizionat două filme de Mircea Săucan dintre care vom alege, probabil, **Meandre.**

Desigur, am vizionat și filme mai recente. Amintesc **La capătul liniei** de Dinu Tănase, care mi-a plăcut cel mai mult, **Iacob** de Mircea Daneliuc, un film foarte puternic și interesant dar care, din punct de vedere organizatoric, are dezavantajul de a fi participat deja la multe festivaluri, **Faleze de nisip** și **Pas în doi** de Dan Pița, **Sezonul pescărușilor** de Nicolae Oprițescu, **Hanul dintre dealuri** de Cristiana Nicolae.

— Ați putea dictinge, în urma vizionării lor, cîteva trăsături pentru o schiță de portret a cinematografului nostru?

— E foarte greu să-mi definesc opiniile după un prim contact mai serios cu cinematograful românesc pe care, pînă acum, nu l-am prea cunoscut. Dacă aș încerca, în aceste condiții, să disting niște trăsături caracteristice, aș spune că filmele românești sînt expresive, merg departe în vizualizarea ideilor, au o preferință pentru situațiile-limită. Stilistic vorbind, mi-a plăcut mai mult **La capătul liniei** pentru că, deși este un film al disperării, este foarte controlat în formă. Filmele lui Săucan sînt de elită, dificil de descifrat, dar foarte poetice. Nu-mi plac generalizările, le consider impresioniste, dar după vizionarea acestui „pachet" mi s-a părut că filmele românești sînt prea „vorbite", prea „scrise" uneori.

— Cred că are și cenzura un amestec în asta, totuf trebuie explicat foarte clar...

— Presupun că așa este, după cum cred că tot din pricina cenzurii autorii recurgeau la metaforă pentru a spune lucruri ascunse. Ghicesc în artificialitatea unor filme nevoia de a ascunde un mesaj „printre rînduri".

— Văzînd aceste filme ați fi putut bănui imensa tensiune socială care a explodat în decembrie?

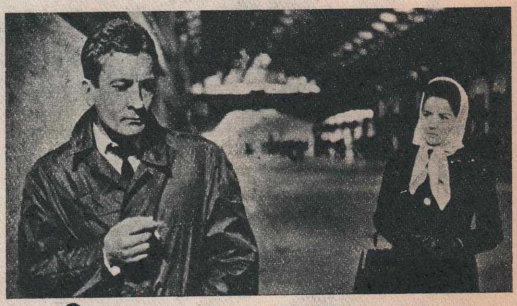
— E o întrebare foarte bună. Noi știam foarte puțin despre România, mai mult din presă decît cu ajutorul cinematografului. Se poate vedea însă în aceste filme o mare suferință a unui popor obligat să trăiască în condiții materiale și spirituale dificile. M-a impresionat mizeria împinsă la extrem din **Iacob**. În acest film se simte tensiunea de care vorbiți. N-am prea văzut pelicule despre viața cotidiană din România.

— Nu v-au fost arătate pentru că ele nu prea erau conforme cu realitatea din România. În plus, erau filmele cele mai „supravegheate". Puteți anticipa transformările pe care le va cunoaște cinematograful nostru în condițiile libertății de creație?

— Desigur, lipsa cenzurii va determina niște modificări. Nu știu exact cum va evolua cinematograful românesc. Am urmărit însă atent transformările suferite de filmele sovietice după ce a apărut *perestroika*. La început, erau multe filme proaste, dar interesante ca temă. Acum am văzut pelicule făcute într-o manieră artistică impresionantă, reușind să realizeze un echilibru între conținut și formă. Poate că sînt ultimele mari filme pentru că, și în U.R.S.S., orientarea înspre succesul comercial devine din ce în ce mai clară. Sistemul pieței libere încurajează, în general, mediocritățile. Sigur, experiența sovietică trebuie luată în considerație la acest început de drum. În orice caz, cred că este stimulativ pentru cineaștii români să lucreze în condiții de libertate. Deocamdată, cam atît vă pot spune.

Convorbire consemnată de **Dana DUMA**

● Dorel Vișan în **Iacob** de Mircea Daneliuc



● **Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu în Meandre de Mircea Săucan**

Festivalul filmului pentru tineret organizat de Compania autonomă de turism (CAT) împreună cu Uniunea Cineaștilor, va avea loc la Costinești, între 28 iulie și 7 august. Revista „Noul Cinema" urează mult succes participanților și organizatorilor.

---

cumentar, mi se spune inedit ca factură, modul în care sînt văzute și înțelese în străinătate evenimentele de la noi.

Pornind de la faptul că, în perioada 22 decembrie — 3 ianuarie, două dintre telefoanele studioului — anunțate prin intermediul TVRL — au stat la dispoziția publicului pentru apeluri urgente, echipe operative de filmare însoțind formațiunile militare în punctele „fierbinți", — studenții din ultimul an al IATC, Cornel Mihalache și Cătălina Fernoagă, realizează un film ce își propune să înfățișeze o biografie inedită a Capitalei din acele zile și nopți.

Inițiativa unei asemenea testări profesionale a viitorilor absolvenți vizează un program de atragere în studiou a tinerilor cineaști, conferind garanțiile de mult așteptate și extrem de binevenite asupra afirmării unei școli autohtone a documentarului.

Restituiri

Cît privește obligația morală de restituire a valorilor ce au deschis drumul acestei școli, se cuvine menționată — cu emoție, și cu o pioasă aducere aminte — apariția a două dintre filmele de o extraordinară ținută culturală cărora, la vremea respectivă, le fusese răpit dreptul de a vedea lumina ecranului.

Primul dintre ele este **Ritual pentru setea pămîntului**, de Mirel Ilieșiu, un poem tulburător despre obiceiurile străvechi de invocare a ploilor, film pe care Doru Segal (autorul imaginii) se străduiește să-i recupereze dintre materialele scăpate ca prin minune de la distrugere.

Cel de-al doilea, **Io, Petru voievod**, apariție la fel de multregretatului Slavomir Popovici, fiind o incursiune în lumea frescelor murale ale mînăstirilor ctitorite de către Petru Rareș.

Pe aceeași coordonată de valorificare a patrimoniului cultural-național se înscrie seria de filme comandate de către Ministerul Culturii. **Palatul Cotroceni** — avîndu-i ca autor pe Laurențiu Damian — este primul titlu gata, el reprezentînd cel dintîi eveniment de acest gen dintr-o serie ce va fi continuată cu alte monumente cum ar fi castelele Bran, Peleș, Sîmbăta, etc.

Șerban Comănescu lucrează la un film dedicat personalității lui Constantin Noica, bucurîndu-se de privilegiul de a putea folosi unele materiale originale, filmate sau audio-înregistrate la Păltiniș, în timpul vieții marelui filosof.

De asemenea, Erich Nussbaum va realiza un film **Titu Maiorescu**, în timp ce Nicolae Corjos intenționează să abordeze pe această cale personalitatea lui Sergiu Celibidache.

În fine, o... surpriză!

După 16 ani de întrerupere, studioul și-a relua tradiția jurnalelor de actualitățî, realizînd cîte o ediție lunară de **Cine-magazin**. Ea va reuni cîteva din cele mai deosebite evenimente ale cotidianului, o suită — sperăm distractivă — de fapte diverse care, chiar la concurență cu promptitudinea specifică mass-mediei, se impun atenției cineaștilor și, în egală măsură, a spectatorilor.

Ce ar mai fi de spus în loc de încheiere? Că renașterea documentarului românesc (de scurt sau lung metraj) rămîne dependentă de doi factori, esențiali.

Unul este publicul, care trebuie reobișnuit să-i respecte și, pornind de aici, să înțeleagă și să aprecieze rosturile multiple și virtuțile de necontestat într-o lume civilizată ale acestuia.

Celălalt este sponsorul angajat să asigure finanțarea și transmiterea către spectatori a acestui gen pe cît de important din punct de vedere social și cultural, pe atît de neglijabil prin prisma înguștă a beneficiarului economic. Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor va trebui, în consecință, să reconsidere statutul (deocamdată) ingrat al documentarului românesc, acordîndu-i în mod obligatoriu locul meritat de prefață necesară a spectacolului cinematografic. Pentru că, e bine să ne reamintim, fiecare sală își are spectatorii în numărul și de calitatea pe care le merită. Iar aportul educativ (în sensul nobil al cuvîntului!) al scurtmetrajului documentar, atît de greu acceptat de o bună parte a difuzorilor, nu poate fi decamotat în procesul absolut necesar al stragerii adevăratului spectator de film.

Bogdan BURILEANU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

● *Stéphanie Lawrence*

https://biblioteca-digitala.ro

cartea de Film

Cu opt ani în urmă, sub titlul **Vîrstele peliculei** (titlul unei emisiuni de televiziune pe care atunci o considera „epuizată"), Tudor Caranfil pornea un demers editorial de anvergură, **o istorie a filmului în capodopere.***
Dacă am reamintit, acum, sumarul volumelor anterioare din **Vîrstele peliculei** este și pentru a oferi o imagine globală asupra dimensiunilor dobîndite de edificiul istoriei filmului în capodopere: cercetarea de epocă întreprinsă de Tudor Caranfil (după cum ne-o dovedesc și utilele indice selective de filme și de nume din volumele I—III) implică, prin referință, un număr de aproape 400 de filme.

„Metoda" utilizată de exegetul contemporan în investigația sa tenace și competentă este aceea verificată în (practic) toate scrierile despre film ale autorului, adică — pe lîngă cele trei volume citate din **Vîrstele peliculei** — și în **7 capodopere ale filmului mut** (1966), F. W. Murnau (1968), **„Romanul" unui film — „Cetățeanul Kane"** (1978), **în căutarea filmului pierdut** (1988). Autorul nu are prejudecăți: trece cu dezinvoltură de la prospecția analitică la exercitarea vocației epice, îmbină comentariul critic cu eseul, relatarea evenimentelor cu reconstituirea faptelor prin mijlocirea documentelor și mărturisirilor avute la îndemînă, trece aproape pe nesimțite de la „povestea unui film" la „povestea unui actor" sau la „povestea unui regizor" dintre cei implicați, pentru a reveni la fel de discret la cadrul inițial. Este limpede, așadar, că autorul, propunîndu-i cititorului o „vizualizare" a peliculelor puse în discuție, încearcă să-i ofere totodată și „cadrul de epocă", condițiile social-istorice, implicațiile de felurite naturi (morale, psihologice, profesionale etc.) ale contextului dat. Adeseori, parcurgînd (cu interes) cartea/ cărțile lui Tudor Caranfil și „vizionînd" filmul de pe „ecranul din capul spectatorului" (cum ar spune Radu Cosașu), ai senzația că te afli în sala de premieră, că participi la dramele și bucuriile timpului respectiv, că ești parte integrantă din acel timp, că ești înconjurat de toate elementele ambientale ale epocii. Reușind această călătorie prin tunelul timpului, autorul își ia, practic, și măsurile de prevedere față de cititorul contemporan: nu toate filmele evocate pot fi considerate capodopere („opere perfecte, capitale") ale artei a șaptea, dar toate au însemnat ceva la vremea lor, dacă nu ca entități estetice în sine, cel puțin pentru destinul unui regizor, al unei actrițe, al unui gen, al unei întreprinderi cinematografice sau — de ce nu?— al spectatorilor de-atunci.

Încă de la primul volum al ciclului, autorul își declara intenția de a scrie „romanul istoriei filmului". La sfîrșitul volumului al treilea, recent apărut, ne previne: „Romanul istoriei filmului continuă..." În ceea ce mă privește, am simțit, de la primul volum al ciclului, că **Vîrstele peliculei** — deși autorul are un indiscutabil apetit epic — este o carte mai apropiată de „film" decît de „roman". Impresia s-a accentuat pe parcursul lecturii. La baza construcției de ansamblu, dar mai ales la baza fiecărui capitol-film în parte, stă un **scenariu** (care, în paranteză fie spus, prin asocierea fragmentelor propriu-zise de film cu mărturiile documentare aduse în discuție, ar putea oferi odată, cuiva, materia primă a unui „film de montaj", în zeci de episoade, realmente pasionant). S-ar putea argumenta această afirmație cu absolut toate capitolele cărții, dar pentru că am deschis, acum, volumul, la **Îngerul albastru,** voi exemplifica cu **Îngerul albastru.** Pătrundem direct în ambianța filmului lui Sternberg, într-un „vechi burg german, coborît parcă, dintr-o miniatură de manuscris medieval"... Filmul își desfășoară nederanjat primele secvențe, cu poster-ul provocator al Lolei-Lola, cu profesorul Rath încheindu-și pedant redingota, cu gluma nesărată a elevului Goldstaub, cu ora de engleză, cu „corpul delict" al ilustratelor confiscate. „Cut!" — comandă regizorul. Legătura de montaj? „Așadar, ce doreați să-mi spuneți domnișoară?" — o întreabă Von Sternberg pe viitoarea vedetă a filmului său, Marlene Dietrich, într-unul din somptuoasele saloane ale resturantului Ritz. Cei doi își povestesc viețile. Pînă la sfîrșitul scenariului lui Tudor Caranfil vom mai afla cele cuvenite despre Emil Jannings, vom înregistra părerile autorizate ale unui inspirat critic precum Barthélémy Amengual („Lumea **Îngerului albastru,** grea, opacă, obsedantă, se încolăcește în jurul personajelor ca un pîntece matern, ca un ou, ca un cocon"), filmul lui Sternberg își derulează pe ecranul din capul spectatorului cele mai importante secvențe, participăm și la premiera de la „Zoopalast" din 1 aprilie 1930, pentru ca finalul să fie un stop-cadru al vedetei: „...La 30 de ani, Marlene Dietrich își începuse adevărata ei existență". Memoriile unor actori și regizori joacă un rol important în toate scenariile lui Tudor Caranfil, cum se întîmplă, de pildă, cu cartea actriței Lillian Gish „Filmele, domnul Griffith și eu" (ca și cu relatările directe ale actriței, de acum 22 de ani), cu amintirile lui Jean Renoir din „Viața mea", cu altele și altele, cu notele de studiu personale ale istoricului britanic de cinema Kevin Brownlow (inedite), care l-au ajutat mult pe autor în definitivarea capitolului consacrat filmului **Mulțimea** de King Vidor.

Particularitatea volumului al treilea din **Vîrstele peliculei** este determinată de însăși epoca de referință, aceea a trecerii de la filmul tăcut la cel vorbitor. Programatic, autorul își începe „acțiunea" pe „bulevardul filmului" din București, în octombrie 1929, unde, 33 de ani după ce „minunea secolului" ajunsese la București, „high-life"-ul bucureștean se înghesuia „la bulivar", în fața Teatrului-Cinema Trianon „să vadă" (și să audă, am adăuga noi) o altă minune a secolului, a unui alt secol, filmul sonor. Nu puteau lipsi din carte unele considerații sceptice, circumspecte sau revoltate rostite după premiera primului film sonor, **Cîntărețul de jazz.** Iată, de pildă, opinia eminentului om de cultură Tudor Vianu: „Este probabil că, în cele din urmă, izbînda va fi tot a bunului gust și că noii întreprinderi îi va fi rezervată soarta de timpurie uitare a unor încercări similare, în principiul lor, cum a fost filmul colorat". În replică indirectă, iată și întrebarea — nu lipsită de retorism — a unui regizor american, Robert Mamoulian: „Să presupunem că un mut ar dobîndi, la vîrsta de 30 de ani, darul vorbirii. Ar renunța, oare, la el, pentru a se reîntoarce la liniștea inițială?..." Volumul lui Tudor Caranfil oferă cititorului datele necesare pentru înțelegerea convulsiilor „timpului de răscruce", în sumarul cărții „dialogînd" filme adaptate din mers noilor mijloace tehnice (**Cîntărețul de jazz, Îngerul albastru, Cățeaua, Luminile orașului**) cu ultimele capodopere mute (**Patimile Ioanei d'Arc, Mulțimea, Vîntul, Pămînt** etc.). Firește, selecția filmelor alese de autor pentru ilustrarea perioadei de tranziție este o opțiune — ca să-i spunem așa — indiscutabilă. Dacă despre unele pelicule reprezentative de epocă (cum ar fi **O fată în fiecare port** de Howard Hawks, **Docurile New York-ului** de Sternberg, **Parada dragostei** de Lubitsch, **Cutia Pandorei** și **Opera de trei parale** de G. W. Pabst etc.) se vorbește în treacăt, chiar dacă lor nu le este dedicat un capitol special, alte realizări marcante ale timpului lipsesc dintre preocupările autorului. (De pildă: **Oglinda cu trei fețe, Prăbușirea Casei Usher, Finisterrae** de Jean Epstein; pelicule de J. Feyder; Bunuel — **Vîrsta de aur,** Ermler; Lewis Milestone — **Nimic nou pe frontul de vest,** etc.) Dar, cum spuneam, să respectăm opțiunile autorului printre capodoperele artei a șaptea.

Călin CĂLIMAN

---

*) Primul volum, subintitulat „De la **Stropitorul stropit** la **Crucișătorul Potiomkin**" (1895—1925), propunea cititorilor reflecții pe marginea a 20 de filme: **Stropitorul stropit** de Louis Lumière, **Voiajul în Lună** de Georges Méliès, **Marele jaf al trenului** de Edwin S. Porter, **Microbii veselì** de Emile Cohl, **Independența României** de Grigore Brezeanu (ulterior, autorul volumului avea să ajungă la alte concluzii privitoare la apartenența peliculei), **Nașterea unei națiuni** de David Wark Griffith, **Judex** de Louis Feuillade, **Intoleranță** de David Wark Griffith, **O viață de cîine** de Charles Spencer Chaplin, **Comoara lui Arne** de Mauritz Stiller, **Muguri zdrobiți** de David Wark Griffith, **Semnul lui Zorro** de Douglas Fairbanks, **Nanuk eschimosul** de Robert Flaherty, **Cei trei mușchetari** de Max Linder, **Opinia publică** de Charles Spencer Chaplin, **Neobositele aventuri ale lui Mister West în țara bolșevicilor** de Lev Kulesov, **Rapacitate** de Erich von Stroheim, **Kinoglaz** de Dziga Vertov, **Ultimul dintre oameni** de Friedrich Wilhelm Murnau, **Crucișătorul Potiomkin** de Serghei Mihailovici Eisenstein.

A urmat (în 1984) volumul al doilea din această „istorie a filmului în capodopere", subîntitulat „Apogeul «filmului tăcut»", cu referiri detaliate la alte 12 pelicule din perioada anilor 1924—1927: **Sherlock jr.** de Buster Keaton, **Răposatul Mathias Pascal** de Marcel L'Herbier, **Parada cea mare** de King Vidor, **Metropolis** de Fritz Lang, **Circul** de Charles Chaplin, **Octombrie** de Serghei Eisenstein, **Napoleon** de Abel Gance, **Sfîrșitul Saint-Petersburgului** de Vsevolod Pudovkin, **Aurora** de Friedrich Wilhelm Murnau, **Al șaptelea cer** de Frank Borzage, **Maiorul Mura** de Ioan Timuș și Jean Georgescu, **Don Juan** de Alan Crosland. Datat (pe pagina de copertă) 1990, volumul al treilea din **Vîrstele peliculei,** apărut la Editura „Meridiane", subintitulat „O artă la răscruce" (1927—1931) adaugă încă 12 titluri în istoria capodoperelor cinematografice inițiată de Tudor Caranfil: **Cîntărețul de jazz** de Alan Crosland, **Patimile Ioanei d'Arc** de Carl Dreyer, **Oamenii, duminica** de Robert Siodmak, **Mulțimea** de King Vidor, **Vîntul** de Victor Sjöström, **Femeia în Lună** de Fritz Lang, **Vechiul și noul** de S.M. Eisenstein, **Jurnalul unei femei pierdute** de G.W. Pabst, **Pămînt** de A.T. Dovjenko, **Îngerul albastru** de Josef von Sternberg, **Cățeaua** de Jean Renoir, **Luminile orașului** de Charlie Chaplin.

BONNIE ŞI CLYDE

Și violent, și tandru, și comic, filmul lui Arthur Penn re-creează un mit. **Bonnie și Clyde** recompune realitatea celor cinci ani de supremație a banditismului și teroarei „imaginate" de Clyde Barron și Bonnie Parker într-o folk-saga în maniera umorului sardonic al lui Twain sau O. Henry. Scenariștii David Newman și Robert Benton — cărora li se datorează, nu în ultimul rînd, reușita — au extras din canavaua celebrilor ani '30 elementele spectaculos esențiale, recompunînd acel puzzle pseudo-documentaristic ce avea să-și cîștige, la fiecare generație de spectatori, celebritatea.

Fenomenul de remarcat petrecut cu acest film este desprinderea de sorginte, cîștigarea independenței față de realitatea generatoare. La vremea la care a fost realizat — 1967 — aura celor doi gazetari începea să pălească sub imperiul timpului — trei decenii de la tragica încheiere a carierei lor. Șansa oferită de Penn a fost extragerea lor dintr-un contingent revolut și integrarea într-o altă ordine, cea a ficțiunii. De fapt, din acest moment, eroii încep să trăiască pentru a treia oară. Unu: realitatea anilor '30; doi: memoria colectivă a contemporanilor și generațiilor temporal apropiate; trei — **Bonnie și Clyde** ca imagine definitivă. În mod firesc, breșa instalată între realitatea documentară și realitatea cinematografică creează un cîmp semantic și simbolic din care eroii își extrag o nouă personalitate cu impact maxim la spectator. Meritul realizatorilor, dincolo de calitățile strict tehnice ale gramaticii filmice, este de a fi re-inventat o lume. O lume al cărei mecanism esențial este ambiguitatea.

Bonnie și Clyde trăiesc într-un spațiu al fanteziei, fascinați de legenda pe care ei înșiși au creat-o în jurul lor și nu pot crede că fantezia și-a întors armele împotriva lor, nici măcar în momentul conștient al morții mai violente decît propria lor viață. Penn i-a creat inocenți pe cei doi. Ce altceva este poza arogantă a lui Barron în fața mașinii furate? Ce altceva este poezia autobiografică (sic!) pe care Bonnie o trimite spre publicare unui ziar de mare tiraj? Ce altceva este credința infantilă în propria lor invulnerabilitate? Sau indignarea sinceră în fața celor care nu îi recunosc ca pe niște adevărate vedete de cinema? Sau chiar paradoxala lor relație?

Filmul este un subtil amestec de violență și tandrețe, de cinism și inocență, de umor negru și melancolie. Penn reușește să facă vizibilă și credibilă personalitatea contradictorie a eroilor: de o parte fața neagră a violenței și crimei, de cealaltă puritatea valorilor umane: prietenia, sentimentele filiale, dragostea. Contradicția este numai aparentă. Dincolo de spectacolul de gen, **Bonnie și Clyde** constituie un demers psihologic de excepție. În realitate, Arthur Penn dezvoltă cu fantezie teoria jocului. Pentru eroi violența și crima s-au vidat de sensul grav, deturnîndu-se în trepte ale riscului. Risc asumat ca element ludic. Astfel se recuperează coerența personalității celor doi. Spațiul și timpul se coagulează în jurul nucleului cuplului rupînd orice legătură cu rutina normelor morale și sociale. Astfel acțiunile lor scapă de sub incidența blamabilului, acaparînd simpatia spectatorului. Mai mult decît atît, la suspensul creat de acțiune, de minuțios gradata dramaturgie pusă la punct de Newman și Benton, se adaugă suspensul creat de atmosferă. Picnicul cu familia lui Bonnie capătă valoare premonitorie.

Bonnie și Clyde sînt funciar buni. Vina lor este infantilismul. Împins pînă la ultima consecință. Acesta este fundamentul pe care se construiește mitul. Altminteri, filmul lui Arthur Penn ar fi rămas doar un profesionist film cu gangsteri. Iar legenda lor ar fi fost pierdută.

Marina ROMAN JUC

● Bonnie (aici fără Clyde) într-o interpretare de neuitat: Faye Dunaway

https://biblioteca-digitala.ro

SATYRICON

Fellini Satyricon se intitulează în original acest film, autorul avertizînd dintru început că e vorba de o interpretare personală a unor fragmente din opera lui Petroniu parcă readuse în imaginație din străfundurile memoriei unui lector-artist cu vocația cinematografului. „Vreau să fac un basm misterios și sugestiv", se confesa regizorul înainte de a realiza filmul. „Mai mult decît fidelitatea față de episoadele textului lui Petroniu am vrut să prezint din nou, prin intermediul privirii limpezi și detașate a scriitorului latin o lume păgînă, din care au rămas doar mărturiile poeților și vestigiile monumentelor"... Desigur, Misterul („aș accepta acest termen dacă i s-ar pune un M-mare", F.F.) este prezent pe tot cursul acestui film, dar privirea „limpede și detașată" e absentă pentru că nici Petroniu nu a avut-o. Valoarea operei sale, „Satyricon", fiind tocmai transmiterea unei ascunse tensiuni, unei țesături extrem de complexe de stări, ce pentru fostul sclav, libertul născut gal, ajuns potentatul unei imperiale dictaturi, poet și om de cultură și afaceri, politician influent, mecenă și consumator al voluptăților romane ajunse la apogeu, cel care își dicta ultimele „episoade" ale cărții sale în timp ce i se scurgea sîngele din vine în baia sinuciderii ordonate de însuși tiranul, însemna tocmai pasionata descriere a infernului trăit ca proiectare în viață a obsesiilor unui dement al puterii. Acel Nero despre care Racine spunea: „numele tău va părea celor mai cruzi tirani, injurie".

Filmul, cu reminiscențe de lectură, pare că poartă pecetea improvizației, a întreruperilor îndelungi cauzate de schimbarea producătorilor. O lectură reluată, sau pe „sărite", căreia pretextul povestirii experimentelor erotice în moda timpului, trăite de tînărul Encolpius, nu reușește să-i dea o unitate constructivă. Vechiul principiu fellinian: „să încerci să pui ordine în unele fantezii și să le povestești cu oarecare precizie" nu-l mai preocupă aici. Satyricon nu e o povestire închegată ci o înșiruire de întîmplări; filmul nu are nici început nici sfîrșit, ci doar debut și oprire. De obicei, Fellini urmărește cum un personaj traversează o criză și dacă nu încheie niciodată o poveste, ci îi lasă finalul „deschis" ne transmite oricum un sentiment poetic precis, deci acea stare de idee a operei de artă indicibilă, dar mereu cristalizabilă altfel în subconștientul activ. Aici nu-i vorba de nici o experiență a traversării, nici o cristalizare... **Doar o imensă satisfacție de spectacol... un spectacol ce pare o repetiție pentru viitorul său film „Casanova"...** Decoruri de carton, de studiou, costume cu acea notă teatralistă ce avea să-i domine o bună parte a creației mature, diverse stiluri de filmare... Nimic din rigorismul anunțat la începutul filmărilor: „Intenționez un film cu cadre fixe, imobile, fără travellinguri, fără alte mișcări de aparat...". Din contra, nu e vorba de un film pe care „să-l contempli" ci de unul în care cea mai frumoasă și cinematografică secvență e făcută numai din mișcări de aparat (descoperirea și joaca senzuală cu sclava nubiană). Ceea ce respectă însă Fellini din programul său inițial e efectul de „a rămîne hipnotizat". Acesta fiind însuși darul, vocația sa de a crea film. Forța și semnătura sa. Și această teribilă hipnoză ne-o creează simplu: ne face un dar de chipuri și spații! Dar chipuri privite cu acea discreție și tandrețe feliniană, cu înțelegere și respect: „nu-mi voi permite să critic creatura umană din fața mea; încerc, din contră s-o înțeleg" (F.F.).

Iar spațiile... ele sînt spații de poveste, de basm închipuit de un om de spectacol... spații fabricate în studiou, pentru un film ce se petrece în studiou, ca în **L'intervista** și nu ca în **La strada**. A retrăi cruzimea și demența epocii de dictatură imperială a lui Nero prin mărturiile cinicului Petroniu, prin viziunea halucinantă de chipuri și spații, de cinema pentru cinema a lui Fellini, iată un regal pentru spiritele noastre dornice de defulare după neroniada dîmboviteană abia trăită, încheiată.

Savel STIOPUL

O FEMEIE MĂRITATĂ

A l optulea lung metraj al lui Jean-Luc Godard **O femeie măritată** (1964), se plasează în timp între **O bandă aparte** și **Pierrot nebunul**. Puțin cunoscut la noi, Godard este unul din regizorii cei mai reprezentativi ai curentului „Nouvelle Vague". Mai întîi critic de film la celebra revistă „Cahiers du Cinéma", el a debutat în lung metraj în 1960, prin **Cu sufletul la gură**, operă provocatoare, incitantă, iritantă, plină de neliniște, ambiguă — ce îl definește cum nu se poate mai bine pe regizor. Preocupat mereu de prezent, de lumea în care trăim, Godard și-a construit în timp o Operă unitară, fiecare film continuîndu-l de fapt pe cel precedent și deschizînd un drum celui viitor. Ele pot fi încadrate, fără a greși, printre „filmele de hotar, acelea după care peisajul se schimbă" (Alain Resnais). Țelul regizorului este de a dezvălui tot ce avem mai secret în noi înșine, și el o face printr-o nouă manieră de a filma, de a monta, de a dialoga, insuflînd actorilor intonații noi sau punînd accentul pe ritmul bandei de sunet, care guvernează imaginea în loc să o urmeze. Cuvîntul joacă un rol primordial în filmele lui Godard, care, deși este cel mai adesea și propriul său scenarist, improvizează tot timpul în cursul turnării, personajele și ideile precizîndu-se și limpezindu-se treptat.

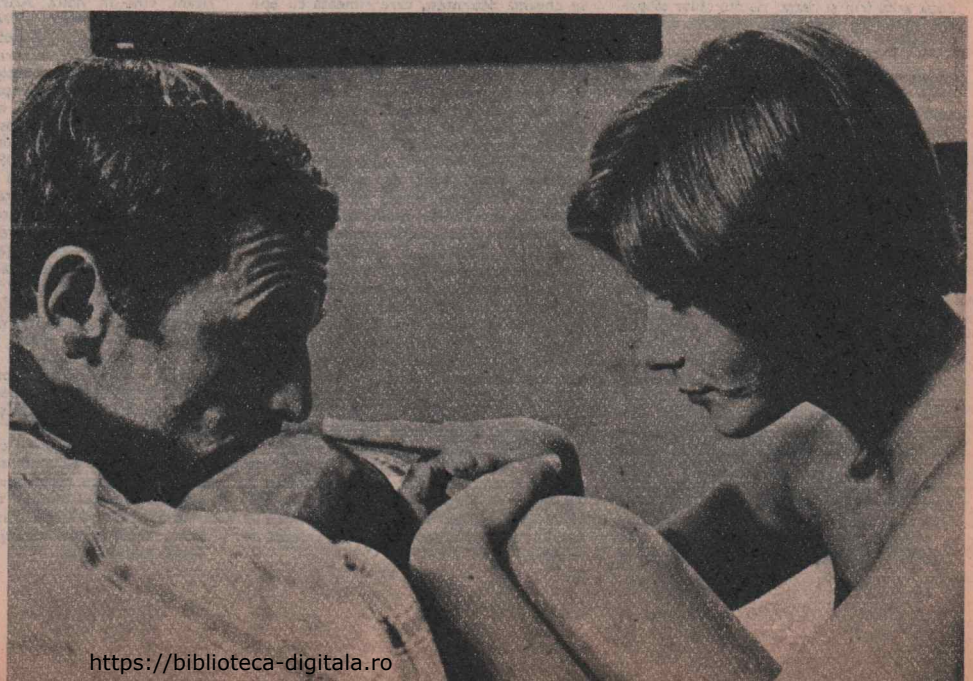
O femeie măritată, pe care l-am revăzut după 25 de ani, deși mi s-a părut acum mai puțin incitant, a rezistat probei timpului. La vremea lui a stîrnit vii polemici, povestea femeii care pendulează între doi bărbați, fără a cădea nici în vodevil, nici în tragedie, șocînd prin tratarea ei, uneori în maniera revistelor ilustrate (banalizată, aseptizată, împinsă spre derizoriu), alteori cu seriozitatea etnologului și sociologului mereu cu fața spre prezent. Prezentul o preocupă în cel mai înalt grad și pe Charlotte, care deși are tot ce-i trebuie pentru a trăi decent, se simte nemulțumită, plictisită, neliniștită.

● **Inspiratoare a „tablourilor vivante" realizate de Fellini: fresca de la Pompei**

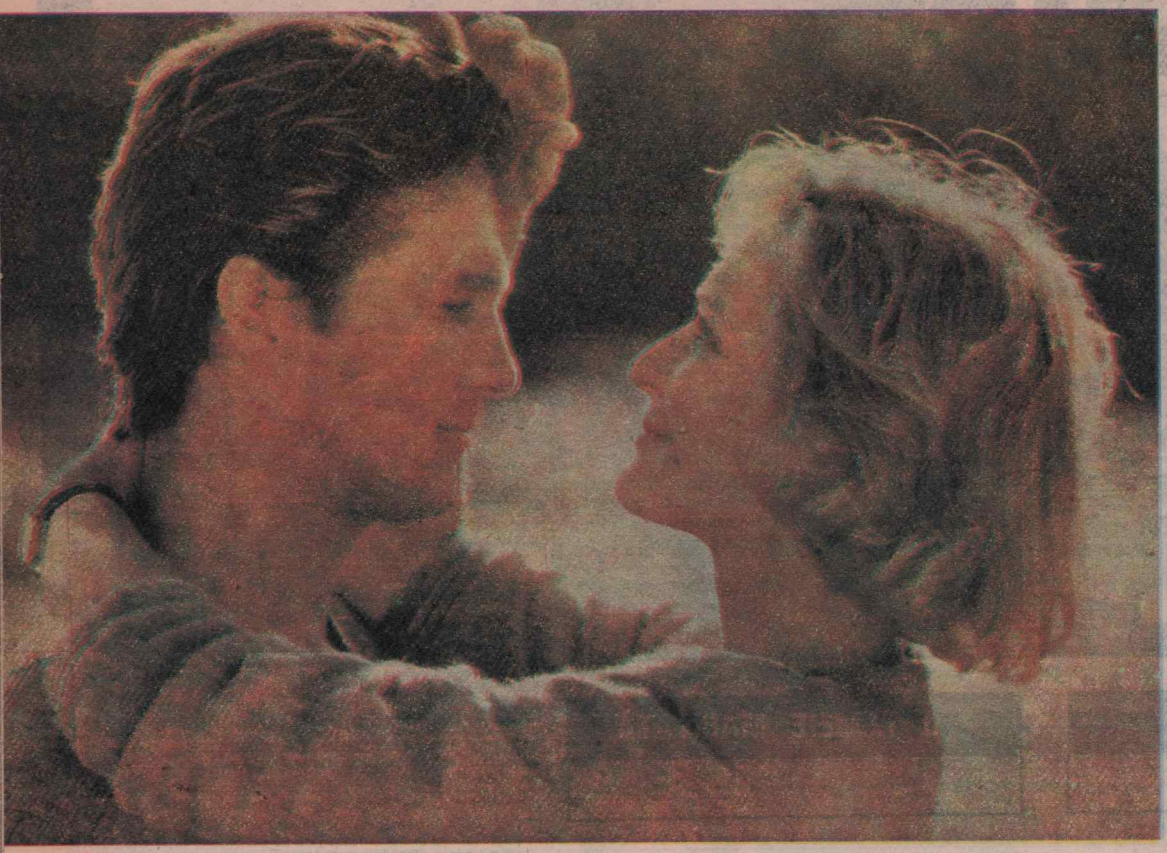
Deși își analizează cu luciditate defectele (nu are voință, e puțin leneșă și mincinoasă) ea se consideră nefericită pentru că nu are o viață prezentă. Nici amantul, actor, cunoscut cu trei luni în urmă, nu va fi o soluție pentru ea. Nu îi va aduce, de fapt, nici o noutate, nici o schimbare în bine. Trecînd de la soț la amant, ea regăsește aceleași probleme, revine la lucruri pe care le-a trăit aproape identic, fără a fi sigură că e vorba de dragoste sau de plăcere. Există în film un leit-motiv al mîngîierilor (mîinile care se caută, mîinile tandre ale bărbatului pe umerii, coapsele, picioarele ei), care dezvăluie simetria reacțiilor ei în brațele soțului și ale amantului. Dragostea spre care tînjește Charlotte — „singura bucurie a lumii, singura eliberare, singurul adevăr" — se dovedește a fi iluzorie. Căutarea de sine și a prietenului ideal, într-o lume prea indiferentă și tulburată de boli sociale, se încheie amar, eroina — cu o față fără expresie și vocea sugrumată — spunîndu-și: „Nu plîng... Da, plîng... Da... Da, s-a sfîrșit". Iar Godard preciza: „Nu am căutat nici tandrețea, nici cruzimea. Am încercat să arăt pur și simplu gesturi și cuvinte fără a ști ce va rezulta. Este un film analitic sau chirurgical..." Și am adăuga noi: un film cu o construcție riguroasă, ordonată, structurat în șapte capitole („Memoria", „Prezentul", „Inteligența" — ultimul fiind „Teatrul și dragostea"), cu un montaj de mare virtuozitate, nelipsit de citate din Bossuet, Apollinaire, Céline sau de un personaj real criticul, teoreticianul și regizorul de film Roger Leenhardt — introdus cu firesc în povestire. Povestire nearticulată, cu inserturi, monologuri, interviuri în stil TV, în care regăsim neliniștea, umorul, tandrețea, senzualitatea și gustul lui Godard pentru frumusețea plastică, plăcerea lui de a filma.

Mihai TOLU

● **O femeia măritată... după 25 de ani (Macha Méril și Philippe Leroy în regia lui Godard)**



https://biblioteca-digitala.ro



Jeff Bridges și Glenn Close în filmul **Lama zimțată**

Starman, un science-fiction optimist

STARMAN

O fată, un savant și un om venit din stele

Ura! De trei ori ura. În ultima zi a lui aprilie, în premieră la Patria: **Starman** — un film din 1985 al lui John Carpenter, făcut sub girul defunctei case „Columbia", astăzi înghițită de concernul japonez, nu tocmai artistic, „Sony". Iată-ne din nou fericiții beneficiari ai unei bucurii interzise de mai bine de șapte ani: cinema central, film nou, american, acțiune, love-story, fete frumoase, băieți de aur, culori, ecran lat, sunet Dolby stereo. În atari condiții, după atîta frig și ceață, riscăm chiar să privim filmul cu mai multă simpatie decît ar fi cazul.

John Carpenter este unul din regizorii zilei, el avînd la activ cîteva succese remarcabile. Remarcabile din punct de vedere financiar. Punctul lor comun, în afară de faptul că aduc o groază de bani, pare a fi supranaturalul, irealul, ficțiunea cu accente clare de **horror.** Îi putem nega orice, de exemplu calitățile artistice, dar nu profesionalismul. El trece cu abilitate de la nava spațială împănată cu bombe computerizate din **Dark Star** (1974) și aventura unor tineri ce retrăiesc un antic naufragiu în **Ceața** (1978) la **Evadare din New York** (1981) — oraș devenit în imaginația autorilor, în 1997, închisoare gigant pentru cei mai mari criminali ai lumii și la **Philadelphia Experiment** — povestea dramatică a dispariției reale (într-o falie spațio-temporală?) a unei nave militare americane în anii '40. Carpenter repurtează un mare succes cu povestea lugubră **Halloween,** din care face capul de serie (1978) despre un criminal care se dezlănțuie în noaptea sărbătorii Halloween a americanilor, după care revine în 1982 cu al treilea episod. Tot anul acesta filmează și o nouă versiune a povestirii horror, deja clasice **The Thing — Lucrul.** Iată deci o carte de vizită nu foarte onorabilă (estetic vorbind), dedicată spectaculosului și terifiantului, dar cu siguranță extrem de rentabilă. Probabil că producătorul a gîndit că este exact ceea ce îi trebuie pentru un astfel de film. Și producătorul se pricepe, el nu e altul decît Michael Douglas, fiul marelui Kirk. Stă mărturie pentru asta recenta repovestire a aventurilor tip Indiana Jones în filmul **Romancing the Stone,** la care el are un aport considerabil. De altfel filmul se cheamă **Starman,** care rimează cu **Spiderman,** cu **Superman,** cu **Batman** și care rimează cu mulți, mulți bani. Titlul s-ar traduce ca **Omul venit din stele,** adică un străin, ceva gen **Omul care a căzut pe pămînt** (Nicholas Roeg, 1976). Străinul este Jeff Bridges, un nume deloc obscur, dacă ar fi să amintim numai **Poarta Paradisului** (1980) a lui Cimino, **King Kong**-ul lui De Laurentiis din 1977, ficțiunea **Tron** (1982) sau desenul animat **Ultimul Unicorn** căruia i-a împrumutat vocea sa. Fata (Karen Allen) la rîndul ei, în afară de faptul că este fermecătoare, a fost titulară în **Căutătorii arcei pierdute** al lui Spielberg din 1981 și a reușit performanțe remarcabile în povestea despre cum te maturizezi în Bronx-ul anilor '60, **Hoinarii** (1979) sau în drame grave ca **Split Image** (1982) și **Împușcați luna** (1982). S-a format astfel o echipă extrem de puternică. Dacă mai adăugăm grafica și animația pe computer și efectele speciale asigurate de LUCASfilm avem suficiente atuuri pentru un film de succes. Carpenter își schimbă radical registrul, realizînd o poveste deloc terifiantă, din contră, foarte umană și emoționantă, romantică chiar. E adevărat că plutește un aer ușor de déjà-vu, și aici vizăm **Întîlnirile de gradul III** ale lui Spielberg, dar asta nu deranjează pe nimeni.

În 1977, sonda spațială Voyager II pornea spre infinit ducînd cu ea mesajul Pămîntului către alte civilizații. Un disc de aur conținea imprimate salutări în peste 40 de limbi importante (printre care și româna!), noțiuni elementare de engleză (cine împarte...), salutul secretarului general al ONU, Kurt Waldheim, și.... invitația amabilă de a veni pe Terra cu prima ocazie. Se pare că aceasta este acceptată și un obiect zburător neidentificat, zis și UFO de americani, vine în vizită. Alarmă de luptă la Centrul de observare al NATO, interceptare, punct ochit — punct lovit și vizitatorul își deviaza traiectoria prăbușindu-se lîngă un lac (american desigur). Într-o casă din apropierea locului impactului, o tînără în **deshabillé** (așa arată mai neajutorată) se chinuie cu amintirea fostului ei soț, zugravul Scott, mort într-un accident. Din rămășițele în flăcări ale UFO-ului se ridică o biluță de un albastru Technicolor, o formă de viață necunoscută, un străin. Sub privirile îngrozite ale tinerei, el va descifra — pornind de la cîteva fire de păr păstrate într-un album — codul genetic al răposatului Scott și îl va re-crea într-o secvență admirabil lucrată. Străinul nu poate supravieți pe Pămînt și trebuie să ajungă în inima Arizonei, la multe mile depărtare, la întîlnirea cu nava venită să-l recupereze.

Începe o cursă contra cronometru, pentru că distanța trebuie acoperită în cel mult trei zile, evitînd în același timp toată armata și poliția Statelor Unite aflate în stare de alertă. Străinul o va lua cu forța pe fată pentru a-l ajuta să se descurce în această lume cu totul nouă pentru el. Urmează tot restul filmului o cursă îndrăcită, o urmărire în cel mai tradițional stil american, ceea ce nu deranjează pe nimeni. Temă inepuizabilă.

Străinul interpretat de Jeff Bridges e însă admirabil. Deși dotat cu aptitudini și forțe colosale, el e stîngaci și induioșător de neajutorat în noua sa formă umană. Reține cu precizie tot ce vede, aude și simte, dar e tot timpul surprins de ceea ce i se întîmplă. Învață gesturi, atitudini, mimici, e obligat mereu să ceară să i se definească cutare sau cutare cuvînt. E fragil, mișcările îi sînt nesigure, par o descompunere secvențială a eleganței dinamicii umane făcută de inteligență artificială. Cu toate acestea, el vine dintr-o lume net superioară tehnologic, științific, social, o lume care nu e la prima vizită pe Terra. Un singur popor, o singură limbă, cei puternici nu-i lovesc pe cei slabi. Străinul aduce un mesaj profund umanist al acestei lumi îndepărtate. Încet, încet omul venit din stele va deprinde viața ființelor umane, va învăța să meargă, să mănînce, să se ducă la toaletă, să înjure, să facă dragoste, să iubească. Fata se îndrăgostește de noul Scott, de străin adică, nu de fantoma soțului mort. Omul din stele și lumea lui de departe sînt nevoiți să admită că au învățat și ei ceva de la oameni. Despărțirea este inevitabilă însă, omul din stele i-a dăruit fetei pentru a doua oară viață. Ea poartă acum un copil, al Pămîntului și al Universului, precum foetusul gigant din finalul **Odiseii spațiale** a lui Kubrick.

Orice s-ar spune, fără a face un film mare, cu **Starman,** meseriașul John Carpenter și-a răscumpărat multe păcate.

Daniel PĂUNICĂ

Producție a studiourilor americane. Regia: *John Carpenter.* **Scenariul:** *Bruce A. Evans.* **Cu:** *Jeff Bridges, Karen Allen, Charles Martin Smith.*

https://biblioteca-digitala.ro

OFFICE - „BOX" POPULI

Invincibilul kung-fu, *adulat și contestat*

Dacă ar fi să te iei după cozile din fața caselor de bilete, ca și după însuflețirea cu care fericiții posesori ai acestora intră, ies și apoi reintră în sală, concluzia ar fi de netăgăduit: filmul se bucură de o popularitate demnă de invidiat. De către cine? Ei... asta-i deja altă poveste și, pînă a ajunge la ea, cred că nu e lipsit de interes să aruncăm o privire asupra „obiectului", așa cum se înfățișează el pentru mulțimea de adoratori fideli.

Oricît am căutat să pricep un posibil „keystone", pînă la urmă n-am găsit decît o povestioară însăilată, fără nici un fel de pretenție de verosimilitate, în care pretextul conflictual este dat de îndîrjirea ce-l îmboldește pe tînărul Wu Jiatai să-și răzbune tatăl, ucis în luptă, mai mult sau mai puțin dreaptă, de către un adversar rău, viclean și năbădăios - mă rog, prototipul eroului „absolut negativ" care populează prin definiție toate poveștile de adormit copiii, botezat în cazul de față „Mînă de Fier".

Avertizat de muribundul său părinte - evident, cu ultimele sale cuvinte - că nu-și va putea răpune dușmanul astfel moștenit decît luptînd în stilul „Picioare Fermecate", junele și proaspătul orfan se pornește imediat să hălăduiască în căutarea unicului deținător al secretului respectiv, căci, pentru crearea unui veritabil suspens, „Picioare fermecate" nu se găsesc pe toate drumurile.

Chiar dacă nici cel mai convins spectator al filmului nu încearcă vreo îndoială asupra reușitei finale, totuși urmărește cu sufletul la gură aceste peregrinări cu glanț justițiar, în care adversarii răsar la tot pasul, ceea ce iscă încăierare după încăierare, una mai înverșunată ca alta. Mai pe scurt spus, bătaia se întinde cu generozitate de la un capăt la altul al filmului - cu mici și înduioșătoare intermezzo-uri sentimentale sau, după caz, moralizatoare de genul „Eu cînd văd undeva o nedreptate încerc (remarcați modestia!) să o îndrept" - făcînd deliciul tinerilor spectatori.

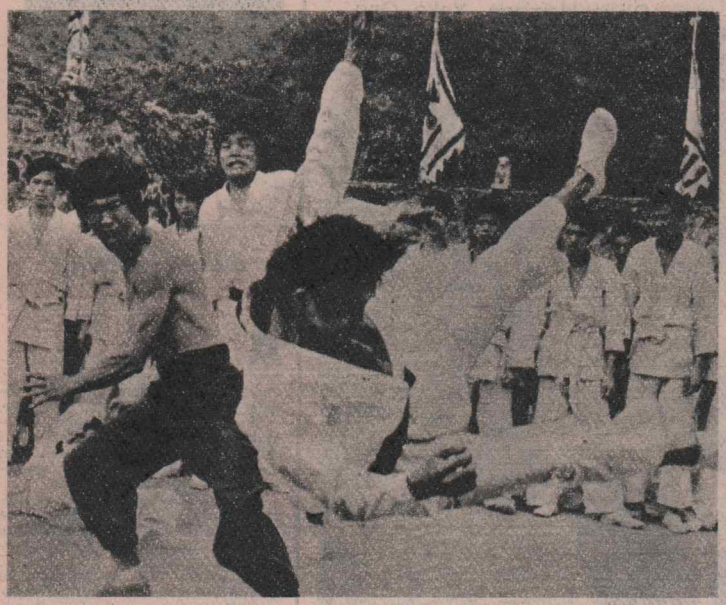
Ce se-ntîmplă pe ecran în tot acest timp? Pumni (marca „Mînă de Fier), picioare (mai mult sau mai puțin fermecate, dar sigur direcționate „spate gios"), brînciuri, alergătură, țopăială de sus în jos și viceversa, vînătăi și capete sparte cu ghiotura... ce mai, o cotonoeală generală într-un amestec de box, catch, karate, kung-fu și ce s-o mai găsi la îndemînă.

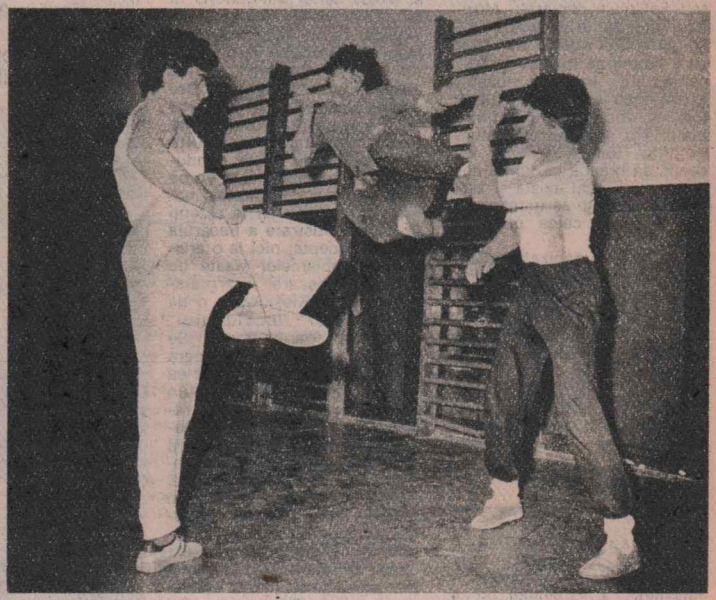
Cum nu se stă grozav cu măiestria interpreților sau cu numerele de cascadorie, se apelează fără măsură la panoplia de trucaje străvezii, de la filmările „grande vitésse" (cînd plouă cu lovituri) la cele „ralenti" (cu ocazia căderilor), la zgomote suprapuse pe banda sonoră cu mai multă dărnicie decît profesionalism, sau la copaci (de carton!) ce zboară de parcă ar fi nuiele, în urma șuturilor primite... Dai un ban, dar știi că ești servit cu tot tacîmul de rigoare, într-un fel de parodie care însă, pierzîndu-și ghilimelele pe drum, uită cu desăvîrșire de ele și sfîrșește prin a se lua în serios.

Dar, asta nu-i deranjează cu nimic pe spectatorii care rămîn, în orice condiții, la fel de încîntați și tot atît de consecvenți în adulația lor nelimitată.

B.B.

Avem și noi Bruce Lee-ii noștri





Nereușind să aflăm nici la prima, nici la a doua vedere argumentele pe care se bizuie această încîntare în proporție de masă, ne-am gîndit să apelăm la... „tehnocrați", în cazul de față membrii cercului de „kung-fu" recent înființat sub impulsul unui grup de tineri care își desfășoară activitatea în sala de sport a liceului (fost și încă actual) „Zoia Kosmodemianskaia" din București.

Consemnăm cîteva opinii exprimate de către practicanții acestui sport la întrebarea (firească, zicem noi):

Ce părere aveți despre „Invincibilul Kung-fu"?

HETEA EMIL — muncitor la OTCCCPT: M-a amuzat oarecum, deși... ca practicant al sportului respectiv mi-am dat seama de lucrurile imposibile care abundă. Cred că scenaristul și regizorul și-au permis să fie chiar mai îndrăzneți decît luptătorii.

TUDOR POPESCU — student anul III Stomatologie: Filmul este plin de exagerări inutile. Căci stilul respectiv este suficient de spectaculos pentru a nu mai fi nevoie de astfel de proptele ce vizează incredibilul. Pentru un practicant al artelor marțiale, ca mine, important rămîne aspectul tehnic, care și el lasă mult de dorit.

CRISTEA BOGDAN — elev clasa X-a, Liceul industrial nr. 8: Subiectul a fost ales în așa fel încît să nu se mai complice pierzînd timpul cu detalii de ordin psihologic. Aici primează lupta, asta vine să vadă publicul. Și eu, tot pentru asta am intrat în sală și nu mi-a părut rău. De altfel, toți spectatorii erau încîntați: rideau, aplaudau, băteau din picioare, se distrau...

EDUARD OHANESIAN — muncitor la Întreprinderea de calculatoare. E un film foarte slab, chiar prin comparație cu altele de același gen. E naiv, schematic, chiar neserios. Nici luptele nu sînt grozave — cîteva elemente simple de tehnică, pe care le poți vedea la orice antrenament. Pentru a suplini sărăcia la acest capitol, se apelează la trucaje destul de străvezii și prost făcute. Nu-ți trebuie un ochi format să constați că loviturile sînt simulate inabil.

Ce e mai de neînțeles în toată treaba: nu respectă nici măcar tradiția asiatică, de care face, altfel, atîta caz. Pentru că „kung-fu" nu e în nici un caz un caft oarecare, nu propagă violența, ci este axat pe auto-apărare. Acest tip de luptă implică o gamă variată de domenii, de la filosofie și istorie la matematică, fizică și științele naturii. Un maestru de kung-fu trebuie să fie un om complet, ceea ce în filmul ăsta nu se observă, oricît ai căuta.

Și totuși... cine are dreptate? În tentativa de a stabili un punct de vedere care să răspundă în egală măsură criteriului artistic, dar și celui „tehnic" (adică referitor la sportul respectiv), l-am abordat în finalul investigației noastre pe „big boss"-ul cercului, cel ce reunește într-un evantai de ipostaze sui generis calitatea de animator, organizator, antrenor și purtător de cuvînt.

El nu este altul decît Alexandru Bogdan Uritescu, student la I.A.T.C. anul I actorie, binecunoscut spectatorilor din filmul **Al patrulea gard, lîngă debarcader** (regia: Cristiana Nicolae, scenariul: Cristache Nicolae).

— Să nu mă întrebați de **Invincibilul...**, căci îl consider sub orice critică (inclusiv critica de film? n.n.) din toate punctele de vedere: actorie, trucaje, tehnică de luptă. Și zău că mă pricep destul la fiecare dintre ele. Mă preocupă acest domeniu al artelor marțiale de mai bine de 10 ani. Am citit cărți de inițiere în budism, am studiat cîte ceva din poezia „haiku", din filosofia „zen" și „tao", înțelegînd că „kung-fu" este, întîi de toate, o stare de spirit ce definește individul pornind dinlăuntrul lui spre exterior.

În 1985, am conceput și realizat o secvență de kung-fu în filmul meu de debut, dar publicul n-a mai apucat s-o vadă pentru că s-a scos din ordin, sub motiv că era o „bătaie golănească". Nimic mai neadevărat! Kung-fu reprezintă un ansamblu de tehnici pentru auto-cunoașterea și, apoi, manifestarea personalității individului. Ca și în tehnicile de actorie, el se bazează pe sistemul „vezi-aplici-exersezi-uiți" pentru a rememora cînd ești în situația dată.

Băieții ăștia pe care-i vedeți aici (avem și cîteva fete!) nu se bat, ci exersează într-un mod complex, făcînd exerciții de respirație, concentrare și mobilitate. Eu, ca profesor al lor, nu le arăt propriu-zis procedeele, ci numai îi îndrum, ajutîndu-i să le descopere singuri.

Sigur, am văzut și am studiat filme de această factură, pînă acum pe video. Cele cu Bruce Lee și Jackie Chan sînt extraordinare din toate punctele de vedere, ele reușind să transmită spectatorului — fie el și neavizat — această dimensiune umană și spirituală a genului.

Pe mine, ca actor, mă ajută realmente însușirea și stăpînirea acestor tehnici specifice. Cum să vă spun? Prin aceste exerciții uit de mine, ajung să fac abstracție de tot ceea ce spre exterior.

Tocmai această interiorizare reprezintă esența învățăturii „kung-fu", iar absența ei (sau, mai rău, caricaturizarea) din unele filme cum e acest **„Invincibil...** mă revoltă.

De aceea, mă gîndesc să definitivez un scenariu pe care l-am început mai demult, prin care să popularizăm și la noi acest gen de luptă atît de deosebit. Vom lucra inițial pe video, pentru prezentarea la TV (deja ne-am constituit echipa — un regizor, un operator care sînt colegi cu mine la Institut), dar ulterior nu exclud posibilitatea de a realiza un film pentru marele ecran, în care să fiu scenarist, actor, cascador... și ce-o mai fi nevoie. Numai un producător să găsesc...

Bogdan BURILEANU

https://biblioteca-digitala.ro

Flash

● Realizatorul italian Fabio Capri a încheiat recent filmările la **Dragostea necesară**, film inspirat de complexa relaţie dintre Simone de Beauvoir şi Jean-Paul Sartre.

● Werner Schroter, unul dintre cei mai afirmaţi realizatori austrieci, lucrează intens la filmul său intitulat **Malina**, ecranizare a romanului omonim de succes al scriitoarei Ingeborg Bachman. În distribuţie: Aurore Clément, Mathieu Carrière şi Daniel Olbrytsky.

● Academia engleză de film şi televiziune a ales filmul realizatorului australian Peter Weir **Clubul poeţilor morţi** drept cel mai bun film al anului 1989.

● Partea a treia a **Naşului** se află în pline filmări în Sicilia, în regia lui Francis Ford Coppola. În fruntea distribuţiei este Al Pacino, iar devizul filmului, aşa cum a anunţat regizorul, se va ridica la 44 milioane de dolari.

● Vorbind despre cinematograful italian la ora de faţă, binecunoscutul cineast Dino Risi, aliniindu-se în mare măsură poziţiei compatriotului său Fellini, a declarat: „Monstrul-televiziune a devorat cinematograful nostru, dar cred că e timpul să nu ne mai văicărim atît. În ţara noastra există încă excelenţi realizatori şi încă destule filme bune. Tot spunînd că sîntem în criză, lumea o să înceapă să creadă că filmul italian nici nu mai există şi astfel spectatorii o să înceapă să nici nu mai calce prin cinema."

● ASIFA, organizaţia internaţională a filmului de animaţie, a împlinit 30 de ani de existenţă. A luat fiinţă la Annecy în 1960 şi are membri din peste 42 de ţări. Încă din primele zile ale existenţei ei această organizaţie a fost sprijinită de UNESCO.

cinerama

Decalog

Realizatorul polonez Krzysztof Kieslowsky este considerat astăzi în lumea cineaştilor, a cinefililor şi a spectatorilor de pe toate meridianele ca fiind unul dintre cei mai importanţi realizatori de film din Europa de Est, după Tarkovski. A făcut senzaţie anul trecut la Festivalul de la Veneţia prezentarea, dimineaţă de dimineaţă şi apoi şi după-amiază după după-amiază a **Decalogului** său. Era un moment de reconsiderare a acestei arte într-un context atît de cosmopolit (artisticeşte vorbind).

Ce înseamnă acest cineast şi acest serial sui-generis al lui Kieslowsky încearcă să explice (şi o face cu brio) Maurizio Borgese în publicaţia „Jeune Cinéma" (aprilie 1990) din care cităm: „Cu **Decalog**, Kieslowsky îşi propune să demonstreze că poate turna simultan mai multe filme legate de un fir conducător. În realitate, este vorba doar de un simplu pretext narativ; nu trebuie să te aştepţi la o pură ilustrare a fiecăruia dintre precepte, nici la o analiză a problemelor vizate de păcat, remuşcare. Interpretarea pe care Kieslowsky o dă conceptelor „decalogului" este una foarte liberă. Se poate face afirmaţia că opera sa este de inspiraţie liberă ca şi cînd „Decalogul" ar fi un text literar. Ceea ce îl interesează în cea mai mare măsură pe cineast este să spună nişte povestiri în care să strecoare temele sale preferate. Nici o mirare aşadar dacă în lumea imaginată de Kieslowsky, contrar moralei creştine, orice speranţă este exclusă. Naraţiunile lui sînt aspre, pline de strădania omului de a exista. Personajele sînt sfîşiate, hăituite. La baza aproape a fiecărei povestiri există un joc crud al minciunii, coborînd adesea într-un trecut îndepărtat, uitat.

La Kieslowsky decorurile şi peisajele sînt glaciale, învăluite în tăcerea şi vidul care covîrşesc personajele. Cînd înfăţişează zorile, acestea nu vestesc niciodată iminenta apariţie a soarelui şi nici entuziasmul ori emoţia vieţii".

După 20 de ani — din nou Beatles? Yes!... au spus Olivia Harrison, Yoko Ono, Linda McCartney şi Barbara Bach-Starr, reunite azi într-o amplă acţiune de ajutorare a orfelinatelor din România.

● Yelena Iakovleva se impune în 1990 între interpretele preferate ale realizatorilor sovietici

● **Dallas** continuă, **Dallas** lansează star după star: Sheree Wilson se numeşte ultima „descoperire" a „serialului peren".

POSTER

Marilyn Monroe — aşa cum era — şi una dintre numeroasele candidate la glorie — Stephanie Lawrence — care au încercat să se facă remarcate, imitînd-o. Aici un moment din faimoasa secvenţă din **7 ani de căsnicie**

diaporame

Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie!

Acesta a fost genericul spectacolului de sunet şi lumină prezentat în cadrul simpozionului internaţional dedicat poetului nostru Mihai Eminescu.

Simpozionul a fost organizat nu demult la Bucureşti, de către Liga culturală a românilor de pretutindeni, ligă fondată de Nicolae Iorga, cu aproximativ o sută de ani în urmă.

Colocviul Eminescu a avut ca invitaţi oaspeţi de la Chişinău, printre care ministrul adjunct al culturii Mihai Ştefan Poiată şi regizorul Iacob Burghiu.

Circumscris ideii de dragoste de ţară a lui Eminescu, filmul cu diaporame **Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie** poate fi considerat cu certitudine un succes al regizorului Laurenţiu Nicolau şi al compozitorului Harry Maiorovici. Aceştia, colaborînd cu scenaristul Gheorghe Calotă şi cu autorul frumoaselor diaporame, Francisc Szabo, au realizat un inedit spectacol de sunet şi lumină, pe versuri eminesciene.

O succesiune de poezii de Eminescu au constituit baza pentru scenariul semnat de Gheorghe Calotă, recitarea acestora fiind asigurată de interpretări de referinţă, printre care şi vocea lui Sadoveanu în poezia „Codrule, codruţule".

Muzica a fost dimensiunea cea mai importantă a filmului, ea reprezentînd liantul între statismul imaginii şi tăietura frustă a textului, prin juxtapunerea diferitelor poezii. Coloana sonoră a lui Harry Maiorovici a fost poetică, nobilă şi expresivă, însoţind pas cu pas imaginea şi versul. Ea vădeşte o amplă experienţă a compozitorului în muzica de film, coordonata esenţială fiind melodia limpede, molcomă, cu armonii modal-diatonice, cu o seninătate solară. Regia lui Laurenţiu Nicolau a reuşit să îmbine trei dimensiuni disjuncte şi să le armonizeze într-un spectacol unitar: narativul poeziilor, vizualul exprimat prin înlănţuiri de reuşite diaporame şi fluidul sonor, eliminînd monotonia ce s-ar fi putut naşte din statismul primelor două straturi. Dar potenţînd cu grijă ritmul de ansamblu al spectatorului, a evitat acest fapt, realizînd un amplu poem sonor şi vizual pe versurile eminesciene.

Liana ALEXANDRA

https://biblioteca-digitala.ro

filmul în contextul culturii

Un cerc nu vicios, ci prosper

Răsfoiesc numărul din 24 martie al suplimentului cultural din „Le Monde" și, urmărind traseul vieții literare franceze a anilor '80 (parcurs gazetărește de Geneviève Brisac), mă frapează un anumit șir de formulări: „Adieu à Berlin", reeditat în martie 1980, este **„Cabaret** au cinéma"; în decembrie 1982 se vînd două sute cincizeci de mii de exemplare din cartea cu „E.T."-ul lui Spielberg; în vara lui '86, „La Ferme africane" de Karen Blixen devine best-seller pentru că „La baguette magique du cinéma a frappé" (evident, prin **Out of Africa,** filmul lui Sydney Pollack); de-a lungul întregului deceniu apar cărți-biografii (devin celebre cîteva despre Pasolini, Flaubert, Baudelaire, Kafka, Gottfried Benn) care sînt „comme une adaptation cinématographique intimiste et libre d'une vie faite métaphore", iar biografia Camillei Claudel „bulverseazā" publicul în vara lui '82, stîrnind — știm astăzi — interesul producătorilor de filme...

Vasăzică, deși consemnează doar evenimente ale lumii scrisului (cărți, fenomene de modă, declarații de scriitor, dispariții de autori-vedete), panorama din „ Le Monde" nu poate evita referințele la arta a șaptea. Unele cărți se impun după ce au fost ecranizate cu succes, altele sînt chiar compuse în urma impactului unor filme, altele sînt pur și simplu „cinematografice", deși n-au fost transpuse în imagine vizuală. Pe cît e de adevărat că toate aceste lucruri nu sînt decît detalii „pescuite" din pagina de ziar, pe atît sînt ele — totuși — de semnificative. Între carte și film nu mai există astăzi o concurență, ci o *conlucrare*. Romanele de mare tiraj oferă o inepuizabilă sursă literară pentru aprovizionarea industriei de povești a ecranului, iar succesul cinematografic contribuie la sporirea producției editoriale. Un cerc — nu „vicios", ci.. prosper!

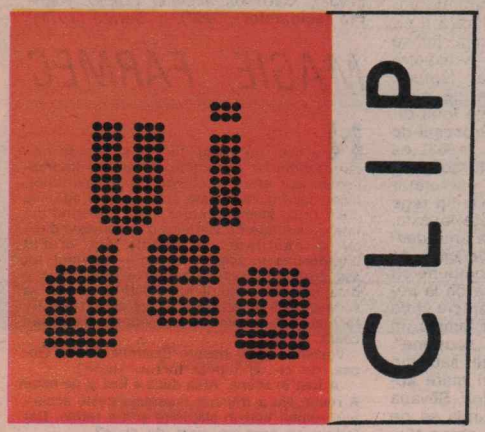
Se-nțelege că e vorba despre o prosperitate în primul rînd concretă, materială, financiară. Însă lucrurile pot fi privite și din unghiul „cîștigurilor" culturale, dintr-o perspectivă — adică — teoretică. Dintr-o atare *conlucrare* (cum i-am spus) decurg mai multe consecințe de interes pentru o analiză a evoluțiilor din cîmpul intelectual și artistic contemporan.

Mai întîi, trebuie să constatăm că în epoca postbelică a apărut și, în ultimul deceniu s-a consolidat, o „specie" nouă de proză, îmbogățind tipologia literară: *arta-scenariu*, care „transcrie" o epocă vizuală. Dacă și-ar alege cu atenție exemplele și dacă le-ar examina cu ceva răbdare, semioticienii ar avea ce spune în privința unei asemenea întîlniri a „sistemelor de semnalizare". S-a extins — apoi — foarte mult *memorialistica oamenilor de cinema*: actori, regizori, scenariști celebri își deapănă amintirile, umplînd rafturi întregi în librării și în biblioteci. E, și aceasta, o „specie" nouă a literaturii *pactului autobiografic* (în termenii lui Philippe Lejeune). Alteori, proza cineaștilor rămîne „doar" proză-proză — ca în cazul proeminent al lui Woody Allen — și se integrează în opere polimorfe, în care „părțile" se „oglindesc" una într-alta, într-un joc al multiplelor reflectări. În sfîrșit, pe lîngă asemenea categorii autonome de consecințe ale trecerii filmului în pagina de carte, vor trebui constatate cele cu adevărat importante din punctul de vedere al influențelor reciproce între tipurile de discurs artistic (și nu numai între cel literar și cel cinematografic), aflate într-o perioadă de „postmodernă" interferare. Sînt raporturi mult mai greu de analizat, însă pe firul cărora am putea găsi calea înțelegerii unui subtil și complex proces de reordonare în sistemul global al artelor finalului de mileniu...

Și mai pot adăuga alte cîteva exemple de *conlucrare*, care deschid discuția spre zonele eticului și politicului. Le aleg, firește, din imediata — și atît de fierbintea — noastră apropiere. În urmă cu cîteva săptămîni, mi-a atras atenția un articol al lui Valeriu Cristea (în „România literară" nr. 14/1990), pornind de la **Un om pentru eternitate,** film-biografic al lui Fred Zinnemann. Pe o pagină de revistă, criticul făcea o „coborîre în timp", către „rădăcinile" răului, văzînd în Thomas Morus (personajul de acolo) pe „părintele socialismului (deocamdată utopic)". Speculația morală fusese declanșată de filmul văzut într-o seară, la televizor. În evidentă legătură cu evenimentele zilei, pe micul ecran s-a programat și **Procesul de la Nürenberg** de Stanley Kramer, în timp ce în sălile de cinema au fost recirculate două pelicule românești înconjurate și de semnificații politice: fostele „interzise" **Reconstituirea** de Lucian Pintilie și **Faleze de nisip** de Dan Pița. A-pro-pos: dincolo de valoarea lor strict cinematografică, le văd supuse cu folos unor interpretări sociologice. Imaginile lor crude ori ironice, împinse uneori pînă la naturalism, pot spune multe despre o epocă...

Ion Bogdan LEFTER

Cabaret... la Berlin, la New York, tot cu Liza Minnelli



ACTUALITATEA TOPURILOR

Ne scrie Liliana Popovici din Tulcea: „LA TVR, unde ni se oferă tot felul de video-clipuri fără cel mai mic comentariu de specialitate, există se pare impresia că noi, telespectatorii români, am rămas la nivelul Harry Belafonte, Tereza Kesovija, Al Bano și Romina Power! Chiar se ignoră faptul că există tineri care iubesc muzica și că sîntem în anul de grație 1990?".

Sigur, asemenea scrisori ar trebui dirijate direct către instituția în cauză, unde sîntem siguri că vor fi citite cu atenție; deocamdată ne facem și noi ecoul lor, insistînd asupra necesității ca programele muzicale să oglindească actualitatea genului, deoarece, la urma urmei, topurile de care ne lovim la tot pasul exact asta fac: ne indică „starea de spirit" a melomanilor, direcția în care se îndreaptă preferințele lor de moment. La noi, deocamdată, regizorii care se simt mai apropiați de muzică, de video-clip, sînt Anghel Mora (Mihai Diaconescu, pe adevăratul său nume, era un folk-ist cunoscut în faza sa de tranziție de la literatură la film) și Ioan Cărmăzan (acesta din urmă a realizat pentru TV un film cu „Sfinx" și duetul „Stereo", în așteptarea „Momentului Phoenix"). Mora ne-a dăruit, de altfel, clip-urile cele mai notabile, de care am mai amintit, cele cu „Roșu și Negru", după care a pus în imagine o melodie a lui Dan Creimerman, avînd-o drept protagonistă pe Dana Bartzer. (Vă aduceți aminte? Cu o băsmăluță pe cap, trudindu-se cu un fier de călcat — model ancestral, punîndu-și în valoare, în plan secund, înzestrările coregrafice).

La ora cînd apar aceste rînduri, show-ul TV intitulat „Castelele lui Dracula" — realizat de Anghel Mora și Titus Munteanu a fost prezentat la concursul „Rose d'Or" de la Montreux (Elveția); ideea interesantă este aceea că fiecare clip (Silvia Dumitrescu, Mihai Pocorschi, cîteva cunoscute formații rock) este de sine stătător, putînd fi difuzat și separat, fără „liantul" asigurat de actorul Doru Octavian Dumitru. Dar, în așteptarea unei discuții mai ample cu Anghel Mora pe această temă, cîteva informații legate de protagoniștii unor video-clip-uri valoroase, difuzate de TVR în ultimele luni (ele răspund solicitărilor din scrisorile primite; așteptăm și altele).

Iată spre exemplu cîntecul „Love Shack" (Cuibușorul dragostei, să zicem), extras din albumul de mare succes „Obiect cosmic" (Cosmic Thing). Telespectatorii noștri au remarcat coafura originală (peruci înalte, tapate) a celor două interprete, Kate Pierson și Cindy Wilson; titulatura grupului se referă, de altfel, tocmai la ele — într-un jargon glumeț, firește — făcîndu-se aluzie la celebrele avioane B-52. Grupul **B-52's** a luat ființă, în 1976, în orașul Athens, statul Georgia (S.U.A.), practicînd o muzică tipică **new wave**, cu ritmuri dansante, primul mare succes fiind „Rock Lobster", în 1978. Așa cum s-a putut vedea, membrii formației au reușit să impună și o vestimentație ușor trăznită, amintind de anii '50. Ani de care se leagă amintirile adolescenței unor „big" ai rockului contemporan — **Rolling Stones** — prezenți în orice colecție video ce se respectă cu hit-ul „Rock And A Hard Place", din albumul „Steel Wheels" (Roți de oțel). Este cea mai faimoasă formație a genului încă în activitate, fiind întemeiată acum 28 de ani la Londra! Mick Jagger, solist vocal legendar, are 47 de ani, unii colegi ai săi avînd chiar mai mult, mai „tinerel" (43) fiind cel sosit în grup în 1975, chitaristul Ron Wood. Muzica formației, bazată pe rhythm-and-blues, „sună" și acum extrem de proaspăt, iar atitudinea de nuanță rebelă stîrnește încă proteste. Rivalii de odinioară, Beatles, se află demult în paginile enciclopediilor, iar Rolling Stones concertează și azi pe stadioane arhipline. În domeniul video-clipului, ei au rămas fideli stilului „clasic", cu secvențe din concert, conștienți că forța grupului se datorează în bună parte apariițiilor „live".

Neil Young, un muzician al libertății

Coleg de generație (s-a născut în 1945 la Toronto, în Canada), **Neil Young** preferă și el imaginile mai sobre, pentru a permite telespectatorului receptarea plenară a versurilor, comentariile sale literare fiind plasate nu o dată în miezul fierbinte al actualității, cum este cazul clipului la care ne referim, „Rockin' In The Free World" — melodie cuprinsă în albumul „Freedom" (Libertate). Figură importantă a rockului contemporan, Young a cîștigat în formațiile Buffalo Springfield, Crazy Horse, Crosby Stills Nash and Young și a compus cîntece intrate în fondul de aur al genului. Chitarist, vocalist și poet, el a abordat cu egală măiestrie muzica folk, electro-pop, country...

Rolling Stones, Neil Young, B-52's — trei nume, trei repere pentru colecționarul video meloman.

Octavian și Florin-Silviu URSULESCU

***P.S.** Cu aproape două decenii în urmă își făcea apariția în lumea – mică (pe atunci) – a folkului nostru, un duo timid: Vali și Carmen. Marele lor „hit" se va numi „Nopți" – în versurile scrise de Carmen Marin simțindu-se ecoul abia începutelor lupte politico-religioase ce vor însingera străzile orașelor nord-irlandeze: **„Vino, Doamne, să vezi ce-a mai rămas din oameni".** Urmîndu-și vocația solistică, Valeriu Sterian (fostul „Vali") a devenit un nume binecunoscut, recent fiind invitat în Norvegia de cîțiva muzicieni de frunte ai țării fiordurilor. Întîlnirea a dus la reimprimarea emoționantului song: linia baladescă este păstrată, orchestrația beneficiind de atu-urile tehnologiilor moderne. Prima filmare a grupului, efectuată simplu, în studio, fără decoruri, a fost ulterior suprapusă peste imaginile de durere și speranță, de plîns și victorie, ale unor locuri bucureștene ce ne vor aminti veșnic de Revoluție. Un video-clip sincer, direct, cu impact imediat.*

Florin-Silviu URSULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Paulette Goddard

Silvana Mangano

Tantzi Cocea

N-AU FOST STARURI, ŞI TOTUŞI...

Curînd, după dispariţia Avei Gardner, în decembrie trecut, se stingea prematur Silvana Mangano. Am crezut că e vorba de o simplă coincidenţă. Dar nu a apucat bine să se desprimăvăreze şi am aflat de moartea „Divinei", urmată de cea a Paulettei Goddard, ceea ce m-a făcut să-mi amintesc de zicala saxonă „o dată e întîmplătoare; de două ori e coincidenţă, a treia oară înseamnă că e ceva la mijloc...". Încercarea de a găsi între aceste morţi succesive o legătură, un factor comun — posibil agent al unei fatalităţi — s-a dovedit zadarnică. Nici frumuseţea, nici gloria nu sînt de vină — cel puţin în cazurile de mai sus. Iar în rest, totul le desparte.

Paulette Goddard, de pildă, reprezenta un tip de femeiuşcă picantă, ce cucerea pe loc prin umor şi, mai apoi abia, prin farmecele fizice. Voluntară şi dotată cu un simţ de independenţă ieşit din comunul anilor '30, cînd a început să facă figuraţie în diverse comedii muzicale, ea reuşea atît de bine să se certe cu patronii, încît era mereu dată afară. În această postură, de altfel, face cunoştinţă cu Chaplin — iar ceea ce urmează scrie în orice istorie a cinematografului. „M-a izbit faptul că Paulette avea ceva de puştoaică. Ar fi fost minunat să aduc pe ecran (...) vagabondul şi puştoaica" — Charles Spencer Chaplin. Aşa că, timp de trei ani în care cineastul concepe **Timpuri noi**, tînăra sa protejată este supusă unui regim intensiv de lecţii de actorie, de dans, exerciţii vocale şi de dicţie etc. În 1936, la premiera filmului, Paulette Goddard avea 25 de ani — dar pe ecran ea fixase imaginea unui Gavroche — feminin, personaj unic, irepetabil în opera chaplineană. Este clar că personalitatea deosebită a actriţei, natura sa activă şi agresivă totodată, l-au inspirat pe Chaplin în crearea acestui contrapunct feminin al paşnicului şi solitarului vagabond. Acest fapt numai şi ar fi fost de ajuns pentru a o face celebră. Şi vedetă.

De pe o asemenea trambulină şi cu un asemenea protector, cum de n-a căpătat Paulette Goddard rangul de star? Din nou o filă din istoria cinematografului. Ajunsă în finala competiţiei pentru obţinerea rolului Scarlett O' Hara alături de alte patru vedete americane, desemnată învingătoare după un al treilea rînd de probe filmate, Paulette nu este în stare să-i arate boss-ului Selznick actul său de căsătorie cu Chaplin! Or, **Pe aripile vîntului** era „un caz" de epopee naţională, iar biografia actorilor trebuia să fie fără cusur... Şi astfel, pentru a nu-şi ridica împotrivă legile puritane, Selznick îşi va retrage cuvîntul, starul va fi englezoaica Vivien Leigh, iar Paulette Goddard va rata singura sa ocazie de-a ajunge printre stele.

Urmează un al doilea film cu (şi de) Chaplin — **Dictatorul** (1940) — unde din nou creează un personaj diferit de celelalte femei din filmografia autorului (Hanna, tînăra spălătoreasă din ghettou, este o fiinţă dinamică şi cu reflexe rapide, ce încearcă să se împotrivească soartei, vai, atît de potrivnică) şi apoi altele, de toate genurile. De la **Seceră vîntul sălbatic** de Cecil B. DeMille (1942) la **Kitty** de Mitchell Leisen (1946) şi la **Jurnalul unei cameriste** de Jean Renoir (1946), sau comedii cu Bob Hope, filme de aventuri, melodrame de epocă. (Ciudat, dar cu cît filmele sale au încasat mai puţin, cu atît popularitatea actriţei s-a consolidat). Cariera sa părea a se fi încheiat în 1954, bogăţia, preocupările mondene, prietenia (apoi căsătoria) cu Erich Maria Remarque fiind suficiente pentru a-i umple viaţa. A revenit totuşi, o singură dată, în faţa aparatului de filmat — în rolul contesei din **Indiferenţii** de Francesco Maselli (1966), adaptarea romanului omonim de Alberto Moravia — parcă pentru a arăta lumii întregi că, încă frumoasă, e aptă să joace şi roluri mai profunde decît avusese parte în celelalte 43 de filme ale sale. Cînd a murit, Paulette Goddard avea 79 de ani.

Silvana Mangano în schimb, a trăit doar 59 de ani şi a făcut 23 de filme. Şi pe ea tot frumuseţea — dar una de un tip aparte — a adus-o în cinematografie. După două roluri secundare, rolul principal din **Orez amar** de Giuseppe de Santis (1948) o consacră drept primul simbol feminin al neorealismului italian. În apa mocirloasă a plantaţiilor de orez, printre celelalte „mondine" (muncitoarele sezoniere ce trudesc în fiecare an fără a-şi cruţa forţele şi sănătatea pentru a sădi orezul, într-un ritm de lucru infernal şi în condiţii de viaţă mizerabile) Silvana Mangano apărea ca un fel de Afrodită a mlaştinilor. Tricoul uzat, şorţul zdrenţuit şi ciorapii groşi, „ţinuta" reglementară a lucrătoarelor din orezării, păreau deodată anume gîndite pentru a pune în valoare formele sculpturale ale acestei fete cu chip frumos de mediteraneană.

Drumul Silvanei Mangano a mers în sus. Devine şi ea nevasta unui personaj influent: marele producător Dino de Laurentiis care, spre deosebire de alţi moguli, nu îşi impune soţia fără a fi sigur că ea poate face bine rolul. Iar ea învaţă, progresează mereu, sofisticîndu-şi jocul şi, treptat, chiar făptura. Deja în **Ulisse** demonstrase că e în stare să întrupeze două eroine total diferite: Penelopa şi Circe. În **Procesul de la Verona** de Carlo Lizzani (1963) ea este Edda Ciano, fiica lui Mussolini, o femeie prinsă în angrenajul necruţător al istoriei contemporane; în **Oedip rege** de P.P. Pasolini (1967) ea este Iocasta, o eroină a antichităţii, victima unui destin cutremurător; în **Jocul de cărţi** de Luigi Comencini (1972) ea compune cu fineţe personajul unei amărîte de la periferia Romei, disperată de sărăcie şi de ghinionul ce pare a-i urmări familia, în ciuda unui talent deosebit la „scopone". În comparaţie cu partenerul său din acest film, Alberto Sordi, un mare actor, dar atît de previzibil în joc, Silvana ne suprinde aici, şi va continua să ne surprindă. Cu ajutorul lui Luchino Visconti, cineastul care „o citise" dincolo de aparenţe, ea ne-a dezvăluit un cote aristocratic pe care nimeni nu l-ar fi bănuit la „mondina" de altădată. Un rol secundar — mama tînărului Tadzio — în **Moarte la Veneţia** (1970), apoi Cosima Wagner în **Ludwig** (1972) şi Contesa Imorală din **Portret de familie în interior** (1974) înseamnă pentru actriţă a doua mare victorie, una de maturitate. O victorie deloc înrobitoare pentru această femeie care ar fi putut oricînd să devină un star, dar a preferat să ducă o viaţă rezervată. De aceea a şi jucat tot mai puţin în ultimii ani (să nu uităm totuşi de **Dune** — 1984 — şi de **Ochi ciornie** — 1986), stînd mai aproape de copiii de care nu ştia că se va despărţi atît de curînd.

Şi iată că, recapitulînd momentele mai importante din două cariere atît de diferite, am descoperit şi ceea ce le leagă. Fără a fi staruri, şi Paulette Goddard şi Silvana Mangano au intrat **încă din viaţă** pe poarta cea mare a istoriei cinematografului mondial, pentru că ele au devenit, chiar de la debut, inseparabil legate de două mari capitole numite: Chaplin şi Neorealism — de care nici cea mai sumară carte de istorie a celei de a 7-a arte nu se poate dispensa.

Aura PURAN

A încetat din viaţă Tantzi Cocea, o mare actriţă a teatrului românesc, care, de la debutul remarcabil (petrecut în 1931) alături de Emil Botta, a interpretat pe scena Teatrului de Comedie, a Naţionalului, a Teatrului Municipal roluri de neuitat ca Ruth din „Dincolo de zare" de O'Neill, Natalia din „Trei surori", Regina din „Hamlet", Vidra din „Răzvan şi Vidra". A înnobilat cu prezenţa ei filme ca **Bijuterii de familie** *(1957),* **Cartierul veseliei** *(1964),* **Răpirea fecioarelor** *(1967), şi* **Serata** *(1971).*

MAGIE, FARMEC

Nu ştiu, nu vreau, nu pot învăţa să restaurez golurile, absenţele, să anulez traumatismul cu efect prelungit al despărţirilor; chiar dacă o inimă fără stăpîn e mai agonică decît orice alienare, chiar dacă, eliberînd din tine o cantitate de viaţă nu o înlocuieşte decît cu o cantitate de neant. Am crezut întotdeauna în acest talisman — cuvîntul, tot aşa cum am crezut că numai poeţilor le e dată enigma minuirii lui. Poeţii ar trebui să scrie despre actori, despre cei care, ca ei întocmai, fac omenirea să vibreze fără să-i ceară nimic.

Vorbind astăzi despre Doamna Tantzi Cocea, de ce aş repeta lucruri ştiute?

A fost în scenă. Abia dacă a fost şi pe ecran. A rostit. Nu a intîrziat niciodată peste accentele rolului luat în stăpînire şi s-a retras. Dar terminase oare ce avea de spus?

Cînd mulţi actori de circulaţie, de prea mare zel momentan triumfau, Tantzi Cocea a preferat refugiul într-un spaţiu numai al ei. Am avut privilegiul să trec pragul acestui univers — un fel de muzeu al colecţiilor de artă — în care prezenţa umană iradia, peste cîte anxietăţi?, magie şi farmec.

Merita cutezanţa mea de om totuşi timid să fie recompensată cu atîta fast?. Răspund fără de vorbe, cu fruntea înclinată.

Prima întîlnire, mai bine zis ceremonialul primei întîlniri, s-a menţinut sub semnul unui riguros instinct al proporţiilor. Cordialitatea sa, eleganţa unui suflet cu trenă lungă, impulsul de a fraterniza cu o persoană care, blocată, uitase scopul întrevederii, mi-au dat curaj. Am trăit atunci, într-o lungă şi memorabilă conversaţie, una dintre cele mai bogate lecţii de viaţă, de conduită, care mi-au marcat anii — nici mulţi, nici puţini. Solitara nu împovăra inima nimănui, nu vorbea despre suferinţă, despre pustiu, despre dezolare. Avea o minte fină de bijutier care ştie cum se şlefuieşte piatra preţioasă. Cunoştea enorm fără să-i umilească pe cel ce nu-i putea fi egal în calitate.

Mă va urmări mereu amintirea acestei fiinţe prodigios înzestrată de natură, ireală frumuseţe a unui chip maturizat în splendoare, privirile licărind lăuntric, surîsul, vocea tulburătoare dînd vorbelor o inimitabilă fluiditate, graţie, distincţia, infinita noblete.

Acum, neasemuită Doamnă aţi băut din pocalul cu somn. Dar veţi odihni oare? Dar veţi odihni oare, cînd actorii rămîn ai vremii, chiar fără voia lor şi ai tuturor vremurilor, chiar fără voia vremurilor?

Julieta TINTEA

https://biblioteca-digitala.ro

GARBO

Deşi nu apăruse de ani şi ani de zile în vreun nou film, Greta Garbo se afla totuşi în atenţia presei şi fotoreporterilor din America şi de pretutindeni. Din cînd în cînd se publica cîte o fotografie în care Garbo părea greu de recunoscut. În toate i se remarcau tristeţea şi angoasa din privire. O ultimă fotografie precum şi un clip făcut de un amator dovedesc că Greta Garbo mergea greu, şchiopăta. De Paşte, (aprilie 1990) Greta Garbo a murit în spitalul din apropierea locuinţei ei. Medicii au anunţat decesul dar au refuzat să dea orice altă informaţie. Dorinţa celebrei lor paciente — de a se păstra secretul pînă şi al maladiei de care suferise — avea să fie respectat şi după moartea ei.

CEL MAI SECRET PERSONAJ

Capote despre Garbo

Textul şocant de mai jos a apărut cu puţin timp înaintea morţii lui Truman Capote şi se referă probabil la o perioadă nu prea îndepărtată din viaţa Gretei Garbo, cînd locuise tot la New York. Dispariţia Divinei transformă relatarea lui Capote în ceva mai mult şi, în acelaşi timp, mai puţin decît intenţionase scriitorul: nu chiar o pagină de colportaj răuvoitor, dar nici „ultimul cuvînt" în materie de Garbo.

Textul de mai jos ne înfăţişează nu doar o altă Garbo, ci şi un alt Truman Capote.

„În ultimii treizeci de ani — scrie Capote — Greta Garbo a trăit singură într-un imobil destul de sinistru situat la capătul unei alei din Manhattan. Imobilul este atît de aproape de East River încît vapoarele care trec par să se ciocnească de zidurile lui; iar înăuntru apartamentele sînt ca un „puzzie", niciunul nu seamănă cu celălalt în ce priveşte mărimea sau forma.

Puţini sînt cei care au văzut această ascunzătoare a Gretei Garbo, şi cei mai mulţi dintre ei nu mai sînt printre noi: George Schlee, cel care s-a ocupat de finanţele ei — şi rezultatele talentului său se văd astăzi cu prisosinţă; Cecil Beaton, care i-a cerut de cinci ori mîna, fiind refuzat de tot atîtea ori; Mercedes de Acosta, o distinsă doamnă sud-americană care a suferit decenii la rînd de dragoste neîmpărtăşită; şi Salka Viertel, o nemţoaică intelectuală care a fost confidenta ei cea mai apropiată.

Apartamentul Gretei Garbo constă din cinci camere spaţioase prin ale căror ferestre înalte se văd bancurile reci care mărginesc cartierul Queens, de cealaltă parte a rîului. Uneori se aude o sirenă sau zgomotul ritmic al unui elicopter, sau geamătul unui vapor semnalizînd prin ceaţă; altminteri, tăcerea este la fel de profundă ca în interiorul unui mormînt egiptean. În ciuda puţinilor vizitatori, locul acesta pare a fi fost decorat pentru petreceri luxoase. Pereţii ard de tablouri importante puse laolaltă cu prea multă dezinvoltură: Picasso-uri pe care, privindu-le, te întrebi dacă nu cumva au fost atîrnate cu susul în jos, mai mulţi Monet şi Manet, un Bonnard, un Renoir, un Degas, un Braque. Dar nu cred că proprietara lor e interesată de artă; tablourile au fost cumpărate ca o investiţie, împreună cu terenurile imobiliare din California, din care deţine un număr aproape neverosimil.

Scaunele, mesele, canapelele, perdelele formează un amestec eteroclit. Totul arată ca şi cum mai mulţi decoratori ar fi lucrat simultan la aranjarea lui, fiecare cu un punct de vedere diferit — ceea ce nu e departe de adevăr. De-a lungul anilor, o sumedenie de prieteni au contribuit la decorarea lui: aşa încît ideile lui Cecil Beaton se bat cap în cap cu cele ale lui George Schlee; amănunt deloc surprinzător, avînd în vedere că cei doi se urau de moarte. Impresia generală este neobişnuită, iar atmosfera tot atît de plăcută ca în sala de aşteptare a unui cămin de bătrîni. Nu există oglinzi, cel puţin în încăperile „publice". Şi nu există cărţi, căci Garbo nu citeşte decît foarte rar — şi atunci absolut întîmplător — altceva decît un ziar. Şi nici nu se uită la televizor. Două carafe de cristal pline cu vodcă scînteiază pe o măsuţă din salon. Una este albă, cealaltă roşie.

Garbo adoră vodca. Cînd se întoarce din lungile ei plimbări pe străzile New York-ului — unde zăboveşte de regulă privind vitrinele — îşi revine imediat trăgînd o duşcă de vodcă: albă primăvara, roşie iarna".

Alex. Leo ŞERBAN

Repere existenţiale

● Greta Garbo s-a născut la 18 septembrie 1905, la Stockholm, în familia unui muncitor sărman de la primăria oraşului, serviciul curăţenia străzilor. De la tatăl său, Greta moştenise trăsăturile delicate, iar de la mama sa, firea taciturnă.

● Pe formularul de solicitare a cetăţeniei americane, completat în 1941, Greta menţiona înălţimea de 1,75 m, nu prea înaltă deci, cu toate că se vorbea despre ea ca despre o actriţă care cu greu şi-ar fi găsit parteneri. John Gilbert şi Charles Boyer erau de vină pentru această părere acreditată pentru că amîndoi erau mai scunzi decît ea, iar regizorii trebuiau să folosească tot felul de trucuri şi amplasări ale personajelor în cadru pentru ca Greta să nu pară mai înaltă decît partenerii ei.

● Casa în care Greta a crescut alături de cei doi fraţi ai ei era destul de sărăcăcioasă, iar atmosfera de-a dreptul promiscuă: întreaga familie dormea într-o singură cameră, iar patul Gretei, nu mai mare decît o targă, era plasat în mijlocul încăperii.

● Peste toate neajunsurile intervine şi moartea tatălui, ceea ce înrăutăţeşte şi mai mult starea financiară a familiei. Începînd din iulie 1920, Greta lucrează ca vînzătoare în marele magazin „Bergstrom" din Stockholm. Cîştiga echivalentul a aproximativ 35 de dolari pe săptămînă. Aici, în acest magazin, o remarcă un regizor care făcea filme de reclamă şi aşa apare ea pentru prima oară pe ecran. Era mai rotunjoară la faţă şi cînd zîmbea făcea gropiţe.

● O nouă schimbare în viaţa ei se produce cînd este mutată la raionul de confecţii. Aici o descoperă regizorul Petschler, autor de comedii uşoare, care venise la acest magazin să cumpere costume pentru un viitor film. Datorită acestuia, Greta debutează în **Peter Vagabondul.** Un an după aceea dă examen la conservatorul din capitala Suediei.

● După alte cîteva evoluţii nesemnificative, Greta, (care încă se numea Gustafsson) îl întîlneşte pe Mauritz Stiller care în cursul unei filmări îi pune o întrebare înscrisă acum în biografia Gretei: „Dar bine, domnişoară, dumneata n-ai călcat niciodată printr-un conservator?". Dar tot Stiller este cel care i-a ales Gretei Gustafsson numele de Garbo.

● Prima călătorie în străinătate avea să fie în Germania cu filmul **Gösta Berlings Saga.** Ecouri foarte favorabile în presă. Se înregistrează şi primele contacte cu studioul MGM de la Hollywood şi încheierea unui contract în urma căruia este distribuită în **Strada fără bucurie.**

● Contactul cu America fusese însă pentru Greta o dezamăgire. Trebuise să aştepte săptămîni întregi pînă ce MGM să-i facă o probă de film. În rest, o aşteptare care-i alimenta melancolia după Suedia şi caracterul ei taciturn. Singurul lucru remarcabil din această perioadă sînt fotografiile făcute de Arnold Genthe pe care viitoarea vedetă îl întîlnise din întîmplare într-o vizită făcută la o cunoştinţă. Fotografiile acestea aveau să facă senzaţie şi una din ele a apărut în revista „Vanity Fair" cu următoarea explicaţie: „O nouă stea din nord — Greta Garbo". Căutătorii de talente au dat buzna dorind să afle cine era această femeie „divină" şi să-i ofere contracte. Între timp studioul a închiriat pentru Stiller o căsuţă pe plajă la Santa Monica şi un apartament pentru Greta la „Hotelul Miramar", al cărui patron era norvegian.

● După perioada de aşteptare, începe perioada activă: apar filmele **Torentul** (premiera a avut loc în februarie 1926), apoi **Ispititoarea** şi **Carnea diabolică,** unde Greta îl întîlneşte pe actorul foarte lansat la acea vreme, John Gilbert. Noul cuplu cucerea pe ecran, ca şi în viaţa de toate zilele. Se vorbea că Greta şi John se vor căsători, ceea ce nu s-a întîmplat. Garbo avea să mai cunoască un alt succes cu un ecou formidabil în presă, **Anna Karenina** (premiera la 29 noiembrie 1927) care a apărut pe ecrane cu titlul **Love** (adică, **Dragoste**). Următorul film avea să fie **Femeia divină.** În 1928 joacă în **Doamna misterioasă** (film care mai este cunoscut şi sub titlul **Şarpele**). În 1929, **Orhideea sălbatică,** apoi **Dreptul la dragoste.** Îl cunoaşte şi începe să-l preţuiască nespus, ca actor, pe Gary Cooper. Apoi, în ultimul ei film mut **Sărutul** (din 1929) joacă alături de un actor foarte tînăr ce reţinuse atenţia tuturor, Lew Ayres.

● Studiourile MGM sînt preocupate s-o determine pe Greta Garbo să debuteze în filmul sonor (deşi contractul ei nu prevedea aceasta). Se avea în vedere distribuirea ei într-un fel de film — paradă, **Hollywood-Revue.** Urmează **Anna Christie,** apoi în 1930, **Romance.** Presa începuse să vorbească despre caracterul dificil şi despre incomunicabilitatea Gretei Garbo iar un actor de popularitatea lui Lionel Barrymore avea să o portretizeze astfel: „E atît de lipsită de o orice dorinţă încît pare aproape bolnavă. Nici nu bagă de seamă cînd o saluţi cu căldură. Femeia asta ori este mistuită de strălucirea ca de piatră preţioasă a artei ei, ori pur şi simplu e o mare timidă".

● În filmografia Gretei Garbo apar acum filme ca **Inspiraţie, Curtezana, Mata Hari, Femeia cu două feţe** şi **Grand Hotel** (unul din cele mai mari succese de casă ale ei).

● Ar fi trebuit să apară alături de foarte tînărul şi atît de chipeşul actor englez, Laurence Olivier, în **Regina Christina,** dar întîlnirea cu viitorul partener, după cum spunea Mamoulian, „a lăsat-o rece pe Greta". Aşa că viitorul partener avea să fie tot John Gilbert. Filmul lui Mamoulian avea să pună însă în valoare capacitatea Gretei Garbo de a reda subtilităţile psihologice ale personajului. În plină glorie, în filmografia ei, apar filme ca **Vălul pictat, Anna Karenina, Contesa Walewska, Dama cu camelii** (1937). S-ar părea că anii războiului au însemnat o adevărată lovitură pentru viaţa vedetei. În timp ce MGM pierdea piaţa Europei, efortul producătorilor se îndreptă acum spre cucerirea pieţei din cele două Americi. Chipul Gretei Garbo trebuia aşadar remodelat după gustul american. **Femeia cu două feţe** (1941) arată o Greta Garbo „american look" dar aventurile Gretei Garbo la Hollywood aveau s-o determine să facă o declaraţie memorabilă şi premonitorie „în această lume nouă şi dură nu mai e loc şi pentru mine".

● Un amănunt mai puţin cunoscut este că prin anii '50 Garbo a încercat totuşi să revină pe platouri. Există un filmuleţ, o probă pe care i-o făcuse realizatorul francez Ophuls în vederea unei colaborări. Nu se cunosc motivele pentru care filmul proiectat nu s-a mai făcut.

https://biblioteca-digitala.ro

Cinematograful sovietic la ora transparenței

„Schimbări, vrem schimbări" este leit-motivul cîntecului ce însoțește obsesiv imaginile filmului **Assa** de Serghei Soloviov, una dintre cele mai semnificative opere ale noului cinematograf sovietic. Schimbările n-au lipsit în Uniunea Sovietică din 1986 încoace, cînd una dintre cele mai încremenite structuri social-politice din lume a început să se „miște" animată de *perestroika*, un concept care l-a făcut pe Mihail Gorbaciov „Omul deceniului". Intrat în fondul principal de cuvinte al tuturor ziariștilor și politicienilor de pe glob, termenul este însoțit de noțiunea de *glasnost*, transparența, principiu care a făcut să iasă la iveală adevăruri ascunse cu grijă timp de decenii. Aceste adevăruri au apărut foarte repede pe ecran, depunînd mărturie despre modificările radicale ale cinematografului sovietic.

Odată cu Congresul cineaștilor din 1986 s-a anunțat oficial încetarea „vînătorii de vrăjitoare" condusă neobosit de cenzură. Prima victorie: difuzarea unor filme oprite de mai mulți ani, cele mai curajoase realizate în perioada de stagnare. Selecționate în marile festivaluri internaționale, premiate în festivalurile din Uniunea Sovietică, aceste pelicule au marcat începutul de drum în *perestroika* cinematografică. Printre ele se numără **Cînta** de Tenghiz Abuladze, **Povestea Assiei Kliașina** de Andrei Mihalkov Koncealovski, **Comisara** de Alexandr Askoldov, **Scurte întîlniri** de Kira Muratova, **Tema** de Gleb Panfilov. Obstinația autorilor de a dezvălui pînă la ultimele consecințe adevăruri dureroase a devenit un principiu comun de „poetică" pentru realizatorii afirmați în ultimii patru ani.

Cu fervoare polemică ieșită din comun, tinerii cineaști s-au grăbit să atace teme pînă acum tabù: prostituția, corupția generalizată, falimentara politică ecologică, degradarea vieții de familie. Un critic sovietic ironiza excesele acestei noi tendințe: „cerșetori, prostituate și toxicomani s-au răspîndit pe ecran ca niște cadouri aduse de un Moș Crăciun beat". Există în unele din aceste filme o voluptate a detaliului naturalist, a exhibării mizeriei fizice și morale. După ce atîta vreme au fost nevoiți să recurgă la o întreagă strategie pentru a face să apară pe ecran adevăruri despre societatea sovietică, iată că regizorii abordează acum o expresie cinematografică mai directă pentru a spune ce au de spus, făcîndu-ne uneori să avem nostalgia subtilităților stilistice de mai înainte.

Este ceea ce au reproșat unii critici și **Micuței Vera**, pelicula ce a provocat tumultuoase reacții în Uniunea Sovietică, șocînd, dar înregistrînd un număr record de spectatori. Filmul tînărului regizor Vasili Piciul este unul dintre primele care dezvăluie gravitatea crizei de ideal a cetățeanului mediu, pasivitatea lui dezolantă. Peisajul uman este descris în tușe grotești, înregistrînd proliferarea disperantă a unor tare sociale: alcoolismul, indiferentismul, violența. Scandalos de senzuala eroină își intersectează mereu traseul cu indivizi din lumea interlopă. Personajele din acest mediu constituie o adevărată preferință a reprezentanților noului cinematograf sovietic. Proxeneți, prostituate și traficanți apar în recentul film al lui Piotr Todorovski intitulat **Inter-devocika** (ceea ce, în traducere, ar însemna **Fata internațională**), care descrie cu realism viața fetelor care se prostituează pe valută, acuzînd nu atît viciul cît criza de valori morale care le determină pe „protagoniste" s-o ia pe această cale.

Delincvența favorizată de indiferența societății față de individ apare, în diferite ipostaze, în multe dintre pelicule sovietice de ultimă oră. De la logodnicul de profesie, prezent în **Drăguța Aelita** (regia Gheorghi Natanson), la traficanții de mașini întîlniți în **Vocație de detectiv** (regia Alexei Koreniev) sau de drog, ce apar în **Autostrada națională** (regia Valeri Fedoseev) pînă la marele șef de bandă organizată în stilul Mafiei, protagonist în **Assa** de Serghei Soloviov, iată cîteva dintre înfățișările acestui personaj în afara legii. Obsesia proliferării delincvenței apare foarte acut în **Plumb** (regia Vadim Abrașitov) al cărui erou principal, un băiat de 15 ani se oferă de bună voie să ajute miliția pentru a stîrpi această plagă socială. El declară: „Fac asta pentru a extirpa toată această mizerie din orașul meu natal". Intransigența vag patologică a puștiului, lumina deloc favorabilă în care autorul îl pune, sugerează că violența și criminalitatea sînt numai *efectul* și nu *cauza* tarelor semnalate.

Pornirile violente nu deformează numai comportamentul adulților, ci și pe cel al copiilor. Un crud joc războinic născocit de pionierii aflați într-o tabără capătă forme monstruoase, apropiate de crimă, în **Jocuri de noroc pentru copii de vîrstă școlară** (regia Vladimir Fokin). Relațiile conflictuale dintre părinți și copii, divorțul între idealurile diferitelor generații, sînt fenomene consemnate cu mult interes de noul cinematograf sovietic. Exemple găsim și în **Oglindă pentru erou** (regia Vladimir Hotinnenko), sau **Soțul și fiica Tamarei Alexandrovna** (regia Olga Naruțkaia).

Perestroika a permis tinerilor cineaști sovietici să abordeze și o temă pînă acum interzisă: disidența. Un exemplu este filmul **Dizident** (regia Valeri Jerega) al cărui erou este un tînăr răzvrătit care face totul pentru a duce în occident dovezi despre abuzurile comise în Uniunea Sovietică. Paradoxal este că acest nonconformist care condamnă societatea în care trăiește este colaboratorul unei stații de bruiaj a Securității. Un subiect inaccesibil pînă nu demult este și poluarea. Apărînd în plan secundar în **Micuța Vera**, acesta devine pregnant în **Vizitatorul muzeului** (regia Constantin Lapușanski) care se referă la consecințele catastrofei de la Cernobîl.

Iată cîte adevăruri, pînă nu demult escamotate, au apărut pe ecran datorită politicii „transparenței". „*Perestroika*" = restructurare. De acord, să restructurăm, dar ce? Aceasta este întrebarea neliniștitoare care răzbate printre imaginile peliculelor noului cinematograf sovietic.

Dana DUMA

MICUȚA VERA

[redacted]

Intentînd un proces de intenție criticii care a acționat ca cenzură psihologică grăbindu-se să salute tenta socială pronunțată a filmului, escamotîndu-i punctul forte de interes — erotismul —, un cronicar sovietic îl invocă, în finalul articolului său, pe Roland Barthes. Reputatul specialist în descifrarea *semnelor* limbajelor contemporane — marxism, existențialism, structuralism etc. — poate fi într-adevăr excelent ghid la *lectura* acestui film de mare succes pe toate meridianele: „...revoluția își extrage imaginea a ceea ce vrea să cîștige tocmai din ceea ce vrea să distrugă" („Le degré zéro de l'écriture", 1953).

Plan general, peisaj nocturn, peisaj diurn: blocuri și coșuri de fabrică de-a valma. Micimea spațiului locativ la concurență cu nimicnicia morală, mizeria propriu-zisă la unison cu mizeria sufletească, capcana rutinierei vieți de zi cu zi și lipsa de perspectivă, orizontul fiind obturat în mod concret de piramida deșeurilor paradisului tehnocrat nicidodată atins.

Taxate și ca accesorii din repertoriul clișeelor, aceste pregnanțe ale ambianței (asimilate neorealismului, nouvelle vague-ului, free — cinema-ului, filmului „negru") circumscriu extrem de exact diagnosticul maladiilor incurabile ce impun soluția extincției. Laitmotivul subteran — cel al tensiunilor mocnite și energiilor incendiare — își va găsi culminația în scena înjunghierii: după o încercare de conviețuire pașnică, cele două cupluri, copiii și părinții, ajung la ciocnirea fatală iscată banal, la masă. Luînd în discuție *scriitura* acestui film de debut al cineaștilor Maria Khmelik (scenariul) și Vasili Piciul (regia) se constată lesne atît transparența comunicării cît și densitatea semnificării.

Aventura semiotică, Roland Barthes o începea avînd credința că o știință a semnelor ar putea să dinamiteze critica socială, scriitura fiind *un act de solidaritate istorică*. În cazul acestui film s-a vorbit și despre dramă, și despre poezie, și despre ridicol, mai puțin însă despre umorul infuzat din belșug, ironia fiind cea care dinamitează tradiționala critică socială. De la primul gest de maxim firesc (un fel de „Ptiu, drace!) pînă la persiflarea sloganurilor odinioară „sfinte" („Cinstea se apără de tînăr", „Cu cîntec, înainte!", „Noi nu avem decît un singur țel: comunismul"), și pînă la teribila scenă de amor à rebours care, printr-o energică tăietură de montaj, devine replică insolită dată conformismului de orice fel, frondă pură. Dacă autorii au știut să nareze cursiv și pe alocuri chiar palpitant despre sindromul apatiei tineretului, căruia i se aplică din start stigmatul superficialității, neseriozității, amoralității, spectatorului i se pretinde să nu rămînă la bucuria descătușării instinctuale, să depășească stadiul de jubilare în fața abrogării interdicțiilor și să sesizeze *jocurile sensului*. La secția de miliție, un poster: zîmbetul lui Nikita Mihalkov (autorul *Rubedeniilor* care anticipau pe ecran ruptura categorică între generații); frica surdă de viitor pretextată de tînărul revenit în sordidul cămin și motivată simplu: dreptul la libertate implică și dreptul la disperare. Simetric, nostalgia amară față de trecut — fotografia fetiței care a fost cîndva micuța Vera, memento al inocenței imaculate.

Dupa ce tinerii protagoniști vor fi străbătut o întreagă serie de experiențe — evadarea în dans (și discoteca se dovedește un spațiu concentrationar), în alcool (pasagera în relativă amăgire), în yoga (exercițiul n-are eficacitate și eșuează haziu), în moarte (mai multe finaluri dramatice sînt contracarate prin șarjarea convențiilor în maniera deus ex machina), o întrebare persistă: „Să ne prefacem că nimic nu s-a întîmplat?". Și atunci ei, tinerii, încearcă iar regenerarea prin iubire.

De altfel, Natalia Negoda, interpreta de finețe a candidei și cinicei senzualități, prin răspunsul malițios dat ziariștilor, a dezamorsat dilema etichetării filmului, restrîngînd erotismul doar la zona reclamei. Pozînd pentru „Playboy" n-a făcut decît să joace rolul de sex-simbol care i se pare la fel de pasionant **ca și a interpreta „Flora și fauna" la Teatrul tînărului spectator din Moscova unde este actrița.**

Lansat de o revistă elvețiană, calamburul „In Vera veritas" își are un real suport în coeficientul de verosimilitate al filmului. La fel ca și speculațiile legate de etimologia cuvîntului comun *vera* care înseamnă și sinceritate și încredere.

O publicație suedeză propune o concisă și elocventă apreciere a valorii acestei pelicule: „Sîntem martorii unei tragedii moderne. Ceva moare aici, pe ecran. Ce anume moare? Nici mitul supremației socialismului asupra capitalismului; nici mitul următor: socialismul este mai puțin bun decît capitalismul. Moare mitul diferenței care se prăbușește. Noi descoperim că ei sînt ca noi".

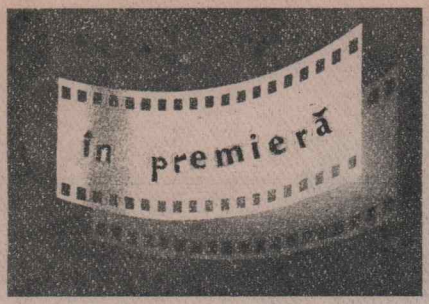
Irina COROIU

Producție a Studioului „Maxim Gorki". Scenariul: Maria Khmelik. Regia: Vasili Piciul. Imaginea: Efim Reznikov. Decoruri: Vladimir Pasternak. Cu: Natalia Negoda, Andrei Sokolov, Iuri Nazarov, Ludmila Zaițeva.

Palmares

Premiul criticii internaționale FIPRESCI la Festivalul de la Veneția
Premiul special al juriului la Festivalul de la Montreal
Premiul „Golden Hugo" la Festivalul de la Chicago și, la același festival, premiul de interpretare protagonistei, care a mai primit premiul întîi la Festivalul de la Geneva „Starurl de mîine" și premiul juriului alternativ la Concursul actorilor sovietici „Constelația", unde au fost premiați și Ludmila Zaițeva și Iuri Nazarov.

https://biblioteca-digitala.ro



LILIACUL ÎNFLOREŞTE A DOUA OARĂ

Copilul, de mînă cu mama şi viitorul tată, porneşte în vizită oficială la mătuşi. Tînăra se teme că neconformistul pretendent nu va respecta eticheta casei cu rigide obiceiuri şi-l tot dăscăleşte. Bărbatul îşi pierde răbdarea: „M-am săturat să mi se spună tot timpul ce am voie şi ce n-am voie". Puştiul, ca să îndepărteze furtuna, preia fraza şi o îngînă caraghios: „ce am voie, ce n-am voie/ ce am voie, ce n-am voie". Spectatorii **„Liliacului...** rîd cu poftă, vrînd parcă să exorcizeze răul preabine cunoscut de noi toţi.

Intenţia polemică a filmului e benignă, întoarsă înspre celula familiei, dacă cea socială fusese straşnic apărată de vigilenţa cenzurei. Dar chiar şi aşa, cu săgeţi prudent dirijate spre păreri ori caractere divergente, filmul Cristinei Nichituş, realizat pe vremea zilnicelor — şi silnicelor — dăscăleli, indicaţii, oprelişti, a tot fost amînat „sine die" cu bunul de difuzare. Iată-l apărut astăzi, desigur nu cu aureola unei disidenţe ideologice, dar limpede în intenţia lui polemică faţă de nişte tabu-uri ale epocii. Unul din ele era şi abordarea pe ecran a biografiilor complicate, marcate de soartă ori de societate, cu evoluţii dramatice, deloc conforme cu atmosfera tonică, optimistă a „luminatei" epoci în care (dacă te-ai fi luat după filmele noastre de actualitate) nimeni nu mai murea, nu mai suferea, decît, cel mult, de orgoliul rănit într-o competiţie amoroasă ori de producţie). Cutumă scenaristică înfruntată, iată, de autorii **Liliacului...** Ei aduc pe ecran o suită de destine care mai de care mai nefericite. Scenariul a fost realizat de Sorin Holban, după propria-i piesă de succes „Iarna în care au murit cangurii" extrasă, la rîndu-i, din romanul omonim. Materia epică bogată, abundînd în drame şi fatalităţi ereditare, i-a dat posibilitate tinerei regizoare — foarte bună portretistă şi creatoare de atmosferă, impusă chiar de la prima sa realizare, cu **Pădurea de fagi** — să aibă de unde contura pregnant medii şi caractere energic individualizate, particularizate (în special, personajele de plan doi). Un profesionalism cinematografic care se manifestă printr-o inspirată distribuţie dar şi printr-un amănunt de comportament ori de scenografie pus cu exactitate cînd şi unde trebuie (un vechi conflict de familie e adus la suprafaţă economic şi sugestiv prin cîteva priviri şi reproşuri între surorile rivale sortite să convieţuiască o viaţă în casa cu amintiri dureroase; cîte-o tachinerie între bătrînii soţi sugerează un meraj furtunos, tensionat ori, dimpotrivă, răsfoirea domoală a unui album cu fotografii de tinereţe, aminteşte tihna casnică a altei familii. Prin comprimări succesive (de la roman la piesă, apoi la scenariu) dramele s-au tot înghesuit pe centimetru pătrat de peliculă pînă au ajuns să supraîncarce reţeaua tensională a filmului. Cu mai multă experienţă scenaristică şi exigenţă dramatică, din partea autorilor, atîtea vieţi ratate şi destine blestemate n-ar mai fi parazitat, pînă la înnăbuşire, love story-ul central cu un bărbat şi o femeie marcaţi de experienţe anterioare, desprinzîndu-se dureros de trecutul traumatizant. Prin acest gabarit depăşit de situaţii-limită, de accidente fatale, povestea sentimentală a Danei şi a lui Dragoş (plus un copil adorabil, ca cel din **Kramer contra Kramer**) alunecă vertiginos spre melodramă.

Un aer greu, de predestinare, pluteşte tot timpul asupra „casei cu molii": o străbunică senilă, în căruciorul ei de paralitică, retrăind din cînd în cînd nostalgii fin de siècle aţipite în pene de struţ; două surori îmbătrînite, acrite de gelozii şi aşteptări zadarnice, de lungi singurătăţi; nepoata lor, orfană, crescută de mătuşi, abia măritată rămîne văduvă, cu un copil în braţe. Copilul ar fi fost destinat să crească şi el în aceeaşi atmosferă sumbră, dacă...!

Filmul oscilează tot timpul între unele adevăruri amare de viaţă (mai rar cultivate în peisajul nostru cinematografic) şi între multe note de convenţionalism provenite din clişeele „melo" ce se tot adună pe parcurs, dar şi din tendinţa unor idealizări moştenite din peliculele actualităţilor de duzină. Peisaje citadine spectaculoase, ostentativ filmate; parcuri cu fîntîni arteziene răspîndind jerbe de apă — de unde atîta apă? — dau filmului nota de artificialitate, care-l face să-şi piardă credibilitatea. Şi aceasta cu toate eforturile (vizibile) ale interpreţilor de a aduce personajelor firesc, naturaleţe. Uneori, chiar farmec şi haz, ca în cazul puştiului isteţ ori a perechii compuse din rigida profă de maté (cunoscut clişeul!) şi soţul ei, inginerul atoateştiutor, fericit cu faptul că totul — şi muntele şi marea — a fost măsurat. Ajutaţi de dialoguri — în genere vii, colorate — actori de valoarea Ninetei Gusti (bunica), surprinzător de cinematografică, ca şi Adriana Piteşteanu — în debut — alături de Rodica Mandache, Ion Besoiu, Tora Vasilescu, Costel Constantin, Ştefan Sileanu, Dorina Done, şi alţii asigură un variat şi pitoresc plan doi.

Deşi, cu o experienţă cinematografică restrînsă, perechea tînără de interpreţi, Emilia Popescu şi Adrian Titieni evoluează cu discreţie, sensibilitate şi înţelegere a personajelor. Pentru Adrian Titieni — familiarizarea cu spontanul, exuberantul chitarist e mai simplă. Mult mai dificilă e pentru Emilia Popescu compunerea unui tip complicat, retractil, cel al Danei marcate de viaţă. Distribuită (ca un pariu al regizoarei?) într-un contre-emploi — în rolul fetei introvertite, speriate de viaţă — tînăra actriţă plină de haz şi vitalitate, cu un temperament exploziv, se adaptează mai greu portretului impus. Talentul interpretei şi strădania dirijoarei biruie finalmente, dificultatea, dar efortul mi se pare mult prea mare. Un copil încîntător, firesc şi spontan, Mircea Bucur, creează cu succes liantul sentimental între parteneri şi între film şi spectatori. Prea-multe note idilice, optimist-convenţionale în muzica lui Dan Ardelean (versuri Flavia Buref) şi în unele din imaginile operatorului Basarab Smărăndescu.

Eliberarea de conformism e, desigur, o cale lungă şi dificilă. Dar absolut necesară. Vitală.

Alice MĂNOIU

● Emilia Popescu şi Adrian Titieni în **Liliacul înfloreşte a doua oară**

TAINA JOCULUI DE CUBURI

După un reuşit film pentru copii, apărut în premieră în 1973, **Aventurile lui Babuşcă**, după un altul, **Alarmă în Deltă**, premiat în Cehoslovacia la Gottwaldow în 1977, după o ecranizare, **Dumbrava minunată** (1981), încununată cu distincţii la Festivalul de la Moscova, Gijon (Spania), Quito (Ecuador), după o altă peliculă în 1984, **Acţiunea Zuzuc**, medaliată cu argint în Portugalia, prezenţa regizorului Gheorghe Naghi pe tărîmul filmului pentru copii nu mai constituie o surpriză pentru nimeni.

Partitura, pe care i-a oferit-o pentru **Taina jocului de cuburi**, scenarista Flavia Buref, nu conţine complicate şarade, ci coboară lin pînă la vîrsta captivantă prin candoare şi gingăşie a preşcolarilor. Scenarista mărturisea în „programul de sală": „Un film pentru copii este un drum însorit către noi înşine". Filmul încearcă astfel să păstreze şi să redea starea de emoţie şi bucurie curată a copilăriei, conţinînd pe aceasta ca pe un prim atu. Acţiunea se petrece într-o grădiniţă. Dar nu una obişnuită, cu jucării patinate, veselă şi prînzuri modeste, şorţuleţe pătate cu plastilină şi carioca, ci într-o grădiniţă model de curăţenie, bunăstare, aşa cum nu erau în viaţa de zi cu zi...

Eroul, un puşti isteţ de şase-şapte ani (interpretat cu dezinvoltură de Andrei Niculescu) descinde din mijlocul naturii, de la bunici, în capitală să se obişnuiască cu viaţa citadină şi cu... grupa mare. Uşor de zis, mai greu de îndeplinit. Sufletul lui continuă să zburde alături de calul Vifor, căţelul Laur-Balaur, căprioara Sprinteioara, ariciul bosumflat, prieteni de nădejde din lumea celor care nu cuvîntă. Cuprins de „cea dintîi durere" cum spunea Gîrleanu, băieţaşul învăţat să dialogheze doar cu brazii, stelele şi vieţuitoarele pădurii, are de înfruntat mici răutăţi şi inocente farse din partea proaspeţilor colegi. Un „redutabil adversar" se dovedeşte a fi „piriciosul" Serban (cu chipul şi dezinvoltura lui Mihai Ilie) care se detaşează din planul doi, atrăgînd parcă obiectivul aparatului de luat vederi spre firescul comportării lui, creînd prin expresivitate secvenţe care declanşează hazul şi veselia publicului.

Micul erou se străduieşte să biruie încercările pentru că ştie de la bunicul cîteva sfaturi de mare preţ: „Să nu te laşi niciodată învins, copile! Pentru omul vrednic, totdeauna există o cale ca să izbîndească... Dar trebuie să o găseşti singur!"

Cutia cu cuburi descoperită întîmplător în dulapul cu jucării, îi trezeşte „neadaptatului" nostalgii greu de domolit. Prea sînt frumoase, vii şi adevărate amintirile de la bunici, aşa că le visează necontenit cu ochii închişi (şi deschişi), prilej potrivit ca regizorul să înceapă jocul dintre real — fantastic, aducîndu-şi în ajutor partitura muzicală a compozitorilor Laurenţiu Profeta şi George Natsis. Ei slujesc cu inteligenţă şi talent versurile Flaviei Buref iar „echipa din umbră", vocile reale ale celor omişi de pe generic (să le oferim compensaţia meritată, notîndu-le numele: Adriana Lungu, George Sava, Liana Lungu şi grupul coral „Allegretto"), au avut incontestabile merite în susţinerea acţiunii care nu se reţine prin dramatism.

Sugestiile scenariului par a nu fi fost suficiente pentru a-i stimula regizorului fantezia, Gheorghe Naghi alegînd în mod deliberat calea de mijloc a tonului bine temperat. Remarcăm lipsa punctului culminant şi a unui ritm trepidant (secvenţa incendiului din pădure este de-a dreptul expediată, lăsînd filmul fără un moment dramatic de real suspens). Regizorul a mizat în special pe farmecul protagoniştilor rezervînd imaginii (un „duo" talentat format din operatorul Adrian Drăguşin şi cameraman-ul Cristian Popescu) prea puţin spaţiu de visare atît de necesar mai ales în secvenţele amintirilor. După spectacolul oferit de jucăriile animate în dormitorul grădiniţei (fireşte, cu aportul păpuşarilor!) aşteptam „explozia", pădurea într-un super-show cînd toată lumea rîde, cîntă şi dansează... Ne-am mulţumit doar cu „solo-ul" bradului care, fremătînd crengile încărcate de ani, a interpretat cu voce lirică un cîntecel.

Revenind la copiii-actori pe care echipa i-a tratat ca pe nişte oameni mari, implicîndu-i în responsabilitatea actului de creaţie, îi reţinem pe Andrei Niculescu, Mihai Ilie, Ana-Maria Zotta.

I-am lăsat intenţionat la urmă pe cei mari, Cristina Deleanu, Mihai Mereuţă, Monica Ghiuţă, Marioara Sterian, Paul Chiribuţă care i-au secondat pe micii interpreţi într-o naraţiune cinematografică plăcută, dar de la care spectatorii, şi nu numai ei, aşteptau mai mult.

Ileana PERNEŞ DĂNĂLACHE

LILIACUL ÎNFLOREŞTE A DOUA OARĂ

Producţie a Casei de filme Unu. Regia: Cristina Nichituş. **Scenariul:** Sorin Holban. **Imaginea:** Basarab Smărăndescu. **Decoruri:** arh. Cristian Niculescu. **Muzica:** Dan Ardelean. **Cu:** Emilia Popescu, Adrian Titieni, copilul Mircea Bucur, Nineta Gusti, Ion Besoiu, Rodica Mandache, Adriana Piteşteanu, Mihai Dinvale, Rodica Sanda Tuţuianu, Ştefan Sileanu, Tora Vasilescu, Costel Constantin, Coca Enescu, Dorina Done. Film realizat în studiourile Centrului de Producţie Cinematografică „Bucureşti".

TAINA JOCULUI DE CUBURI

Producţie a Casei de filme Cinci.
Scenariul: Flavia Buref. **Regia:** Gheorghe Naghi. **Decoruri şi costume:** arh. Duduş Mircea Neagu. **Montaj:** Viorica Petrovici. **Coloana sonoră:** Vasile Luca. **Muzica:** Laurenţiu Profeta şi George Natsis. **Imaginea:** Adrian Drăguşin. **Cu:** Andrei Niculescu, Cristina Deleanu, Mihai Mereuţă, Monica Ghiuţă, Marioara Sterian, Paul Chiribuţă, Ana Maria Zotta, Mihai Ilie, Ioana Filip, Sani Silva, Bianca Brad, Lăcrămioara Martin, Monica Bota, Mihnea Anastasiu, Matei Szabo, Antonius Stoiculescu.
Film realizat în studiourile Centrului de Producţie Cinematografică „Bucureşti".

noul CINEMA

Coperta I: Sergiu Nicolaescu, primul cineast senator
Coperta IV: Talent, candoare şi senzualitate: Ornella Muti

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

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic Bucureşti.

Piaţa Presei Libere nr. 1, Bucureşti — 41917. Exemplar lei 8

Cititorii din străinătate se pot abona prin: „Rompresfilatelia — sectorul Export-import presă P.O. Box 12—201, Telex 10376 Presfil

Bucureşti — Calea Griviţei nr. 64—66

● Într-o zi mi-ai daruit... o cireaşă (Andrei Niculescu şi Ana Maria Zotta)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro