

- Mari iubiri trecute
și prezente
- Talent la licitație
- Ave, César!

REVISTA A CINEFILOR DE TOATE VÂRSTELE

noul

CINEMA

Nr. 3/1991 (336)
- Anul XXX

Astăzi, în loc să discutăm despre filme — altfel de filme decât am făcut până acum — discutăm despre actori, dar nu ca interpreți. Ca cetățeni. Un lucru ni se pare sigur: nu trebuie să amestecăm arta cu politicianismul. În rest: e bine să discutăm despre orice. Dar nu oricum!

BORSUL POLITIC

Descarcerarea din decembrie 1989 și suflul de libertate... ce zic eu suflul?... furtuna, taifunul, ciclonul de libertate care i-a urmat și care nu s-a potolit încă, ne-a dislocat pe toți, sau aproape pe toți, ne-a răvășit și ne-a împrăștiat care încotro. Așa se înfăptuiește că numeroși scriitori au fost smulși din turnul lor de filde (veritabil sau imitație) și azvârliti în gazetărie, unde unii se simt ca acasă, alții ca în turnul de filde, iar câțiva ca pe mlaștină, numeroși actori au sărit de pe scena direct în arenă (sau în piață). Fenomenul e natural, mai ales pe timp de furtună. Mulți oameni se întrebă dacă e bine așa, dacă nu ar fi mai bine ca fiecare să se întoarcă la uneltele sale, căci arta, gîndesc ei, nu are nimic a face cu pragmatismul politic, ea fiind o intermediere cu divinitatea. Pe de altă parte, este posibil oare ca artiștii, care au fost izolați politic în regimul comunist, să-și mențină și să-și cultive această izolare? Au venit momentele ca artistul să-și spună cuvîntul și în treburile cetății?

Problema există, o discută presa, o discută oamenii artei, o pun în discuție și cititorii noștri în scrisorile trimise redacției. În numărul 12/1990 am publicat opinia doamnei I. Mănolescu din Ploiești. Punctul său de vedere este reluat de doamna R. Popescu (dacă



Pentru un actor, important e talentul
(Mariana Buruiană)

nu este cumva un pseudonim, ceea ce, la urma urmei, nu-i o chestiune prea importantă) din Tirgu Mures. Redăm citeva observații privind, în opinia domniei sale, relația dintre public și filmul românesc. Am urmărit evoluția filmului românesc de-a lungul anilor, deși în sala de cinema nu erau mai mult de 30-40 de spectatori. Noi, românii, nu simțim așa patrioți ca alte naționalități, care fac abonaamente la teatrele lor numai pentru a le susține, chiar dacă nu merg la spectacole. Am văzut toate filmele cu aceleași subiecte anoste, șantier, colective etc. Acum, de cînd urmărim la TV toate spanacurile pline de violență, sint parca doritori (doritoare? dornică? — d.s.) de filmele românești. (Probabil nu de acelea cu subiecte anoste — d.s.). Acum, însă, unii dintre îndrăgiții noștri actori s-au compromis amestecîndu-se cu gloata străzii, ceea ce a făcut să le scadă popularitatea și mai ales spectorii din sălile de teatru. Bineînțeles că nu strada este locul specific de creație, fiindcă, între altele, la noi nu s-a practicat spectacolul de stradă, vreau să spun teatrul, nicidecum mascaradele ceaușiste. Dar putem considera că aceste acțiuni de stradă sînt compromițătoare pentru actori, cîta vreme nu le scototin compromițătoare pentru studenți, universitari, muncitori, medici, avocați etc., cîta vreme nu este vorba de manifestări profesionale, ci pur și simplu sociale sau politice? Este adevărat că s-a rîrit publicul în sălile de teatru, dar cauza să fie oare scăderea de popularitate a actorilor? Nu știu dacă actorii din Pitești, bunăoară, au ieșit în stradă, dar nu sînt convins că sala teatrului „Al. Davila” e mai plină decît aceea a teatrului „I.S. Bulandra”. Nu cumva sînt cauze mai complexe și independente de... popularitatea actorilor? „Cei ce au ieșit în stradă — scrie în continuare corespondenta din Tirgu Mures — zburînd la porta-voce au fost dornici de mai mulți spectatori cît (decît?) — d.s.) cuprinde o sală de teatru”. Posibil. Dar să nu-i învinuim tocmai pe actori ca-și doresc un public mai larg. Și acum despre filme: „În tot cazul, dacă pînă acum, aici, la Tg. Mures, mai erau ceva spectatori la filmele românești, acum nici nu mai e cazul să vie în orașul nostru. Ca mine gîndesc mulți români”. Nu vîd de ce s-ar răzuna spectatori din Tirgu Mures pe filmele românești. Poate că este vorba, totuși, de absența generală a spectatorilor din sălile de cinema (că și din sălile de teatru), de „concurența” filmelor străine, de concurența televiziunii, a casetelor video și nu de, iarăși, „scăderea de popularitate” a actorilor. Corespondenta noastră merge mai departe: „Și la teatru, cînd venea bucurîntenii, nu scăpam nici un spectacol, publicul românesc venea în număr mare să-i vadă pe vestiții noștri actori. Acum ne-am lăsat, nu vrem să-i mai vedem pe Caramitru, Rebențuc, Mirosia Diaconu, Radu, M. Buruiană și ceilalți care au făcut de ris această profesie nobilă”. Nu cred că mai este cazul să vorbim fiecare în numele tuturor (spectatorilor, românilor etc.). Iar a spune că un actor a făcut de ris profesia prin aceea că și-a exprimat o opinie politică, este un mod periculos de a judeca, nu ești pe cel în cauză cît mai ales, profesia însăși. Important este talentul. Reapăn, ca republican și ca

președinte al SUA a făcut de ris profesia de actor? Actorii care au fost aleși în parlamentul României pe listele unor partide politice au făcut de ris profesia? Vaclov Havel a compromis profesia de scriitor participînd la manifestații politice? Dar Mario Vargas Llosa candidid pentru președinția Perului? „Mă simt vinovată — scrie doamna R. Popescu — față de actorii noștri de aici care și-au păstrat demnitatea și nu s-au amestecat în borsul politic, că ani în sir i-am nedreptățit și am alergat după spectacole venite din capitală”. Nici eu nu m-am amestecat în „borsul politic”, ceea ce nu înseamnă că-i detest pe actorii care fac politica sau că detest... borsul.

OBSERVAȚII VECHE DIN DIRECȚII NOI

Citeva păreri despre revistă, nu inedite, ne soseser de la Roșiori de Vede. Loreana Iilescu face un fel de sinteză a observațiilor critice publicate în această pagină, lucru care mă scutește s-o fac eu însumi. „Cu fiecare număr — scrie

L.I. — revista *Noul Cinema* e mai bună, mai interesantă (mai ales rubrica de dialog cu cititorii). Pe ecrane au început să vină filme occidentale cu o mică sau mai mare valoare artistică — din păcate, cronicele se lasă așteptate sau, cînd apar, sînt scurte și exprimă un singur punct de vedere”. Consider că în revistă trebuie reintrodusă contracronica altă film, străine cît și la cele românești. Este adevărat, sînt și situații cînd redactorii tineri ne vorbesc nouă, cititorilor, ca unui public din epoca de piatră, uîlind că România s-a situat în primele locuri în topul țărilor cu video. E firesc care ca un film care nu a apărut niciodată la noi să fie tradus (este vorba de titlu) în diverse variante? Și vrem pagini cu mai multe informații, cronici, opinii despre filmele mari ale lumii”. Am reprodus acest sumar al doleanțelor exprimate de mai mulți corespondenți în pagina noastră, păstrînd stilul aglutinat și lapidar al scrisorii, nu însă și punctuația sau grafia originală (valoare, trebuie reintrodusă), în ideea că un rezumat făcut de un cititor oferă oarecare garanții de obiectivitate.

În ceea ce privește preocuparea corespondenților noastre teleomane pentru India și pentru filmele indiene, îi recomand lectura cărții „Lumea indiană și filmele ei” de Adina Darian, apărută anul trecut la Editura Meridian.

* De aceea am lansat de la Nr. 2 rubrica BIS!

IAIAR CENZURA!?!

Ai spune că nu. Deși, vorba domnului Razvan Theodorescu, de o cenzură estetică tot ar fi nevoie, altminteri nu ne-am fi delectat în noaptea Revelionului cu de departe cea mai plicticoasă și stupidă emisiune din istoria televiziunii române. Dar iată că (din motive estetice? etice?) filmele ce rulează pe ecrane au început să fie cenzurate. Cel puțin așa rezultă din scrisoarea trimisă din Pitești de Mariana Flores: „Cenzura a murit! Trăiască cenzura! Să vezi și să nu crezi! Cînd credeam că nu mai există cenzură, am realizat, că, de fapt, ea este mai prezentă ca oricînd. (Exagerare, presupun, retorică — d.s.) Pe ce mă bazez? Pe faptul că vezi reclama la un film și, cînd te duci să vezi filmul, constăți cu stupeor că imagini care se înfăptuie să-ți rețină atenția lipsesc cu desăvîșire la vizionarea filmului”. Autorea scrisorii se întreabă ce s-a petrecut cu imaginile care lipsesc: „Să fi fost tăiate chiar de producător? Concret, pot să mă refer numai la două filme ale căror reclame au fost difuzate la televizor: *O femeie face carieră* și *Suspectul*”. Și, în continuare, „dacă-n «epoca» se cenzurau pînă și cele mai nevinovate surîruri, acum se cenzurează secvențe care sînt considerate (...) «morale», altfel nu-mi explic de ce în reclama vezi doi oameni facînd dragoste (*Suspectul*), iar în film nici vorbă de asemenea scenă! Așa că eu nu vorbim de scena mai „întîmă” cu spray-ul din *O femeie face carieră*. Așa că — încheie Mariana Flores — ce-i de făcut? Păi o soluție ar fi cenzurarea reclamelor”. Sau, sugerăm noi, cenzurarea cenzurilor.

● Femeia care a făcut cariera,
Melanie Griffith,
cu actorul
Don Johnson
(primul și... al doilea ei soț)



Din sumar:

Dialog cu cititorii

Bloc notes

Retrospectiva Alexandru Tatos

Atenție, motor!: Fără identitate, regia Nicolae Mărgineanu, scenariul Augustin Buzura

Din noi despre producători:
Un vis al anilor '70: regizori-producători.
Noii moșii, Talent la licitație, Amintiri din casa filmelor, 1990 le-a aparținut

Ora documentarului?
Mari iubiri trecute și prezente: *Avanpremiere: Respirație liberă*. Ce înseamnă să fii azi documentarist. Ar fi păcat ca și în România documentarul să moară

Festivaluri: Leipzig

TV Show: Shirley MacLaine

Azi, ei sînt vedete: Victoria Abril, Richard Bohringer

Cinemateca: Griffith, Ford, Glenville

Am mai văzut pentru dumneavoastră:
Crima sub soare, Strafulgerarea, Cîntărețul de jazz, Nu vreau porno

Bis: Malle, după 30 de ani; Lelouch, autoportretul unui răstătat

Cinegloab

Filmfax

În acest număr semnează: Mircea Alexandrescu, Eugen Atanasiu, Bogdan Burleanu, Calin Căliman, Irina Coroiu, Adina Darian, Dana Duma, Alice Mănoiu, Aura Păun, Eva Sirbu, Dumitru Solomon, Dolina Stănescu, Luminia Vartolomei



PSIHANALIZA ȘI FILMANALIZA

● Diana Gheorghian
asa cum n-am văzut-o
încă în vreun film

● Jacqueline Bisset
în **La poalele vulcanului**
de John Huston

Nu mi s-a întâmplat să visez reviste de cinema. Unora li se întâmplă. Marturisire: „Fac tot posibilul să-mi cumpăr revista (...) Noul Cinema ajunge aici, la Galați, tirziu, foarte tirziu, uneori (a se citi: adeseori, n.a.) nu ajunge deloc”. (Gabriela-Cristina Mălinou). Va-nchipuiți că stau ca pe ghimpi către sfârșitul lunii când ar trebui să apară un număr nou și de aceea cele mai minunate vise sînt acelea în care îmi cumpăr Noul Cinema. Zău, zău curat, mi s-a întâmplat de mai multe ori să visez că am găsit-o, dar n-am bani la mine s-o cumpăr, că am văzut-o la cineva și nu pot să alerg s-o iau și eu, că mi se spune că e într-un loc și ea e în altul și tot astfel de mici povestiri de groază. Filmulețele cu „happy end” sînt cele în care trag ultimul loz câștigător (adică iau ultimul exemplar al revistei, n.a.) Nu mi-am imaginat că procurarea unei publicații în România mai poate genera coșmaruri! La propriu, dar funcționarii care se ocupă cu difuzarea presei au reușit, iată, să contribuie la îmbogățirea literaturii freudiene.

De la via la realitate (sau ficțiune?). Pornind de la premiul de interpretare obținut la Costinești anul trecut de Diana Gheorghian pentru rolul din **Rochia albă de dantelă**, corespondenta din Galați notează: „Tînăra actriță, care n-a reușit să ne convingă în rolurile din **Război și Șania albastră** (și nu din vina sa) se pare că s-a găsit aici „locul” cel mai potrivit. Ca și în piesa de teatru TV „Antimururile” (unde l-a avut ca partener pe Mihai Căfrîța), Diana Gheorghian ne-a surprins și impresionat în mod deosebit, fiind pentru mine o adevărată revelație. Timbrul vocii, uneori tăcerea, expresia feței (profilul perfect amintește de grația și fragilitatea statuiilor antice, accentuind sensibilitatea degajată de jocul actriței) transmis cu forța de convingere durere, tristețe adîncă, suferință. Gesturile simple, dar deosebit de semnificative (...) vin să o completeze și să-i aducă un plus de gingașie. Figura slăbă, palidă din **Război și Șania albastră**, o expresie vie și tulburătoare a frumuseții vesnic îndurerate”. La rândul ei o perle mecanicist mental sîrănu prin care un profil perfect amintește fragilitatea unei statuii, reproduc în continuare din epistolă: „Dare această oameni minunată! Ai cel-le de-a 7-a arte nu merita să joace numai în filme pe măsura talentului lor actoricesc? Cîntec înrădăciat, așa cum ameri actori, așa și foarte buni, să averti (într-un fel) în cele mai multe părți numai filme bune, foarte bune!”



● După cite citim, publicul
nu s-a plictisit de
Pe aripile vîntului

Regizorii sînt și ei buni și cred că scenariile bune sînt cele care lipsesc”. Scrisoarea, amplă, conține încă multe considerații de bun simț asupra filmului românesc și asupra revistei. „Părerea mea despre revista Noul Cinema e destul de bună, uneori (a se citi totuși adeseori, n.a.) chiar foarte bună”. Mulțumim (a se citi chiar: foarte mulțumim, n.a.).

Pentru evitarea unor totemice comentarii am recurs la soluția de a vă invita să faceți comentariu direct la revista noastră.

UN LOC
PENTRU ASSANTE

Dintr-o scrisoare a doamnei Carmen Toma din București. În vara anului 1990, fiind la o specializare în SUA, am avut prilejul de a vedea la televizor serialul **Napoleon and Josephine, a Love Story**, unde, alături de actrița mea favorita (Jacqueline Bisset), am remarcat talentul deosebit (cel puțin așa îl consider eu — și presa new-yorkică, de altfel) al unui actor care a cucerit rapid toată America: Armand Assante. (Între timp, cred că doamna C.T. a putut să-l revadă pe actor în filmul **White and Black**, transmit la televiziune comentarii nu numai și în felul autobiografic al

Sophie Loren, tot la TVR, ceea ce nu bănuiesc a fi o consolare pentru prilejul pierdut de a-l reîntîlni pe Assante într-un spectacol pe Broadway). Într-adevăr, actorul e remarcabil. Doamna Carmen Toma ne roagă (dar nu e singura, nenumărate altele scrisori primite la redacție stau măturie) să găsim în spațiul revistei „un loc pentru acest actor, care a constituit o revelație pentru mulți”. Mă asociez acestei rugămîni. Assante merita un „loc” privilegiat.

Marian Cotrău din Salonta (jud. Bihor) insistă să publicăm „sevență” din **Pe aripile vîntului**, pe care l-a văzut de 14 ori. Dacă prin „sevență” înțelege o fotografie, sper să fie posibil. Dacă, însă, înțelege rîndurile pe care ni le-a trimis și care nu fac decît să rezume acțiunea filmului, nu e posibil și nici necesar. E preferabil ca aceia care nu au văzut filmul să-l vadă și nu să citească un rezumat.

O FUGARĂ PRIVIRE...

PLASTICĂ

Nedezmîntită corespondența a revistei noastre, **Cristina Opreșescu** din București, după ce încearcă o definiție sui-generis a artei cinematografice („O artă a cărei lălmăcire e imaginea s-ar putea numi filmul, ca o altă realitate, sensibilă pînă la tremurul aerului din jurul unor elitre diafane de flutur...”), ne comunică impresii fragmentare asupra filmului **Cezara** după Eminescu (regia George Busecan) transmis de televiziune. Deschizînd televizorul mai tirziu, „am apucat să vad doar ultimele scenețe cu: peștera maestrului sihastru, înmormîntarea tatălui Cezarei — descrisă laconic, dar foarte expresiv cinematografic, apoi scenele cu „Eduard” terestru, unde Cezara evocă, parcă, cu maximum de inocență și puritate, un Paradis al omenirii, pierdut (...) Mai era nevoie de cuvinte, cînd imaginea-cuvînt izvorăște din chiar verbul eminescian, decantat aici pînă la profunzime și pînă la sacrificii pe care-l conține în absență? (7 — d.a.) Cel doi copii și Protei — barbatul și femeia, Adam și Eva, se priveau parca de mîneni din piatra incrementă (sic!) a statuiilor dintr-o peștera simbolică în care se ascunde parca vîntul mării...”. Pentru a înțelege acest tip de limbaj, trebuie menționat că autotitlul scrisorii e artă plastică. Concluzia corespondentei: „De dovadă că conștientizăm că nu le-a lipsit nici acum decît libertatea pentru a dăruie ceea ce ei au adevărat minunat în ei — simbioză...”

Publicația Dialog cu cititorii este realizată de Daniela SOLOMON

3

ASTEPTAREA

Am mai fi aşteptat, probabil, încă mult timp dacă n-am fi fost asaltaţi pur şi simplu de întrebări, unele alarmante, disperate, cum este aceea a unei tinere spectatore care ieşind de la ultima noastră premieră ni se adresează fără ocoli: „Chiar şi acum, după revoluţie, asta e tot ce poate spune filmul românesc”? Tinăra spectatore nu se opreşte la această dramatică întrebare. Are şi altele de amintit, dar pentru noi semnalul de alarmă era tras. Si nu de azi, de ieri. De un an şi două luni, nu absenţi cum au crezut probabil unii, ci atenţi, de veghe la mersul cinematografilor, mers care n-a prea însemnat şi producţie de film, cel mult convulsii, zvicniri urmate de placiditate, reveniri şi abandonuri, chestionări şi rătăcirii, întruniri, discuţii şi iarăşi întrebări — care mai de care mai retoreice şi apoi mai nimic.

Cele câteva premiere au explodat astăzi este cel dintâi care să marcheze o schimbare: el are acum o altă optică, o altă receptivitate, pentru că vede filmele în alt context, are tot mai mulţi termeni de comparaţie, nu este influenţat numai de tonul, de incisivitatea şi inventivitatea filmelor străine, dar chiar de tonul presei noastre, de modul de a dezbate al oamenilor, de interesul — altul — pe care-l manifestă spectrul de astăzi.

Spectatorul care se întreabă astăzi alarmat dacă asta este tot ce poate spune filmul nostru (formulare priveşte, desigur, nu numai conţinutul unei povestiri cinematografice, ci însuşi modul narativ), spectrul acesta aşadar nu ştie şi nu mai vrea să ştie că acele câteva premiere înscrise de-a lungul a 14 luni (în răstimpuri rare) sînt de fapt nişte restituiri care-şi au tîlcul lor.

De ce trag clopoştele Mihaică a trebuit să aştepte 10 ani ca să vadă ecranul şi filmul a fost scos de-a dreptul din rola sigilată. Premiera aceasta conţine, dincolo de faptul artistic, sensul schimbării vremii. Este un act reparator. Este un film care lasă sentimentul unui maritaj şi în faţa maritajului pînă şi un ateu devine evlavios. Cine a urmărit ecoul prezentării lui (şi „Noul Cinema” a făcut-o) îşi dă seama că emoţia este dominată de faptul social. S-a reluat şi **Reconstituirea** tot de Pîntilie, film care cu două decenii în urmă, căci din păcate Pîntilie are de înfruntat decenii ca să poată face legătura cu publicul său acum două decenii, aşadar — o-a beneficiat decît de „o premieră administrativă” programată la o sală de cartier, unde i se acordase dreptul (temporar) de a ajunge pe ecran. Lumea se înghesuia la casa de bilete ca să afle că „erau vindute”, în timp ce sala era... goală. După aceea filmul a răzbit totuşi

1990 a trecut;
trei luni din 1991 au trecut...
Filmele „în premieră” sînt dinainte de '89.
Dar unde sînt cele de după '89?
Ce face cinematografia noastră nouă?
Există ea?

prin nenumerabile furci caudine administrative. Dar barierele le-aspert chiar publicul. Acum două decenii **Reconstituirea** ar fi putut să fie începutul de drum al unui alt mod de a înţelege arta a şaptea. N-a fost. **Sezonul pescăruşilor** al lui Nicolae Oprişescu a fost şi el supus unor şocuri administrative, nu pentru că ar fi spus cine ştie ce, ci pentru că... avusese cetezanţă să se avinte pe tărîmul ştiinţei fără învinşarea celei mai... să divulge — timid, timorat chiar — nişte practici în obţinerea de acte de nobilitate intelectuală care ar fi putut să fie luate drept aluzii la... Era neingădui! Filmul lui Andrei Blaier **Momentul adevărului** are destulul im- placabil al unei realizări din 1989, cu care publicul se confruntă în primele

zile ale lui '91. Între aceste două date s-a ridicat un imens prag: pragul lui Decembrie '89 care închide „în epocă” aproape tot ce s-a făcut, căci puţine filme de pînă atunci rezistă examenului unui timp nou şi al artei autentice.

Am făcut, în paginile revistei o pregătire a unei posibile dezbateri privind condiţia cinematografilor noastre, sitund în prim planul problematicei ei, figura producătorului, a unui producător-animator, căci de astfel de producător avem nevoie. Producătorii de pînă acum, sărmanii (unii dintre ei pricepuţi şi iubitori ai artei a şaptea) nu erau decît nişte delegaţi ai spiritului — cenzor.

Discuţia se cere precedată de o punere în temă spre a rosti răspicat: filmul de astăzi, cinematografia noastră au nevoie, în primul rînd de o altă concepţie despre arta a 7-a. Estetica lozincii care i-a fost leagăn pînă în 1989, se află acum sub aceeaşi lespede a filmului „arta cea mai preţioasă pentru noi”, destinată să ilustreze teze şi ideologii. Artă şi are legile ei, condiţia ei, universul ei. Ea nu se supune „comandamentelor” nici unei administraţii. Ea este în sine o chemare către spirit, elevaţie, încîntare, meditaţie, fantezie, inventivitate. Este uneori şi premoniţie. În orele ei de teoretizări, cinematografia noastră are preocupată să facă şcoală. Ce fel de şcoală? Şcoala imitaţiei? Şcoala şablonului, a mimării artei?

O şcoală îi oferă elevului sau studentului cunoştinţe profesionale, ştiinţa de a se folosi de meserie, informaţia despre realizările din acest domeniu, cultura de specialitate şi — aşa ar trebui — cultura generală. Studentul vine, trebuie să vină cu talentul, sensibilitatea, fantezia, inventivitatea lui. Studentul trebuie să şi dovedească, într-adevăr vocaţia, chemarea, sensibilitatea lui de artist, altminteri orice scolare este inutilă. Inutilă şi pentru profesor şi pentru învăţăcel.

O întrebare, încă o întrebare ar trebui să răsune puternic, în orice fel de dezbateri despre o nouă cinematografie: cine învaţă pe cine? Apoi: cine încredinţează cui realizarea unui film?

Nu avem scenarişti? Cine le caută şi unde le caută? De ce nu apar scenarişti? Cine dispunează talentul? Cine asigură debuturile, fără de care nici o cinematografie, ca nici o altă artă de altfel, nu se poate înnoi, nu poate supravieţui?

Din păcate, la noi dezbaterile sînt, de obicei, grave şi concludiile vesele. Cînd te uţi în jur, nu poţi decît să zîmbeşti trist şi să constăţi că nimic nu se schimbă. Se vorbeşte despre noutate şi schimbare, dar nimeni şi mai nimic nu se modifică. Discuţia devine vorbărie, iar filmul rămîne ceea ce a fost, căci tristul adevăr este incapacitatea prea multora de a se pune de acord cu vremurile şi mai ales cu arta. Cu cea de-a şaptea în cazul nostru. Asta aminteşte de acea parafrază caragialeană din cadrul unei discuţii despre publicaţiile culturale cînd în încheiere s-a spus: „Domnilor, ajungem tot la vorba lui Caragiale: crîmă mare, monşer!” Problemele filmului sînt într-adevăr şi mari, şi grave. Încercarea de a le scoate de sub pulpana lui Caragiale comportă riscul de a nu fi pe plac. Oricum, la capătul aşteptării se află scadenţa.

Mircea ALEXANDRESCU

● Amiens '90 — Două importante distincţii pentru filmul **La capătul liniei** de Dinu Tănase (realizat însă în 1983):
Marele premiu
şi Premiul de interpretare
feminină actriţei
Ioana Crăciunescu



ULTIMA ORĂ

În ziua de 6 martie, Dl. Dan Piţa, preşedintele Centrului Naţional al Cinematografiei a solicitat o întrevvedere cu membrii secţiei de critică a Uniunii Cineaştilor. Cu acest prilej, ni s-a comunicat că cele cinci studii de creaţie au în lucru — de la faza de proiect la cea de finisare — 21 de lung metraje de ficţiune. Le aşteptăm.

Premiile Uniunii Cineaştilor 1989

Lung metraj

- Premiul pentru regie: Şerban Marinescu pentru **Cel care plătesc cu viaţa**.
- Premiul de interpretare, rol principal feminin: Maia Morgenstern în **Cel care plătesc cu viaţa**.
- Premiul de interpretare, rol principal masculin: Ştefan Iordache în **Noiembrie, ultimul bal** şi **Cel care plătesc cu viaţa**.
- Premiul de interpretare, rol secundar feminin: Mariana Mihai în **Cel care plătesc cu viaţa**.
- Premiul de interpretare, rol secundar masculin: Ovidiu Ghiniţă în **Cel care plătesc cu viaţa**.
- Premiul pentru imagine: Călin Ghibu — **Rochia albă de dantelă** şi **Noiembrie, ultimul bal**.
- Premiul pentru decor: Mircea Neagu, pentru **Secretul armii secrete**.
- Premiul pentru costume: pictoriţei Gabriela Nicolae pentru **François Villon**.
- Premiul pentru coloana sonoră: Solit Ca-

Scurt metraj

- Premiul pentru montaj se acordă monteurului Cristina Ionescu pentru **Noiembrie, ultimul bal** şi **Rochia albă de dantelă**.
- Premiul pentru machiaj: Mircea Vodă pentru **François Villon** şi **Rochia albă de dantelă**.
- Premiul pentru critică, istorie şi teorie cinematografică: autorilor volumului „Secolul cinematografiei”: Cristina Corciovescu, Bujor Ripanu, Rodica Pop Vulcineanu, Ioana Creangă (post mortem), Dolina Boeriu.
- Premiul special al juriului: Post-mortem regizorului Alexandru Toloş.
- Premiul pentru întreaga activitate: cineastul Hortensia Georgescu pentru remarcabile creaţii din domeniul costumului de film.
- Jurii:
Petre Sălcudeanu — preşedinte, Margareta Anescu, Marcel Bogos, Alexandru Intorsu-reanu, Laurenţiu Damian, Megda Mihailescu, Coela Răutu, Doru Segal, Anton Şuteu.

- Premiul pentru regie film documentar: Jean Petrović pentru **Flacăra din adîncuri**.
- Premiul pentru regie film ştiinţific: Gheorghe Stăucă pentru **Matricea vieţii, potenul**.
- Premiul pentru regie film de animaţie: Isabela Petraşincu pentru **Trenuleţul**.
- Premiul pentru film de artă: Mircea Bunescu pentru **Crochiu Irimescu**.
- Premiul pentru plastică filmului de animaţie: Radu Igazsag pentru **Picnic muzical**.
- Premiul pentru scenariu: Ovidiu Bose Paşlăna pentru **Eu trebuia să joc Hamlet**.
- Premiul pentru imagine film documentar: Anca Jurjă pentru **Cîntecul Oitului în timp ce străbate lumea**.
- Premiul pentru animaţie: Vasile Manoa, Marian Mihail şi Valentin Bacu (post mortem) pentru **Motanul şi Scufiţa roşie**.

- Premiul pentru coloana sonoră: Mihaela Sergescu pentru **Cîntecul Oitului în timp ce străbate lumea**.
- Premiul pentru întreaga activitate: regizorului Paula Segall pentru contribuţia adusă la dezvoltarea artei documentarului.
- Jurii:
Juriul a acordat un premiu onorific, filmului documentar „Jurnal liber '89, realizat de un grup de documentarişti din Studiul „Al. Săhian”: Adrian Sărbu, Laurenţiu Damian, Mihai Diaconescu, Şerban Comănescu, Sabina Pop, Eugen Mandric, Horia Solbocanu, Adrian Bota, Mircea Bunescu, Grigore Corciovescu, Valentin Iliu, Kiamil Kiamil, Tibor Lazăr, Vlad Leu, Ovidiu Mălculescu, Francisc Mraz, Vlad Păunescu, Constantin Popa, Sorin Popescu Holban, Traian Popescu, Mihai Popescu.
- Jurii:
Titus Mesaros — preşedinte, Paula Popescu Doreanu, Liana Petruş, Iliu Valentin, Anuşa- van Salamanian, Bogdan Surleanu.



DIN NOU PENTRU CĂ

Un vis al anilor '70

PRODUCĂTORUL REGIZOR

Cred că nu trebuie explicat de ce regizorii au dorit — în deceniul liberalizării din Statele Unite — să scape de sub controlul de fier al producătorilor de tip tradițional identificați cu structura marilor studiouri. În cinema a fi liber de constrîngerile financiare și tehnice este cel mai adesea un vis. În mod paradoxal tocmai progresul tehnic a înlesnit însă, începînd de la sfîrșitul anilor '60, transformarea visului în realitate. Aparute de filmat și sisteme de iluminare portabile, o peliculă infinit mai sensibilă au permis filmării în afara vechilor centre de producție. Acestui argument de ordin strict material i s-a adăugat un altul de factură sociologică, dar la fel de hotărîtor: modificarea componenței spectatorilor.

Sondaje de specialitate indicau. Începînd din 1968, ca 48% dintre plătitorii de bilete din Statele Unite au între 16 și 24 de ani. Cum lanțul determinismelor are logica sa înteroară, această nouă „piață tină” a generat la rîndul ei două consecințe importante asupra tematicii și limbajului cinematografic. Două filme se fac exponentul acestei dure schimbări. Primul, *Abolventul* (1967) lui Mike Nichols, este implicat prin temă și story în redarea impulsurilor nonconformiste ale colegienilor și studenților americani din anii '60 (v. pag. 14 *Berkeley în the Sixties*). Cinematograful pune în circulație prin jocurile sale specifice diagnosticul fîrsoșului societății industriale, Herbert Marcuse, enunțat în „Omul unidimensional”: „Lăsați tinerii să cunoască lumea, să descopere viața cu propria lor sensibilitate, fără să fie indoctrinați de societatea tehnocrată a capitalului care a înțuit pentru ei false necesități.” În sfîrșit, tot în anii '60 ieșeau de pe băncile colegilor și universităților americane, primii tineri licențiați în cinema, decizi să aducă pe ecran propria lor experiență. Ei au fost supranumiți „copiii teribili”. Ecoul filmului lui Nichols este măsurat de o remarcă a cronicarului săptămînalului „Time”: „Din pricina *Abolventului*, jumătatea Americii care are mai puțin de 25 de ani privește la cealaltă jumătate de peste un îngrozitor abis”. Al doilea film este *Bullitt* (1968) polișierul lui Peter Yates care introduce accelerarea ritmului, elipsa dramatică și o altă tăietură de montaj, corespunzătoare „în plan estetic, stării de nerăbdare a tineretului de atunci”.

box-office, Coppola înființează o nouă companie intitulată orolios chiar „a regizorilor”: „The Directors' Company”, avînd ca asociați pe Bogdanovich și Friedkin, și de astă dată susținut de studioul Paramount (lanșarea unui film nu s-a putut și nici azi nu se poate face, din pricina costurilor ridicate, în afara patronajului marilor studiouri). Noua companie realizează *Conversația* (v. pag. 17), *Luna de hirtie*, *Daisy Miller* și primul film american al regizorului german Wim Wenders: *Hammelt*. Totuși și această a doua companie a regizorilor independenți este pîndită de faliment, după răsunătorul eșec de public al admirabilului *Apoкалипсис*, scris (1969) realizat chiar de Coppola. Exact în același an, un alt răsunător eșec avea să pună capăt iluziei regizorilor de a putea fi și producători. La numai doi ani după multiplul succes obținut de Michael Cimino cu *Visiunea de cerșet*, regizorul înregistrează o cădere fatală cu costlindoul sau film *Poarta cerului*, produs de United Artists. Coppola, deși recunoscut ca un regizor neegalat, nu putuse să depășească ca producător stadiul artizanal. (De altfel cam în același timp, o soartă comună a avut-o și compania actorilor-producători „First Artists” înțemeiată de Newman, Poitier, Streisand, cărora li s-au asociat ulterior Steve McQueen și Dustin Hoffman, susținută la început tot de Warner).

Excepțiile

Printre filmele produse de Coppola la noua sa companie s-a numărat și al doilea film al lui Lucas, considerat pînă azi cel mai semnificativ film despre tineretul american al anilor '60: *American Graffiti* (1973). Lucas urma să treacă de la filmul cu buget redus la superproducții pentru care a dovedit un deosebit talent financiar. Din 1975, mezinul „copiilor teribili”, Steven Spielberg, după ce dă născut la lovitură cu *Făcți*, urmează același drum. De la începutul anilor '60 cei doi vor constitui cel mai tenace și productiv tandem de producător-regizor din istoria Cetații filmului. Azi, între cele mai rentabile zece filme din istoria cinematografului, șapte sînt realizate sau produse de unul dintre ei. Reușita lor pare să fie excepția care confirmă regula. Dar în peisajul atât de zbucimant al producției cinematografice de peste ocean, mai există și un alt tip de excepție. Este cazul lui Robert Altman venit în familia cineștilor nu la prima tînetă și ferm hotărît să nu se angajeze într-o cursă orăbă după cîștig, devizează: „Vreau să fac filme, nu bani” Ceea ce se înșimplă. Dar cel de al șaselea film al său *M.A.S.H.* (1970), realizat cu un buget foarte redus, îi aduce surpriza unui colosal succes de public plasîndu-se în anul premier pe locul 22 al succesorilor de casă din toate timpurile. Tinerii combatanți din Vietnam, întorși acasă sau cei ce s-au răzvrăti împotriva războiului, iau cu asalt sălile de cinema, descoperind cu deliciu comul din mijlocul tragediei de pe front. Cîștigul îi permite lui Altman să-și înființeze propria sa companie unde va realiza în special filmele sale (*Images*, *The Long Goodbye*, *California Split*, *Nashville*, *Buffalo Bill*, *Three Women*, *A Wedding* etc.). În ciuda acestor trei reușite, se poate spune că la Hollywood regizorii-producători s-au stîns mai repede decît revoluția tehnologică și sociologică care i-a propulsat. Stradația lor nu a făcut decît să paveze o cale regală producătorului, fie el chiar independent, propulsat ca star în anii '60. Noi tînetă (v. articolul alăturat) dictează destinul industriei cinematografice americane cu aceeași autoritate ca și vechii moguli. De fapt ei sînt singurii apți să se confrunte cu creșterea vertiginoasă a costurilor de producție și de lansare a filmelor. Închidem incursiunea în lumea doințelor oamenilor de film amănunț cu o glumă, nu prea veselă, dar pentru ei la ordinea zilei: „Decă pieci în concediu o săptămînă, pregătește-te ca la întoarcere ultimul record privind costul maxim de producție să fie cu mult depășit”.

Adina DARIAN

- Superproducțiile concurate de seriarele tv: *Păstrează visul* cu Jenny Seagrove și Stephen Collins
- *Idilă pentru o platră prețioasă*; producător Steven Spielberg; cu Kathleen Turner și Michael Douglas



Independenții

Înainte de a fi acceptați de marile studiouri, calea către producția de film le-a fost deschisă de un producător independent a cărui faimă se baza exclusiv pe filme de serie-B: Roger Corman. Lui i se datorează însă strategia filmelor cu buget redus care i-au permis să debuteze pe Coppola. Bogdanovich, Demme și de a lucra, la începutul carierei lor, cu Scorsese, Peter Fonda, De Niro în afara de mulți alții. Așa se explică cum Coppola, la numai doi ani după primul său film pornind de la diploma de diplomă *Acum, sînt băiat mare*, poate înființa, în 1960, o casă de producție personală: *Zoetrope Company*, sub aripa ocrotitoare a unuia dintre „majors”: Warner. Compania lui Coppola realizează practic doar două filme: *Damenii pleci* (*Rain People* — 1969) și *THX 1138* (1970), dar de care se leagă lansarea unuia dintre puținii regizori care aveau să rămîna pînă azi recunoscut ca unul dintre producătorii de frunte al Hollywoodului. El este George Lucas. Abolvent al Facultății de cinema al Universității de stat californiene, Lucas — cu cinci ani mai tîrziu decît Coppola — primește din partea studiourilor Warner o bursă care îi dă dreptul să asiste la filmări. Așa li cunoaște pe Coppola, devine asistentul său la *Damenii pleci*, iar acesta prin Zoetrope Company îi finanțează primul film *THX 1138* — viziune asupra societății viitorului dominată de tehnică. Ca într-un meci de rugby, pasele spectaculoase continuă.

Cu prestigiu consolidat de primele două serii ale *Nașului* (1972, 1974) încununată de eșecurile critice, premi Oscar și cotă la

DESPRE PRODUCĂTOR, DE EL DEPINDE TOTUL

Noii moguli

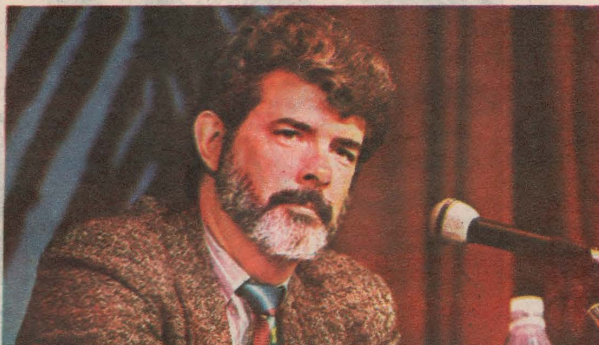
Hollywood-ul anilor '90 refuza gerocracia. Noii sa stapini aflați în fruntea studiourilor sau agențiilor artistice, au între 35 și 45 ani și arată ca niște stele de cinema. Fotografiele lor se confundă cu posterele de statură. Privind chipurile noilor magnati hollywoodieni mi-am amintit de portreții făcuți unui producător de scriitorul John Fowles în romanul „Daniel Martin”. Il citez cu plăcere: „Malevich era departe de prototipul producătorului american veșnic satirizat: un broscuț umflat și cu ochelari, înconjurat de telefoane, sin și fum de țigară”. Departele de această imagine-clicu sînt și tinerii moguli de azi care manevrează fără teama sume colosale de bani, își asumă riscuri uriașe și știu să se adapteze rapid evoluțiilor pieței. Chiar dacă abordează strategii diferite, reprezentanții noii generații de producători au un respect comun față de principiul eficientei. Niciunul nu ezită să considere filmul o marfă. Desigur, lupta pentru calitatea acesteia include și noțiunea de artă. În vocabularul hollywoodian există un termen

● **George Lucas, regizorul-producător și tandemul Simpson — Bruckheimer: trei producători care arată ca niște vedete**

care devine obsesiv: *blockbuster*. Acesta de seamăază acel tip rar de peliculă cu succes fulgerător, ce aduce studioului un profit mai mare de 100 milioane de dolari. Nu gres de ghicit de ce sînt obsedați de asemenea lovituri: beneficiile degajate de ele pot acoperi inevitabilele eșecuri ale acestei industrii pline de riscuri. Să-i cunoaștem pe cîțiva dintre cei capabili să fabrice un *blockbuster*.

John Peters și Peter Guber formează un celebru cuplu de producători aflați în fruntea studioului „Columbia”, care a fost cumpărat în 1989 de firma japoneză „Sony”. Asociați din 1980, cei doi au lucrat înainte pentru studioul „Warner” și, transferându-se la „Columbia”, au semnat un contract urș de 500 de milioane de dolari. Despre John Peters s-a vorbit prima dată în lumea filmului ca logodnic al Barbei Streisand. Pentru ea a produs în 1976 prima sa peliculă *S-a născut o stea*, investindu-și veniturile provenite dintr-un salon de coafură. Partenerul său Peter Guber a venit în cinema după serioase studii universitare. Împreună au realizat succese de încasări, dar și de critică precum *Rain Man* și *Batman*. Strategia lor se bazează nu numai pe strictul respect față de legea *box-office*-ului, dar și pe achiziționarea unor scenarii susceptibile să devină *blockbusters*.

Don Simpson și Jerry Bruckheimer alcătuiesc un alt tandem legendar al Hollywoodului, ale cărui temerare acțiuni sînt comentate cu ironie admirativă ca „aventurile lui Don și Jerry”. Posesori ai companiei proprii „Simpson-Bruckheimer”, ei au semnat un contract privilegiat cu „Paramount”, care le asigură o totală libertate de mișcare. Prin secesele acestui cuplu se numără *Flash dance*, *Polistul din Beverly Hills*, *Top Gun* și *Zilele tunstului*. Se poate vorbi deja despre un stil propriu al producătorilor lor, caracterizat de o revistă franceză ca: „un melanj de statură și de filme de acțiune”. După ce le-am citit părinții într-un interviu, mi se par producători cei mai calculați și cei mai hotărâți să respecte legea profitului. Iată cum îl caracterizează Don Simpson pe partenerul său: „Jerry îmi aduce aminte de ceea ce spunea Scott Fitzgerald despre personajul său din „Ultimul nabab”: are o viziune completă și fulgerătoare a ecuației necesare în fabricarea



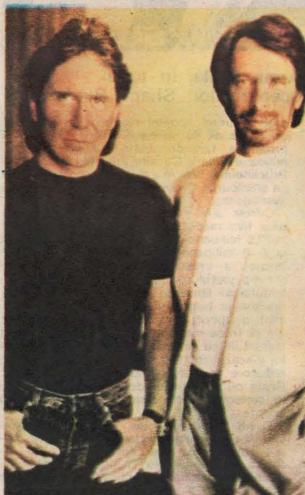
Michael Ovitz este considerat omul cel mai influent de la Hollywood. Patron al agenției „C.A.A.” (Creative Artists Agency), el a atras printre clienții săi cele mai mari celebrități din lumea spectacolului. Scriitorul Gore Vidal și cântărețul Michael Jackson se numără printre aceștia. Cei mai mulți provin din cinematograful și au nume care de care mai răsunătoare: Robert de Niro, Cher, Danny de Vito, Jessica Lange, Al Pacino, Sydney Pollack, Sean Connery. Unul dintre ultimii intrați pe poarta agenției „C.A.A.” este Steven Spielberg, ceea ce confirmă că Michael Ovitz este cel mai bun. Agenția sa este un loc privilegiat de înfăptuire pentru artiștii care au ocazia să pună la punct aici un proiect. Datal cu o putere de convingere fără egal și cu o voință de fier, el ține piept celor mai duri producători și obține întotdeauna câștig de cauză în favoarea clienților săi. Cu Michael Ovitz e mai bine să fii prieten decît dușman, iată părerea unanimă a celor care țin la cariera lor. Pentru că „împresarul numărul 1” poate s-o protejeze, dar și s-o distruge.

David Puttnam este producătorul englez a cărui scurtă carieră hollywoodiană este menită să ne pună pe gînduri. Chemat în 1986 să conducă studioul „Columbia” pe vremea cînd proprietărea era compania „Coca-Cola”, el a demisionat în toamna lui 1987 după semi-eșecul lui Ridley Scott cu *Cinema* care să mă apere (vezi nr. 1 și 2, 1991). Semi-eșec înseamnă că n-a reușit să fie un *blockbuster*. Puttnam venea din Anglia cu un prestigiu asigurat de filme ca *Mislunea* și *Carele de foc*, premiate în festivaluri internaționale și a traversat Atlanticul „pentru a vedea dacă nu se poate lucra în alt mod la Hollywood”, după spusele sale. Experiența a fost o lecție dură. El a trebuit să învețe că aici nu ești apreciat dacă produci pelicule bune, ci doar dacă acestea aduc bani. Sistemul hollywoodian l-a respins pe acest apărător al artei filmului care considera că o investiție de 35 de milioane de dolari nu lasă loc pentru îndrăzneală.

Cetatea de aur a cinematografului și-a schimbat stăpîni, dar nu și obiceiurile. Noii moguli nu par alți de despotici ca cei vechi, dar le perpetuează receptele pragmatice. Vorba lui Don Simpson: „Mizerabilul secret al Hollywoodului este că au existat întotdeauna mai mulți bani decît talent. Diferența este că azi acesta nu mai constituie un secret”.

Dane DUMA

● **Kevin Costner: de la actor, la regizor și apoi la producător**



unui film”. La rîndul său, Jerry Bruckheimer afirmă despre Don că „este foarte inteligent și posedă o memorie de elefant. E capabil să-ți reproducă, aproape cuvînt cu cuvînt, o frază pe care ai spus-o cu ani în urmă. Și petrece timpul printre cărți și posedă o mare cultură”. După declarațiile făcute în interviu, Don Simpson este într-adevăr foarte inteligent. Dar după cum tuna și fulgera împotriva filmului de autor, povestea cu cultura... mi se pare o ficțiune.

Mario Kassar este președintele propriei sale companii „Carotco” aflată în fruntea caselor independente. De origine libano-italiană, el este un excelent comerciant. Secretul reușitei sale: filmele pe care le produce sînt distribuite anticipat pe piețe straine, mai ales în Orientul Mijlociu, ceea ce amortizează cheltuielile unor înaintași premieri. A produs celebre pelicule de acțiune ca seria *Rambo* și *Total Recall*, dar și succese de stimă precum *Music Box* de Costa Gavras.

Joel Silver întrușipează mitul american al reușitei. După ce a debutat la Hollywood ca... sofer, a ajuns acum să aibă propria sa companie și a fost desemnat în 1989 producătorul anului. Răzbatător și temerar, el s-a dedicat trup și suflet filmului de acțiune. Printre hit-urile sale se numără: *Arma fatală*, *Capcana de cristal*, 58 de minute pentru a trăi.

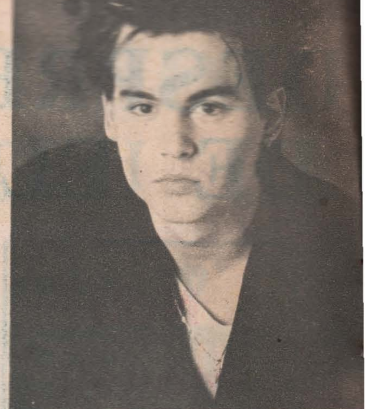
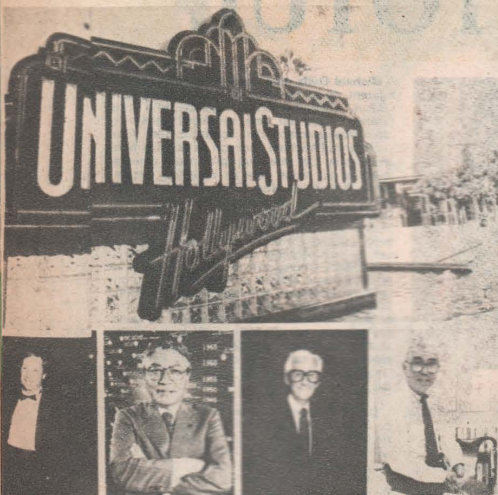
Jeffrey Katzenberg este omul care a relansat activitatea studioului „Disney” aflat, la vremea sa în 1984, în regres. Riguros și perseverent, are reputația de a fi cel mai harnic dintre producători. Secretul reușitei sale este viteza de reacție. Dacă i se încredințează vîșea trei scenarii importante, este capabil să dea un răspuns în dimineața următoare. Desi practica în general un buget limitat, a făcut excepție pentru *Dick Tracy*. Succesul instantaneu al filmului dovedește că flerul nu l-a înșelat.



● **Penelope Ann Miller — 27 de ani, lansată de Neil Simon pe Broadway. Din 1988, trei filme; ultimul, Polistul grădinței de copii (partener Arnold Schwarzenegger)**



TALENT la licitație



● Johnny Depp nominalizat la Globul de aur pentru rolul din *Edward Scissorhands*

● Simone Signoret (pînă în '90), singura actriță franceză laureată cu Oscar pentru rolul din *Drumul spre înalta societate*, 1959

Vechi și noii proprietari ai Hollywood-ului

Hollywood e în alertă. Costul de producție al filmelor crește într-un ritm vertiginos, situație de care se ocupă și ziarul *New York Times*. „Astăzi se plătesc onorarii fără precedent scenariștilor, regizorilor, starurilor. De fapt, tuturor celor ce lucrează la un compartiment de creație a nașterii unui film.”

Contractele tradiționale ale studiourilor cu principalii creatori au fost înlocuite cu adevărate licitații de talente. Pentru a obține participarea lui Schwarzenegger la *Total Recall*, studioul a plătit 10 milioane de dolari. După acest succes o mică companie, pe care s-a devenit extrem de puternică, Carolco Pictures, s-a propus lui Schwarzenegger 12 milioane. Această companie a plătit onorarii fabuloase lui Stallone și Gibson. Paramount a investit 55 de milioane în *Navy III* cu Al Pacino în rolul titular. Pentru *Lethal Weapon* (Arma fatală), scenaristul Shane Black a primit 700.000 dolari. Data fiind cota filmului la box-office, Black primește pentru următorul scenariu la *Ultimate Boy Scout* din partea studiourilor Warner, 1.700.000 de dolari. Joe Eszterhas (F.I.S.T.) al scenarist în vogă, a primit de la aceeași Carolco Pictures 3 milioane dolari pentru story-ul la *Basic Instinct* (Instinct vâlb).

Escalada onorariilor îngrijorează executivii marilor studiouri cu atât mai mult cu cît la originea ei se află companiile mici care, prin câteva filme de buget-mamut plasate pe circuitul internațional, au reușit să acopere colosalele investiții și chiar să-și asigure un câștig. Una dintre acestea este Carolco Pictures. O altă mică companie independentă, Largo Entertainment, condusă de Larry Gordon a reușit să cointereseze oameni de afaceri ja-

După box office-ului Arma fatală, în topul scenariștilor: Shane Black

ponezi permițându-și să achiziționeze staruri de primă mărime. Pentru a contracara efectele buturugii mici care răstoarnă carul mare, Franck Mancuso, președintele Paramount, care a produs *Ghost* (pe locul 2 al celor mai rentabile filme ale anului, încheiat cu 195 milioane dolari) propune acum politica filmului cu buget redus. Columbia pare cel mai bine plasat să înădănsul cu această cursă cu sprinjul capitalului japonez, întrucît, se știe, studioul a fost achiziționat de Compania Sony. De asemenea, apare revitalizat MCA, proprietarul studiourilor Universal, al colosalei sale arhive de filme ca și a parcului de distracții achiziționate acum câteva luni de Electric Industrial Matsushita.

Redutabilul tandem de producători Jon Peters și Peter Guber, (faimosi în special după ce au produs *Batman* pentru studiourile Warner (v. *Noli meguli*, p. 7) au fost „cștigați” la licitație de Columbia Pictures cu o sumă exorbitantă, în vederea producerii unui film de acțiune, *Hook* avînd ca erou pe Peter Pan. Regia va fi semnată de Steven Spielberg. Dustin Hoffman și Robin Williams vor fi capetele de afis. Celor trei le vor reveni 40% din totalul costului de producție. Pînă acum maximum a fost „doar” de 30%.

Există însă și altfel de situații. Don Simpson și Jerry Bruckheimer, angajați în urmă cu 11 ani drept tandemul de șoc de studiourile Paramount pe o durată de 5 ani, au fost forțati să-și părăsească generosul patron (50 milioane dolari și totală libertate de creație pe durata contractului) în urma eşecului cu *Zlata tunetului*, film în regia lui Tony Scott și cu superstarul Tom Cruise! După cum se vede se înfaptă și la alții. Eșec nu doar de critica (producătorii sînt mai puțin sensibili la condei), ci mai ales financiar, fil-

mul neputînd acoperi nici măcar investițiile cu rețeta de 80 milioane dolari, cît numai producția, fără distribuție, s-a ridicat la 63 milioane dolari. Cu alte cuvinte, Simpson și Bruckheimer sînt în căutare de post. Se pare că studiourile Disney le pot face o propunere avantajoasă.

Cifrele sînt concludente. În 1989 costul unui film mediu a crescut cu 30%, ajungînd la 23,5 milioane dolari, iar distribuția se ridică la 7-8 milioane dolari. În 1990, costul producției a crescut ceva mai moderat, în schimb prețul creațiilor impus la bursa la-lentului și lansarea propriu-zisă (o pîrtine din totalul bugetului unui film revine reclama-mei) a sporit considerabil. Studiourile sînt din ce în ce mai preocupate spre a-și proteja investițiile cu atît mai mult cu cît rata profitului a scăzut în 1990 și pronosticurile indică o reducere în perspectivă de la 20% la 9%. Poate nu tocmai paradoxal, cu cît câștigul e în pericol, cu atît creatorii solicită onorarii sporite.

David Londoner, un reputat analist al show-businessului, declară în decembrie trecut cotidianului *New York Times*: „Ne așteaptă vremuri grele în industria filmului. Războiul licitațiilor a învîrjbit întreaga suflare hollywoodiană”. În același cotidian, un manager de la un mare studioul adaugă: „Am ajuns ca o hoardă de elefanți alergînd pe Main Street, fiecare înîndu-și trompa apăsă de coada celui din fața sa. Ceea ce ei nu știu este că elefantul din capul acestui șir este orb și habar n-are încotro se îndreaptă.”

de la studioul MCA, unde a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...

...și a fost...



unghi subiectiv Amintiri din casa filmelor

Cinematografia socialistă și-a inventat, laolaltă cu multe alte aberații originale, și un „producer” pe măsură. În optica inițială, acesta era hărăzit să acționeze după chipul și asemănarea creatorilor și stăpînitorilor săi, adică să dezvolte și să îmbogățească dogmele fundamentale ale temutului realism socialist.

Ca experimentul respectiv n-a reușit aproape deloc, este un fapt evident și imbucurător. Așa se explică cum de au putut apărea, în pofida unei cenzuri ferocă, atîta filme de valoare, sfidînd prin înălțimea existenței lor trufia protestărilor a unei puteri discreționare ce-și propusese (iar, pe alocuri, chiar și reușise) să facă „totul”. Și tot astfel se explică cum au putut dispărea altele producătorilor care, pe măsură ce înleau așteptările puterii, erau discutați, intimidăți, sancționați, umiliți, roșiți sau direct condațiați.

Că și colegii noștri din edituri, redacții sau secretariate literare, producătorul (bun) delegat era destinat a ocupa poziția de neîmvințit dintre cîlocan și niciorăli. El nu avea nici bani, nici autoritate, iar gustul, opțiunile sau

eventuala competență ori probitate profesională erau luate sub beneficiu de inventar de către acei tovarăși care, confundîndu-și înepeliile cu realitatea, comandau în consecință ceea ce trebuia să producă... producătorul.

„Celebru”, „plan tematic”, capodoperă a bi-croașilor agresive și tembele, se plimba la nesfîrșit între niveluri „inferior” al Caseilor de filme și cel „superior”, care se tot întindea de la înălțimea etajului doi din C.C.E.S. la cea a „cabinetului doi” din C.C.

„Astfel se planificau (pormind de la ideile, pila, subiect, sinopsis, scenariu etc.) toate acele povești care insipide menite, în optica strîmbă a ilustriilor comanditarii, să învie și să exalte imaginea omului nou, partinic devotat și fericit.

...

Suspectat de către factorii de decizie (adeșă pe bună dreptate) de jocul dublu în favoarea „loriați” — adică a creatorilor — el nu se bucura nici măcar de încrederea acestora, care-l considerau mult prea aproape de rigoriile stăpînirii.

Urmău, rind pe rind, nenumeratele variante de scenariu sau decupaj regizoral, probele, aprobările și dezaprobările de distribuție, de deviz sau de locuri de filmare pe care supra-producătorul (la fel de unic ca și partidul ce-l emanasă în postura respectivă) le pritoacă la nesfîrșit.

Preferat să asiste, uneori, la aceste jalnice jocuri — nu în virtutea „democrației” socialiste, ci grație statutului său de simbrîmă mai ușor de lînut sub ascultare — așa-zisul producător devenea cel mult faimoasa curea de transmisie a verdicteilor autoritare către regizorul sau scenariștul care, expășat la rîndul lor, îl faceau nu odată răspunzător de nemulțumirile sale legitime. Ce să nu mai vorbim de acele situații jenante în care excesele sau matrapazfiscurile venind dinspre echipa de filmare (devize supra-dimensionale, distribuții lipsite de anestezie, „aranjare” costabilă a zilelor de filmare și a onorariilor ori

substituirea recuzitei și a costumelor de valoare) trebuiau detectate și remediate de către același producător, destinat de jure și de facto să scoată din foc castanele altora...

Și totuși... existau unele situații sau conjuncturi în care diplomația, înțușia sau numai șansa oferu pseudo-producătorului ocazia să medieze, să se descurce, să „dregă” în favoarea filmului, purînd și el umărul, în măsura în care era posibil, la aprobarea acestuia.

Că uneori se înfaptă și invers — puterea găsindu-și în slujbașul sau un aliat pe cît de util, pe atît de detestabil — este tot altă de adevărat. Din păcate.

Așa încît enunțarea unui verdict global în această privință devine cît puțin riscantă. Pentru cine dorește, totuși, așa ceva, rămîne să apeleze la „proba de conștiință”, singura în măsură să edifice, împreună cu filmele respective, o judecată dreaptă asupra a ceea ce a însemnat producătorul în cinematografia epocii de justificată rușine patriotică.

Bogdan BURILEANU

u, nu este rezultatul unui top, ci bilanț într-un unghi subiectiv al co-directorului revistei *Studio magazine*, Jean-Pierre Lavoignat, reținut pe cei care au înscris un punct pe harta cinematografică a anului încheiat. Să este evidentă și din faptul că dintre cei 100 de regizori și actori reținuți, 48 sînt francezi; doar 39 americani, 5 englezi, 3 italieni, 2 sovietici și cite unul spaniol, polonez, japonez.

Fără a absolutiza concluziile criticului francez, ele ne propun o trecere în revistă a succesorilor de prestigiu sau de public ale anului 1990 care merită atenția noastră. În ordine alfabetică vi le prezentăm.

● **Isabelle Adjani** pentru a fi fost nominalizată la premiile Oscar cu rolul Camille Claudel (pînă acum, singura actriță franceză care a obținut Oscarul de interpretare rămine Simone Signoret, în 1959, cu rolul din *Drumul spre înaltă societate*) ● **Woody Allen** — marele favorit al publicului european (în special al celui francez) pentru comedile sale nascoțite din angosase metafizice: *Crime și delict* lansat la Berlin în 1990 ● Spaniolul **Pedro Almodovar** autorul celui alt de discutat și vizionat *Leagă-mă bine* (v. pag. 17) ● Urmează cinci actori francezi: **Richard Anconina**, Jean-Hugues Anglade, **Daniel Auteuil**, **Nathalie Baye**, **Claude Berri** ● **Warren Beatty** pentru originalitatea transpunerii eroilor din benzile desenate în *Dick Tracy* ● Italianul **Bernardo Bertolucci** — președintele juriului de la Cannes în 1990. Loc datorat mai degrabă ecoului prelungit al *Ultimului împărat* decît noii sale premiere *Un cea în Sahara*, film care a divizat categoric opinia criticii de cea a spectatorilor ● Doi regizori francezi ai „noului nou val”: **Luc Besson** (*Nikita*), **Bertrand Blier** (*Daddy nostalgie*) și **Dirk Bogarde** reținut în bilanț pentru respectul rol ● **Richard Bohringer** (v. pag. 17) ● **Carole Bouquet** câștigătoare premiului César, evocînd umbra lui *Bunuel* ● **Marlon Brando** — revenind parodic sub masca altui naș ● **Anne Brochet**, o Roxane pentru *Cyrano-Depardieu* ● Americanul **Matthew Broderick**, patru filme în 1990 și un loc de frunte la box-office ● **Nicolas Cage**, protagonistul din filmul lui Lynch, *Sailor și Lula* ● **Philippe Caubere**, **Etienne Chailiez**, **Tatila Chelton** — noi vedete franceze ● **Sean Connery** — la 60 de ani considerat unul dintre cei mai charismatici „junți”-primi. Reținut pentru rolul din *Pe urmele lui Octombrin* roșu de John Mac Fierman ● **Costa Gavras**, autorul lui Z, singurul regizor francez care a realizat filme de succes produse în Statele Unite. Ultimul: *Music Box* (Ursul de aur la Berlin '90) ● **Gérard Darmon** ● **Daniel Day Lewis** — Oscarul pentru rolul pictorului paraliatic din *Pictorul meu sînt* ● **Alain Delon** salvat la începutul anului de filmul lui Godard *Nouvelle Vague*, dar descalificat de critica pentru ultimul său film *Masina de dans* ● **Maria De Medeiros** (*Henry și June*) ● **Robert De Niro** are în bilanțul anului două roluri slabe (*Stanley și Iris*, *Nu sîntem ingeri*), dar și o țasă de maestru în *Buni băieți* de Scorsese ● Bineînțeles **Depardieu** — *Cyrano*. Era doar vocea lui Rostand... ● **Johnny Depp** un nou venit în hora glorioșilor print-un foileton tv.: *21 Jump Street* și, desigur, *Cry Baby* ● **Laure Dore** (*Lula*) ● **Danny De Vito** — actor și regizor în *Războiul familiei Rose* ● **Matt Dillon** trei succese într-un an (*Outsiders*, *Rusty James*, *Drugstore Cowboy*) ● **Nicole Garcia** ● **Tony Gatlif** ● **Richard Gere** — revenire în forță cu *Pretty Woman* ● **Mel Gibson** (*Air America*, *Hamlet*) ● **Judith Godrèche** — cea mai tină actriță din grățiile presei ● Tot în trenea noulor venit: **Marienne Groves**, **Judith Henry** ● Regizorul **Arthur Joffe** apreciat (doar) de critica cu al doilea film: *Alberto Express* ● **Vitali Kanevski** autorul primului film sovietic realizat independent *Nu mîca, mori și învie*. Succes de critica eclatant ● **Tcheky Karyo** pentru rolul din *Nikita* de Luc Besson ● Polonezul **Krzysztof Kieślowski** — beneficiar, probabil încă multă vreme, al *Decalogului* său ● **Val Kilmer**, actorul american descoperit în *Salvia*, confirmat în *Leicemia* în care o dată cu John Dahl, așteptat în 1991 cu *Porțile de Oliver Stone* ● Patriarhul: **Kurosawa** — *Vise*. Oscar pentru întreaga operă la 80 de ani ● **Jessica Lange** — avocata din *Music Box* de Costa Gavras ● **Gérard Lanvin** ● **Patrice Leconte** — între al francezi ● **Spike Lee** — unul dintre puținii cinești de culoare care s-au impus ca regizor-productor ● **Lelouch**, nu putea lipsi (v. pag. 23) ● **Thierry Lhermitte** — unul dintre noii comici ai francezilor ● **Vincent Lindon** — un răstăfat al regizorilor francezi ● **Ray Liotta**, critica și publicul îl eligiază după rolul din *Buni băieți* ● **Pavel Lungin** — premiul pentru regie la Cannes '90 pentru *Taxi Blues*. O reconfirmare a cinematografiei sovietice azi (Aceasi distincție a mai fost atribuită, în 1961, lui Iuliia Sotseva pentru *Poveștile așilor de joc*; în 1986, lui Serghei Lukovici pentru *Lenin în Polonia*) ● **Fabrice Luchini** ● **David Lynch** cel mai „surprinzător” regizor al anului ● **Madonna**, actriță-cantă a tinerei generații ● **Christophe Malvcy** în interesul criticii franceze ● **John Mal-**

ovich, după Valmont din *Legături periculoase* se reconfirmă subtilitatea și ambiguitatea talentului în *Un cea în Sahara* ● **Louis Malle** (notor, francezii își respectă cineștii) filmul anului pentru el *Milou în luna mai* rămînd în umbra precedentului *La revedere, copii* ● **Marcello Mastroianni** din filmele lui Scala și Tornatore ● *Milou-Milou* adică *Milou* a lui Malle ● **Yves Montand** — menționat nu pentru un film, ci pentru volumul sau autobiografic: „Vezi, n-am uitat” ● **Demi Moore**, protagonista din unul din cele trei mari succese comerciale ale anului: *Ghost* ● **Eddie Murphy** cu capitalul moral și financiar de vedetă se lansează în regie *Noți în Harlem* ● **Philippe Noiret**, patru filme într-un an: definit „un monumnt”; Césarul pentru rolul din *Viața și ni-*

● **austriac** ajuns super vedetă la Hollywood ● **Martin Scorsese**, Leul pentru regie la Veneția '90 ● **Robert Sean Leonard**, unul dintre elevii lui Peter Weir din *Cercul poezilor dispăruți* (v. Noul Cinema nr. 1/91) ● **Michel Serrault** ● **Steven Spielberg**, mereu în frunte la box-office ● **Sylvester Stallone**, egal admirat și hult, dar nu se poate face abstracție de el ● **Oliver Stone**, Oscarul pentru regie cu *Născut de 4 iulie* ● **Patrick Swayze** eroul din *Ghost* ● **Jessica Tandy**... și șoforul ei. Primul Oscar după 58 de ani de cariera ● **Giuseppe Tornatore**, Oscar și Marele premiu la Cannes pentru *Cinema Paradiso* filmul său de debut. Al doilea film însă *Toți o duc foarte bine*, nu continuă succesul celui dintîi ● **John Travolta**, la 12 ani după *Febra de sîmbătă seara*,



Vanessa Paradis
premiul César
la categoria
„Speranțe”
în 1990



Ray Liotta —
un „golan”
fermecător
și unul dintre
„băieții buni”
ai lui Scorsese



● John Travolta în revenire
cu *Alo, mama, aici copilașul*
(alături de logodnica sa,
actrița Kelly Preston)

● L-am văzut la Gala filmului
francez în *Viața unui copil*
răstăfat de Claude Lelouch:
Richard Anconina



mic altcea de Bertrand Tavernier și protagonist în *Cinema Paradiso*, laureatul Oscar pentru cel mai bun film străin '90 ● **Nick Nolte** recîștigă publicul în rol de polițist, dirijat de Sidney Lumet ● **Al Pacino**, așteptînd *Nagul*

III ● **Vanessa Paradis**, César pentru cea mai certă speranță ● **Anne Parillaud**, încă un nume din distribuția lui Luc Besson la *Nikita* ● **Joe Pecci** a doua oară, după *Taurul furios*, în compania lui Scorsese (regia) și De Niro (partener), în *Buni băieți* ● Ar trebui să notăm Disney, de fapt doar un personaj-vedetă în stilul alt de imitativ creator: *Mica sirenă*. Succes absolut ● **Michelle Pfeiffer** o supra-maie necontestată ● **Michel Piccoli** — nu putea nici el lipsi dintr-un bilanț francez ● **Jean-Paul Rappeneau**, regizor comercial prin excelență, rupe „ramura de palmier” a Cannes-ului cu ajutorul lui Cyran ● **Yves Robert**, a ecranizat pe Pagnot ● **Julia Roberts**, vedeta anului de ambele părți ale oceanelor Atlantic ● **Jean Rochefort**, din nou prezentat Franței, și partenera sa: ● **Nathalie Roussel** ● **Arnold Schwarzenegger** — fiul polițistului

revine pe orbita vedetelor cu remake-ul *Alo mama, aici copilașul* ● **Paul Verhoeven**, olandezul care a zburat la Hollywood unde a optat pentru violență: *Robocop* și *Total Recall* ● **Christian Vincent** o altă descoperire a spectatorilor francezi ● **Denzel Washington**, un Sidney Poitier redivivus ● **Peter Weir**, australian care a cucerit deopotrivă publicul și criticii din Europa și America (Cercul poezilor dispăruți) ● **Robin Williams**, profesorul din filmul lui Weir ● **Bruce Willis**, vocea copilașului din *Alo mama, aici...*, a capitalizat în filmele următoare o față de neîmbrăcat (Noul Cinema nr. 1/91) ● **Debra Winger** din *La viața gentilemanului*, nu e câștigată, partenera ei la John Malkovich în *Sahara* (luna de Berliucci).

O sută de nume, pentru citiva dintre noi și de chipuri, rămase în inima spectatorilor. Altele, probabil, doar în paginile revistelor de cinema. Oricum, ei s-au lăsat clipe de celebritate în anul trecut, dar cum în elefanta artă a imaginii cîștigă mereu doar filmul rolul următor, să vedem cîți dintre ei vor trece pragul către 1992.

ORA DOCUMENTARULUI?



Mirel Ilieșiu



Slavomir Popovici



Dona Barta



Gabriel Barta

Mari iubiri, trecute și prezente

Cinești documentariști au astăzi o rațiune mult mai clară de a fi și de a se manifesta decât ieri. Statul lor (dacă păstrăm discuția în „registru” teoretic) s-a schimbat radical, ei s-au redobândit un drept și o îndatorire anii la rând ultragiutate, dreptul și îndatorirea de a accede la adevăr. Au încercat, unii din ei, și în anii trecuți, să forțeze „uși închise”, dar tentativele lor s-au dovedit, în ultima instanță, sortite eșecului, drumul spre adevăr devenise de-a dreptul riscant, înoperant. Cineastul documentarist și-a redescoperit, în prezentul imediat, însăși condiția. Consemnând această intrare (re-intrare) în starea de normalitate, mă gândesc totodată la cîțiva dintre documentariștii de ieri care s-ar fi bucurat cel mai mult, astăzi, să fie printre noi, printre colegii de breșă, în clipele regisirii de sine. Practic, este vorba de amintirea unor creatori pentru care filmul documentar a însemnat tot: dragoste, muncă, pasiune, destin, viață. Cred că mai ales astăzi, cînd arborele creației documentare își dezvoltă și-și diversifică firesc ramurile, mai ales astăzi avem îndatorirea să transmitem generațiilor prezente, generațiilor de mine, amintirea acestor mari iubiri pentru filmul documentar.

Primul chip care ne apare pe acest mic „memento” al marilor iubiri este acela al regizorului documentarist Slavomir Popovici. Vor trece ani și filmele sale de poetică și emoțională cercetare etnografică românească își vor păstra nealterat mesajul de adevăr, de permanență, de frumusețe. Vor trece ani, dar un film precum eseu sau filosofic *România aspre* va rămîne pentru todeauna în zodia capodoperelor. Pentru cine a avut privilegiul să-l cunoască și să-l iubească pe Slavomir, exemplul său de cinste, de modestie, de dăruire nu are moarte. Nu știu de ce, dar chipul mereu chinului de întrebări și de nesomn al regizorului ne poartă gândul, printr-o aproape imperceptibilă translație, spre tristele locomotive de altădată din filmele sale, așteptîndu-și sfîrșitul, cu conștiința că o dată cu ele și cu aburii lor din adînc, dispare

Cît de mult datorează ficțiunea documentului o demonstrează, dintre artele surori, cel mai mult filmul. Înainte de a deveni mari regizori — să-i amintim doar pe Francesco Rosi sau pe Kieslowski — numeroși cinești au fost mai întîi mari documentariști. Evenimentul sau simplul fapt de viață s-au constituit adesea în materie intrinsecă a ficțiunii. Totuși ficțiunea fascinează și atunci cînd aportul creativ lasă de dorit, în timp ce documentarul ca atare are un public restrîns. Ne propunem să nivelăm această nedreptate măcar în spațiul cîtorva pagini de revistă.

● **Titanic-vals** (cu Birlic) în regia lui Paul Călinescu, deținător al Plachetei de bronz la Veneția — 1939 pentru documentarul **Țara moșilor**



o lume, dispare un anotimp al istoriei. Sub „semnul bradului”, sub celelalte semne ale permanenței — desprinse cu pasiune și cu migală de regizor din tezaurul creației noastre populare, pentru uzul de suflet și de crez al prezentului și viitorului — întrezărim pecetea unui creator pentru care adevărul n-a avut niciodată jumătăți sau sferturi de măsură, o probitate și o conștiință artistică pe care nu le refuza nici una din fotografiile filmelor sale.

Sînt mulți, foarte mulți ani de cînd ne-a părăsit — încă ti-

Da, amintirea
acestor mari iubiri
are proiecții în prezent
și, sperăm, în viitor

năr — un alt regizor documentarist pe care confrății săi mai tineri într-ale creației nici nu l-au mai apucat: Gabriel Barta. De ce ne revine în amintire chipul său, azi, la ora re-deschiderii spre lume ale filmului documentar? Poate pentru că în incursiunile sale cinematografice printre desene copilărești, printre lebede și baloane sau în universul fremătător al unei gări, cu plecări, sosiri și așteptări „de rutină”, am simțit întodeauna o sensibilitate lirică ieșită din comun, menită a pune în evidență glasurile de suflet ale realității. Nu, în nici un caz, nici exemplul acestui cineast-poet de ieri nu trebuie uitat.

La numai cîțiva ani după dispariția regizorului a intrat în amintire și partenera sa de viață, de moarte și de creație, Dona Barta. Ei îi datorăm cîteva dintre cele mai frumoase documentare științifice. Aplicîndu-se minulos — cu temperamental cercetătorului, dar și cu un acut simț estetic — asupra florei și faunei, în căutare de particularități inedite, regizoarea ne-a lăsat cîteva documente antologice din lumea Marii Negre, din viața peștilor, a plantelor acvatice, a unor vietăți aproape invizibile: mici bijuterii, mici antologii ale frumuseții în natură. După atît de scurtă existență a regizoarei ne întrebăm mereu de unde i s-a tras fascinația atît de puternică și atît de constantă spre lumea efemeridelor...

Și așa mai aduce în discuție încă un portret creator, acela al regizorului Mirel Ilieșiu, dispărut, de asemenea, în plină forță creatoare. Filmografia amplă a cineastului, spre deosebire de celea aduse pînă acum în discuție, poate că necesită unele „corecții”. Pe de o parte, pentru că activitatea sa artistică a început cu foarte mulți ani în urmă, într-o perioadă marcată de aberații și elucubrații social-politice, fapt care ar putea explica — cum să le spunem? — unele naivități din primele sale filme. Pe de altă parte, pentru că, deși regizorul a știut întodeauna să se apropie de oamenii, unele dintre filmele sale rămîn victimele unor ambiante industriale — cum să le spunem? — revolute. Dar filmele lui Mirel Ilieșiu (dintre care unele au fost programate în retrospectiva documentarului românesc de la Nyon '90 și Berlin '91), conțin documente, unele, de valoare inestimabilă, despre realitățile românești ale ultimelor trei-patru decenii, meditații cu pronunțat miez moral, estetic și filosofic privind însăși condiția umană, condiția artistului la finele veacului 20.

Amintirea unor mari iubiri? Da, amintirea unor mari iubiri. De fapt, patru îndrăgostiți de adevăr, într-o epocă tristă, de eludare a adevărilor. Va avea, oare, amintirea acestor mari iubiri proiecții în viitor?

Călin CĂLINIAN

• DUPĂ GRATII • PROTECȚIA CUI? • APOCALIPS '90 • BUNICUL MEU, SCRITORUL

Acest film a fost realizat și interzis în 1970". Sub interzicerea de mai sus nu se prezintă filmul **După gratii** de Alexandru Boianu. Interdicția și-a depășit însă „roșul” imediat, în însemnarea, de fapt, înținerii unui program bine stabilit, dislocarea regiunilor din așezarea în profesie. Pentru că prin anul '60, Boianu își găsește drumul. Filmele sale ancheta numele **Casa noastră** ca o floare și **Cazul „D”**, plonjări în universul incomod al problematicii sociale, au stîrnit un interes vecin cu senzația. Direcția și sinceritatea în abordarea unor subiecte spinoase, tehnica folosită — filmările „pe viu”, cu aparatul scos, înregistrările „furate”, folosite mai apoi în chip de comentariu din afara cadrului — imprimau filmelor sale o pecete de adevăr trăit, nu refăcut și reabilitat, de fapt, o specie prețioasă a documentarului: năsturea cinematografică. O experiență fascinantă care, din păcate, n-a durat mult. Cele două filme au beneficiat de relativă deschidere din anul '60. După gratii a fost făcut la limita dintre acea deschidere relativă și închiderea hotărâită ce i-a urmat.

După gratii vorbește, într-un limbaj foarte bine articulat, despre viața celor privați de libertate. Despre acea categorie de oameni care, dintr-un motiv sau altul, pentru o faptă sau alta, își petrec un număr de ani, din unica lor viață, în afara vieții. Construit simplu, sever aproape (scenariul Mihai Stoian), pus în imagini de o rară expresivitate (operatori, Gh. Hershörffer și Ștefan Fischer), susținut de o coloană sonoră dominată puternic de muzica lui Radu Zamfirescu, filmul declară o încercare emoțională, explozivă, pe măsura subiectului atacat. Punctul lui forte rămîne vizuina regională; capacitatea ei de a se comunica printr-o economie de mijloace vizuale și menită să concentreze, la esență, nu starea fizică, ci starea sufletească a „subiecților”. Subiecții sînt cîțiva deținuți de drept comun, prinși și surprinși în hora unor acțiuni — aceleși, obsedați aceleși — ce conturează, precis, ideea de monotonică uciugătoare a vieții „după gratii”. Un peisaj hibernal, imaculat, străbătut de mereu aceeași coloană de deținuți în drum spre locul de muncă, și ei aceiași pe un teren vier, plin cu valuri de sîrmă ce trebuie deslăcuț, tăiat, măsurat. Coloana sonoră face să se audă suierul vîntului, sub care siluetele oamenilor se încovoale. Nici un detaliu nu încarcă situația, dar ea îți se transmite acut pînă la senzația de ușurare a palmelor în contact cu fierul. O „toacă”, tot de fier, marchează sfîrșitul zilei de lucru. Coloana revine la „bază”, defilînd pe sub privirea vigilență a ostășului din ghereta de pază. O plăcuță pe care scrie „Zona interzisă”. Aici, pe urmă, așezarea se rotește ca un ritual. Spargere de monotonică cu alte ritualuri: zilele de vizită, cu dialogurile lor incredibile: „Mi-am spart doi dinți!... „Ei, cum așa?!”. Clubul, în care se poate cînta sau juca șah, sub cheie, firește. Și iar: coloana, locul de muncă, valurile de sîrmă, vîntul, toacă. Zona interzisă. La sfîrșit pedepsei și al filmului, mica anchetă din care aflăm că pedepșii s-au învîțat minte. Nici o notă stridentă. Nimic sordid. Nici o urmă de violență fizică. Dimpotrivă, o mică notă moralizatoare, decență, necesară, răzbată din final. Și, totuși, filmul a fost interzis. Să fi sesizat cineva, atunci, iadul psihologic și mizeria morală suferită de film? Nu cred. Filmul a fost interzis, probabil, pentru că pe atunci noi nu aveam închișori. Noi nu aveam „oameni privați de libertate”. Dincolo de orice speculație posibilă, azi, anchetele realizate de Boianu, atunci, au ridicat primul val al documentarului-mărturie despre „epoca noastră”.

Al doilea val

Exact în acei ani '70, un alt regizor, care se întîmpla să fie o regizoare, Ada Pistiner, își facea apariția în lumea documentarului înarmată cu aceeași preocupare obsedantă pentru social. Filmele ei s-au numit **O echipă de linier**, **Un cămin cultural**, **Despre calitate**, **Artimelica simplă la Solni**. Sub titlurile voit oarecare, pulsa aceeași dorință de a depune mărturie despre viața noastră într-un timp anume și într-un

IF (Christine Noonan și Malcolm McDowell) în regia lui Lindsay Anderson, la început documentarist, inițiator al Free Cinema

anume antotimp socio-politic. Cu aceeași bună-credință în expunerea de motive. În mod firesc, formula cinematografică venea în prelungirea „anchetelor” de pînă atunci, dar cu un plus de umor — specie „hazul de necaz” — și cu o falsă candoare strict personale ce le făcea cu atât mai percutante. Și filmele Adei Pistiner au fost puse la index, cel puțin pentru o vreme. Ca urmare, regizoarea a dispărut, la propriu, din peisajul nostru cinematografic, nu înainte de a lăsa o urmă și în filmul de ficțiune **Stop cadru la masă**, etichetat, grabnic și de circumstanță, drept „apologia unei estetici a urtului”. Ada Pistiner a revenit în țară după Revoluție și primul ei film, o comandă de protecție a muncii, intitulat corect **Protecția cui?**, leagă, firesc, firul opere regizoarei, exact

Într-o sală de cinema specializată în documentar, spectatori ar sta la coadă

Televiziunea ar putea fi o gazdă de onoare a documentarului românesc



Fata lui Bube (Claudia Cardinale) în regia lui Luigi Comencini, fost critic, fost documentarist

O voce, alta...

Puternică, dar sensibilă, clară, chiar și atunci cînd se suflă de emoție, o voce impresionantă sinceră, proaspătă, de neconfundat, se face auzită, la propriu și la figurat, în filmul **Bunicul meu, scriitorul**. Vocea aparține regizoarei Alexandra Irimia. Bunicul ei, scriitorul G.M. Zamfirescu, la rîndul său o voce ce s-a ridicat, puternică, în aerul începutului de secol, s-a vorbescă tot mai clar, tot neconfundabil, despre lumea mahalalelor bucureștene. Filmul se așează pios în forma unei căutări febrile a propriei identități, filtrată prin identitatea înaintașului. Pios, fără orgolii deșarte, doar cu o firescă nevoie de găsire a punctelor de contact cu ceea ce regizoarea numește „rădăcinile” ei. Un film de o tulburătoare bogăție interioară, dezvăluită paradoxal, mai puțin prin ceea ce oferă imaginea și mai mult prin tensiunea de gînd și prin rostirea lui. Vocea. Vocea regizoarei este aceea care însușește și umple de sens imaginile, prin forța lucrurilor „ca-pace” documente. Acte. Certificate. Alfe de teatru. Coperte de cărți. Fotografii. O biografie sentimentală, da, dar cu o forță de evocare ce depășește sfera strict personală, fără însă să piardă din vedere nici o clipă. Ar fi fost și păcat, pentru că, în cele din urmă, din această sferă personală, alături de frumosul rost, se desprinde S.O.S.-ul unei generații cutremurată de Revoluție: o generație care, acum, nu mai ține, nu știe, încearcă o acuită și dureroasă nevoie de repere spirituale și de modele morale. „Bunicule...”

Apară, studioul „Al Sahia”, multînceputul, nu o dată amintitului cu dislocarea, comasarea, desființarea, a supra-vieții și chiar încearcă să trăiască, și chiar încearcă să respire, liber, normal, „fără gratii”. Semnele de viață sînt clare, ca în căile, dar există și altele) și datoritoare de speranță. Ele vin însă mai mult din propria generație matură.

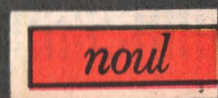
Care unde sînt tineri?

Eva Sîrbu

documentarul la noi

SPATRICK WAYZE





CINEMA



Rigoarea rememorării: cadru-document din Berkeley in the Sixties, filmul lui Mark Kitchell



Ce înseamnă să fii azi documentarist?

Mark Kitchell a absolvit Universitatea de film din New York în 1976, realizând pentru diplomă un documentar la filmările lui Coppola pentru *Nașul II* intitulat *Nașul sosește pe strada a șasea*. Primul său film are premiera abia după paisprezece ani: *Berkeley in the Sixties*, un documentar de 176 minute.

După șase ani petrecuți de Kitchell ca manager-producer și detector de locații pentru filmări la Los Angeles, cu rezultate minime, el simte nevoia să evadeze din frustrările pe care i le-a inoculat Hollywoodul și hotărăște să se zbată și să facă „ceea ce lubea mai mult”, cum singur o spune: un documentar. „M-am gândit la mișcarea studențească din Berkeley din anii '60, la începutul căreia eu aveam 12 ani, mișcare care a avansat curentele de opinie ce urmau să mă formeze pe mine ca și întreaga generație din care fac parte”. (Kitchell a crescut la San Francisco). Strădania sa a durat aproape șapte ani: cinci ani de lucru efectiv, precedați de un an și jumătate dedicați de regiilor-producători stringerii fondurilor necesare producției ridicate la 300.000 dolari. El a adunat acești bani prin donații de la 1.000 de persoane, având în același timp asistența a trei stații locale de televiziune care i-au pus la dispoziție arhivele pentru taxa simbolică de 1 dolar. Numărul celor ce i s-au asociat spre a duce la bun sfârșit proiectul său, se ridică la 100. Majoritatea au lucrat neretribuiți. Dintr-o accepție 20 au vizionat 800 de role și jurnale de actualități. S-au văzut mil și mi de metri de peliculă dintre care numeroase trase de amatori sau de cinești independenți. Montajul a început la sfârșitul anului 1986, deși scriptul fusese așternut pe hîrtie, selecția prefinală a durat un an. Prima variantă pusă cap la cap însuma trei ore de proiecție. A urmat o severă triere, fără a împiedica viziunea de ansamblu. În final, s-a optat pentru introducerea altor câteva interviuri (în total 15) cu persoane active în mișcarea studențească de atunci. (Ultimele au fost înregistrate în primăvara lui 1988). Dar banii se sfîrșiseră și o altă rundă pentru obținerea de donații a început. Mai trece un an. În ianuarie 1989 s-a putut efectua montajul final și obține copia standard. Premiera a avut loc la Festivalul filmului american de la Sundance, în ianuarie 1990. *Berkeley in the Sixties* a obținut

„Premiul publicului pentru cel mai bun documentar”. Au urmat alte două premii naționale și filmul a fost selecționat în 1990 la festivalurile internaționale de la Berlin, Los Angeles, Dallas, San Francisco, Sydney, Melbourne, Wellington, Jerusalem, Montreal, Valladolid, Leipzig, Denver, Florența, Leningrad.

Desigur, filmul are o acuratețe stilistică și o percutanță asociere a ideilor, dar atitudinea sa principală rămîne însuși istoricul aceluia deceniu, care a modelat așa-numita „flower generation” a Americii. Anume, pe acei tineri născuți în număr neobișnuit de mare la scurt timp după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial cînd cei întorși acasă doreau să se bucură de viață. Campusul universitar de la Berkeley a fost leagănul valurilor contestatarii tineretului, ce au trecut apoi de pe coasta de Vest pe cea de est a Statelor Unite, urmînd să ajungă și în Europa unde au culminat în acel mai '68 francez.

Filmul este construit sub rigoarea acestei curiozități, rememorînd etapele ce au intrat în mitologia modernă a Americii: Mișcarea pentru libertatea de expresie (Free Speech Movement — noiembrie 1964); Mișcarea pentru drepturi civile; Mișcarea împotriva discriminărilor rasiale care a favorizat apariția numitelor Black Panthers pe fundalul asasinării pastorului militant Martin Luther King; Women's Lib — Mișcarea de eliberare a femeilor; manifestările violente sau marșurile pasnice pentru a pune capăt războiului din Vietnam; în ele se pot detecta și ecourile primăverii pragheze răsfrînte în climatul politic american. În obiectivitatea lor, imaginile sînt adesea șocante, iar semnificațiile lor reverberază neașteptat în prezent. Nu mai puțin, evoluția biografiilor militanților și chiar ale oponenților lor printre care se numără și guvernatorul Californiei de atunci, Ronald Reagan.

Autorul se întreabă în final cu aceeași franchețe: „Ce s-a cîștigat?”. Și tot el răspunde: „Experiență. Nici o generație nu poate înfrîntul singurului schimbări. A-ți asuma propria istorie apare singura formă a patriotismului.” Și un dublu îndemn: „Să nu te temi și să fii solidă căci numai împreună vom învinge.” Este și refrenul cîntecului de încheiere.

Adina DARIAN

Televiziunea reprezintă pentru mulți documentariști principalul sponsor. Dar toți îl consideră insuficient

Frédéric Mitterand:

„Ar fi păcat ca și în România documentarul să moară”

Problemele vitale ale documentarului nu diferă de cele ale filmului de ficțiune. Ele sînt: finanțarea și distribuția. Cu o esențială corectură, ambele sînt resimțite mult mai acut, deoarece genul ca atare — se știe din start — nu poate asigura mări încasări, iar în privința difuzării, prețurîndu-i în lume, proprietarii de săli nu renunță la încă un spectacol cinematografic, pe zi, prelungind pe celelalte cu timpul de proiecție al unui scurt metraj.

Cel mai reputat teleast al rețelei franceze Antenne 2, Frédéric Mitterand, spune cineastilor români, anul trecut cînd ne-a vizitat țara și a realizat aici câteva emisiuni: „Fiți fericiți că mai puteți face filme documentare. În Franța documentarul a murit. După ce am văzut aici ar fi păcat să moară și în România”.

Același semnal de alarmă a fost acționat și de alți iubitori ai genului. Citeva consecințe benefice: 1. Infîntarea, în 1986, a unui atelier de creație comun pentru țările europene care urmărează să rețină proiectele mai interesante și modalitățile de conlucrare între est și vest: Eurocreation, sub președinția domnului Alfred Grosser. 2. Infîntarea, în 1988, a unui Fond european pentru film: Eurimages, de către un grup de state făcînd parte din Consiliul Europei (Belgia, Cipru, Germania, Grecia, Danemarca, Islanda, Italia, Luxemburg, Olanda, Norvegia, Portugalia, Suedia, Elveția, Turcia). Scopul acestui organism este de a promova coproducțiile cinematografice și audiovizuale între țările europene în domeniul ficțiunii, dar și al documentarului. Fixarea obiectivă a realității, devenită percutantă prin percepția evident subiectivă a cineastilor, va continua să existe. Dovadă și numeroasele festivaluri internaționale dedicate documentarului. ■

● La granița ficțiunii cu documentarul, *Cu minile pe oraș*, Leul de aur, Veneția '93 (minile lui Francesco Rosi)





streng vertraulich
oder Die innere Verfassung
TOP SECRET OR BEYOND THE CONSTITUTION

Cînd, dacă nu acum?

In 1987 se încercase oprirea festivalului, în 1988 cenzura îl paralizase. Si totuși climatul intelectual al festivalului, a anticipat manifestările de stradă din toamna lui 1989. În 1990 festivalul reînnoia vechile tradiții militante prin emblema — Porumbelul lui Picasso —, reînscind din propria cenzură, dezechilibrul lumii pentru pacea lumii, luîndu-și locul o altă, mai atotcuprinzătoare, „Filmele lumii pentru demnitatea omului”. Demnitatea umană, entitate etică greu definibilă în termeni abstracti, dar extrem de complex jalonată prin multitudinea de gesturi și situații surprinse de aparatul de filmat în cele patru cutorii ale lumii. Chiar dacă la această ediție s-a acuzat un vâdit eurocentrism, au existat ecouri și din Venezuela, Mozambic, Africa de Sud, Australia, Canada, Brazilia, Siria.

Festivalele spre lume pe care le presupune orice festival s-au transformat amintind această în veritabile oglinzi reverberând similitudinile ale istoriei de ieri cu cea de azi, ale estului cu vestul, ale conformismului cu nonconformismul. Seria unor astfel de inecorabile paralelisme a fost impusă pe ecranul acestui festival cu mulți ani în urmă prin zguduitorul film al lui Mihail Romm *Adevărata față a fascismului* ce sugera încrederea dintr-un fascism și stalinism. Adeseori șocante, alteori aberante, uneori inacceptabile, similitudinile se circumscriu inconjurilor contradictorii ale naturii umane. Și astfel, direct sau indirect, nobila bătaie pentru redobîndirea demnității umane se poate declara deschisă.

În avangardă, ecologia

Suedezul Peter Östlund se lansează într-un eseu filosofic pe tema biblică a creației: *Vremea primului răsărit de soare* omul se află într-o relație de deplină armonie cu natura, relație degradată treptat și asupra căreia planează iminența judecății de apoi. Progresul tehnic năște monștri, iar ființele umane s-au lăsat antrenate într-un proces sinucigaș. Revizuirea în imagini intitulată *Triumful morții* (Suedia), autori Jerzy Składowski și Josta Jakobsson, s-au consacrat unei localități miniere poloneze în care catastrofa este deja declarată: moare mai întâi vegetația, apoi omul, după ce a cunoscut o erodare lentă, groaznică mutilări psihice și fizice. Simbolic, desigur, este gestul unui firar european ce trăiește de mai mulți ani într-un trib malaezian încercînd să-i ajute pe oamenii junglei să-și păstreze paradisul — pădurea amenințată cu defrișarea. O disperată tentativă de a salva viața regenerării prin întoarcerea la natura: *Tong Tana* — *vajal* în limba Borneo-ul (Bjorn Cederberg, J. Roed, K. Petri — Suedia).

Afla vreme ciât istoria se va rezuma la violente și lupte pentru supremația puterii, nu va exista proges real. Două cînd se va renunța la astfel de victorii, abia atunci va începe emanciparea omului față de natură”. Sînt considerațiile lui Walter Benjamin — nu înșelător evocat în 1990 în filmul portret *Dincolo de graniță* (Gerd Roscher — Germania) — filosof, critic și istoric de artă care s-a sinucis în 1940 după exilul impus de fascism, definit de el în principal ca antiliterarism. Antiliterarismul recrudesc în comunism. Despre tragica experiență sovietică depune o sfîșietoare marturie filmul de mare succes în Uniunea Sovietică intitulat cu un vers din Viscofi *Așa nu poate trăi nimeni* (URSS — Germania) al exilatului Stanislav Govoruchin, regizor de film de ficțiune convertit la documentar și gazetar. La instanțele și sugestiile implicite (roșiile carnete de partid călcat în picioare, ideea unui Nürnberg al partidului comunist, biete femei condamnate pentru furt, rubla convertibilă — o mistificare, speranță iluzorie ca „viața în adevăr” ar putea schimba ceva) îndind esecul perestroika, la toate aceste se adaugă și incommodele reflecții ale autorului: „Capitalismul nu este o alternativă, fiindcă este tot o societate bolnavă, fără nici un comandament social ideal. În comparație cu socialismul, capitalismul este mai puțin rău. Ceea ce nu înseamnă însă că poporul sovietic trebuie să aleagă neapărat această direcție (...). Dacă rațiunea umană sănătoasă a început în estul Berlinului, atunci întreaga Republică Federală ar fi trebuit să aspire să se unească cu Republica Democrată Germană, care ar trebui să reînnoiască Germania și nu vice-versa. Știu că asta nu place. Dar atunci unde este rațiunea umană? E drept, în lumea rațiunii există și absurdități!”

O explozie socială, semnal de alarmă pentru o catastrofă globală la limita în care domină iraționalul, este și incredibila poveste a *Capturii Simoni* (Herz Frank și Vladimir Eisner, URSS — Porumbelul de aur și premiul juriului ecumenic) începută chiar cu un veritabil „A fost odă”. O familie oarecare — o mamă eroină căci a dus pe lume unsprezece copii, băieții pasionați de jazz ajungîndu-se alături de o formată vestită și peste hotare — hotărîndu-se într-o bună zi să evadeze în occident cu orice preț, cu prețul vieții chiar. Un spectaculos plan de dețurare a unui avion, în caz de nereu-

sita, sinucidere în grup. Procesul și reconstituirea juxtapun imaginilor unei tradiționale „copilării fericite” pe cele ale unei crime abominabile. Avînd timbajul eruptiv al unui modern poem rusesc. *Hello, do you hear us? Red Hot* este strigatul (sub pavilion britanic) repetat de Iuris Podnieks, autorul vestitului *Dacă e ușor să fii finar*. Strigatul disperat al alinării în abis, în căutarea unui sens de supraviețuire pentru poporul sovietic. Condamnați de soartă să fie recunoscați statului care le asigură *Un acoperiș deasupra capului* (Sergei Bukolski, URSS — al doilea Porumbel de aur), bătrîni unui azil plasat într-o minărie dezafectată, rededeează patimile sfîșierilor într-un jalin univers încă dominat de steaua roșie și lozina „Glorie PC al URSS”. Tragicul destin al demnității umane pulverizat în derizoriu. O altă dimensiune a procesului de aneantizare a individului este dramatic denunțat în *Trauma Afganistanului* (Sergei Baranov, URSS). Irreversibilă sciziune dintre concret și doctrină: în ciuda teribile realități evidente, soldații li se vorbește în continuare despre curaj și eroism, patriotism și internaționalism administrîndu-li-se droguri pentru a rezista. Inevitabil, filmul sugerează un flash-back — atrocitățile din Vietnam.

Sub semnul întrebării, drepturile omului

Impotriva înarmării, impotriva mcarthysmului, pentru libertate de opinie și de expresie, s-a constituit mișcarea stu-

dentească ce avea să dea naștere idealurilor ce au modelat o întreaga generație animată de iluzia că poate schimba lumea. *Berkeley în anii '60* (Mark Kitchell — SUA). Amplul montaj al secerelor de arhivă îi înfațesează pe Martin Luther King, Mario Savio, Allen Ginsberg sau Ronald Reagan, guvernator al Californiei în acea vreme. Impresionează violența reprimării brutale a luptei pasnice împotriva violenței: barioane de cauciuc lovind nemesis în drum spre duble poliției, parcul popular amenajat prin entuziasm colectiv, distrus după ce fusese înconjurat cu sîrmă ghimpată. Și astăzi, în unele închisori americane, respectarea drepturilor omului este încălcată flagrant se afirmă în *Printre grăți* (Nina Rosenblum — SUA); vorbesc lumii trei femei ce se declară a fi deținute politice. Dar nu convingerile lor politice sînt luate în discuție, ci tortura psihică și fizică — izolarea absolută vizînd anihilarea conștiinței în condițiile unor închisori subterane speciale. Rafinamentul aceluia regim concentraționar nu are corespondență propriu-zis în mizeria *Din Arhipelagul Gulag* (Josef Gebski — Polonia), mai precis în lagărele siberiene unde zeci de familii poloneze și-au găsit sfîrșitul în perioada stalinistă. Tot în vasta Siberie a ființat și un lagăr pentru soțiile așa-zilor *Trădători de țară* (URSS). Oxana Gotovina captează cu înfință delicatețe, în acordurile în surdina ale Internaționalei și panoramînd sloganuri de tipul „URSS este țara cea mai democratică din lume”, interogațiile supraviețuitoarelor — foste deținute și foste gardiene — care se întrebă „De ce? De ce ne-am lăsat? Ce fel de rus e cel ce uită?”. „Priviți! Așa ceva nu trebuie să se mai întâmple!” este avertismentul final al filmului *Calla și Stalin* (Vladislav Lopatin — URSS) ce reconstituie din documente cinematografice și de presa periferă urzala a consolidării imperiului doctrinelor totalitare.

Nu ura, nu dorința de război, ci același „De ce?” a determinat-o și pe cineasta Sybille Schoneemann să revină cu aparatul de filmat pe locurile unde a fost întemnițată înainte de a fi expulzată în Federală: *Timpul afării adevărului* (Germania — Porumbelul de argint); la capătul durerosului periplu, realizează că întrebarea va rămîne fără răspuns pentru că din nou s-a simțit prinsă în mrejele acelor persoane obediente care susțin în continuare că nu și-au făcut deloc datoria. Dar istoria „Jagărului socialist” n-a cunoscut doar apăsătoare discipoli, oportuniști, ci și oameni care au ales pur și simplu calea alcoolului, care li facea să uite adevăratele motive ale decaderii lor — nedreptățile sociale și represia politică. O posibilă tentativă de a răspunde în stil alegoric la întrebarea „Cum s-a putut merge astfel ani pe un drum sortit eșecului, socialismului”: *Vino în grădina* (Heinz Brinkmann, Jochen Wisotzki — Germania — Porumbelul de argint și o mențiune a juriului ecumenic).

În razele revoluției de catifea, afirmă *Reflecții* lui Martin Tobias (Cehoslovacia), vitalitatea opoziției se explică prin faptul că dizidenții au rămas în patrie formîndu-și „Utopia” — temelia teoretică a unei reale democratizări. Imaginea document din toamna lui '89 i-au surprins chiar pe studenții Institutului praghez de film și televiziune în stridă scandînd *Cînd, dacă nu acum* (Petr Kotek).

Zidul — la figurat și la propriu

Și studenții cineastei de la Institutele din Potsdam și München au prezentat numeroase producții realizate în 1990. Promptitudinea cineastilor germani în raționalizarea evenimentelor a fost exemplară și le-a stimulat originalitatea unghiurilor de abordare. Pentru germani, dar nu doar pentru ei, *Zidul* nu a însemnat doar aberantă construcție din mijlocul Berlinului, ci semnul ruinos al mutilării unei națiuni, al separării arbitrar a două lumi declarate antagonice. O adevărată carte-film datorată lui Jürgen Böttcher înregistrează, într-un ritm lent propice meditației, demolarea, și retroactiv, construirea, consensului autorilor detaliilor unor vechi tensiuni: demonstrativele lovituri de ciocan, comercializarea souvenirurilor, dar și apăsătoare efect al unei praf profunde inerții de ghidare și simțire. Unsoari patetice devine ridicol precum episodul cu demasarea nebură sau corida exacerbată, urmele poturii ale stupidului bastion. Dacă *Dragă Nina* (Thomas Kuschel) prezintă cazul unei fotoreportere maltrată grav în timpul acțiunilor de reflecție de la Berlin, *Măsuratul timpului* (Gerd Kroske) reflectă campania electorală din perspectiva mărșărilor de noapte al Leipzigului, iar *În fața dinții eu dîm...* (Andreas Frowein) efectuează un sondaj în diferite medii înregistrînd ura și indiferența, agresivitatea și teama, speranța și neputința, confuzia, un psiholog încercînd apoi să concluzioneze obiectiv: mai este pînă va dispărea cu totul zidul interior al fiecărei conștiințe.

România în festival

In competiție țara noastră a fost reprezentată din pacate doar de filmul de montaj *Încotro?* de Eleftheria Voiculescu, o trecere în revistă a celor mai importante evenimente din România începînd cu 1945 și pînă la alegerile din 1990. Nu există argumente pentru ce nu au fost și alte filme românești la festivalul de la Leipzig. Cînd, dacă nu acum?

În schimb citeva filme despre România de azi au figurat în program înscris sub alte pavilioane. *Copiii lui Ceaușescu* (Roger Beckmanns — Belgia) realizat în colaborare cu UNICEF și făcînd parte dintr-o serie de documentare consacrate copiilor lumii, un apel la compasiune pentru recuperabiliile cînelor de handicapați. *Trezirea prin revoluție* (Reinhard Koller — Austria) — decembrie '89. *București, după revoluție* (Dolf Enters, Ray Kri — Țările de Jos) — idealurile în contradicție cu lipsa de ordine a cotidianului. *Ultima vîntoare* (Andreas Hoessli, Sabine Giger — Elveția) — valorificarea metonimică a „cinegeticii” materiale de arhivă ale clanului Ceaușescu, ale celui ce a tot vînat pînă a fost al inșuși vînat.

Într-o secțiune informativă a filmelor premiate în alte festivaluri a rulat filmul demistificator *Va veni o zi*, conștient de Copel Moscu într-o manieră alergică, pelicula a fost însoțită de versiunea cenzurată *O zi ca oricare alta*, pe care autorul a refuzat să o difuzeze pentru că se încercase ca satira sfîrdelitoasă să fie deturnată în omagială propagandă ideologică.

Anul acesta filmele secțiunii de animație de scurt metraj au fost în deficit numeric, nu însă și calitativ. Profunda parabolă antimilitaristă *Tecerea*, filmul lui Răzvan Igazșag inspirat din poezia lui Nichita Stănescu, a avut serios concurenți angajați în teme similare. De exemplu *Camaraderie vetustă* (Jonas Raebert, Elveția — Porumbelul de argint) dău metafora mai departe: ființele umane sînt înghițite de un mecanism în flux continuu care le aplătează, apoi le gonfiază și le transformă în soldați — marionete pe tabla de sah a războiului, a jocului unui demont. Sau *Metamorfoză* (Branko Rantovic — Iugoslavia): inamicii devin aliați pentru a-și vină pe cel ce le-a fost pînă nu demult prieten. O jucărie în mina celui puternic poate deveni și democrația — demonstrează iacomic *Cursa* (Marek Serafiński, Polonia — Porumbelul de aur): într-o competiție ciclistă sînt antrenati reprezentanți ai tuturor categoriilor sociale plus autoritatea, adică individul care trage sforțele unei mașinării infernale ce se descoperă a fi un... fragil periplu mobil.

I.C.

Irina COROIU

SHIRLEY MacLaine

De 7 ORI ACTRIȚA

Un strălucitor show muzical, un regal oferit la miez de noapte — pe micile noastre ecrane, ne-a adus-o din nou, în atenție (și admirație) pe uimitoarea Shirley MacLaine, dansatoare, cântăreață, actriță modernă completă, de 7 ori actriță (nu doar femeie, cum suna titlul comediei ei de mare succes, în regia lui Vittorio De Sica). Să amintim câteva date biografice — unele extrase din cartea ei, scrisă în 1971 cu o vervă egalind-o pe cea de pe scenă și ecran — „Să nu cazi de pe munte”. De pe muntele gloriei cinematografice pe care a cucerit-o rapid, a pierdut-o, o vreme și a reînviat-o, după un „gol de producție”, în 1983 cu Oscarul obținut în filmul lui James Brooks *Cuvinte de alint*.

Pentru ca avea glezne fragile părinții au dat-o la balet de la 4 ani. Fata își descoperea vocația și exersează cu rivă. La 20 de ani pleacă sa cucerească New York-ul și să-și urmărească fratele, frumosul Warren Beatty. Pina să-și surdă norocul pe Broadway în musicalul *Cancan* sau *Picnic în pajiște*, de lecții de dans, la lecții de canto și actorie, munceste ca baby sitter. E remarcată de Hall Wallis și angajată la Hollywood în '54, când debutează în regia lui Hitchcock cu comedia trănăzită *Cine l-a ucis pe Harry?*. Cu cerșete prin fantezia ei comica, inteligență și vervă parodica. „M-am făcut repede cunoscută ca o stea în ascensiune. Cu toate acestea nu aveam nici macar o rochie de seară, ce să mai zic de o blănă și de faptul că nu înotam în nici o piscină din Hollywood”, notează ea cu umor. „Botezul” focului (nu al apei) îl primește curând cu *Artiști și modele* de Frank Tashlin, film în care evoluează cu brio alături de celebrii Dean Martin și Jerry Lewis. În ajunul premierei se casatoresc cu impresarul și regizorul Steve Parker. „Terminasem al doilea film, așteptam un copil și locuim tot într-o baracă de o singură cameră... Noroc cu a treia premieră de succes, *Ocolul păimintului* în 80 de zile, care o „azvire” în topul box-office-ului, marindu-i și spațiul locativ. Doar că domnul „cum îl cheamă oare?”, sotul ei, nu mai vrea să fie numit în Hollywood domnul Shirley MacLaine și hotărăște să plece în Japonia să-și facă în teatru un nume independent. Încep lungi așteptări pentru mama și fiica. O și vad pe Shirley, roscovană cu păștii și ochi migdalici, veșind telefonul, ca basterina din *Doi pe un balansoar* pe care avea s-o interpreteze admirabil peste câțiva ani. „Mi-era cumpulit de teamă. Oare producătorii m-a uitaseră? Mi-a venit atunci în minte că există și televiziune. Drept care, timp de câteva luni mi-am

Sub bagheta unui maestru al comediei dramatice Vittorio De Sica, Shirley MacLaine și Lex Barker în *De 7 ori femeie*

„Nu mă deranjează să plătesc taxe pentru că, în orice caz, nu am văzut niciodată un ban din cei câștigați. Ca orice vedetă, am un manager care-i ia pe toți.”

„Nu am niciodată încredere în actorii macho de la Hollywood care se privesc în oglindă mai des decât o fac eu.”

„Eram o stea în ascensiune și nu aveam o rochie de seară.”

tratat complexe cu emisiuni de varietăți în care dansam și cântam.” (Probabil de atunci e considerată „fata cu cele mai multe talente de la Hollywood”). „Tratamentul” e aplicat cu atita talent, patima și profesionalism încât Frank Sinatra și Vincente Minnelli vazind-o i-au propus rolul principal din *Unii veneau alergind* (în 1958). Filmul lui Minnelli și apoi, în 1959, o alta comedie trănăzită — gen în care frumoasa interpreta excellează — *O fată avertizată* — o aduc printre vedetele de prestigiu internațional, cu premii la mari festivaluri (Berlin — Ursul de argint; Premiul Academiei Britanice de Film; Veneția, Cupa Volpi; mai tîrziu Oscarul).

Virtul carierei îl cucerește în 1960 cu *Apartamentul* în regia lui Billy Wilder — filmul va fi distins cu multe Oscaruri, dar nu și pentru interpretarea senzatională a ei alături de Jack Lemmon. Or, tocmai hazul lor alt de personal, ingenuitatea amestecată cu înțelegerea realista a situației, zîmbetul lui Shirley brav, de îndrăgostita pierzătoare, ce știe sa lase cu grație și umor din momente penibile, îmbogățeau story-ul — de altminteri oarecare — al multipremiatei comedii hollywoodiene, atribuindu-i aura de poezie dramatică ce făcea personajul lăstier de neuitat. Un alt rol, cel al Ghessei din filmul cu același nume turnat în Japonia (film în care îl are ca partener pe Yves Montand) o aduce, timp de câteva săptămîni, în documentare, la o școală de ghesse, ca să învețe ceremonialul ceailui și dansul nipon. Aici capata interesul pentru cultura orientală și gustul călătorilor îndepărtate. „Dar cauteria, studiul cel mai neobișnuit — considera actrița, în însemnările ei — l-am făcut după ce Billy Wilder m-a rugat să joc Irma cea dulce, o fată curajoasă ce trebuia să învețe să-și folosească trupul cu mindria unei femei de afaceri, fara șfială și sentimentalism”. Shirley e altă de autentic franțuzească, o „femme de tete” la început, apoi, îndrăgostită

devine altă de „femme de coeur”, încît critica o elogiază, publicul o adora, primește și un Oscar în '63 și lumea filmului se interesează de ea. „Acum îmi puteam permite să-i strig pe numele lor mic pe producători și regizori. Și nu pentru că stiam foarte bine ce vreau ca actriță, ci pentru simplul fapt ca primeam zeci de mii de dolari la un film. Devenisem un „Star”, un „Cineva”. Dar Hollywoodul ma obliga astfel sa fi lucida, să mă pun tot timpul sub lupa, să mă analizez fără mila...”. Să fie oare acesta și motivul pentru care a refuzat câteva roluri ce nu-i conveneau și a plecat într-o lungă călătorie în jurul lumii — printre altele și în India unde a studiat (din nou pasiunea studiului) filosofia hindusă și practica yoga. Sa fi fost ea conștientă de pericolul repetării chiar și în cazul strălucitului succes cu musicalul *Sweet Charity* în regia lui Bob Fosse — un fel de remake al personajului Irmei, de fapt o adaptare ingenioasă după *Noptile Gabrielei* (filmul lui Fellini, cu inegalabila Giulietta Masina. Actrița căreia Shirley îi seamănă mult ca peisaj interior, cu lacrima topită de zîmbet și zîmbetul înnobit de lacrimă...).

Oricum, pentru vedeta americana urmează film mai puțin reșite (în ciuda succesului lor de public), câteva partituri burlești, a la *Doamna româie bărbăți*, *Rolls Royce-ul galben*, dar și o demonstrație de virtuozitate interpretativă, *De 7 ori femeie*, sub bagheta altui maestru al comediei dramatice, Vittorio De Sica. Și, abia într-un firziu, în '84, un nou Oscar pentru antonimul rece (rolul unei mame neliniștite de evoluția fiicei ei în *Cuvinte de alint* de James Brooks, alături de faimosul Jack Nicholson). Explozie de vitalitate și talent, Shirley nu se da bătută.

La 50 de ani, în acel show de simțată seară, ea a irupt cu aceeași exuberanță, tinerețe, impecabil profesionalism, ca pe vremea Irmei și a Gabrielei de neuitat.

Alice MĂNOIU

Ave César!...

...pentru că e vreme multă de cînd tot așteptăm și noi să fim în cercul eurovizionistilor. Seara aceasta a César-urilor, de aproape trei ore, a fost mai mult decît un spectacol cu premii și premianți în care Depardieu a chicotit nervos — între „Palme d'Or” de la Cannes și așteptatul Oscar de la sfîrșitul lui martie — despre nenorocirea lui „de a fi în viața și singur” (în viață, fără îndoială, ca un clasic, dar singur?). Pe fînga multe alte aspecte placute, surprinzătoare, inedite, seara aceasta a fost și o lecție nu altă de cinema, cît mai ales despre modul cum se păstrează și se stimulează arta în cetate. O artă cum este filmul, foarte iubită, dar și foarte fragilă în același timp, căci supusă tuturor seismelor social-economice, mai mult decît oricare dintre surorile ei. Filmul, se știe, are ne-

voie și s-a văzut clar prin perdeaua de efuziuni, glume și improvizatii (alt aspect surprinzător: n-a existat un festivism rigid, arid, mecanic, ci dimpotrivă o stare de comunicare, de intimitate între scenă și sala de multe, multe locuri) are nevoie, spun, de căldură, are nevoie de producători-animatori, de realizatori capabili să se lase podidți de lacrimi de bucurie cînd interpreta, aproape debutantă, obține un César, iar el nu; are nevoie de producători capabili să rîde pentru un Cyranu, pentru un scenariu dedus dintr-o piesă în versuri de-acum un secol, are nevoie să simtă cum spunea Rappeneau — „că Europa e talentată și poate face față americanilor”. După cum are nevoie să-și aducă aminte, mereu și mereu, de superba lecție — superbă prin modestie și lipsa de prețiozitate — a lui Renoir, despre modul cum se construiesc, cum se

naște un film adevărat, și cum se caută adevărul unui personaj fără de care acesta n-ar putea trăi.

O seară ca aceea a César-urilor nu este numai un spectacol transmis la televizor, ea este — așa cred — o ieșire în public, pe continent și în lume a unei culturi întregi, prin delegații ei pentru o seară: oamenii filmului. Un film și interpretajii lui — cu acea vază în mîna, despre care fiecare are cite o părere, sau o întepătură, sau chiar un gest orotitor — sînt doar o parte dintr-o atmosferă ce respiră o cultură, cu dimensiunea ei publică: civilizație actului solemn care nu-și pierde nici o clipă umanitatea. Ministrul culturii se afla într-o lojă alături de președinta de onoare a acestei manifestări, Sophia Loren, și de însuși César (care mie mi l-a amintit pe Palady), César, autorul obiectului sancționat și

sanctificat. Dar nu știu cum se făcea că ei se fereau să aiba un aer de ofițerate. Pe scenă Bohringer — cînd mai bine, cînd mai puțin bine — se lupta cu emoția, dar și cu șablonul de ofițier al ritualului unei premiere. M-a îndușiat chiar spaima lui de a nu cădea în ridicolul „autorității” care decide soarta.

Poate, mă gîndesc, ca înșiși sala de pe Champs-Élysées să aibă o contribuție prin cadrul pe care l-a oferit și prin care obliga la păstrarea condiției umane și umaniste, tocmai în concurență cu implacabila, de atîtea și atîtea ori, prezența a mijloacelor audiovizuale.

Moriturile te saluta, seară a Cesărurilor!

Mircea ALEXANDRESCU

Azi, ei sînt vedete...

RICHARD BOHRINGER. Prima impresie — o figură oarecare, chiar grosieră, ca brusc, privirea, ochii de un verde limpede să-i reveleze în scipilor fulgurante remarcabila sensibilitate.

Multa vreme a fost cantonat în roluri de duri, de ticăloși evoluind în atmosfere sumbre, dar Bohringer s-a arătat interesat de aceste personaje cărora îi place să le descopere hiebele sufletesti.

El însuși a avut o viață agitată, tenebroasă. După o copilărie aspră, marcată de o temporară orbie, alunece în alcoolism, recurge la droguri. Această existență trăită cu maximă intensitate transpare din cartea sa, un best seller, apărută în 1988 la Editura Dencol și intitulată „E frumos un oraș noaptea”, în care fragmente autobiografice sînt „puse în scenă” cu talent incandescent de veritabili scriitori.

Ajuns lîrziu în prim plan artistic, Bohringer manifesta energia debordantă a celui ce cunoaște valoarea timpului pierdut, creează cu multa rigoare profesională și este de o severă autoexigență în tot ceea ce întreprinde, fie că e vorba de un simplu comedia tv, de muzică (o veche pasiune), de actorie sau, mai nou, de activitatea de producător de filme.

Primul rol important pe care i l-a încredințat în 1972 cineastul Charles Malton (cunoscut mai ales ca fotograf și rafinat pictor) era acela al unui firar setos de absolut și care vrea să se sinucidă — un personaj inspirat de propria sa personalitate (**Italianul și trandafirul**). Abia în 1980 revine în forță cu excentricul straniu, dar și generos din **Diva** al lui Jean Jacques Beineix. Pînă în prezent a dobîndit două Căsuțe de aur: pentru rol secundar — un nepotat (**Surplus de pedepsă**, regia Denis Amar, 1984) și pentru cel mai bun rol masculin — un dușuror urzuc readus la seninătate de un puști (**Marele drum**, regia Jean-Loup Hubert, 1987). Alte câteva titluri din filmografia sa: **Metroul** — regia Luc Besson, 1985 — un vinzător ambulant traficînd orice; parteneri Isabelle Adjani și Christophe Lambert; **Agent incomod**, regia Jean-Pierre Mocky, 1987 — un tip „le costum și cravată” în compania Catherinei Deneuve; **După război**, regia Jean-Loup Hubert, 1989 — un soldat german tandru și uman dincolo de masca neliniștitoare; în cel mai discutat film la Cannes '89, **Bucătarul, hoțul, soția și amantul ei**, regia Peter

Greenaway, — un maître gastronom într-un restaurant baroc în care un bandit odios terorizează lumea.

În 1990 alte două roluri importante: **Femele albă**, regia Jean-Loup Hubert, parteneri Catherine Deneuve și Bernard Giraudeau și **Femele galante**, regia Jean-Charles Tacchella — un fermecător seducător de secol XVI, parteneri Isabella Rossellini și Marianne Basler.

VICTORIA ABRIL. Nu se gîndise să devină actrița de cinema.

Era dansatoare și cum avea nevoie de bani ajunge în fața unei camere de filmat. Crede că această experiență nu se va repeta, dar i se ofera un alt rol, apoi un altul. Cînd împlinea 15 ani fusese deja 5 filme și fața de disciplină severă necesară dansului clasic, viața pe platou i se parea mult mai ușoară, ca o vacanță.

Francezii o descoperă în 1983 în **M-am căsătorit cu o umbră** de Robin Davis și în **Luna în rigolă** al lui Jean Jacques Beineix. Avea atunci 23 de ani și 15 filme la activ, majoritatea realizate în Spania, țara natală.

Cînd își povestește viața totul pare simplu și normal. Vorba precipitată și dese izbucniri în năsi îl trădează firea jovială și sănătatea robustă, care i-au permis să realizeze performanțele de pînă acum. În ultima vreme a căutat să-și limiteze lucrul la trei filme pe an, dar în așa fel încît să-și continue dubla carieră, în Spania și în Franța.

Victoria Abril este un ciudat amestec de instinct și reflecție, entuziasm și invenție. Îi place să improvizeze atunci cînd este stimulată de regizor, cînd îi vine în inimă să-și joace rolul de conferențieră personalului.

Își iubeste partenerii și colaborează cu ei deschis, spontan, apreciindu-i pe Gérard Depardieu (**Luna în rigolă**), Christophe Malavoy (**Calatoria**, regia Michel Andrieu, 1984), Richard Berry (**Surplus de pedepsă**, regia Denis Amar, 1984), John Hurt (**Cînd se lasă seara**, regia Dominique Othenin-Girard Sergio Guerra, 1984), Charlotte Rampling și Anthony Higgins (**Max, dragostea mea**, regia Nagisa Oshima, 1986), Richard Bohringer (**Ada în jungla**, regia Gerard Zingg, 1988).

Forța și energia o indică pentru personaje „catalizator”.

Conaționalul ei, cineastul Pedro Almodovar, impus în ultimii zece ani ca șef al noului val spaniol, a distribuit-o în 1990 în **Leagă-mă bine**, deopotriva thriller și melodramă romantică: fascinația morbidă a unei iubiri imposibile între un dezaxat (Antonio Banderas) și victima sa, de care e îndrăgostit nebuneste și pe care o sechestrează în propria locuință, o acționează de filme erotice, ea însăși în deriva, ființa fragilă și incapaținată, visătoare și violentă, de o tulburătoare senzualitate.

Cum compatriotul ei Almodovar — sub îndrumarea căruia a filmat nu o singură dată — își definește idealul feminin prin Bette Davis, Katharine Hepburn, Doris Day și Marilyn Monroe, se poate deduce și că Victoria Abril se înscrie în acest univers actoresc și feminin.

Irina COROIU



● Prezentatorul „Căsar”-urilor '91 Richard Bohringer (cu Isabella Rossellini în **Femele galante**, regia Jean-Charles Tacchella)

● Există oare un destin al balerinelor să devină actrițe de film? (Victoria Abril „Ursul de argint” la Berlinale '91)



Coșmarul poate fi povestit?

Scenariul acestui film a fost scris încă din 1983, de scriitorul Augustin Buzura (după un segment narativ din romanul său „Fetele tăcerii”) într-unu cu regizorul Nicolae Mărgineanu. În fapt, avem prima tratare absolut autentică pe ecran a modului dramatic în care „s-a furiat alianța de nezdruccinat dintre clasa muncitoare și țărănim”. Altfel spus, prețul uman, social și economic al aberației intrată în istoria noastră sub numele de „colectivizare”.

Un prim amanunț inedit mi-l indică însuși regizorul: generalul de securitate care se ocupa de cultura, recunoscînd veridicitatea faptelor ce constituiau substanța viitorului film, se declarase de acord cu realizarea acestuia atunci, la începutul anilor '80, „No-roc” (bun?) că s-a opus vice-președintele de atunci al CCES, astfel încît scenariul a mai avut de așteptat încă 7 ani, după care a intrat în producție, la începutul lui 1990, exact așa cum fusese scris inițial, fără a i se modifica mărul o virgula. Din distribuție fac parte: Remus Mărgineanu, Dorel Vișan, Valentin Voicila, Calin Nemes, Doru Ana, Papil Panduru, Cristian Ioan; decorurile au fost concepute de Magdalena Măreșescu, iar costumele de Maria Mișu; imaginea este realizată de către Gabriel Kosuth, iar montajul de Nita Chivu-Iescu.

Prezent la locul filmărilor, am avut șansa de a asista „pe viu” la realizarea secvenței finale — o malignă apoteoză a procesului de siluire și distrugere a clasei țărănești din România.



FĂRĂ IDENTITATE

de Nicolae Mărgineanu și Augustin Buzura

Rețeta — pe cit de simplă, pe alt de bine cunoscută: minciună, teroare, violență. Pe platoul din centrul satului (locul real se află la Coasta-Bontida, jud. Cluj), personajele strîncu cu forță, sub atenta supraveghere a organelor de miliție și securitate, stau în fața tribuna improvizată cu tot dichisul față de masă roșie, portretele unui birou politic (bau-baul epocii) ce începea cu formula Ana-Teo-Luca-Dei, activistul de la raion venit

să întărească ceea ce era desemnat eufemistic drept „muncă de lămurire”. Corul pionieresc întonează cu mult zel un cîntec despre recoltele bogate, de inspirație colhoznică, ce vor veni cu siguranță într-un viitor neapărat luminos. Apare și „Cealca” de la centru, venită spre a stîrni cu tot fastul un asemenea eveniment între timp, în planul secund, „Circotasi”, „destabilizatori” (de atunci, adică majoritatea populației satului) sînt reuși la tăcere cu ajutorul bînelor minerești sărite cu promptitudine în ajutorul marelui oper.

Din afară, cadrulul, urmăresc cu atenție nu alții mizanscena propriu-zisă, ci reacțiile figurate, alături din bătrînii satului de azi —



aceiași care au suportat direct, fără anestezie, grozaviile de acum 40 de ani. Stau domoli, resemnați, pînă în încă temerari. O „nana” își mărturisește că nu și închisese să tralască ziua în care acele evenimente s-a poată fi dezvaluite, așa cum au fost ele cu adevărat.

Regizorul Nicolae Mărgineanu, concentrat asupra unghiului și a micșinilor de aparat, n-are timp pentru alte declarații. El face filmul, ceea ce continuă să fie foarte greu. Azi nu are figuratie suficientă, căci din 80 de mineri promisi au venit doar vreo 15. Nu a apărut nici „Pobeda” din recuzită, așa încît trebuie să se descurce doar cu „Cealca” — o lămuza care chiar a aparținut, pe vremea aceea, lui Gheorghe Dej. Acum scriștie din greu pe hîrtioarele Bontidei și consumă 25 de litri la sută de kilometri, după cum se văta fericitul ei proprietar. Aferim!

Valentin Voicila, interpretul personajului Radu — activistul trimis să facă ordine, să-l chideze orice rezistență față de putere și să-l pună cu totul pe labă pe bătrînul Mărgineanu, liderul moral al satului — își mărturisește despre înverunarea și oriipilearea cu care „face” acest rol. Inițial îl refuzase. După aventura din CPUN mi-am dat seama că nu am ce căuta în politică”, îpoștaza de acum, din film, e aceea a unui fanatic, cu care nu se poate identifica nicicum. E o experiență, fără îndoială, grea și interesantă pentru un actor.

Să vedem cum va ieși pînă la urmă... Primul semn încurajator în acest sens îl constituie aceeași „nana” din figurație care, consultată asupra autenticității cadrului în comparație cu „Cum era atunci?”, la din cap afirmativ și adaugă, zîmbind cu mîna la gură: „Da, da... Mai cu samă dumeleau... îi chiar așa”.

Bogdan BURILEANU



● Mare succes la Paris: reluarea unui film cu Cyd Charisse (și Gene Kelly) în oraș

(Anais) excelentă în rolul unei indiscrete antipatie în căutare de emoții. Și totuși un loc se dovedește a fi destul de pittoresc.

► **LUNGUL DRUM SPRE CASĂ**, se intitulă filmul lui Richard Pearce, (scenarist este John Cork) care face multă viață deocamdată doar peste ocean. Filmul a avut premiera în ianuarie, la New York. Realizatorii s-au inspirat dintr-un incident petrecut în... 1955 la Montgomery când s-a înregistrat un total boicot al serviciului de autobuze locale, boicot socotit a fi geneza mișcării feministe și raportările ei la drepturile omului. (Cel puțin așa afirmă David Ansen în „News Week” din 7 februarie 1991).

Iată povestea: Odessa Cotto (rolul este interpretat de Whoopi Goldberg) este femeie în casă la doamna Miriam Thomson (interpreta este Sissy Spacek), o clasică soție din sud, petrecându-și timpul între o partidă de bridge și gîndul la apropiata petrecere de la Country Club. Totul în această viață aparent lipsită de alte evenimente, totul se schimbă în ziua în care are loc acțiunea de boicotare a serviciilor de transport cu autobuzele, acțiune stîrnită de arestarea unei oarecare Rosa Parks care a refuzat să cedeze unei pasagere albe scaunul pe care ședea în autobuz. Din acest moment Odessa a început să vină la slujbă pe jos, cale de patru mile și jumătate. Faptul nu rămîne neobservat de colectivitatea acestei mici localități

din Alabama și stîrnete o adevărată dezbateră socială despre care comentatorul mai sus menționat spune: „Regizorul Pearce are grija să evite caderea în melodramă și faceți până aproape de final cînd o femeie feminină de cîntece religioase răspîndește niște melodii încărcate de incitări rasiste. Chiar dacă așa s-a întâmplat, secvența aceasta nu depășește cadrul unui clișeu hollywoodian”.

Noua ni se pare demn de reținut că problematica socială de această natură nu vine, nici de astă dată, mai aproape de zilele noastre (faptul inspirator s-a produs în 1955) ceea ce ne face să credem că drumul spre casă este într-adevăr foarte lung (încă).

► **MUTRIȘOARA** ar fi titlul recentului film al lui Andrei Razumovski despre care „Filmul sovietic” scrie, între altele, că nu este un film comercial cum s-ar putea crede la prima vedere. Pe de o parte se poate urmări o intrigă pasionantă plină de suspens, de dinamism, o peliculă făcută cu profesionalism. Pe de altă parte, spectatorul îi înfînește aici pe unii dintre actorii lui preferați (rolul principal este interpretat de Dimitri Haratian care se afla pe primul loc al sondajului efectuat în 1990 de publicația „Ecranul sovietic”). Realizatorii, se afirmă, au fost preocupați să interpreteze, să analizeze, o seamă de simptome alarmante ale societății sovietice, în primul rînd popularitatea „unor eroi” care sînt mai degrabă niște anteroi.

► HENRY AND JUNE.

Se discută mult despre filmul lui Philip Kaufman, se discută prea mult mai ales că la ultima ediție a festivalului de la Veneția, acest film nu numai că n-a reținut atenția, dar nici măcar pe spectatorii obligați prin meseria lor să stea pînă la sfîrșitul filmului în fotolii, criticii, nu l-au reținut. Cele două interprete, Uma Thurman și Maria de Medeiros, consumă repede interesul pentru lumea filmului, așa încît pînă la urmă ajungi la concluzia lui Jean Louis Perrier din „Le Point”: „Toată lumea e la curent cu relațiile care au existat între scriitorul Henry Miller, Anais Nin și soția scriitorului, June. Totul a fost disecat și subliniat în sute de pagini ale acestor grafomani care au fost Henry și Anais. Și asta se poate citi. Pe ecrane, efectul produs de ceea ce s-a scris se dovedește netransmisibil căci, iată, se ajunge la un album ilustrat pe tema „relație scandaluoasă în Parisul anilor '30”. Filmul e „drăguț” ca realizare, Uma Thurman (June) este superbă, Maria de Medeiros

● Iată-i pe interpreții **Mutrișoarei**: Dimitri Haratian între Maria Zubarova și Marina Zudina



● Jean Paul Belmondo (57 ani) s-a despartit — după mai mulți ani de conviețuire — de cîntăreasa braziliană Carlos Sotomayor. Nu i-au rămas decît amintirile... Maya, cățelușul yorkshire care a preferat să rămîna în Franța, cu el... Cum s-ar spune „dragoste de cîine”.

● Un juriu sponsorizat (se poartă cuvîntul) de săptămînalul **Paris Match**, avînd în componența lui, printre alții, pe Michèle Morgan, Michel Drucker și pe Edmonde Charles-Roux, deținătoare a unui premiu „Goncourt” — a desemnat cele mai bine și cele mai prost îmbracate femei în anul 1990. „Premiul cel mare” l-a distinsă prințesa Caroline de Monaco. Pe locul trei figurează Anouk Aimée. Cu maximum de puncte, Liz

Taylor a smuls pur și simplu locul întâi pentru cea mai prost îmbrăcată femeie, cîntăreța **Madonna**. Juriul a motivat acordarea premiului „Scorpii imblînzite” astfel: „Rochiile sale din muselina mov, ornate din beșug cu paiele și strasuri au făcut să pâlpească doar inimile celor îndrăgostiți de kitsch. De fapt, ea s-a bucurat” întotdeauna de o solidă reputație de prost gust vestimentar. Madonna, încearcă prin varietatea genurilor vestimentare s-o concu-

reze (și, de multe ori reușește, cu succes). Se pare că a te îmbraca fără gust a devenit o mare artă! ● Dacă ajungeți în America, nu uitați să intrați și în Hampshire House, lîngă Central Park. La etajul 30 locuiește regizoarea **Milos Forman**, autorul celebrului **Amadeus**. Și dacă dorți și alte autografe sunați și la vecini. Ei sînt **Luciano Pavarotti**, **Plácido Domingo**, **Lauren Bacall** și **John McEnroe**...

● Cele mai frumoase bijuterii

nu pot fi prezentate decît de cele mai frumoase femei. În cadrul unei recente parade (fotografice) actrițele **Arielle Dombasle** (a prezentat o broșă din 450 de diamante colorate), **Françoise Fabian** (garnitură: cercei și colier din diamante și perle) și **Jane Seymour** (cu un colier din diamante semnat Cartier) au ocupat primele locuri, făcînd ca visele să-și ia zborul... Cine mai încearcă? ● **Liz Taylor** și-a regăsit zîmbetul și pofta de viață datorită nou-

lui ei prieten, Larry Fortensky, fost camionagiu, cunoscut la clinică (foarte high life) de dezintoxicare a lui Betty Ford. Gurile rele nu ezită să vorbescă de notabilitate diferentă de vîrstă dintre cei doi logodnici... Dar, dragostea-i orbi!

● Surusul misticistic al lui **Jack Nicholson** în **Whirlpool** din **Eastwick** s-a transformat într-unul patern. După desparțirea de Anjelica Huston, fiica celebrului regizor, Nicholson „s-a cumințit”. S-a căsătorit cu Rebecca Broussard și a devenit tatăl unei fetițe pe nume Lorraine. Și vor trăi fericiți pînă la adînci bătrîneți...

● După ce a trecut de **Ultima frontieră** și a intrat într-o **Dinastie**, **Linda Evans** a învățat să danseze sirtaki din dragoste pentru logod-

Bazarul inimilor Sfă-rî-ma-te

► DE SICA LA MOMA

(Muzeul de arta moderna din New York). S-a anunțat că în cursul acestui an, mai exact din luna mai, va avea loc o retrospectivă dedicată marelui actor și realizator italian Vittorio De Sica. Această retrospectivă se bucură de o lansare care a început odată cu anul 1991. Se poate citi de exemplu în publicația MOMA: „De Sica a fost una din personalitățile cele mai seducătoare din analele filmului italian: actor de mare popularitate care a devenit și mare regizor în tradiție umanistă”.

Vor fi prezentate la New York toate filmele în care a jucat și pe care le-a realizat De Sica. Ne permitem să adăugăm acestei inițiative o mărturisire făcută la București, cu ani în urmă, de Vittorio De Sica, venit în capitala noastră pentru a asista la un concert al „Madrigalului” care inserase în repertoriul său și o compoziție a fiului lui De Sica. În vizită la ACIN-ul de pe atunci și întrebare despre neorealismul italian, De Sica a răspuns zîmbind: „Neorealismul a fost numit astfel de către critici. El auto teoretizat ceea ce noi, la vremea aceea, și în condițiile aspre de după război, nu făcăm decât pentru că așa stăteau lucrurile. Cadrul real era singurul la îndemina noastră, iar condițiile materiale erau mai mult decât precare. Eu nu am nici o contribuție teoretică la neorealism. Am făcut filmele care se puteau face atunci. Zavattini a participat intens la amplificarea teoretică a noului imaginii a filmului din Italia. Dar eu am rămas un actor-regizor”.

► ADMIRAȚIE RECIPROCĂ.

Un sentiment destul de rar printre celebrități: Paul Newman și Tom Cruise se prețuiesc fără rezerve. Cruise are în comun cu Newman — deși îi despart 37 de ani — pasiunea pentru mașinile de curse. Pe cînd avea 12—15 ani, Cruise obișnuia să plece cu o veche mașină de-a familiei, să o încerce cu zăre pe care le plasa la diverse chioscuri. Plăcerea lui cea mai mare era însă alta și anume să încerce primele emoții ale volanului. Întîmplarea a făcut ca după ani și ani să-l întâlnească pe Paul Newman pe care să-l roage să-i împărtășească din secretele actoriei dar și ale volanului.

„Domnule Newman — i s-a adresat el — n-ai vrea să mă inițiezi și pe mine în cursele auto?” Newman depășise de mult primele emoții ale cursei, o trece și pe aceea a celebrei înfîlțiri de 24 de ore de la Le Mans. Așa s-a trezit și Tom Cruise la volanul unei „Porsche” pe care Paul Newman l-a pus-o la dispoziție cu ocazia unei curse de la Chicago. După aceea se înscrie



Se numește Judith Godrèche și face senzație în filmul intitulat *Judith*

Și ea se simte atrasă de film: cîntărețea Rachel



în celebra cursă de la Daytona. „Nu viteza mă atrage — mărturisește Cruise — ci atmosfera pistei, lumea ei, mirosul ei, toate acestea mă fascinează. Aș vrea să ajung să fac un film despre o cursă ca aceasta”. După patru ani l-a

și făcut, el se intitulează *Zlucă tunelului* și a fost turnat chiar la Daytona. Cruise interpretează rolul unui pilot de curse și demn de menționat este faptul că a refuzat să folosească vreun trucaj.

nicul ei, muzicianul grec Yanni. Tînărul „efeb” grec nu are numai meritul de a fi compus slagăre dar posedă și cea mai impozantă podoabă capilară de la Hollywood...

• **John Malkovich** — tenebrosul Valmont din *Legături periculoase* și interpret în ultimul film al lui Bertolucci, *Cealaltul din Sahara*, n-a rezistat farmecelor frumoasei Michelle Pfeiffer. Nu pentru mult timp însă, pentru că în timpul filmărilor din deșert, s-a îndrăgostit de asistenta lui Bertolucci, Nicoletta Peyran, care în curînd îi va da ruși un moștenitor. Ale tineretii valori...

• Un bărbat nebun de fericire... așa arată cea mai îndrăgită vedetă a ecranului francez, **Alain Delon** după ce a devenit tatăl micii

Anouchka. Să vedem dacă, în fericita ipostază star-ului francez se va reprofila pe filme de desene animate și povești de adormit copii. Sau va lansa o nouă modă de genul „scutece alendelor” ori „cărucioare alendelor”? Dacă tot am lepdăat niscai coajice...

• „Mascota” muzicii franceze, **Vanessa Paradis** declară: „Trăiesc de azi pe mâine. Nu-mi place să fac planuri. Nu am nostalgii... Îmi place să trăiesc la lumina zilei”. Grădina ei secretă: povestea de dragoste cu **Florent Pagny** (interpretul lui François Villon din filmul lui Sergiu Nicolaescu).

Doina STĂNESCU

FILM FAX

► Festivalul internațional al filmului de la Cannes, ediția 1991 va avea loc cu începere de la 5 mai. Președintele juriului va fi regizorul Roman Polanski.

► Între filmele italiene cele mai așteptate și mai prețuite la acest început de an se află: *Hamlet* de Zeffirelli, *Millarde* de Carlo Vanzina și *Să vrei să zbori* de Maurizio Michetti.

► *Frankenstein dezînțuit* în regia lui Roger Corman, avîndu-l în distribuție pe John Hurt și pe Raoul Julia, se află pe lista celor mai solicitate pelicule de către rețelele de distribuție.

► Personalitățile filmului inspiră contribuții editoriale foarte comentate și solicitate. Sînt menționate la loc de frunte: „Roberto Rossellini” de Fernando Di Giannmatteo, „Toate interviurile lui Truffaut despre cinema”, publicate sub îngrijirea ziaristei Anne Gillain și tot despre Truffaut, o altă carte cu titlul „Barbatul îndrăgostit de femeie” de S. Marsilio. În sfîrșit, o nouă contribuție editorială consacrată de Fellini ultimului său film *La Luna* apărută la Torino în editura Einaudi.

La cea de-a XXXI-a ediție a „Festivalului popoarelor” de la Florența, juriul prezidat de cineastul japonez Nagisa Oshima, după ce a vizionat 19 filme înscrise în competiție, a acordat premiul pentru cel mai bun documentar al anului peliculei ucraineanului Alexandru Balagura intitulată *Către toți filii și surorile noastre. Ucraina astăzi*. Cea mai interesantă căutare a expresivității cinematografice a fost considerată pelicula japoneză *Nu putem uita aceste lacrimi* de Junichi Ushiana; cel mai bun documentar etnografic a fost considerat filmul italian *Nau-nas* de Ludmila Ferolla și Jeanne Pedruzzi.

► Un premiu Oscar a fost cunoscut înainte de pronunțarea verdictului de la 25 martie 1991: Oscarul atribuit Sophiei Loren pentru întreaga ei carieră artistică. El a fost anunțat în februarie. Trebuie amintit că acest premiu a mai fost decernat lui Akira Kurosawa, lui Charles Chaplin, Greta Garbo, Cary Grant și lui Henry Fonda. Trebuie să amintim că Sophia Loren a mai primit un Oscar pentru *Cioclari*.

► În sfîrșit, Mostra venețiană a cărei ediție din 1991 va avea loc la începutul lui septembrie, ocupă mult spațiu în zărele peninsulei, căci așa cum se înfîlșă an de an — lucrările selecției sînt precedate de aspre discuții în privința modului de desfășurare a festivalului ca și despre însăși persoana destinată să conducă Mostra. Se pare că noul ales va fi Lizzani.

► La festivalul filmului fantastic de la Avoriaz (Franța) marele premiu a fost obținut de pelicula americană intitulată *Povești din zona obscură* de John Harrison. Juriul a fost prezidat de Michael Cimino.

► În „New York Times” se poate citi următoarea constatare provocată de războiul din Golf: „Între multe alte lecții, spune comentatorul cinematografic al acestui important ziar — lecții pe care le putem învăța în aceste zile, este și aceea că între adevăratul război și filmul de război sînt foarte puține asemănări, mai ales cînd este vorba despre filmul de război produs în ultimii ani. În timp ce în trecut filmele de război exaltau patriotismul, efortul comun și valoarea sacrificiului individual pentru o cauză superioară, filmele din ultima vreme au povestit în special despre niște aventuri individuale, despre egotismul unuia, despre autoexaltarea lui. Nu întîmplător, *Rambo* apare în declarațiile irakiene în care se vorbește despre extravaganta noastră în materie de război”.

Indiscreta și antipatica Anais (Maria de Medeiros)



POSTER Patrick Swayze

38 de ani. Lansat în filmul *Dirty Dancing* (1987), cunoscute un imens succes în filmul *Ghost* (1990) al lui Jerry Zucker, unde are ca partener pe Demi Moore și Whoopi Goldberg. A debutat ca dansator în Compania de balet din New York. Pasionat de gimnastică, arte marțiale, patină, cascade și, bineînțeles, de dans.



● Stafeta generațiilor: John Ford și exegetul său Peter Bogdanovich

● Ava Gardner, una din preferatele maestrului (*Mogambo*, 1953)



„Un regizor care rezumă tot cinematograful american”

Sean Aloysius O'Ferris — regizor și producător american de origine irlandeză, născut în 1895 — mort în 1973. Studiază Belle arte, apoi debutează în regia de film în 1917 cu scurt metrajul *Cactus*. Realizează zeci de mici westernuri mute dintre care, cel mai important, în 1920, *Cavalerul de oțel*. Preferința pentru erol temerari, pionieri vestului, dar și pentru marginalizați, descriu cu simpatie virilă. Cultiva situații dramatice-limită care permit caracterelor „să iasă din pasivitate, să se definească, să-și demonstreze ce pot fi (...) A exalta omul, a-l studia în cadrul unui fapt crucial, într-o aventură deosebită, iată, ce mă atrage” (John Ford) Clasicul filmului american se caracterizează prin simplitatea, economia mijloacelor de expresie, prin bucuria filmărilor în natură și iscusința mecanicilor de aparat, prin fluentele montajului și reducerea dialogurilor, păstrându-le însă expresivitatea, culoarea, umorul specific irlandez (*Omul înalt*, *Draga mea Clementine*, *Taverna irlandezului*). Colaborează cu scenariști de înaltă profesie ca Dudley Nichols, Frank Nugent, James R. Webb.

Între 1930—1940 realizează cîteva din titlurile sale de referință (*Petrușca pierdută*, *Tot orașul vorbește*, și îndeosebi *Denușcările*) care — vor prezenta capodoperele *Diligența* (Oscarul pentru cel mai bun film al anului 1939).

„Descoperă și distribuie cu îndrăzneală, pune în valoare și în-

Moștenirea lui JOHN FORD

Născut în chiar anul brevetării cinematografului, John Ford a fost regizorul despre care s-a spus pe drept cuvînt că în cele peste 130 de filme ale sale „rezumă tot cinematograful american”. El rămîne exponentul unei întregi epoci artistice de căutări și izbînzii, opera sa, deînaltătoarea — caz unic — a șase premii Oscar, oferind repere trănicioare.

În filmul *Regia: John Ford* (1971), difuzat în serial de emisiunea „Ecran TV”, Peter Bogdanovich îl înfățișează pe acest filmmaker, „facător de filme” care numai în perioada mută a realizat 70 de titluri, drept un cronicar al vieții americane de-a lungul unei istorii zbuciumate. La rîndul lor, istoricii au apeni slăbesc permanența aceluiași subiect în filmele sale: prietenia bărbătoasă pentru un ideal comun, sau descoperă pesimismul fînciar al celor mai bune opere ale sale. În fine, personalitatea de geniu a acestui irlandez posedat de patima de a face film chiar și în vremea războiului — cînd deținea un înalt grad în marina militară — fascinează noile generații de cinești. Ei îl aduc cîmășul și în filme artistice, cum a fost *Inimă-trecătoare* al spaniolului José Luis Guerin, prezentat la Cannes '90.

Ce anume asigură perenitatea operei lui Ford într-o artă care așează cu atîta repediciune mari filme pe rafturi de arhivă și ridică tot mai des valori de iconoclaști? Așe numi în primul rînd — și veți vedea de ce — arta adaptării pe ecran și, în al doilea rînd, desăvîșirea genului numit western. Pentru John Ford, a descoperi echivalentul cinematografic al unei lucrări în proză (care nu era în mod obligatoriu, e capodoperă) însemna a duce la apogeu mijloacele specifice de expresie cinematografică. Din romane și piese de Sinclair Lewis, O'Flaherty, O'Casey, Steinbeck sau O'Neill omul de film a redimensionat în imagini personaje și situații, păstrînd, atunci cînd era nevoie, densitatea dialogului nu și seducția lui originală. Pentru că la Ford esențială a fost întotdeauna acțiunea, regizorul fiind un dușman declarat al literaturizării: „Imaginile și nu cuvintele trebuie să povestească acțiunea”. Actorii distribuți în filmele sale rămneau nedumeriți de indicațiile regionale. John Wayne măturase ca Ford îi cerea la un moment dat să privească într-o anumită direcție fără a face nimic altceva. „Și ce va ieși pe ecran?” — Ai să vezi, îi spunea Ford — bun cunoscător al stării personajului — ce va ieși cînd voi pune muzica și celelalte...”. Bogdanovich — om de cinema — insistă în evocarea omagiu pe aceste detalii semnificative. Preferința lui Ford pentru *imaginea grăitoare* mergea pînă acolo încît renunța la pagini întregi de dialog, așa cum s-a întîmplat odată cînd producătorul i-a atras atenția că se găsește în înfrîiere cu trei zile de filmare, a desăvîșit, pe loc, din textul dactilografat al scenariului, trei pagini și le-a aruncat. În filmele hollywoodiene o sursă sigură de efect comercial a fost dintotdeauna povestea de dragoste. Ford a refuzat-o chiar și în mari creații. „M-am privat de intrigă amoroasă — spunea el — deși cu greu puteai face să treacă astfel un film...”. Ceea ce nu înseamnă că a încercat să-și cucerească spectatorii doar prin supralicitarea duratăților, așa cum face astăzi o bună parte a filmului comercial.

Ajunsem astfel la western, al doilea — unii îl consideră chiar primul punct al creației fordiane. Cliseele genului deveniseră mitice: omul, calul, trenul, pistolul; urmărit și urmăritor, peisajul nimicitor de arși al vestului încă pustiu... Ce-ar mai fi fost de spus în plus? El bine, John Ford lăsa să se descopere genul western pornind de la o năvălă publicată într-o culegere din 1937: „Diligența către Lordsburg” de Ernest Haycox. Cineastul își impune să respecte unitatea de timp și de acțiune. Filmează în cadrul frust al unui copleșitor decor natural, același, de altfel, în care avea să realizeze apoi opt filme: Monument Valley. Cere scenariștilor Dudley Nichols o concentrare maximă și deschide astfel un nou drum: *western-ul psihologic*. Așadar, tot de la literatură — trecută însă prin talentul său imaginativ — va porni revigorarea unui gen, atît de puțin literar.

Se amintește, de obicei că antologia secvența atacului diligentei de către indieni. Dar o permanentă tensiune psihologică și un ritm fără egal realizează întreaga mișcare a acțiunii pe o traiectorie extrem de eficace din punct de vedere filmic. Capacitatea dezvăluirii personajelor, modul în care imaginea comunică spectatorului schimbările ce se petrec în acel grup de oameni adunați la un loc într-o diligență și apoi într-un han, reacțiile specifice ale actorilor prin jocul lor dirijat cu o minuțioasă severă, toate prevalează asupra povestirii însăși.

Urmărind această operă strălucită, sursă inepuizabilă de sensuri artistice, nu poți căuta în moștenirea lui Ford inspirație pentru mulți cinești. Ea te trimite și la cuvintele lui Marshall McLuhan, definind cu limpezime puterile mediatore ale artei: „Societățile au fost modelate mai mult de natura mijloacelor prin care comunică oamenii decît de conținutul comunicării”.

Eugen ATANASIU



● Capodopera: *Diligența* (1939), protagoniști Claire Trevor și John Wayne



● Grace Kelly, prințesa-star, în regia lui Ford, în același *Mogambo*

● Shirley Temple, interpreta lui Ford în *India în flăcări* (1937) și *Fort Apache* (1948)



Alice MĂNOIU

credințază mari roturi unor actori ca John Wayne, Henry Fonda, Robert Montgomery, James Stewart, John Carradine, Richard Widmark, ca și o pleiadă de excelenți interpreți de plan doi, distribuți în mai toate filmele sale. În timpul războiului, în marina SUA și realizează cîteva filme închinăte eroismului militar, printre care filmul documentar *Bătălia de la Midway* (după care primește titlul de amiral). Critica apreciază stilul simplu al lui Ford — după unii rudimentar —, onestitatea față de tema, generozitatea dar și o anumită naivitate, cultul datoriei — fie ea și inutilă — cit și o tendință paternalistă, oficializantă (Boussinot). În 1947 fondează propria casă de producție „Argosy”, dar, conștient de imperativul comercial, nu-și poate realiza — după spusele sale — nici măcar zece din filmele pe care le-ar fi dorit, așa cum le-ar fi dorit acest mare regizor fără vocație de producător. Ecranizări ca *Fructele miniei*, 1941 (după Steinbeck), film delirînd șase Oscar-uri, *Drumul tutunului* (după Caldwell), *Lunga călătorie spre casă* (O'Neill) sau *Ce verde era valea mea* (Llewellyn), diferite ca valoare, au cu toate calitatea că desăvîșă, în ambianțe profund realiste, portrete antologice, susținute de mari interpreți. Cu *Rio Grande*, în 1950, înregistrează o frumoasă reabilitare de critică. În anii '60 cu *Ultima țintă* (preludiu lui Spencer Tracy una din cele mai frumoase creații ale sale), cu *Sentinelă neagră* (1960). Omul care l-a ucis pe Liberty Valance (1962) și mai ales cu admirabila *Toamna cheyenilor* (1963), prin simpatia față de mediile năpăstuite și afirmarea deschisă a punctului de vedere umanitar, antirasist, democratic, regizorul șterge unele impresii anterioare și termină în forță o operă vastă ce face școală nu numai printre regizorii americani. *Frontiera chineză* (1966) — adevărat „testament spiritual” al Ford, încheie bogata carieră a unuia dintre „ultimii zei ai Hollywoodului”.



Cinematograful învață să povestească simfonic:
Nașterea unei națiuni de D.W. Griffith

Scena
asasinării președintelui Lincoln

Șocul

NAȘTERII UNEI NAȚIUNI

Nașterea unei națiuni constituie un moment aparte în istoria cinematografului. Răsunătorul succes regizat de Griffith a fost dublat de un răsunător scandal. Filmul evoca, la 50 de ani de la încheiere, războiul de secesiune, și o făcea într-o manieră emoțională copleșitoare pentru publicul american. De ani buni piața era invadată de filme, piese de teatru, cărți pe tema celei mai mari tragedii trăite de acest popor, dar era pentru prima oară când mijloacele artistice folosite se situau la înălțimea cuvenită. De unde și formidabilul impact al filmului asupra spectatorilor. Scenaristul, regizorul și producătorul său era David Wark Griffith. Stăpîn, la vremea aceea (1914) pe principalele elemente de limbaj cinematografic pe care, în parte, el însuși le inventase (filmările de la distanțe variate și din unghiuri variate, efectele de umbră-lumină, descompunerea și recomponerea secvențelor și scenariilor) și care îi permitau controlul deplin asupra efectelor dramatice, Griffith condusese narativitatea cinematografică la nivelul la care se practica în mod curent și astăzi. Schema sa constă în desfășurarea a două sau trei acțiuni paralele care, de la un punct, începeau să se intersecteze. Așa se întâmpla și în *Nașterea unei națiuni*, unde

personajele principale, membrii a două familii — una din Nord, alta din Sud — vor cunoaște în timpul războiului civil o apropiere a destinelor lor, pentru că, în perioada imediat următoare (numită în istoria Americii „Anii Reconstrucției”) unele din aceste destine să se împletească. Neobosit inovator, Griffith aduce și în acest film o nouă — una de ordin dramaturgic, cu implicații filosofice. Urmărind încercările dramatice, suferințele prin care trec personajele, el raportează neîncetat micile lor istorii la istoria unui întreg popor, în timp ce evenimentele de interes național (dorința statelor din sud de a răsi Uniunea întruco nu sînt de acord cu abolirea sclaviei, hotărîrea președintelui Lincoln de a porni războiul împotriva lor pentru a împiedica secesiunea, luptele singeroase, înfrîngerea sudului, asasinarea lui Lincoln) sînt înfățișate ca determinante ale destinelor individuale, ca și ale destinelor naționale.

Griffith se folosea deci de formula „pars pro toto” arătînd totodată și „partea” și „întregul”. Emblematic pentru procedeul său este acel splendid cadru în care, în prim plan, la umbra unor stîlci, niște copii speriați își strîng în brațe mama, în timp ce, în valea din spatele stîncilor, departe, în plin soare, cîteva sute de soldați se ucid unul pe altul.

Calitatea imaginii, adesea folosind superbe efecte fotografice (operator Billy Bitzer), amplexarea scenelor de luptă, implicarea sentimentală a actorilor, dramatismul scenelor — sprijineau din plin gîndirea lui Griffith. „E ca și cum ai scrie istoria folosind fulgurul!” exclama Woodrow Wilson, președintele de atunci al Statelor Unite. În pofida melodramatismului său, *Nașterea unei națiuni* a fost primul film „serios” sau, mai bine zis, primul film „luat în serios”, demolînd concepția generală despre cinematograful văzut doar ca un instrument de distracție. De unde, atunci, scandalul?

Scenariul are la bază romanul lui Thomas Dixon „Omul clanului”. Preot din Sud, Dixon deplîngea răpăsa abătută asupra celor din tabăra învingîtorilor, în anii cîei „ai Reconstruc-

ției”. Năvala unor afaceriști fără scrupule, veniți din Nord, care se foloseau de resentimentele foștilor sclavi spre a-i asuma împotriva foștilor stăpîni, pentru a-i apăsia pe aceștia din urmă — totul a generat sbuzuri și chiar crime (situație descrisă și de Margaret Mitchell în „Pe aripile vîntului”). Rămăși fără protecția autorităților federale, sudistilor albi nu le rămînea decît să se apere singuri. Așa justifică autorul apariția Ku-Klux-Klan-ului.

Fiu al unui colonel sudist, Griffith împărțea acest punct de vedere. În *Nașterea unei națiuni* numai datorită intervenției Klanului cei cîțiva eroi vor scăpa de moarte la care îi sortiseră „cei răi” — adică negrii locali și albi din Nord. De aici scandalul, adică manifestările de stradă, acuzele de rasism, sau de fals istoric, cenzurile insistente ca filmul să fie sever cenzurat. Se părea că, pentru o clipă, *Nașterea unei națiuni* răimprărie în două societatea americană.

Griffith, dîncolo de viziunea lui partizană, era un om funcționar onest. El considera că răul este egal împărțit și între rase, și între clase. Așa că, aceluia ce îl atacaseră vehement pentru că nu gîndea la fel ca ei, le-a răspuns demn, printr-o parabolă cinematografică în anul următor: *Intoleranță*.

Timp de 28 de ani, filmul *Nașterea unei națiuni* s-a întredz și la noi, cu „neobosită originalitate”, prezentarea în cadrul Cinematotecii, ideologia prevădînd asupra importanței uriașe a acestei opere în evoluția artei cinematografice. Acum, în sfîrșit ei poate fi proiectat în public, dar să-l judecăm cu mintea noastră de acum, iar nu cu aceea a spectatorilor din 1915, din 19...

Aura PURAN

Demersul muzicii în BECKET

Intre situația (deplorabilă) în care muzica agresează imaginea, încercînd, dacă nu s-o subjugă (ar fi imposibil) măcar s-o eclipseze în atenția spectatorului, și în cazul (la fel de jalnic) în care muzica este aflat de palidă, de lipsită de personalitate, înclîd poate foarte bine să și lipsească, fără vreo pagubă pentru filmul respectiv, se întinde o zonă incredibil de largă, o evantai de direcții pe care muzica poate fi la fel de importantă și prețioasă pentru imagine. Extremele zonei acesteia se întîlnesc, evident, în punctul de convergență al tuturor direcțiilor benefice: utilul, necesarul, indispensabilul, iar dintre aceste extreme (identificabilul în funcție de diferite criterii analitice) percheia muzică memorabilă — muzică inobservabilă — este poate cea mai interesantă.

Toată această introducere este fastidioasă, desigur, pentru oricine va fi descoperit și singur, încă demult, adevărurile simple de mai sus; deci, să fim sinceri: cîți amatori de film zăbovesc asupra relațiilor dintre structurile componente ale complexei arte cinematografice? Extrem de puțin — așa afirma, judecînd după propria-mi experiență de cînelit, iată, în cazul unui film „mare” cum este *Becket* (pe care, ca tot omul, l-am văzut de altele ori înclîd îl știu aproape pe de rost, cadru cu cadru), a trebuit să urmăresc în mod special coloana sonoră pentru a putea observa cele ce urmează.

Mai înclîd, în filmul acesta există (de necezur) foarte multă muzică: în general (cu cîteva rare excepții, precum cîntecul Gwendolinei) — ce intră într-o altă categorie: aceea a muzicii reale, nu ilustrative, partitura — cum spuneam — deosebit de lungă se compune din momente deosebit de scurte și fără vreo altă legătură între ele decît aceea pe care le-o asigură paternitatea comună, „mina autorului” Laurence Rosenthal. Și apoi, ca „greutatea” acestor momente muzicale este drămuia de către compozitor cu o precizie unică, astfel înclîd să încerc emoțional imaginea, fără a o împovăra cîtuși de puțin. Topite în imagine, o puzderie de meteorice motive — unele (cele mai multe) trimînd direct la epoca medievală, altele (mai puține) comendînd-o de pe o poziție actuală — saturează substanța fluidă a filmului, rîmînd totuși imperceptibile în sine. Dar cu ce forță acționează această imperceptibilă saturare muzicală a peliculei asupra sensibilității spectatorului?

Ca, în acest caz, muzica este nu doar utilă, nici doar nece-



sară, ci de-a dreptul indispensabilă pentru valoarea înclîd a întregului demers cinematografic, nu mai încapă nici o îndoielă. E de ajuns să ne imaginăm — revăzînd filmul — că acel crud joc politic și psihologic pe care Jean Anouilh l-a înclîpuit, Peter Glenville l-a condus, iar cei doi uriași actori care sînt Richard Burton și Peter O'Toole l-au trăit cu irepetabilă incandescență, joc desfășurat în tăcerea străpunsă doar de vorbe, fără strălucitoarele fanfare de război, de paradă sau de vînașerie și fără sublimile cîntînt liturgice, fără sonoritățile alămurilor, orgi și corurilor, ce fac să vibreze mai profund emoția copleșitoare a imaginii...

Lumința VARTOLOMEI

Becket, un crud joc politic
și psihologic interpretat
de Peter O'Toole și Richard Burton

În ciclul „Eros” la cinematecă,
Margaretele Verei Chytilova (1966),
un film care a scandalizat „oficialitățile”
de aceea n-a rulat pe ecranele noastre.





Jane Birkin,



Distribuție de zile mari în **Crimă sub soare**



Diana Rigg

Am mai văzut pentru dumneavoastră:

- **** — capodoperă
- *** — film important
- ** — film bun
- * — poate reține atenția
- 0 — le lasă indiferent

CRIMĂ SUB SOARE

Film englez de Guy Hamilton; cu: Peter Ustinov, Colin Blakely, Nicholas Clay, Maggie Smith, Diana Rigg, Jane Birkin, James Mason

Agatha Christie ar fi împlinit în 1990 o sută de ani. Marea doamnă a suspensului a lăsat în urmă sa 103 romane polițiste din care s-au difuzat, în întreaga lume, peste 300 milioane de exemplare. Cinematograful s-a înfruptat zdravăn din subiectele născocite de minia ei ingenioasă și o mare parte a polițierilor Agathe Christie au văzut lumina ecranului. Printre ele se numără și această **Crimă sub soare** regizată de specialistul în ale thriller-ului Guy Hamilton, semnatul James Bond-urilor Goldfinger (1964). Diamantele sînt venite (1971). Trăiește și lasă-l pe altul să moră (1972). Omul cu pistolul de aur (1973). Filmul este un nou caz rezolvat de Hercule Poirot, meticulosul detectiv belgian. Un caz care nu-l lasă să-i tîrască vacanța petrecută pe malul Adriaticii într-un hotel de lux cu clientela cosmopolită. O "crimă sub soare" la care autorul nu poate fi decât unul dintre distinșii locuitori ai elegantei rezidențe estivale. Poirot anchetează în stilul binecunoscut, discutînd banalități cu suspecții, făcînd pe prostul și pe neatenții.

Tehnica amînării este destul de agreabilă în filmul lui Guy Hamilton, dacă ne gîndim că ea prilejuește mici recitaluri unor actori cunoscuți precum Diana Rigg (o cocheta, nu prea ridicolă), Jane Birkin (o aparent serafică nevastă), Maggie Smith (ironica patronasă a hotelului), James Mason (un milionar făt). Vedeta este însă Peter Ustinov, din nou în rolul lui Hercule Poirot, după **Morțe pe Nil**, confirmîndu-și încă o dată capacitatea de metamorfoză. În afara farmecului actoricesc, filmul mai mizează pe pitorescul locurilor de filmare și pe o recuzită retro perfect pusă la punct. Spectaculoase, concepute în spiritul complicității ironice, mi s-au părut costumele. În rest, ar mai fi de semnalat umorul foarte british al peliculei. Pentru cine îl gustă, **Crimă sub soare** e de văzut neapărat.

STRĂFULGERAREA

Film american de William Tannen; cu: Kris Kristofferson, Treat Williams, Rip Tor, Tess Harper

Nu e prima dată cînd vedem pe ecran un polițist american victimă a... corupției poliției. O complicată intrigă combină această temă generală cu „scene din viața unor grăniceri” care au de luptat cu traficul de imigranți din Mexic. Interesul peliculei este sport de implicarea în trădare a unei ipoteze privind asasinarea președintelui Kennedy, a cărei neliucidare înfăcărează încă imaginația multora. Două grăniceri descoperă în deșert după două decenii mașina asasinului și arma crimei, devenind ținta unor atentate dirijate „de sus”. Martorii incoerci nu se lasă ușor îndepărtați, mai ales că au un altu important asupra adversarului: cunoașterea terenului. Assăm deci la spectaculoase urmări de mazăre printre nisipuri și cactași, la schimburi de fo-

curi ce ridică tensiunea oricui. Regizorul William Tannen este un bun profesionist și exploatează cu brio ostilitatea peisajului și dramatismul poveștii. Distribuția îl ajută și ea, proiectîndu-l în prim-plan pe Kris Kristofferson, unul dintre grănicerii justițiar. Antecedentele cinematografice ale cunoscutului cîntăreț country erau de natură să ne asigure asupra reușitei (**Pat Garrett și Billy the Kid** — 1973, **Alice nu mai locuiește aici** — 1975, **S-a născut o stea** — 1976) dar rezultatul este chiar peste așteptări. Ca și Barbra Streisand sau Cher, Kristofferson joacă la fel de bine cum cîntă.

CÎNTĂREȚUL DE JAZZ

Film american de Richard Fleischer; cu: Neil Diamond, Laurence Olivier

Nu, nu este vorba de un remake după primul film sonor din istoria cinematografului (**The Jazz Singer**, 1927, regia Alan Crosland).

Singura asemănare este că eroul lui Richard Fleischer, evident, un cîntăreț, apare o dată travestit în om de culoare, cum face pe întreg parcursul peliculei din 1927 interpretul Al Jolson. Biografia lui Neil Diamond, o voce foarte la modă în anii '70 și la începutul deceniului trecut, conținea destule date spectaculoase pentru a asigura povestea unei cariere cu episoade (melo) dramatice. Cantor într-o sinagogă, descendent al unei familii new-yorkeze de evrei habotnici, protagonistul are de luptat cu multe prejudecăți pentru a pași pe scenă și pentru a-și laiciza cîntecul. Batrinul său tată (Laurence Olivier) suporta cu greu ideea că fiul nu-l mai cîntă pe Dumnezeu. Neil Diamond are însă o voce dumnezeiască ce l-a ajutat să devină una din stelele primă mărime ale jazz-ului. Un star decent, fără atitudine provocatoare, o prezență demnă, cu un remarcabil repertoriu poetic. Alina cit este, firul narativ este deparat cu precizie de regizorul Richard Fleischer (**Whirling** — 1957, **Cățătoare fantastică** — 1966, **Toril Toril Toril** — 1970, **Soylent Green** — 1972, **Mr. Majestyk** — 1974). Muzica este de bună calitate și fanii lui Neil Diamond o vor savura în mod sigur. Recunoșc, mă număr și eu printre fanii săi.

NU VREAU PORNO

Film polonez de Marek Koterski; Cu: Zbigniew Rol, Ewa Grabarczik, Katarzyna Figura, Anna Gronostaj

Fii liniștiți, nu e vorba de un film porno! Aș zice că producția poloneză este mai degrabă o parodie a cinematografului de acest gen. Povestea cu vag iz melodramatic se permite inserarea sceneilor erotice variate, evident, story-ul de doi bani al peliculei porno. În căutarea marii iubiri, eroul trăiește numeroase experiențe menite a-l învăța „din bob în bob amorul”. Ghinionalele îl pasc la tot pasul pe tineretului chinat de zeul Eros: vampetele îl batjocoresc, iar ingenuitatea îl dezamăgește. Nu, plăcerile trupului nu aduc fericirea, pare să filosofeze rememorîndu-și viața, protagonistul devenit un pașnic tată de familie. Tonul complice face tot hazul filmului care are, printre alte calități, replici spirituale. Citez dintre ele: „există un proletariat al filosofiei” sau „J-ai citit pe Heidegger?”. De menționat că acestea sînt emise de o profesionistă „peripatetică” în timp ce se îndestinează cu amorul într-un parc. Vom mai vedea probabil, de acum înainte, filme cu scene erotice, de sare cineastii din țările foste socialiste nu se fereau nici înainte (doar această peliculă realizată în 1989). Nu, mai cenzurarea la singe a acestor secvențe pe ecranele noastre explică reținerile a unor spectatori. Șocul va fi, cu siguranță, depășit.

Dana DUMA



Cîntărețul de jazz cu Laurence Olivier



La revedere, copii
de Louis Malle.
„Leu de aur”
la Veneția

Malle După 30 de ani

După 30 de ani de la primul său lung metraj, *Ascensor pentru sfârșit*, regizorul francez Louis Malle a cucerit lumea cinematografului cu *La revedere, copii*, un film autobiografic, căruia putem să-i spunem — fără teamă și reproș — capodoperă. La debutul său din 1957, critica l-a considerat pe Malle „copilul teribil” al cinematografiei franceze (avea 25 de ani pe atunci); pe urmă, toți au convenit că regizorul a avut un rol de seamă, chiar determinant, în impunerea „Noului val”. În cele trei decenii (și mai bine) care au urmat, Louis Malle s-a aflat într-un continuu război cu el însuși, încercând, de fiecare dată, să fie „altul”, să-și — și să ne — descopere o altă față a personalității sale, atât de diverse și atât de complexe. Un critic francez, Pierre Billard, îl caracteriza astfel (cu ani în urmă): „Un vechi pionier, un căutător de aur ale cărui pepite sînt adesea incerte, dar a cărei aventură este întotdeauna pasionantă”. Aventura aceasta pasionantă a regizorului a fost și este și o febră „căutare de sine”. Efectiv, după filmul de debut opera cineastului s-a constituit —



Brigitte
Bardot,
protagonista
Vieții particulare
de Louis Malle

și, treptat, s-a consolidat — din „pepite” puțin asemănătoare între ele: un soc erotic (în epocă) numit *Amanți*, o tentativă de filmare a „nefilmabilului” în ecranizarea romanului lui Raymond Queneau *Zazie în metrou*, materializarea în imagini a biografiei unei vedete (nu una oarecare, ci una numită Brigitte Bardot) în *Vieți particulare*, o aventură cerebrală în *Focal infidic* și un demers etico-istoric în *Viva Maria*, o schiță de portret ironic în *Hoțul* sau un film documentar — în cel mai deplin înțeles al cuvîntului — cum a fost *Calcutta*, mica bijuterie psihologică *Suflet la inimă* sau evocarea tragică a ocupației naziste în Franța din *Lacombe Lucien* (în care este nuanțată în termeni atât de personali și de viguroși problematica spinoasă a colaboraționismului), perioada americană a regizorului apoi, în care au fost produse filme atât de diferite, precum *Black Moon* — vorbit într-o limbă incomprehensibilă — *Pretty Baby* un film șocant, cam ca *Amanți* la vremea lui, dar cu totul altfel de fapt, *Atlantic City* sau *Biscuit*... Recentă creație a regizorului Louis Malle, *La revedere, copii*, realizată în 1987 și distinsă cu „Leul de aur” la Festivalul de la Veneția din 1987, cu premiul Jean Vigo în același an și cu șapte premii César '88 (pentru cel mai bun film, cea mai bună regie, pentru scenariu original, imagine, sunet, decor și montaj) înseamnă — cum spuneam — nu numai o întoarcere a regizorului în Franța ci și o revelatoare „regăsire de sine”. Nu știu ce gânduri de viitor are Louis Malle. Dar sînt convins că, prin *La revedere, copii*, pentru prima dată, într-o filmografie atât de variată, regizorul a izbutit să se regăsească pe sine. Este un film autobiografic. Lui Julien, (principalul personaj al filmului), Louis Malle îi împrumută propria biografie: într-un colegiu de copii ieșuți, în ianuarie 1944, un copil de 12 ani, solitar și inteligent, descoperă, cu teamă, violență și încoerență din lumea adulților. Cinematograful devine, el însuși, un personaj al dramei. În acest film „de suflet” al lui Louis Malle: copiii din film privesc, pe ecranul filmului din film, imagini dintr-un mai vechi (mult mai vechi), film de-al lui Charlot, și nu, un Charlot oarecare ci unul în perfect consens cu tema respectivelor filme, el privește — bucurîndu-se — un Charlot emigrant, la Veneția, în 1957, când *La revedere, copii* obține „Leul de aur”, publicul a ovacionat, minute în sir, în piciorare, pe regizorul Louis Malle: pe soția sa Candice Bergen — aflată în sala — și pe cei doi copii din film, Gosport Mandevill și Raphael Feijo. N-are vrea să insiste nici asupra interpretării, nici asupra „elementului autobiografic” care a determinat existența filmului. Dar poate că în privirea copilului Julien, care asistă nepăsător la arestarea copilului-evreu, în această privire esențială, resemnată și înțeleaptă, poate fi regăsită rațiunea de a fi a întregului film.

CĂLIN CALIMAN

Lelouch Autoportretul unui răsfațat

Nu se poate rata ocazia oferită de acest *Itinerare d'un enfant gâté* (Viața unui copil răsfațat, 1988), reiterarea comparativă a biografiei artistice a unui dintre cei mai cunoscuți cinești din Franța, țara unde s-a inventat noțiunea „autor de cinema” și s-a „star-ificat” regizorul. Filmd de la 17 ani, iubit de unii, detestat de alții (adesea — culmea! — din aceleași motive), Lelouch și-a creat un stil recognoscibil și a generat alt un substantiv — *lelouchism*, din care s-a derivat un adjectiv — *lelouchist*. Chiar dacă personalitatea sa debordantă ajunge să fie

zi”, mai ales pentru că nu o dată l-a înșelat așteptările (*Toată viața*, 1974; *Între noi doi*, 1979).

Amintindu-și de perioada romanului-fotografic, care l-a adus cel de al doilea mare succes (*A trăi pentru a trăi*, 1967), reia maniera la americană fortificată de un filon polișt — primul polar, *Golanul*, 1970 — pentru că el nu s-a dat în lături de la auto-remake — *Dacă ar fi să o iau de la capăt*, 1976. Un alt bărbat, o altă femeie, 1977: Un bărbat și o femeie, după 20 de ani, 1986 — în acest film despre film — a fost de fapt tentat să vîrbească despre sine, depășind fața cînd își atășa portretul la afiș (*Unii și alții*, 1981), subiect epatant, muzică omniprezentă, distribuție de prestigiu.

Nu o dată, după istorioare sentimentale, „clasice” filme sustinute de vedete sau comedii facile (*Smic, smac, smoc*, 1971; *Robert și Robert*, 1978), a hotărît să reinventeze „cinematograful popular”, adică să imbine spectaculosul cu trusmul, melodia cu imaginea (de altfel, cu ale sale „scopitones” — filmulețe de



Genevieve Bujold și James Caan
în *Un alt bărbat, o altă femeie*,
un auto-remake Lelouch

uneori agasantă, cel ce filmează doar scenarii proprii, pe care le modifică pe parcurs, a învățat lecția „ritmul este totul” și își permite ca, într-un moment de criză (frecvent într-o carieră presărată cu succese și eșecuri la fel de spectaculoase) cînd e tentat să nu mai lucreze — să realizeze în chip exoristic *digest* —ul în discuție.

Apelează la Belmondo (pe care l-a solicitat în 1969 pentru *Omul care-mi place*, cînd — din primele semne de megalomanie — încercase să refacă împreună cu Annie Girardot-faimosul *Un bărbat și o femeie*, 1966); intră în deceniul șase de viață, și autorul și protagoniștii par — în mod surprinzător — gata să predea ștafeta. Așa s-a putut explica înduioșătoarea candoare a eroului (Bebel Bătrîn, iată un gadget pe măsura celui cu Mișchele Morgan în revenirea-surpriză *Plăcși și goasece*, 1975), care-și reactivizează memoria afectivă pentru a se convinge că merita să mai trăiască, așa se explică nesăbușenia regizorului de a adăuna de-a valma, parcă la infinit și doar pe alocuri cu autoironie, latimotive ale propriei opere. Cîsește, Lelouch le folosește în fundie de ipoteticul gust al publicului, constant partener, de care toți își doresc „să poată face abstracție într-o bună

liniere” — poate fi numărat printre precursorii videoclipului, nostalgia cu umorul. Amestecul subiectelor susținut că redă „filmul vieții”, viața ca-n filme de fapt: *Trăiască viața*, 1984. În arc peste timp, *Există zile... și toane* 1989, mai multe destine se-ntrăie la ora echinocțiului de primăvară. Dă prelinde că oglindite fluxul existenței normale, drama ajunge comedie, faptul divers capătă turnură poliștă, cliplul devine sport publicitar, o dragoste se termină, alta începe, o călătorie demarează la New York și oșează în Africa, circul „animă” protipendă, salubritatea „hranete” moneditate, naivitatea sentimentală „salvează” patosul nostalgic, într-un ritm de sabadabada care-i înalță pe toți eroii. *Bunul și răul* (1975), iar yachting-ul și cursa solitară relevă că însuși cineastul este un aventurier cu antecedente (1972, *Aventură în aventură*, protagoniști Lino Ventura și Jacques Brel, căruia îi este dedicat *Itinerare* —ul și căruia Lelouch l-a produs cîndva filmul *Far West*).

Considerînd că realizatorul este un vîntor de miracole, Lelouch probează la rîndul că știe să se „bata” cu un veritabil luptător (nu întîmplator a încercat ecranizarea povești de dragoste dintre cîntăreț și boxer (*Edith și Marcel*, 1983), pendulînd nu doar între genuri, ci și între intenții totdeauna ambicioase (*A pleca, a reveni*, 1985), lînzînd spre un utopic perfecționism al rețelei de succese...

Irina COROIU

● Anouk Aimée
și Jean Louis Trintignant
în *Un bărbat și o femeie*,
filmul care a făcut din Lelouch
un regizor internațional



noul CINEMA

Coperta I: Jeff Bridges — partener al frumoasei Kim Basinger în *Nadine*, pe ecranele noastre în *Lame zimțată*

Coperta IV: Julia Roberts — la 23 de ani, două Globuri de aur (1989 și 1990)

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

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic București.

Piața Presii Libere nr. 1, București — 41917. Exemplar lei 14

Cititorii din străinătate se pot abona prin: „Rompresfiatella” — sectorul Export-Import presă P.O. Box 12—201, Telex 10376 Presil

București — Calea Griviței nr. 64—66

Abonamentele se pot face pe adresa: D.P.P.T., Casa Presii Libere nr. 1, sector 1, București, cont 845120608, Banca Comercială a Sectorului 1 București, cu mențiunea „Noul Cinema” — abonamente prin oficiile poștale, pe baza catalogului de presă — poșta 203 — sau prin instituții și întreprinderi cu plată efectuată prin virament.

