

- Top „Noul Cinema“
- A devenit Mozart personaj de film?
- Starea filmului european

REVISTA A CINEFILILOR DE TOATE VÎRSTELE

noul

CINEMA

Despre Studioul de creație cinematografică al Ministerului Culturii, director Lucian Pintilie, a avut amabilitatea să ne relateze directorul artistic adjunct, scriitorul Ioan Groșan:

„Primul nostru film a fost lansat în premieră la 22 aprilie, documentarul artistic de lung metraj **Plașa Universității — România**, realizatori Stere Gulea, Vivi Dragan Vasile, Sorin Iliesiu, ajutați de Vlad Paunescu, Nita Chivulescu și Horia Murgu (producția asigurată de Casa Filmex, director Titi Popescu). E o mare bucurie că am putut debuta cu acest documentar, membrii Studioului simțind o datorie de conștiință să prezinte publicului larg o imagine cât mai obiectivă asupra celui mai controversat și important eveniment politic al anului 1990.

La începutul lunii mai intra în filmări **Deșteaptă-te, române!**, scenariul și regia Lucian Pintilie după romanul „Balanta” de Ion Baiesu, operator Doru Mitran, cu Maia Morgenstern și Claudiu Bleont, scenograf Calin Papura.

Colonia penitenciară, scenariul și regia Lucian Pintilie, după Franz Kafka, este o coproducție româno-franceză. După toate probabilitățile, decorul va fi imensă salina de la Slănic-Prahova, încă nu s-au stabilit echipa și nici distribuția.

Ca proiect Lucian Pintilie are în vedere un film cu titlul **Vulpe vinător**, pe un scenariu original aparținând lui Harry Merkle și Herthel Muller, emigrata din România acum cîțiva ani, scriitoarea de succes în Germania. Subiectul se referă la realitățile României înainte și după revoluție. Aceste trei filme — **Deșteaptă-te, române!**, **Colonia penitenciară** și **Vulpe vinător** — vor constitui — dacă vor fi realizate — trilogia antitotalitară a lui Lucian Pintilie.

În planul Studioului există ca proiect ferm (filmările încep în toamnă) **Baltagul** în regia lui Stere Gulea, scenariul Lucian Pintilie.

Acestea sînt proiectele noastre pînă la jumătatea anului 1992.

În prezent continuăm să citim scenariile aparținînd tinerilor, pentru a vedea să asigurăm și un debut bun și sînt tot mai mulți tinerii care ni se adresează tocmai datorită girului lui Lucian Pintilie. Cînd vom găsi un scenariu și un regizor din stîrpea celor afirmați la studioul „Sahia” — Copel Moscu, Ovidiu Bocu Pașina, Laurențiu Damian sau Nae Caranfil — Studioul le va fi deschis și va face investiția necesară.

Toate viitoarele noastre filme, noi cei de la Studioul Ministerului Culturii dorim să le producem la Casa Filmex care pînă acum s-a dovedit a fi o garanție a calității.”



● Un succes confirmat și cu trecerea anilor: **Am înținit țigani fericiți** de Alexandru Petrovic, cu Milena Dravic și Bekim Fehmiu

Debut

Radu Nicoară, licențiat al IATC, secțiile imagine și regie, lucrează intens sub patronajul Studioului de creație „Pro-Film”, la filmul

sau de debut **Polul Sud** — un film de actualitate, cu o echipă formată din: Relu Morariu — imagine, Mircea Tofan — scenografia, Mioara Trandafira — costumele, Claudiu Bleont, Ioana Pavelescu, Dana Dembinski, George Alexandru, Ruxandra Buceșcu și George Constantin — interpreți.



Foto Victor Stroe

Ce este un forșpan?

Nimic altceva decît spotul publicitar al unui film. El este alcătuit dintr-o succesiune de cadre ale filmului pe care-l anunță. Înălțurarea acestora, realizată prin montaj, nu ține seama de cursul acțiunii, ci de gradul lor de atractivitate.

Forșpanul, avînd o durată ce variază între 30—90 secunde trebuie să fie dinamic, spectaculos, incitant, adică să stîrnească curiozitatea spectatorului, atrăgîndu-l spre sală. El este prezentat la televiziune și/sau în cadrul salilor unde urmează să ruleze filmul cărui îi face publicitate.

De menționat că realizatorii folosesc pentru forșpan și unele cadre care nu se regăsesc în filmul propriu-zis. Așa se explică (și nu datorită cenzurii, cum banuia corespondența noastră Mariana Florea din Pitești, nr. 3, pag. 2), de ce este posibil să nu regăsești în film anumite cadre pe care le-ai reținut în prealabil.

Că se mai găsesc poate și unii proiectioniști amatori de souvenir-uri, care baga foarfece în cite o secvență mai „tare” și apoi pun scotch... s-o trecem în contul inițiativelor „private”, pe cit de regretabile, pe atît de păgubitoare. Dar, cum „o anumită parte” a pieței s-a ultraliberalizat în direcția tipăriturilor de gen, putem spera că acest prost obicei să fie în curs de dispariție.

În probe

La studioul „Sahia”: **Să facem totul de Ștefan Gladin. Un scurt metraj** despre care se va vorbi și se va scrie, cu siguranță, foarte mult. Deocamdată filmul — care tratează o surprinzătoare latură a fenomenului ceaușist aflat în România cit și în lumea largă — se află în „probe tehnice”. Să vedem cum și cînd le va depăși.

Rom-ii

Am înținit țigani fericiți este titlul provizoriu al unui viitor film ce-și propune să investigheze o anumită zonă dureroasă a respectivei etnici. Domnul Rudi Varga, membru al Partidului Democrat Creștin al romilor se află la originea acestei temerare inițiative. Succes și... îi vom trimite cu amănuntele viitoare pe acei cititori — deloc puțini — care au savurat, cu ani în urmă, **Șatra** sau **Am înținit țigani fericiți**.

La închiderea ediției

Plașa Universității — România s-a mutat la București. Cozile la bilete se înalță înălțăvăr, amintind de locul devenit celebru, care a inspirat regizorul Stere Gulea și operatorul Vivi Dragan și Sorin Iliesiu acest film. El este realizat de către Studioul de creație al Ministerului Culturii, studiul condus de către regizorul Lucian Pintilie. Premiera a avut loc în 22 aprilie 1991, aniversînd astfel un an de la nașterea unui... fenomen. (Vom reveni.)

Din sumar:

Nr. 5/1991

Bloc-notes

Dialog cu cititorii

Starea filmului european: Privire înăuntru. Noi văzuți de alții

În premieră: Momentul adevărului, Campioana, Întimplări cu Alexandra, Liceenii rock'n roll, Moartea unui artist

Bicentenar: A devenit Mozart personaj de film?

Portrete: Jean Georgescu, Jiri Menzel

Montajul, foarfecele poetice

Festivaluri: Berlin, Clermont Ferrand

Am mai văzut pentru dumneavoastră: Cautînd-o pe Susan, Nemuritorul, Împotriva tuturor predicilor, Suanii

Bis: Idila pentru o piatră prețioasă, Crocodile Dundee

Cineglob

Filmfax

În acest număr semnează: Mircea Alexandrescu, Bogdan Burlileanu, Irina Coroiu, Adina Darian, Dana Duma, Alice Mănoiu, Magda Mihăilescu, Daniel Păunica, Irina Petrescu, Constantin Pivniceru, D. Solomon, Doina Stănescu, Savel Șilopul, Mihai Tolu

● Ruxandra Buceșcu și Claudiu Bleont, doi dintre cei ce se îndreaptă spre... **Polul Sud**, filmul de debut al regizorului Radu Nicoară

TOP „NOUL CINÉMA”

Invităm pe cititorii noștri să alcătuiască **TOPUL PREFERINTELOR**. Se va lua în considerare repertoriul cinematografic din perioada 1 octombrie 1990 — 1 octombrie 1991. Răspunsurile sînt așteptate pînă la 15 octombrie a.c., rezultatele urmînd a fi publicate în numărul din decembrie al revistei noastre.

- | | | |
|-----------------|-----------------|-------------|
| ● cel mai bun | < film | > autohton |
| | < actor/actriță | > și străin |
| ● cel mai prost | < film | > autohton |
| | < actor/actriță | > și străin |

Serialatele de televiziune cistiga multe admiratori, dar fac și multe victime. Nenumărate scriori, elaborează individual sau în grup, în majoritatea lor de către elevi, ne solicită fotografiile interpretelor din Guldenburg, Dallas, Prețul succesului, Păstrează visul etc., date din biografia actorilor și, firește, adrese... Prin frecvența lor săptămânală sau bisăptămenală, dar și — de ce să nu recunoaștem? — prin tehnica lor infailibilă de comercializare a marfii, seriarele au dobândit un loc privilegiat în preferințele telespectatorilor.

Iată, însă, și reacția unui vechi corespondent al revistei noastre, profesorul AL JURCAN din Cluj, care ne încredințează următoarea (în loc de) scrisoare deschisă către TVR: „Scia Valeriu Cristea în 'Adevărul' din 1-III-91 despre 'pelicule infecte' oferite de TVR, care — ne considera niște imbecili sau vrea să ne pedepsească pentru ceva anume... Mai scria că — altele creștii — Wajda, Tarkovski, lanso — au ramas pînă azi nevăzute de marele public... Deci rămâne să ocupi două seri cu Dallasul cel văzut și păruți și dai marți dimineața L'amour à mort de Resnais. Pur și simplu sint stupefaiat. De ce nu se poate da seara un asemenea film? Cine poate raspunde la o asemenea întrebare? (Observ că în fiecare marți dimineața se programează câte un film.) Deci, marțea la ora 10 mulți elevi fug de la ore. Iar cînd a fost L'amour à mort am făcut și eu un mare compromis. Întru la ora, dau munca independentă, fug la vecinii la TV, revin, alerg — nici film, nici oră... Dar sint profesor de franceză și-mi place Resnais. Anii aceia în care auzeam de asemenea filme, iar acum nu se pot programa la ore rezonabile...

P.S. Însă multumesc mult că am văzut decernarea premiilor César din fotoliul meu și că am revăzut interviuri despre probleme personale. Una rece, una caldă...

Ce facem? îl ascultăm pe profesor? îi ascultăm pe elevi? Parcă ar fi mai bine să-i împărțim și să închiriem câte o seara pentru Resnais, Tarkovski, Wajda, lanso etc. pe nesfîrșitele proprietăți ale familiei Ewing...

CE VOR ȘI CE NU VOR CITITORII, SPECTATORII ȘI TELESPECTATORII

Dacă vă imaginați că sub acest titlu vom oferi un tablou exact al preferințelor și non-preferințelor cititorilor și spectatorilor de cinema și televiziune, un fel de sondaj Gallup sau IRPSO, va faceți greș. Cititorii și spectatorii vor lucrurile cele mai diferite cu putință, preferă și resping, concomitent, același gen sau tip de filme, numai funcționarii culturali comuniști, Dumnezeu să-i ierle, știu precis ca spectatorilor le plac filmele educative cu frunziș în producție și activități de partid, cu haiduci și domnitori, dar nu le plac filmele cu „probleme” cu „împuscături”, cu „erotism”.

„Acum preferințele s-au liberalizat” mai năpraznic decît prețurile, așa încît unii preferă filmele cu karate, alții filmele istorice, alții seriarele comerciale, alții ekranizările clasice, alții westernurile, alții esteriurile... Unii vor să publicăm, pozele cîntăreților rock, alții vor Peter O'Toole, unii ne ceră ca dam prea puține poze, alții ca dam prea puține cronici. Unii ne transmit păreri care se bat cap în cap în interiorul aceluiași scrisori. Dar va trebui, nu-i așa?, să-i mulțumim pe toți sau aproape pe toți.

Irina Mateescu din București, eleva la Liceul de informatică, ne pune în vedere: În primul rînd nu doresc ca revista „Noul Cinema” să se transforme într-un jurnal al filmelor de pe piața care, în majoritate, sînt comerciale și de proastă calitate (ca și celelalte marfuri, am adăuga noi — d.s.). Mai refer la cele difuzate de cinematografele de rînd din București. Mie nu îmi plac filmele politiste sau de alta natură (porno etc.) și îmi pare foarte rău că la locații acestea sînt cele mai căutate. Din acest punct de vedere, o critică pe care să aduce-o revistei dv. este faptul că v-ați așat prea mult pe comentarea și prezentarea de imagini din filme de duzină care, după ce au fost vizionate, se șterg repede din memoria spectatorilor. (Alții, nu puțin, ne critică pentru faptul că nu am săvîșit idejuns... d.s.). Pentru așa ceva există alte reviste, a dv. are un prestigiu cistigat în timp și ar trebui să fie mai pretențioasă cu ea însăși. Aș dori să citesc în „Noul Cinema” comentarii pe marginea seriarelor prezentate recent de TVR, și anume: Prețul succesului și Păstrează visul, care mie mi-au plăcut foarte mult”.

Dar aceste filme nu sînt oare — și ele — comerciale? Și atunci?



● Michael Douglas, oricînd binevenit pe ecranele noastre

● Charlène Tilton, mereu seducătoare



Numărul 4 al „Noului Cinema”, avînd pe copertă pe Kevin Costner și Mathilda May, a apărut în aprilie 1991 și nu... 1990, cum dintr-o regretabilă eroare a apărut. Cerem cuvenitele scuze și facem corectura indispensabilă.

DO YOU REMEMBER?

In numărul 10/1989, Nicolae Sirca ne marturisea, între altele, că dorește să devină regizor. Ei bine, azi, ne anunța el, este în anul I la secția de regie a Facultății de arte din cadrul Universității independente „Titu Maiorescu” din București. Și ne trimite cîteva interviuri despre muzica video, în speță despre un video clip al lui Phil Collins. Mai întâi, o considerăm generală, cu care nu pot să nu fiu de acord. Despre video clip, în ciuda duratei sale scurte, nu se poate spune că este un gen minor, altă vreme cît regiilor celebre precum Antonioni ori Spielberg și-au încercat măiestria și în această specie a fluxului audio-vizual spațio-temporal... Mai departe: „Grafie video-satelitului TV am avut ocazia să mă desfat în mai multe rînduri cu momente de cinema adevărate, capabile de la dal) o satisfacție egalată doar de obscurul cinematograf. Astfel Do you remember? al lui Phil Collins mi-a redat — pentru a cita oară? — încrederea în visurile mele cele mai temerare, făcîndu-mă să pornesc cu mai mult curaj în căutarea momentului de adevăr al artei filmice. Dacă ar fi să-i fac un sinopsis, aș începe cu interiorul unui studio de muzică tipist de strălucire, interior ce aduce mai degrabă cu un decor neorealism în care o mîna de oameni oarecare (ori poate vedete) comun cu palamă. Cu toții se opresc pentru ca unul din ei e chemat la telefon. (...) E o chemare peste timp, de foarte departe, dintr-o lume — inima tuturor vîrștelor copilarie. Aceasta este scînteia care declanșează fantezia și aducerea aminte. De aici încolo totul e un imens remember, o întîlnire cu copilăria în lăut? a noastră? — (...) și la care atunci cînd ne gîndim totul se transformă în surîs și soare, într-o idilică și idealizată viziune a lumii văzută cu ochi de copil, invariabil mai generoasă și mai înțeleaptă decît cea a adulților. O poveste de prietenie pornită de pe bancile școlii, continuată cu firească simplitate la un pahar de Coca-Cola și brusc întreruptă prin plecarea ei — a celei care se afla acum la celălalt capăt al firului — cu familia într-un alt oraș, într-o altă lume. De la surîsul ei trist, de mini Cio Cio San, de la geamul din spate al mașinii care se îndepărta (...), de la ultimul rîmas bun și pînă la acest telefon (...), înțînăcia acestei relații petrecute în copilarie a reușit să producă în el și în noi un adevărat incendiu al aducerii aminte. Do you remember?...”

Correspondentul nostru a povestit acest video film al lui Phil Collins, pe care l-am văzut și noi cu simpatie. Aștept cu emoție momentul cînd Nicolae Sirca își va povesti propriul film.

O ALTA NARGHITA?

Va rog să mă credeți că nu găsesc cuvinte pentru a descrie ceea ce simt eu pentru India. Pentru mine Ea nu este numai o țară, ci o ființă vie, o parte din mine, reprezentînd dragostea, fîcîndu-mă, lînghea mea, într-un cuvînt Totul”. Scrisoarea e semnată Camelia Grosu (Călărași). Camelia Grosu vrea să ajungă cîntăreața de muzică indiană, ar vrea să adăpostească acestui gen de muzică, a învățat foarte multe cîntăce, le-a cîntat la școală, iar colegii ei „au rămas uimiți”. Poate că Radioul sau Televiziunea se vor interesa de talentul ei... dacă într-adevăr el există. Cînta stropi din Gange ori fi ajuns, prin cine știe ce minune, în Dunare...

Rubrica „Dialog cu cititorii” este realizată de Dumitru SOLOMON



Am putea defini un festival cinematografic drept locul unde se vad cele mai multe filme. Si din acest punct de vedere Berlinale s-a distins un statut de paritate cu festivalurile de la Cannes si Venetia. Zilnic, puteau fi urmarite 160 de spectacole in peste 35 de sali avind intre 200 si 2000 de locuri. In festivalul propriu-zis au rulat peste 600 de filme, 90 de vizionari pe zi in premiera sau reluari si aproximativ 70 de proiectii pe zi la tirgul de film. Am definit aspectul cantitativ.

Din acest unghi de vedere, saltul s-a produs din 1977, de cind — pe linga marea competitie — s-a organizat **Festivalul de film pentru copii** — tot competitiv — si apoi rind pe rind au fost incluse **Panorama** (in acest an a prezentat si filmul lui Dan Pita, *Faleză de nisip*), **Forumul**, recent **Noul cinema german, Retrospectiva**. Aceasta sectiune a inclus in prezenta editie o importanta selectie de 51 de documentare romanesti urmarind devenirea societății noastre din 1898 pînă in 1990; selectie prezentata in premiera mondiala la festivalul filmului documentar de la Nyon (v. Noul Cinema nr. 10/90, pag. 10).

Saltul calitativ al Berlinalei s-a produs incepind din 1979, de cind timpul de desfasurare al festivalului s-a mutat din confortabilul anotimp estival in aspra iarna berlineză din luna februarie. Schimbarea a permis insa selectiunilor să acapareze in premieră cele mai interesante productii incheiate dupa luna august a anului precedent, adica dupa ce a iust sîrșit selectia pentru Venetia. Așa se explica de pilda faptul că Berlinale a de mult multi ani prezinta in premiera mondiala filmele ce candideaza la premiile Oscar. In acest an au rulat astfel opt filme nominalizate la 27 categorii ale premiului national american.

Dar un festival cinematografic nu este doar locul unde se pot vedea foarte multe filme, el este si acela unde se configureaza starea cinematografului intr-un anume moment. Este termometrul si barometrul acesteia.

Trei au fost temele care au revenit mereu la colocvii, conferinte de presa și in discutii:

1. Dominatia filmului american pe ecranele lumii. Suprematia — ostigata prin succesul acestuia la public — isi are radacina in insasi conceptia hollywoodiana, ascoron un produs in care se poate ca oricare altul. Deci, dacă nu se vinde insemnă că nu e bun. Cum și se spune la Hollywood: „Sintem anghrenati intr-o industrie care nu poate vietui fara să castige. Dacă cineștii fac și arta, cu altă mai bine!“. Priza filmului american in Europa se traduce in procente îngrîșitoare pentru productiile nationale: pe ecranele din Franta, 65%, din Italia, 75%, din Germania, 80%, din Anglia și Spania, peste 80%.

Si iata in comparatie cîteva date privind productia cinematogra-

în Bulgaria. o jumătate din filmele care au rulat anul trecut pe ecrane au fost americane și cealalta jumătate, sovietice. Ie loul la box-office au figurat productiile cu Arnold Schwarzenegger.

în Ungaria primele 13 locuri au fost ocupate de filme americane, pe locul 14 un film francez. Totuși intrările la cinema scăzută in 1990 cu 25%; incasarile s-au mentinut la același nivel prin creșterea prețului biletului. Rata de inflatie, cum reiese din declaratiile reprezentantului Companiei de distributie Inter, Istvan Gardos, este de 2.000% tot și mai furnizat și un alt procent stupefiant: „Companiilor Warner, Columbia, Tristar, Carolco, Buena Vista le revin 80% din biletele vindute la productiile lor, ceea ce diminuează cu 25% totalul incasarilor!“.

Judith Sugar — directorul Companiei Cinemaghiar, infiintată in 1990 — da un exemplu singular: „Filmele noastre nu mai au spectatori acasă. Secolul nostru XX a fost pur și simplu o cădere la Budapesta, in schimb a fost foarte solicitat pe piața straină și a adus o jumătate de milion de dolari“. Pentru stimularea exportului, Cinemaghiar proiecteaza impreună cu o companie britanica, dublarea noilor filme in limba engleza și a trecut la re-montarea unor filme vechi intr-un ritm mai alert spre a le adapta noilor cerințe ale pietii.

în Cehoslovacia la o prima vedere spectatorii gustă încă filmul national. Realitatea este ca majoritatea studiourilor americane refuza să le vinda productiile lor — intruct pînă conditia ca procentul ce le revine să fie achitat in dolari (această este situatia și la noi). Jiri Janousek (directorul Companiei de export cehoslovace) susține ca succesul filmului national se datoraza in parte lipsei de concurență, dar și faptului că un public nou asteapta altceva: „Tinerii care vin astazi la cinema nu traiesc prin același trecut ca regizorii generatiilor de mijloc sau mai vîrstnici. Ei, tinerii, au propriile lor întrebări. Este evident că ei nu mai sînt la fel de interesați de politica. Sau sînt in alt mod. Inariere productia nationala cehoslovacă era finanțată din incasarile de la filmele străine. Acum, actualul ministru de finanțe refuza să acorde fonduri pentru productia nationala. Intr-un fel nu este rău pentru că obliga productori și cineștii la o responsabilitate reală față de filmele pe care le fac. Totuși este necesar ca măcar 10% din incasarile salilor de cinema să revină productiilor nationale. De fapt, același zid, care ne-a oprit in trecut, ne-a și protejat din punct de vedere economic. Inainte făcăm 40 de filme pe an, acum in 1991, sperăm să facem cel mult 14. Dacă reușim, va fi un succes. Dar cineștii și regizorii cehoslovaci sînt deznađăduți. Mulți dintre ei au susținut declinările, s-au implicat in declinări, „Revoluției de catifea“ și acum constata că, in plan artistic, au devenit victimele acestor revoluții“.

fica autohtonă in 1990: Portugalia: 4 filme și 5 coproducții; Austria, 10 filme; Elvetia, 10 filme și 9 coproducții; Marea Britanie, 16 filme și 11 coproducții; Belgia, 20 filme (dintre care 2 in flamandă); Spania, 44 filme și 7 coproducții; Germania (reunită), 74 filme; cel mai bine statul cinematografic francez cu 146 premiere, 10 mai multe decit in 1989. Dar este vorba de cinematografia natională cea mai susținută prin subvenții de la stat. Tot filmele franceze sînt și cele mai vandabile pe piața externă dintre toate productiile europene.

Intrebarea care ar rezuma discuțiile din acest punct de vedere la Berlin, ar fi: poate fi considerata productia mica de film un fapt negativ, cind acestea nu sînt cumparate peste hotare și, cu excepții desigur, nici acasă nu fac mare succes? (Și aici, excepție face cinematografia franceză!)

2. O altă îngrijorare este provocată de soarta cinematografiilor din țările est-europene. Se constată ca odată scăpați din chingile dictaturii ideologice, cineștii s-au aflat oarecum dezorientați. Tot limbajul aluziv, metaforic, simbolic, alegoric, care a creat numeroase filme remarcabile și chiar o estetica proprie și-a pierdut sensul.

Odată cu eliberarea de sub tutela autorităților a statului-partid a apărut și o masivă diminuare (in grade diferite de la o țară la alta) a fondurilor alocate cinematografiilor respective socotite pînă atunci un instrument ideologic. Consecința a fost severa scădere a productiilor nationale de film in țările eliberate de comunism in 1989. Cineștii est-europeni se afla acum in bizară situatie de a li liberi să si transpuna pe pelicula visele, dar sînt lipsiți de mijloacele materiale necesare. Unii s-au întrebat dacă nu este vorba și de un vid artistic.

3. In sîrșit, s-au discutat modalitățile actuale de expresie ale cinematografului. Filmele lumii tind către două direcții opuse: **supere productiile** (și aici filmul american rămîne greu de egalat: **Cel ce dansează cu lupii** a ilustrat-o (v. Noul Cinema nr. 4, pag. 8) și **filmul-de-cameră** prezent in proporție mult mai mare și la Berlinale. Această optiune are desigur și o motivație economica, sînt filme in trei-patru personaje și in putine ambianțe, dar adesea aceste filme sînt mai subtile, mai emoționante și mai inteligente. Inca o dovadă: Ursii de aur și de argint ai Berlinalei au revenit in special acestui grup de filme. (Vom publica intr-un numar viitor un grupaj de interviuri pe această temă).

Oricît ar parea de tehnice, datele și declarațiile ce urmează reprezintă singurul diagnostic real al stării cinematografului european, acesta. E bine să știm că fiind in Europa nu putem evolua decit cunoscind nu numai ce se întimplă la noi, ci și ce se întimplă in cinematografiile est și vest europene.

în Polonia. Un distribuitor polonez împărtășește același punct de vedere: „In Polonia avem o puternică tradiție a filmului social-politic, dar acesta a folosit un limbaj dificil. Simbolurile și metaforele cu care am lucrat pînă acum nu mai pot interesa un public occidental și cu alți mai puțin pe cel de acasă“. Declarația sa ofera și explicația succesului filmelor lui Steven Spielberg *Indiana Jones* și *Ultima cruciadă* clasate in 1990 pe primele două locuri, la mare distanță de următoarele (aceleși două filme s-au aflat in topul video 1990 in Marea Britanie). Audiența scăzută in Polonia la 50% și pentru că prețul unui bilet a crescut de la echivalentul a 15 cenți la 1 dolar, și datorită faptului că există 3 milioane de posesori video și 6.500 centre de închiriere pentru casete. Richard Pospieszynski, înainte distribuitor la Film Polski și acum presedinte FTA (Film and Trade Agency), declara la Berlin: „Productia noastră a scăzut de la 40 de filme pe an la 10; in prezent avem 600 de realizatori someri“.

Numeroși cineștii est-europeni declară că ar fi fericiți să lucreze in Occident, dar ei sînt constienți că acolo nimeni nu-astepta

în Germania acesta e unul din motivele de iradiere la adresa cineștilor est-europeni, socotiti integrați in Europa odată cu reunificarea Germaniei. Este însă vorba tot de o iluzie. Căzul lui Roland Gräf constituie o excepție. Faptul că filmul său inclus in competiția Berlinalei, *Cîntărețul de tango* și urmatorul său film sînt realizate cu capital (vest) german nu îmbunătățește situatia colegilor săi (fosti) est-germani.

Studioul Babelsberg, din apropiere de Potsdam, a fost moștenitorul celui mai mare și bine utilat concern de producție și distribuție cinematografică din Europa: Studiourile UFA, infiintate in 1917, acestea au depășit cu succes marea criză din 1929 și au atins apogeul in timpul dictaturii naziste (118 filme in 1936; 89 in 1940 in plin război), cîșcind însă odată cu înfrîngerea celui de-al III-lea Reich dezmembrarea lor. Baza lor de productie întraga înzestrare tehnica, imensele surse amenajate au constituit zestrea studiourilor DEFA. Dar odată cu caderea dictaturii au disparut și subvențiile anuale de 36 milioane marelui est-german și Babelsbergul e acum in pericol să piară.

Studiourile nu pot să se mențină fără subvenții de stat. Anul trecut au mai beneficiat de 18 milioane de mărci ramase de la fostul guvern est-german pentru realizarea a 8 filme, dar dintre ele unul singur se mai afla in producție, restul fiind intrerupte datorită tematicii lor depășite. Mari filme particulare nu s-au angajat încă in finanțarea studiourilor. Dintre cei 5.000 de salariați au fost concediați in ultimele luni 4.500. „La sîrșitul lunii martie, spunea Thomas Schmidt, director al Studiourilor de film documentar DEFA, 350 de salariați vor urma să fie concediați“. Totuși își pastra un optimism rezervat afir-
mînd



● Berlinale s-a preocupat să descopere filme reprezentative pentru cinematografiile mici: **Sarpele** de Masud Kimiai (Iran) **Sandvici cu piine neagră** de Carlo Liconi (Canada)



ULUI EUROPEAN



Filmul american și-a creat întotdeauna vedete. Pe ele se bazează ultimul Stephen Frears, **Escroci**, o remarcabilă triplă actoricească: Anjelica Huston, Annette Bening și John Cusack



Danny de Vito (acum cunoscut și publicului nostru), actor devenit regizor, împreună cu partenerii săi, Kathleen Turner și Michael Douglas, în **Războiul familiei Rose**



Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn au contribuit, desigur, și ei, la premiul de regie al lui Jonathan Demme **Tăcerea miilor**

După revoluțiile de catifea sau însingurate din 1989, cinematografiile din aceste țări învață un lucru: „banii pentru a face film trebuie câștigați și nu doar prevăzuți în bugetele statelor”.

Dar nici nu trebuie să uităm că

o cinematografie mică sau mijlocie nu poate supraviețui dacă nu este substanțial ajutată financiar

că: „În 3-4 ani, cu un program rațional, studioul va fi într-o poziție mai stabilă, dar în momentul de față, singura cale de a asigura o garanție creatorilor este reducerea de personal. Probabil, în viitor, cu 150-170 salariați și cinești pe contract vom putea realiza 200 de proiecte pe an. La un singur lucru nu vom renunța: calitatea artistică care a făcut renumele documentarelor noastre”.

La Berlinale, cunoscută firmă de cafea Jacobs a oferit toate încesările realizate de ea la festival pentru ajutorarea somerilor de la Babelsberg. Donația a fost precedată de un cec de 10.000 DM, oferit la deschiderea Berlinalei de aceeași firmă Jacobs. Dacă la sfârșitul secolului trecut, în România se făcea o cheta publică cu strigarea: „Dați un leu pentru Ateneu!”, iată că după o sută de ani la Berlin s-a băut o cafea pentru Babelsberg! Orită cafea ar fi băut cei 8.000 de participanți la Berlinale, dintre care 2.000 ziariști, nimeni nu credea că cei 4.500 de someri puteau fi susținuți doar pe această cale.

Regizorii Reinhard Hauff, Peter Fleischmann și Rainer Simon au adresat un apel guvernelor regionale din Berlin și Brandenburg, ca și Administrației din Bonn, solicitând subvenții serioase. S-au propus diferite soluții salvatoare: închirierea studiourilor cinematografiilor din lumea a treia lipsite de mijloace tehnice; crearea unui cartel de scenariști care să furnizeze, contra cost, idei de cinema; închirierea platourilor pentru filme de televiziune; organizarea traseelor turistice pe domeniile studiourilor (după modelul lui Universal) etc. etc. S-a propus și ca ceremonia premiilor europene de cinema 1991 să fie găzduită la 1 decembrie pe platourile de la Babelsberg. Dintre vocile care au lansat un S.O.S. internațional și cele ale Marlene Dietrich și ale lui Billy Wilder.

Karl-Heinz Dorschner, director de presa al studioului Babelsberg, trage concluzii pesimiste: „Nu simțim deloc siguri că planurile propuse se vor materializa, de altfel multasceptul Consiliu în vederea privatizării studiourilor nu s-a format încă și nici schimbarea structurilor nu s-a operat”.

În Iugoslavia, cinematografia nu stă mai bine în urma lichidării, în decembrie 1990, a Companiei de Producție și Distribuție Viba Films din Lubiana. Fostii săi salariați speră să se poată privatiza în următoarele săptămuni preluând dotările companiei. Regizorii nu privesc cu ochi buni această schimbare.

gem să le vedem. Până acum totul se trata la Moscova, acum n-ai cum să intri în contact cu ei.” Din direcția opusă, noii producători independenți sovietici s-au plins la Berlin că instituțiile de stat sînt incapabile sau pur și simplu blochează accesul și informațiile despre filmele lor.

Mulți dintre distribuitorii independenți sînt foști funcționari din acest domeniu. Ei au legături personale cu companiile din vest și se folosesc de aceste relații spre a dicta condiții filmelor naționale. Ei sînt în embrion viitorii patroni comerciali. Pînă atunci însă sînt adesea boicotați de ostilitatea studiourilor de stat care în polida reformelor, dețin efectiv pînea și cultul. Producțiile independente se văd adesea izgonite de pe platouri, în ciuda contractelor semnate, pentru a fi înlocuite cu filme produse de stat. Producătorii filmului *Satana* (v. Noul Cinema nr. 4 pag. 19) filmul sovietic din competiție recompensat cu Ursul de argint pentru regie, s-au aflat în situația de a plăti pentru realizarea sa cu 60% mai mult decît filmele finanțate integral sau parțial de stat.

Reprezentanții cinematografului sovietic au făcut cunoscute la Berlinale și alte impedimente privind producția și distribuția filmelor proprii. Ei au numit lipsa de capital principală carență, dar și condițiile de lucru necorespunzătoare. La o conferință de presă, a avut un efect stupefiant declarația unui producător independent: „Am fost obligat să anulez două proiecte chiar înainte de începerea filmărilor, întrucît nu s-au putut asigura culeile necesare construirii decorurilor!”. Lipsa unor asemenea „flecari”, necunoscută cineștilor din Occident, poate genera crize majore în cinematografiile din est.

Tot sovieticii au menționat lipsa de cunoștințe în materie de business cinematografic a noilor producători (încheierea de contracte, stabilirea drepturilor de difuzare etc. etc.) ca pe un alt handicap esențial, în plasaarea filmelor în circuitul internațional.

Iată cum a fost menționată cinematografia noastră în Jurnalul care a furnizat principalele date economice ale producției cinematografice din diverse țări: „În România sînt structurate cele mai centralizate Producții a scăzut de la 30 de filme la 1 film în 1990. Se speră că se vor realiza 10 filme în 1991. O dificultate suplimentară în încheierea tranzacțiilor este nonconvertibilitatea leului”.

Mult apreciați directorate a Tîrgului de filme din Berlinale, Beky Probst (recompensată pentru activitățile comerciale-culturale cu Ordinul francez „Legiunea de onoare”) conchide că o idee la care subscriem: „Cînd ar fi condițiile politice, culturale, cinematografice, sănătate unei industrii naționale de film se măsoră prin vizarea și cumpărarea de filme. Aceasta este motorul industriei sale”.

Adina DARIAN

Un lung adio

Iată că nu ne despărțim de trecut răzînd. Ne-o confirmă și două dintre ultimele filme ale producției antirevoluționare, **Campioana** și **Întîmplări cu Alexandra**, ramase la „fundul sacului” și ajunse prea tîrziu (sau prea devreme) la înfîlirea cu publicul. Două pelicule pe care le asemănăm recurgerea la universul copilăriei pentru a include, alți cîț s-a putut, ceva adevăr omenesc și pentru a evita obiectele „de sus”. Amîndouă supracitează în linia bunelor sentimente și își reduc la minimum conflictele și reprezentarea realității. Ambii regișori, Elisabeta Bostan (**Campioana**) și Cornel Diaconu (**Întîmplări cu Alexandra**) au grija ca tonul să fie agreabil, încercînd să atenuze astfel platitudinea enunțurilor tematice.

În cazul celui dintîi film tema s-ar rezuma cam așa: „sacrificiile, dar și satisfacțiile ce însoțesc performanța în sport”. Povestea unei mîine gimnaste (interpretată cu farmec de Izabela Moldovan) și intensifică interesul prin trimiterea la cariera Nadiei Comăneci. Ca și cea botozată de zărieri străini „zina din Carpați”, protagonista provine din provincia îndepărtată, dar talentul și mai ales șansa înfîlirii cu un antrenor care are încredere în ea

inspirat de **Extraterestrul** lui Spielberg. În rest, povestea se mai complică puțin cu pataniile tatălui (din nou Mircea Diaconu) care începe, din pricina stresului cașnic să-și negligeze slujba de redactor la o publicație literară. Din fericire pentru film, colaboratorul care-l sicie mereu cu producțiile sale este, în interpretarea scriitorului Dumitru Dinulescu, un fel de Soso din **Munții albaștri**. Deși nu lipsesc argumentele de farmec și puțin umor, **Întîmplările cu Alexandra** sînt supuse aceleiași băi de dușioase aplicate programatic cinematografului nostru „socialiste”.

Deci, două filme care au multe în comun (și nu întîmplător), obligîndu-ne să privim puțin înapoi pentru a putea pași înainte. Desigur, recapitularea tîciturilor „dînaite” nu e plăcută. Este, în schimb, utilă. Deci: aplauzele conflictelor, filtrul roz asupra realității, o tipologie lipsită de nuanțe și mai ales de trăsurile negative, o forțată și neconvingătoare concluzie că „binele învinge”, că omnia este atotbiruitoare.

Nici drame și nici melodrame, tîmele noastre erau „Scene din viața unor... punctele de suspensie pîndind fi înlocuite cu o categorie socio-profesională care era decretată ca prioritară (evident, în plan, tematic). În schimb, aceste pelicule mai reușeau să cucerească ceva public cu ajutorul actorilor. Este și cazul **Campioanei** și a **Întîmplărilor cu Alexandra**.

Întrzatat cu un rar simț al detaliului, Mircea Diaconu improvizează credibil în amîndouă și credează cu firescul și farmecul lui persona-

premiera

- **Întîmplări cu Alexandra**
- **Campioana**
- **Liceenii rock'n roll**

Jolly jocker

Cui îi e frică de... sequele? Sequele — adică „urmasi”, dar — de ce nu? — și „sechelele” unei boli mai vechi a cinematografului românesc. Deci despre urmasi, la propriu și la figurat. Realizatorii acestei pelicule, temerari, după ce lănsasera cu enorm succes de public „motivul liceenilor” — mai înli într-o inspirat nepretențioasă cheie melodramatică a declarărilor de dragoste frumos cinematografiate (imaginea Doru Mitran, protagoniștii Teodora Mares, Adrian Paduraru) — au revenit în nota sprinten-amuzantă profund de două insolite cupluri (unul de veritabili liceeni, la momentul respectiv, oferit „gratis” de amicii reali și de o hază teribilă al debutantilor Ștefan Bănică jr. și Mihai Constantin, „aurorele” de celebritatea părinților lor, plus cuplul profesoral al asilor profesioniști Tamara Buciuceanu Botez — „Jsocești” și Ion Caranitu, „Socrate”) După ce al semi-clacat la extemporali seriei a treia cînd, în criza de liniar interpretare, a virat salvator spre idila vîrșiei a doua a dascălilor („La înaltim”, prin contribuția sensibilei eleganță a actorilor Diana Lupescu și Ion Caranitu), autori, harnici și neobosiți (de greve sau dileme-scrupule estetico-politice) s-au grabit să materializeze și proiectul mai vechi, adică pre '89, al episodului patru. Astfel s-a născut „primul film necenzurat” și singurul film finalizat în primul an de existență a „noii cinematografii”. Studioul „Star Film 22” nu s-a temut să-și asume producția, îngrijindu-se să-și asigure un forșan în alert și melodios, incitant.

Așa se face că nici cronicarului, fără prejudecăți sau absurde exigențe, nu i-a fost defel frică să-și ocupe locul la Scala a doua zi după premieră, avînd avantajul „supravegherii” pulsului spectatorilor „plătitori” (de suprapent, în majoritate, pentru că filmul nu lează cu — în fine! — casa închisă) și ei, în mod cert, netemîndu-se de reluări, ba s-ar putea spune că minai de nostalgia (dacă nu cumva noțiunea este „jignitoare” pentru apriții „nonconformiști”, al strazilor prea brusce „liberalizate”), reînfrînării cu imaginea unor eroi în care, cu ani în urmă, se recunoscuseră (chiar dacă „idealizați”, chiar dacă — după unele opinii — stupid nevroșismii). Într-un entuziasm colectiv începe proiectia, „calvarul” urmasilor urmasi. Pentru cronicar, fiindcă spectatorii se manifestă imediat, exclamații la scenele „tari”, de „atractive”.

Aici ar fi nevoie de aportul unui sociolog care să aibă singure rece să descurce țele a ceea ce actorii recidivisti, dar și pripiți au înțeles că ar însemna „economia de piață” în comerțul cinematografic în care se cerea „glează”, oferit „Substimeni publicul, trîndu-l ca incapabil să facă sală plină la un divertiment de o medie calitate, s-a mizat-pur și simplu doar pe... „sexy”, jolly-jocker eliberat în mod pseudo-revoluționar din subconștientul puritanilor.

Îi e cuiva frică de „sex”? Nu, dar drama nu-i a pudibonderiei, ci e drama transfigurării artistice! Fiindcă în perimetrul artei se presupune a se găsi orice film. Chiar unul cu acesta din categoria precis etichetată — și pe drept „edulcorați”. Alunici de ce apurată aduce mereu în prim plan, prin plină frustră de cin-vîrșie, epiderme digratioase arti la viasarele fragede, cit și la cele mature? De ce această agresare permanentă a ochiului — deja viciat de kitsch-ul cotidian — cu încadrături neglijente într-o unghiușă de dezgustătoare, concav deformatoare, și un dezgustător colorit?

Dacă peste fragilitatea pretextului conflictual se pot face eforturi de a se trece, peste incoerențele derutării firului fir narativ, nu. Pînă și umorul a fost lăsat la latitudinea interpretelor care, omenește vorbind, ar fi fost greu să-și epuizeze spuriu cabotinismul incipient sau inveterat. Cuvîntul nu trebuie să jignească: cabotinismul face farmecul multor mari actori de comedie și al unora în devenire pe seama carora, de altfel, a fost „abandonat” filmul acesta, scăpat de sub orice control. Dacă machajul nu s-a adus în nici un fel contribuția, deși ar fi avut multe de rețut spre binele general, nici montajul nu a „taiat” mai nimic, funcționînd pe principiul periculos al aditiorării.

Unele timide și discutabile „citate” cinematografice (investiții care, în cele din urmă, grefate organic pe o canava ci de cit adecvate genului comico-lejer, supără în loc să încînte.

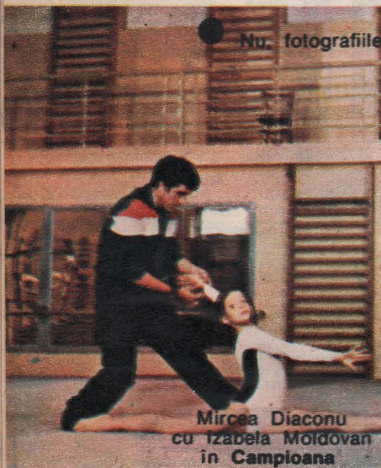
În cîntec a mai stat speranța realizatorilor! Intrat în echipa după abandonul predecesorului lui (Florin Bogardo), compozitorul cooptat a izbucni în cântec. Ceea ce nu-i puțin lucru dacă el, șlagarul, ar fi fost mîini și ar fi reușit să anime, să dinamizeze întreg filmul și nu doar finalul (și respectiv forșanul).

Secvența ultimă — care nu se știe prin ce accident de laborator (?) și o mareza (?! beneficiară de un strălucitor flow — este singura secvență demnă de reținut și — de ce nu? — virtual „competitivă”.

Dar ce folose? Publicul nu mai are rabdare să o urmărească pînă la capăt, cronicarului e epuizat de propria-i bunavoință de a elimina din raza sa de cerc „liceenii de gust”. Un efort de eradicare a sechelelor unei boli grave, în unele cazuri incurabilă, ar trebui totuși să încerce măcar să-l facă și cineastii. De dragul publicului lor. Chiar dacă mult rîvnita coada la bilete continuă cu rezultate financiare spectaculoase.

Irina COROIU

Nu, fotografiile nu sînt din același film!



Mircea Diaconu cu Izabela Moldovan în **Campioana**



Mircea Diaconu și Ana Diaconu în **Întîmplări cu Alexandra**

Ce spun spectatorii

În prima săptămîină de rulare (26—31 martie a.c.) filmul a înregistrat la cinematograful Scala 2.860 spectatori plătiți, în 35 de reprezentații, față de 2.800 cîp au vizionat într-o singură zi în aceeași sală Arunc-o pe mama din tren (1 aprilie).

Trecut în a doua săptămîină la cinema „Timpușii noi”, **Campioana** realiza tot pe 1 aprilie următoarele rețete (pe ore de spectacol): 7—10—10—28—27. Total 82 spectatori. Giteva dintre părințele acestora.

„Filmul asta cred că facea cîinste unui ipotetic punct de intersecție dintre Daciada și Cîntarea României. Felicitari realizatorilor în lipsa altor distincții de partid și de stat.” (Gabriel Dumitrescu, student, București).

„Mi-a plăcut foarte mult. De altfel, îi vad acum a doua oară și cred că o să mai vin. E foarte frumos și educativ pentru noi, tineri!” (Grigore Irim, elev, București).

„Ce sa va mai spun despre film? Nu ajunge că l-am suportat pînă la sfîrșit? E și asta o impresie artistică...” (Cătălina Andone, asistentă medicală, București).

„Eu am venit tocmai de la Ploiești să vad filmul. Am doua nepoțele și vreau să le dau din timp la gimnastică, să ajungă și ele campioane. Totul e frumos, da, dar n-am înțeles din el unde să mă adresez cu problemele mele și cît poate să mă coste. Matala nu știu?” (Ecaterina Popescu, pensionară, Ploiești).

„N-am înțeles ce au vrut autorii cu acest film: un omagiu, o parabolă sau o simplă povestioară cu gimnastică? Poate altu dacă-l mai vad o dată, poate la televizor. Oricum, pacat de lipsa Nadiei...” (Carmen Bota, dactilografă, București).

„Lasa-mă, domle, cu întrebări din astea la așa filme. Nu mai intru în viața mea la din astăe românești. E bine?” (Nicolae Ion, electrician, Giurgiu).

Pentru noi n-a fost mare bătaie de cap: spectatorii puțin și destul de liniștiți. Aia mai năbădicioși ieșeau repede din sală și ne lăsară în pace. Intr-o zi, ne-am mai tras sufletul, că o să vină săptămîina următoare Ucenicii rock'n roll și acolo cred că va fi plin. (Gheorghe Sirbu, șef cinematograful Scala).

La cel de al IX-lea Festival al publicului tînar de la Leon, Franța, Izabela Moldovan a luat premiul de interpretare pentru rolul titular din filmul Elisabetei Bostan **Campioana**, căruia i s-a acordat și premiul special al juriului.

Dana DUMA

Întîmplări cu Alexandra. Regia: Cornel Diaconu. Scenariu: Alexandru Ghirgheescu. Cornel Diaconu. Imagines: Florin Toța. Muzica: Andrei Tănăsescu. Costumele: Ileana Mirea. Decorurile: arhitect Marga Moldovan. Cu: Mircea Diaconu, Ana Diaconu, Ioana Crăciunescu, Geo Costiniu, Mirela Dumitru, Radu Panamarenco, Dumitru Dinulescu și copii Theo Lazăr, Monica Spiridon. Producție a Casei de filme 1

Campioana. Regia: Elisabeta Bostan. Scenariu: Vasile Iulian. Imagines: Ion Marinescu. Muzica: Doru Căpălescu. Costumele: Carmen Mihaela Trifu. Decorurile: Dumitru Georgescu. Montajul: Cristina Ionescu. Cu: Izabela Moldovan, Mircea Diaconu, George Mihaș, Carmen Galin, Alina Izidoranu, Diana Lupescu, Luminița Gheorghiu. Producție a Casei de filme 5.

**Adevăratul
film artistic
post-revoluționar
este încă așteptat.
Deocamdată,
și-a făcut apariția
prima producție
în „stilul“
esteticii de piață:
chewing-gum pentru ochi**

Gura lumii

În prima săptămână, filmul a rulat la Scala cu „casa închisă”. Și totuși publicul — sau o anume parte a lui, foarte numeroasă însă — ia cu asalt cinematograful, semn al unei certe rentabilități comerciale. După două săptămâni, audiența se mai diminuează, la cinematografele din afara zonei centrale. D'ale pieței libere...

„Stau acum la coadă ca să-l vad a treia oară! Ce dacă scrie că nu mai sînt bilete? Credeți că alelealte două dați erau?” (Marian Constantinescu, elev, Tirgoviste (!?!))

„Exceptional! Asta da film, m-am ris de m-am rupt, iar Ștefan Banica e adevărat... Spuneți că-l pup dulce și o să mă intram și noi în Europa cu asemenea film de succes!” (Dan Lungu, întreprinzător particular, București)

„Noutatea absolută e (sînt — n. red.) scenele sexy. Chiar dacă se vede că n-au fost filmate pe bune, nu-i rău. Cînd o să mai capete și ai noștri experiență, o să intrăm și noi în Europa cu asemenea film de succes!” (Dan Lungu, întreprinzător particular, București)

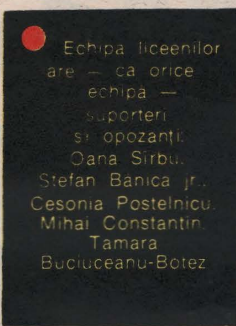
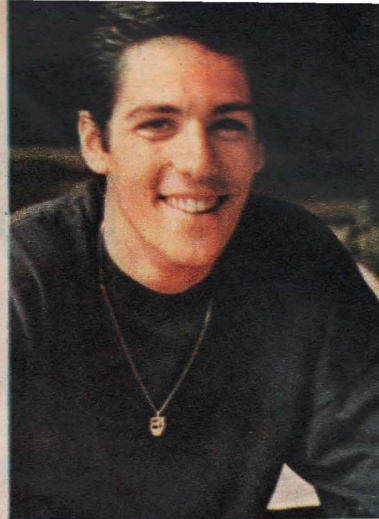
„Eu am intrat la filmul asta pentru că vroia fiică-mea neapărat să-l vadă și mi-a fost teamă s-o las singură. Vad o-am avut dreptate, dar nu înțeleg de ce televiziunea face așa o reclamă deșantată la asemenea chestii... că publicul vine oricum” (Traian Zmeu, inginer, București)

„Am vrut să vad dacă s-a schimbat ceva în cinematografia românească de după... M-am lămurit — e liber fiecare să-și dea poalele peste cap, numai să iasă francuț”. (Ioana Tănase, farmacistă, București)

„Poate unii schimbă din nas, dar noua, masele de spectatori, filme din astea ne trezesc. Să ne distreze, să ne relaxeze, chiar să ne și mintă, dacă știu s-o face frumos”. (Cecilia Caraleanu, proiectantă, București)

„Domnule, eu aș înființa un partid al celor care ne dăm în vînt după Liceenii și să vezi dumneata că noi am câștiga viitoarele alegeri și am veni la putere. N-ar fi nemăpomenii?” (Tache Borcan, liber cugelar și liber profesionist — București)

Liceenii rock'n roll. Producție a Studioului de Creație Star-Film 22. Regia: Nicolae Corjoc. Scenariu: George Sovu. Imaginea: Aurel Kostrakievici. Muzică: Cornel Fîraru. Decoruri: Mircea Ribinschi. Costumele: Ileana Mirea. Montaj: Silvia Cusursuz. Machiaj: Anastasia Vitanidis. Cu: Tamara Buciuceanu-Botez, Ștefan Banica jr., Oana Sirbu, Mihai Constantin, Cesonia Postelnicu, Adrian Pacu, Catalin Patanu, Dan Cioș, Rodica Mureșan, Eusebiu Ștefănescu, Gheorghe Șimonca, Mihai Mereuța.



Echipa liceenilor are — ca orice echipa — suporterii și opozanții: Oana Sirbu, Ștefan Banica jr., Cesonia Postelnicu, Mihai Constantin, Tamara Buciuceanu-Botez



Cinematograful „Scala”: coadă la Liceenii rock'n roll; aprilie 1991

Fotografiile de Victor STROE

Momentul adevărului

Așa după cum s-a putut observa, am considerat pînă acum că este cazul să privim filmele concepute și realizate înainte de decembrie 1989 cu o anumită îngăduință. Cunoșcînd dedesubturile sistemului din interiorul casei, eram edificați

asupra tuturor avaturilor ce guvernau realizarea unui film de la planul tematic pînă la cenzura finală și multe alte obstacole pe parcurs.

Iată însă că, asemenea valurilor intrizate, ajung la liman filme care au beneficiat de nesperatului colac de salvare al

unui răgaz — decisiv, I-am numi noi — permițînd revizuirea tuturor „efectelor” impuse la vremea respectivă.

Cum au izbutit realizatorii lor să înțeleagă (sau nu) să folosească (sau nu) șansa invită, vom încerca să vedem acum. Cred că avem nu numai dreptul, dar și obligația să o facem.

Moartea unui artist aprobat în anul de grație 1987 și realizat efectiv în perioada 1988—1989, cineaștii în toate datele în măsura să-l facă „mult stimat și iubit” de către puterea politică a vremii.

Prețind cu aproximație reperiile piesei cu același titlu a lui Horia Lovinescu, el reușea de minune să aducă (depașindu-și chiar norma) apuși multă dorită la moara totalitarismului comunist.

Care au fost criteriile care au garantat succesul de „aprobare”? Întîi, că era un film-lecție destinat intelectualilor. Și la aminte și, eventual, să tragă concluzia (adică gașca) servită. Apoi, că oferea citiva personalități actoricești parituri bine retribuite (în accepția timpului), lasîndu-i totodată să se compromită grațior (cu mici excepții) prin rezultatul unei astfel de prestații.

În fine, adus binisor din condei, filmul înfățișa un surrogat de frămîntări de conștiință, masluia cu abilitate conflictul dintre sexe, generații și mentalități, afirmînd cu justificată mîndrie patriotică triumful covîșitor al „mai binelui”. Împănă cu dogmele precare ale esteticii dușiste, de genul „arta care afirmă și ordonează, nu negă și dizolvă”, filmul concilia capra iluzilor cu varza realității, arînd că și artiștii au problemele lor, pe care unii știu să și le rezolve constructiv, obținînd în consecință vile sumptuase (probabil că s-a filmat într-o casă a gospodăriei de partid), volajuri în străintătate, presă favorabilă și mese pline de trufandale. Cei alții (adică dezorientații, circotași) sînt iremediabil sortii ratării, ceea ce nu înseamnă, vezi Doamne, că n-au și ei asigurat un nivel de viață „ca-n filme”, că așa era partidul, înțelegerii și năruimînos chiar și fața de oile noastre cele rălăcie. Ba mai mult, aveai voie să și mori în atari condiții minunate, evident că „frumos”, adică pe versurile finale ale „Morții”.

Asta da „mîncîna mare cî secolul”... Care, în plus, are neșansa să ne intre sîb ochi exact în acest moment care se străduie să rămîna al... adevărului.

Momentul neadevărului

S-a chemat inițial Dreptatea, a fost bine moșit ca să iasă pe gustul unic al comandanturii Poate de aceea i-s-au și dat bani cu ghiotura, 25 de milioane, dacă nu chiar peste. Așa să combată tare.

Din acest punct de vedere, nu-i putem reproșa acestui re-botezat Momentul adevărului că ar fi economisit mijloacele sau ar fi înșelat încrederea „celui mai iubit spectator”. Asistăm la o poveste lungă și incertă, în care comuștii avant la lettre par a se bucura la gîndul că anul 1918 le aducea pe lume veritabilul lor Mesia. Și da-i cu principiile zăsocialiste, și da-i cu fuDU-LĂ! la națională turnată în pîde care mai de care mai înțeleșe. Totuși (sa facem totul, nu?) într-o glazură pretențioasă, cu decoruri de granda, cu multe și slăvozi efecte de butaforie, dar cu mare grijă, nu care cumva să apară, ori numai să se pomenească personaje pe cit de reale în plan istoric, pe alii de indezirabile cui știm noi.

Bun... Cine știm noi a trecut. Filmul era astfel eliberat, puțînd deci să și folosească anul avut la dispoziție pentru corecții absolut necesare. Era doar primul film adevărat al unui moment istoric crucial — Marea Unire de la 1 Decembrie 1918 — altul nu se știe cînd vom mai putea avea.

Ar fi fost nu numai normal, dar absolut obligatoriu ca principalii lui realizatori să caute soluții pentru a introduce în poveste pe un Vasile Goldis sau Iuliu Maniu, adevăratele personalități fără de care marele eveniment de la Alba Iulia n-ar fi avut poate loc sau ar fi fost altceva. S-ar fi putut refîlma ori găsi soluții pe baza de post-sincron, inserturi din documentele vremii. Mă rog, bunăvoință și priecșere să fi fost.

Dar, n-a fost (sa fie). S-a rezolvat totul din titlu și cu asta-basta. Așa încît, foarte puțînii spectatori care s-au încumetat totuși să intre în sală, au constatat că nici măcar acesta nu este corect, filmul puțînd să se numească „Momentul ne-adevărului”.

Păcat.

Bogdan BURILEANU

A devenit Mozart personaj

Marele omagiu
adus de cinema
lui Mozart
se află pe banda
sonoră

a Elvirei Madigan de Bo Widerberg

Orică publicatie care se respectă inscrie în paginile sale măcar un articol ocazional în amintirea celui geniu al muzicii, Wolfgang Amadeus Mozart, de la cărui moarte, (5 decembrie 1791), se împlinesc două sute de ani. O operă imensă de peste 650 de puse cuprinzând toate genurile muzicale, cunoscută, îndrăgita, citită de milioane de oameni, a devenit, în timp, un bun al întregii umanități. Ca preț al răscumpărării unui destin tragic — Mozart moare în floarea vârstei la 35 de ani — omensia îl preamărește, acum, ca pe un nemuritor, fiindcă noi, cei vii, coplesiti de avaturile vieții, dezamăgiti de neliniștile existențiale, cu destule idealuri pierdute, avem nevoie de performanțe omenești ieșite din comun, pentru a deveni și noi, în forul nostru interior, nițelși nemuritori. Avem dreptul moral la această compensație, iar Mozart, jovialul Mozart, suzătorul Mozart, cu muzica sa dulce ca mierea, senină și aiot-puțnică precum credința în Dumnezeu, își întoarce fața către noi la această aniversare rotundă spre a ne face legătura cu cerul prin intermediul artei, această magie creată a spiritului, singura în măsura a da sens, justifi-care și înțelegere existenței noastre minereale. Aceasta-i partea elegiacă.

Cu ani în urmă, participam la o conferință despre Mozart în sala sindicatelor din Moscova, unde o profesoară înmormosă, roșie, cu o față de pepene și încheia expunerea cu concluzia lapidară, deloc ironică: marele compozitor este victima unei societăți nedrepte, a nobilimii și burgheziei vieneză, care obligându-l să lucreze neîntrerupt l-au ruinat sănătatea și l-au ucis. Exact așa, la ucie, Oda cu Mozart deplîngea, deci, nedreptatea socială. Poate așa fi trecut la pasiv această amintire, dacă n-ai fi citit recent în Le Nouvel Observateur o remarcă a lui Yann Queffelec: „În realitate, Mozart a murit asasinat de o epocă dominată de șarlatani și indiferenți...”. Omensia n-și plînge genul decât în stare de regrete eterne.

Între aceste două mici paranteze stă adevărul dialectic al existenței noastre. Mozart nu moare ucis nici de nobilime și nici de Salieri în versiunea lui Peter Shaffer din „Amadeus”. Diagnosticul medicilor noștri contemporani sună sec: infecție streptococică, sindromul lui Schönlein-Henoch, insuficiență renală hemoragie cerebrală, bronhopneumonie terminală contractată la 17 noiembrie 1791 la o sedință masonică.

Cu excepția unui film biografic, cu destule elemente de ficțiune, cel aparținând lui Milos Forman, „Amadeus”, diagnosticul medicilor noștri contemporani sună sec: infecție streptococică, sindromul lui Schönlein-Henoch, insuficiență renală hemoragie cerebrală, bronhopneumonie terminală contractată la 17 noiembrie 1791 la o sedință masonică.

Cind Wolfgang Amadeus venea pe lume la Salzburg pe strada Getreidegasse nr. 9, în 27

ianuarie 1756, născut, treizeci și cinci de ani mai târziu este persecut de sfînta natură tot cu un lîntoliu alb de zăpadă. Destinul lui Mozart stă sub semnul „albului”. De ce? Personal, cred, că la acest sfîrșit de secol am depins arta demitificării. De ce aceste interpretări halucinante, cînd totul în jurul nostru este palpabil, concret și material-explicabil?

Ștefan Koch scrie în „Mannheimer Morgen” din 26.1.1991 că teza cu groapa comună este falsă; în realitate, istoricul Volkmar Braunbehrens, cunosător al ritualurilor funerare ale epocii, afirmă că Mozart a avut parte de o „înmormîntare de clasă a treia”, după cum tot falsă este aserțiunea convoluții funerare, asinarea compozitorului de către Antonio Salieri sau de „frații loiei masonice” etc. etc. Totul ține de legendă, deci totul este fals! Tot ce se poate. În această ordine de idei, dacă bietul Mozart ar fi beneficiat de un tratament cu antibioticele actuale ar fi fost salvat. Tot ce se poate. Dar mă întreb, cu vădă înclină spre legendă, oare nu „moartea”, înțelesă ca eveniment genetic, i-a influențat destinul artistic?

Întreaga sa operă muzicală suferă impulsul uriaș al timpului, fluiditatea compoziției presupune „parca, impac-tul” permanent al curgerii timpului (muzica lui Mozart nu cunoaște „pauzele” lui Beethoven) fără încetare, fără oprire, fără posibilitate de întoar-cere, adeseori, fără retușuri, trăiește intens la temperaturi înalte tot din lipsa timpului și se roșește definitiv și iremediabil cînd totul a fost spus, cînd Legea superioară a Timpului a fost împlinită. Dorți un exemplu edificator? Să trecem în revista calendarul lui 1791, anul morții sale: în ianuarie, Mozart termină ultimul său „concert pentru pian”, cel de-al 27-lea; în martie, Schikaneder li ofera proiec-tul „Flautul fermecat” pe care îl termină dînt-o suflare; în mai, primește comanda, în condiții destul de misterioase, a „Requiemu-lui”; la 16 august are în mînă libretul opere

„Titus” dedicată încoronării împăratului la Praga pe care o încheie la 6 septembrie. Compune asiduă și calatoresce, obositor de mult, la Praga, unde asista la 2 septembrie la reprezentarea opere „Don Giovanni”, iar pe 30 septembrie premiera la Viena a „Flautului fermecat”. Sfîrșitul anului coincide cu lupta disperată pentru terminarea „Requiemului”, coplesit de boala și suferință. Nu-l termina pe de-a-ntregul, i-a mai lipsit o săptămîna de lu-cru. Creatorul suprem, scriu exegeții săi, nu i-a mai permis să-l preamarească. Cele 7 zile i-au fost refuzate. Și cînd te gîndești cîte zile, cîte săptămîni, cîte luni, cîte ani, cîte vieți unice își permite sa irosească cinematografia română fara rost, lăsînd să-i scape printre degete ireversibilitatea Timpului, irepetabili-tatea unei revoluții!

Știu, sînt conștient de pericolul ridicolului, părerea unui anonim ca mine față de Amadeus de Milos Forman, cu atîtea „Oscaruri” în spate, poate parea indecentă, ori-cum neavenită. Nu pot zice că nu mi-am format o imagine despre Mozart și epoca sa, cu toate că, gîr-gările lui de Salieri în parte nefondate istorice, nu pot afirma că jocul lui F. Murray Abraham (Antonio Salieri), ori Tom Hulce (Mozart), sau Elisabeth Berridge (Constance Mozart) etc. nu sînt abili orchestrate de regi-zor, ș.a.m.d. Ce reprezintă filmul? Nu-mi

Opt premii „Oscar” (cel mai bun film, regie, scenariu, ecranizare, inter-preta-re, sunet, scenografie, machiaj) și patru premii „Globoi de aur” (cel mai bun film, regie, scenariu, interpret principal)

Instantaneu de platou la Don Giovanni: Kiri Te Kanawa și Edda Moser primesc lămuriri de la Losye



transmise ușurînta, suferința, inventivitatea, cur-sivitatea și „pînă la urmă, originalitatea muzicii mozartiene. Un film de inițiere și doar atît. Bînăoara, „Requiemul”, finalul filmului. For-mula transcrierii textului de către Salieri este, o simplă ficțiune lipsită de importanță. Caci, tre-buie să ascultăm „Requiemul” sub bagheta lui Herbert von Karajan, dirijînd corul vienez și filarmonica din Berlin, ca să înțelegi la a do-aspreszece parte „Agnus Dei”, ca să a-întîm-plat o minune.

Am ascultat lucrarea într-o catedrală din München. Grupuri izolate de credincioși se strînseseră laolaltă într-un tot masiv și întu-necat, un tot al ascultării și al uluirii. Tot mai mult ne apropiam unii de alții, ca și cum am fi vrut să ascultăm cu o singură inimă și să primim, plini de evlavie, cuvîntul credinței care ne venea prin muzică. În fața acestei forțe primare, fiecare se simțea slab și nevot-nic și totuși fericit de a fi luat și purtat de ea. Și cînd ultimul acord s-a prăvălit din înaltî-mile cupole, toți ne-am ridicat în picioare; simțea că nu poți rămîne lipit de pamînt, cînd o asemenea forță neobisnuită te cheamă să fii cu o palmă aproape de Dumnezeu. Îmi pare rău, filmul este deștept de ceva. Nu-i vina lui, n-are grandoare și aspirație de boltă gotică! Caci numai într-o catedrală, o spune atît de frumos Sacha Guitry, „înjîstea care urmează muzicii este tot Mozart”.

În schimb, filmul se revarșează prin aducerea pe ecran a două opere, „Così fan tutte” și „Don Giovanni”, grație libreturilor care se identifică, aproape, cu scenariul cinematografic. Caci Mozart a revoluționat opera des-coperind legea: „acțiunea este, pur și simplu, cea care emoționează publicul”, singura care da spectacolului culoare, expresie, pasiune. Credincios libretistului său favorit Lorenzo Da Ponte, el a creat o operă în ace-lași timp neobișnuit, intuitiv, pe de o parte vor-priveste, că „arta este lungă și timpul este scurt”.

Cînd Joseph Losey se decide să ecranizeze „Don Giovanni”, sub bagheta nu mai puțin celebrului lîntoliu al stîlilor de la opera de culturalizare, stîl care a devenit, pe de-a-vece, acesă la aceasta capodoperă cede-pa-ște limitele istoriei. Și, la ieșirea din sala de cinema, spectatorii fredonează ariile devenite de mult slăgare, așa cum odinioară specta-to-rii vienezii melomorfosaseră melodiile opere-i într-un fel de carnaval popular. Aici este me-ritul lui Losey de a fi „modernizat opera” prin redescoperirea Vienei imperiale, acea capi-tală a muzicii și teatrului stăpînită de setea de spectacol ca forma de imitație și oglindire a vieții, indiferent dacă avea loc pe scena sau în lumea reală. Nu de dragul șarpei, poate n-am dreptate, în timp ce Forman nu în-țelega pe Mozart în Amadeus, Losey redesc-o-peră prin Don Giovanni un Mozart vienez, ce-tăteanul unei capitale care a dobîndit de la peisaj, din sferă senină a omeneșcui, un anumit instinct înfrumusețat. Cu Mozart pe buze, Losey ne povățuiește discret că nu pot fi un cetățean al secolului 20 fără această dragoste de cultură, fara acest simț ascodit și în același timp receptiv față de această cea mai sacrală bagheta a vieții.

În sfîrșit, e cazul să notăm prezența muzicii mozartiene în multe, foarte multe filme, fie ca companianță al unei teme, unei stări, unui moment tensional, fie, pur și simplu, din do-riința regizorului, banuim un meloman convins, de a combina plăcerea ure-chii cu cea a ochiului.

Am putea cita destule exemple de la „Eine kleine Nachtmusik” și din „Amadeus”, „Gri-gori”. Agrabail, dar daunător filmului; cînd ascultăm un număr muzical de pe ecran, nu putem opri de a transpune dimensiunea impresiilor exterioare (imagine) în dimensiu-na senzațiilor interioare trezite de ritmul și contururile sonore care ne invadează. Aceasta mutare a atenției este contrarie esenței filmului; muzica intră în dezacord cu un alt mijloc de expresie propriu filmului. Cazul fericit este atunci cînd muzica joacă un rol de fond, atribundu-i calitatea de a susține elementul vizual, narativ, indiferent de modul de sincronizare.

Amintiți-va doar de filmul Elvira Madigan, elegiacul film al lui Bo Widerberg, cu Pia De-gemack și Tommy Berggren, acea imposibilă iubire dintre un ofițer și o dansatoare pe sima încheiată cu o dublă sinucidere! Tragic final. Și, totuși, amintirea acestei povești de dragoste în stil scandinav stăruie în mintea noastră așa, ca o tremurare, ca o flăcără ce maschează intensitatea feteirii, nu ca un de-ces tragic. Știi de ce? Fiindcă toate scenele lirice sînt însoțite de muzica lui Mozart și nu orice îți cade la îndemînă, ci de o partitură cu sentimentul acela confuz de dulce-amar: par-tea a doua, andante, din concertul pentru pian și orchestră nr. 21, în do major, KV 467. În coloana sonoră originală a filmului, solist și dirijor este Geza Anda la pupitrul orches-trei Camerata Mozarteum din Salzburg. Dacă avei discul, reascultăți acest andant răscol-itor, curios, ca tenta muzicală aorecăm în afara liniei melodice mozartiene și vei vedea filmul. Este singurul mare și autentic omagiu pe care cinematograful îl aduce lui Mozart! Grație lui Bo Widerberg regizorul, acest con-cept de pian este, adesea, supranumit „Elvira Madigan”.

Fără muzică, spunea Nietzsche, viața ar fi o eroare!

Constantin PIVNICERU

"Un thriller în mijlocul unui musical"

Acesta este diagnosticul pe care Milos Forman îl pune filmului său **Amadeus**, într-un interviu acordat în 1985 revistei *Le Nouvel Observateur*; și continua: „În acea epocă, muzicienii erau considerați niște servitori. La curtea arhiepiscopului din Salzburg, Mozart purta o livree. Într-o scrisoare, muzicianul se plîngea că rangul lui e socotit sub cel al valetului, dar era încă destul de bucuros că era considerat deasupra bucătarului. Această situație era destul de înjositoare. Muzicienii nu aveau dreptul să-și schimbe slujba, să călătorească și nici să se căsătorească fără a cere permisiunea patronului lor. (...) Nu știu de ce, dar muzica și cinematograful merg foarte bine împreună. În filmul meu sînt 90 de minute de muzică în timp ce în piesă erau doar zece. Teatrul se opune muzicii, filmul o înglobează. Am lucrat șase luni împreună cu Peter Schaffer la scenariu. Ascultam Mozart în fiecare zi. Era principala noastră sursă de inspirație. Doream să facem din muzica al treilea star al filmului, să aibă o reală funcție dramatică în cadrul acțiunii. Drama interioară a lui Mozart, la sfîrșitul vieții, se vede din muzica sa. Același Mozart era împărțit între bucuria din „Flautul fermecat” și gravitatea „Requiemului”, dar să nu uităm că Mozart se așeza la un colț de masă și cum alții scriu o carte poștală, el scria o muzică sublimă”.



Regina nopții din Flautul fermecat așa cum apare în Amadeus de Forman

„Vremurile bune de altădată au murit de mult. Mozart a făcut să se audă cîntecul lor de lebedă.”

Nietzsche

„Liniștea care urmează muzicii este tot Mozart.”

Sacha Guitry



- Forman pe platou la **Amadeus**
- Micul Mozart în filmul lui Forman
- Salieri interpretat de F. Murray Abraham



● Nannerl, Amadeus, Leopold Mozart și portretul Mariei Anna Mozart (pictură de Nepomuk della Croce-1780)





● Eisenstein a asigurat versiunea rusă a filmului lui Fritz Lang **Dr. Mabuse, jucătorul**, operind un nou tip de montaj (1923)

Foarfecele poetice

De la „atenție, motor!“ la copia standard există o serie de trepte.

Între ele: montajul.

Cît de important este el o arată

cei mai mari dintre cei ce au făcut și au gîndit arta filmului

Avid 1

Revolucia montajului", așa își intitulează publicațiile de specialitate electronizarea și computerizarea uneia dintre cele mai tradiționale, sub raport practic, operații tehnice cinematografică și a televiziunii. Laborioasa operație manuală este preluată de mașini inteligente reducînd drastic de opt pînă la zece ori durata de lucru, iar economia de timp înseamnă pentru profesioniștii din reportaj, publicitate, videoclipuri etc. înșiși rațiunea de a exista în condiții de maximă eficiență.

În plan artistic, e cazul nostru, economia de timp interesează mai puțin, întrebarea care se pune este dacă noua tehnologie de viri, prima generație de acest gen în tehnica montajului, justifică speranțele celor ce investesc bani grei în așteptarea unui miracol. Cristina Ionescu și colegile sale de la Buftea pot fi liniștite. Sofisticata electronică nu înlocuiește fiul, intuiția, priceperea, talentul lor, dar le deschide ample perspective de investigație: noua instalație AVID 1/Media Composer bazată pe computerul Apple Macintosh este un instrument modern de lucru, iar cine beneficiază de un instrumentar superior, are

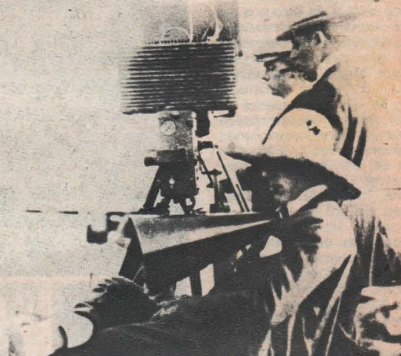
Tradiții
în lumea montajului românesc

„Regizorul nu este chiar dumnezeu“

1975, anul cînd Melania Oproiu a pășit în Buftea, a fost un an fast pentru cinematografia românească: *Ilustrată cu flori de cîmp* — Andrei Blaier, *Filip cel bun* — Dan Pîla, *Zidul* — Constantin Vaeni, *Acotul și sălbătici* — Manole Marcus, *Hyperion* — Mircea Verolui, *Cursa* — Mircea Daneliuc.

Era dornică să alie cît mai multe cît mai repede. Și pentru asta a fost privită cu suspiciune, cu neîncredere. Pînă în ziua în care a deschis ușa cabinetului de montaj a Iolandei Mintulescu. A descoperit, pur și simplu, altă lume. Întodeauna în jurul ei exista un grup de entuziaști. Lucrau mult fără să le pese de orele care treceau și se făceau chiar ironii pe seama zelului lor. Dar ceilalți nu știau că acolo se și învăța, iar montajul e o meserie pe care o înveți mereu. În întunericul camerei minuscule, la masa de montaj, stăteau unul la dreapta, altul la stînga ei. „Avea Iolanda o generozitate extraordinară, și ușurință și bucurie de a-ți împărtăși cunoștințele implicându-te, cerîndu-ți parerea, preluîndu-ți ideile și învățîndu-te cum să ți le materializezi“. Odată, ca să se controleze pe sine însăși, Melania și-a permis să vină într-o dimineață foarte devreme și să monteze de una singură o secvență din filmul la care se lucra, *Casa dintre cîmpuri*. Pînă să-și măriturească isprava, Iolanda a crezut că o montează Mircea Ciocăltei care ucenică de la doi ani. Mai tîrziu avea să-i spună elevelor sale că de atunci și-a dat seama că va fi o bună montează.

Pentru profesia aceasta trebuie să ai date speciale: ureche muzicală, simț plastic, ritm, cunoștințe de psihologie. Abia apoi intervine pregătirea teoretică și practică și contează foarte mult cine ți e dascăl. Iolanda a început prin a lucra cu studenții, după ce a colaborat cu Ciulei, i-a inițiat în tainele montajului pe Verolui și Pîla, Tatoss și Daneliuc, Stere Gulea. Tot ea are meritul de a fi debutat o pleiadă de monteuri: Margareta Anescu, Gabriela Nasta, Eugenia Naghi, Dan Naum, Erica Aurian, Cristina Ionescu, Nița Chivulescu. Fîind o persoană foarte echilibrată și fizic și psihic avea, dincolo de o vitalitate deosebită, și o putere de muncă, și capacitatea de a te atrage spre ce-i frumos și drept. Printre primele lucruri învățate de la ea a fost acela că prin montaj trebuie să se elimine tot ce line de penibil: inabilități operatorii, cecii, blbe actoricești sau chiar lacune dramaturgice. Într-



● David Wark Griffith,
un pionier și în arta montajului

În obligațiile strict profesionale să se asigure fluență, cursivitatea, ritmul adecvat genului, iar exigența monteului trebuie să fie maximă, indiferent de calibrul filmului. Dar și regizorul — care nu este chiar Dumnezeu cum cred unii, ci directorul echipei — trebuie să manifeste considerație pentru fiecare. Fiindcă există oameni așa-zisi „de rutină“ care nu știu să teoretizeze, dar știu „a face“. Și fără ei regizorul e perdut. De altfel, marii regizori sînt și mari caractere care apreciază parerile și munca celor „maruți“.

Revenind pe tărîmul montajului, printre calitățile necesare monteului trebuie să se numere neapărat și adaptabilitatea. Adaptabilitatea la persoană și stilul regizorului, adaptabilitatea la genul și factura filmului. Afinitățile survin într-o fază superioară. Un exemplu de colaborare în timp: Maria Neagu, care a lucrat excelent cu mulți regizori, dar în special cu Mircea Daneliuc.

De asemenea, rigoarea e indispensabilă, o minte foarte ordonată, o memorie vizuală prodigioasă, o perspicacitate excepțională astfel încît de la vizionarea materialului brut să-ți schițezi deja înălțuirea secvențelor. Monteul — pentru că de obicei nu asista la filmări — are avantajul unei priviri proaspete. De altfel, materialul, după felul cum a fost filmat conduce spre maniera de montaj, iar uneori poate sugera soluții neintenționate din start. S-ar putea spune că munca aceasta seamănă cu a unui croitor care manevrează foarfecele cu fantezie, uzînd de imaginație; dar trebuie să

Computerul a devenit cineast?
Încă nu,
dar a făcut primul pas!

●
Ce nu știe computerul?
Să ia decizii artistice!

toate șansele să descopere noi posibilități de montaj. Fără microscop, Pasteur n-ar fi descoperit microbiologia.

Pe scurt și la modul prozaic, materialul supus montării este înregistrat și înmagazinat în memoria computerului pe un disc rigid și compact (hard disk). Pe un singur disc pot fi înmagazinate imagini digitalizate pe durata a șase ore. La o simplă apăsare de buton cadrele sînt reproduse fie în timp real pe ecranul central al unui monitor, fie proiectate simultan pe alte opt, de dimensiuni mai mici. Acesta este miracolul, să ai în cîmpul vizual „imaginea“ unei secvențe întregi pe cadre. Și, așa cum ai cînta la pian, apăsînd pe taste diferite „te joci“ cu diferitele cadre schimbîndu-le ordinea, lungimea etc. Mai mult, dacă dorești să ai în fața întreaga secvență pe monitorul central, atunci, tot la o apăsare de buton, 30 de imagini reprezentative din cadrele montate, sînt redată, la dimensiuni mici, firește, pe tubul principal al instalației. Ce încîntare, ce fericire, să citești dintr-o privire întreaga secvență! Ritmul, logica, pot fi analizate grație unei mașini deștepte care vede tot, poate tot, știe tot. Ce nu știe: să autoapese pe butoane, să se autoprivească critic pe monitoare și să ia decizii „artistice“. Slavă domnului, deși, atenție! Fabricanții ne pun în gardă că sîntem abia în faza primei generații de computerizare a montajului. Ce se va întîmpla în viitor? Om muri și om vedea!

Constantin PIVNICERU

● Versiunea tv a **Saltimbancilor** Elisabetei Bostan a fost „proba de foc“ pentru monteauza Melania Oproiu (cu Adrian Vilcu, Gina Patrichi, Octavian Coteșcu și Carmen Galin)



● **Béla Balázs:** „Montajul devine într-adevăr creator atunci când, datorită lui, aflăm, înțelegem și simțim lucruri care nu sînt sesizabile în nici un cadru izolat al filmului”. (1949) ● **Vsevolod Pudovkin:** „Montajul îngăduie descoperirea și înfățișarea cu limpezime a tuturor legăturilor existente în viața reală, de la cele mai superficiale la cele mai profunde. (...) Montajul nu poate fi dissociat de gândire: de gîndirea care analizează, critică, sintetizează, unifică și generalizează”. (1945) ● **Robert Bresson:** „Trebuie să ajungem să ne exprimăm nu prin imagini, ci prin raporturile dintre imagini, ceea ce nu e deloc același lucru. Tot așa cum un pictor nu se exprimă prin culori, ci prin raporturile dintre culori (...) Trebuie ca imaginile să se transforme ca urmare a contactului dintre ele, să înceapă să vibreze, precum culorile. Abia atunci viața irumpe în film”. (1957) ● **Sergei Eisenstein:** „Alăturarea a două fragmente de film seamănă nu ați cu suma, ci cu produsul lor. Seamănă cu produsul, și nu cu suma, pentru că rezultatul alăturării se deosebește întotdeauna calitativ (prin ordinul de mărime, dacă vreți) de fiecare din elementele componente luate în parte.” (1939) ● **Luigi Chiarini:** „O viziune, o intuiție cinematografică nu pot fi obținute decât sub specia montajului, adică prin depășirea tuturor celorlalte elemente (încadratură, sunet etc.) în favoarea unității imaginii filmice”. (1962) ● **Umberto Barbaro:** „Cronologia ideală, geografia

ideală și chiar anatomia ideală constituie formulele cele mai izbitoare ale folosirii montajului”. (1939) ● **Léon Moussinac:** „Ritmul există (...) nu numai în imaginea însăși, ci și în succesiunea imaginilor. Expresia cinematică își datorează, astfel, cea mai mare parte a forței sale ritmului exterior (...) A monta un film nu înseamnă altceva decît a ritma un film”. (1925) ● **Victor Iliu:** „Montajul nu poate fi (...) un complex abstract de cadențe și ritmuri, o «măsură» universală, care se poate aplica cu indiferență oricărui material cinematografic. Montajul trebuie să exprime viața unică, singulară, a filmului.” (1941) ● **James Clark:** „Montajul nu se poate învăța după model, nici analizînd munca unora și nici privind peste umărul altora. Pînă cînd materialul nu-ți trece printre degete, nu poți învăța cum se creează vraja”. (1966) ● **Jean Cocteau:** „Montajul e stilul. Un cineast care nu face el însuși montajul filmului este tradus într-o limbă străină”. (1951) ● **Jean-Luc Godard:** „Montajul și regia sînt indisolubil legate între ele, întocmai ca ritmul și melodia (...) Montajul e o bătaie a inimii.” (1956) ● **Jean Narboni:** „Asemenea funcției cardiace, cu alternanțele ei de diastole și de sistole, de tăceri — mari și mici — și de zgomote, montajul capătă aceeași valoare prin plinurile și prin golurile sale”. (1969) ● **Kevin Brownlow:** „A monta un film înseamnă a-l regiza pentru a doua oară”. (1968).

respecte și linia modelului — respectiv doleanțele cineastului.

Cînd totul era gata, Iolanda obșnuia să spună: „Acum să presăram garoafe”. Asta însemnînd reverificarea fluentei lucrării lipituri, adică „a face fotografia la film”, urmînd cu atenție sunetul, ritmul. O treabă extrem de migaloasă pentru că deja metru de peliculă au fost parcurși de zeci de ori, banda sonoră zumzînd în urechi. Unii regizori lăucează în galop și sînt gîrnici să vadă imediat materialul, alții insistă pe mai multe variante, fac și desfac. Sînt lucruri ce tîin și de temperament; monteurul nu trebuie să dispere, ci să caute și el soluția optimă. Intervine apoi lupta cu factorul timp. Ca să nu mai vorbim de falimoase modificări care trebuiau operate „urgent”. Era și dificil și dureros: să nu abandonezi ideea, să nu se simtă amputările. Anumii cinești însă preferau să se vadă clar unde s-a cenzurat.

Întimplarea a făcut ca în 1987 Iolanda Mîntulescu să plece din țară și să se stabilească în Suedia. Cu talentul ei pentru filme străine a învățat repede și suedeza și acum predă cursuri practice la facultatea de film și televiziune.

În cinematografia românească lipsa unei facultăți de montaj s-a resimțit totdeauna. Acum se preconizează o secție specializată la Academia de Teatrul și Film. În orice caz, pe viitor va trebui schimbată orientarea pregătirii pentru că foarte curînd se va generaliza lucrul pe video. Și va fi nevoie, ca în afară de regizori și operatori, să se formeze și tehnicienii de film și televiziune. Melania a avut posibilitatea să viziteze cîteva studiouri din Europa și și-a dat seama de avantajele. „Se economisise și peliculă, și timp, și personal, și bani pentru că de la început materialul se trage pe video, urmînd a se monta odată cu dialogul și componenta sonoră”.

Decemdată la Academia de Teatrul și Film se intenționează niște cursuri teoretice despre montaj pentru care au fost solicițate Cristina Ionescu și Adina Petrescu pînă la conturarea definitivă a profilului catedrei, iar Melania a primit cu bucurie să facă ore practice cu studenții.

„E formidabil să ai posibilitatea să urmărești etapele formării unui cineast și să poți să-l fii de folos cu sfaturi concrete”. Pentru că monteurul trebuie să mai aibă o calitate pe care unul dintre studenții străini cu care lucrează în prezent a intuit-o cînd, la prima lecție, a întrebat doar alt: „Doamna are răbdare?”.

„Răbdare, într-adevăr, trebuie să ai pentru a putea colabora cînd cu un regizor, cînd cu altul, trecînd de la o temă la alta, de la un subiect la altul, de la o manieră de lucru la alta. Nu e ușor deloc și nu reușești întotdeauna să te înțelegi cu regizorul pe aceleași coordonate. Dar nu doar el trebuie să fie dornic să colaboreze, ci și tu să aplici o tactică psihologică benefică ambelor părți. Mai ales că pentru regizor montajul reprezintă de cele mai multe ori o perioadă de relativă relaxare, cînd poate să-și regîndească și finiseze filmul, iar monteurul trebuie să-și vină în întîmpinare”.

Aceste aprecieri făcute din interiorul profesiei sînt susținute inteligent de experiența bogată — în ciuda vârstei — a Melaniei Oproiu, o monteuză din generația tină.

Consemnare de Irina COROIU

● **Emisia continuă de Dinu Tănase ultimul film montat (în țară) de Iolanda Mîntulescu (cu Aurelia Sorescu și Dan Condurache)**



Montajism

Invitația revistei de a analiza funcția montajului în film, dacă se înscrie în tradiția și cultura pe care nu vom reuși niciodată să o laudăm îndeajuns, ne reamintește totuși de cunoscutele dispute bizantine despre sexul ingerilor, în timp ce paginile asediau porțile Constantinopolului. Intr-adevăr, în convulsile de revenire metamorfizată, cinematografia numai de teoria montajului nu duce lipsă, facerea de filme acum fiind scoțită, se pare, ca și facerea de bine... Și apoi, un razboi de înaltă tehnologie a armelor ne inhibă cu dictonul *inter arma*... „Muza Garbo”, cum o numeam odată, ne-a părăsit, și cinema-ul se regăsește cu iluziile sale aproape pierdute.

Cotidianul este invadat de montaj

Și totuși... Milioane de metri de bandă, milioane de minute de pur montajism se napustesc asupra noastră fără încetare din micile ecrane, cu o dezvoltare ce țîin, fi făcut pe biet-naivul Eisenstein să pălească de invidie. El — care reducea toată ființa artei sale filmice, ce nu arareori atingea genialitatea, la unica funcție speculativă a montajului — ar fi fost teriflat să vadă cum, în cel mai simplu „clip” video se compun iluzii de spațiu și timp, de forțe și fantasme în așa fel încît imaginăria noastră suprasaturată nu mai are conștiința mijloacelor, înhalînd, îngurgitînd *montajisme* cu naturalitatea obșnuitei de a face proza. Așa fi vrut să pomenesesc aici despre „montajul de atracții” al lui Vertov, despre „montajul paralel” al lui Griffith, despre „montajul psihologic” al lui Kuleșov sau despre manifestul Eisenstein-Pudovkin-Alexandrov, despre contrapunctul sonor sau „montajul în cadru” al lui Orson Welles, ca să nu mai pomenum și despre disperata încercare a lui Eisenstein de a denumi prin „armonicele vizuale” sau „montajul armonicilor” natura artei sale, aducînd-o însă la același „montaj” și oprindu-se la un pas de adevărată natură a materiei artei sale (spunea el: „a determina natura montajului, asta înseamnă a rezolva problema cinematografică”), dar toate aceste probleme devin vetuste cînd, printre-o simplă apăsare de buton al aparatului nostru t.v., avem la noi în casă intruchipat într-un simplu video-clip dezideratul lui Eisenstein („Posedam în minile noastre un adevărat miracol, miracol de tehnică și de posibilități artistice, dar în prezent nu am învățat să ne servim decît de o infimă parte a sa”). Oricum, din aparatul nostru primim prin intermediul materiei fluxului audio-vizual, spațial-temporal o intruchipare de universuri fantastice alcătuite din bucați disperate din alte universuri, primim figuri umane ce se imixtionează în viața noastră subterană prin șocuri vizual-auditive de frînturi de secunde primim un nonsens de succesiuni *montajiste* care capătă sens în remanența memoriei doar, primim adică adevărate structuri de montaj. *Montajisme*! Jourdain-i al zilei practicăm un cinema în stare foarte pură și nici nu ne dăm seama. Structurile acestora aparțin ele unei reale creații sau sînt doar jocuri iresponsabile?... Cîta vreme sînt urmarea unui travaliu posedat de nevoia intruchipării (Oscar Wilde: „Nu cred că ideile artistului se nasc nude și că ele sînt abia apoi îmbracate în marmora, în pictură, în muzică”) aceste *montajisme* de larg consum mai reușite sau mai modeste, sînt, firesc, creații cuiva. Sînt în fapt stăpînirea unei înfînte bogății audio-vizuale a realului, inclusiv omul



● **Steaua fără nume în regia lui Henri Colpi, coproducția româno-franceză ce s-a bucurat de oarecare faimă în epoca (1966), cu Marina Vlady și Cristea Avram**

Însuși ce evoluează în acest real. Montajul ca formă a expresiei filmice a pus stăpînire pe casele noastre, pe ritmurile noastre, pe reprezentările noastre, montajul ne scoate din ale noastre și ne introduce în lumea lui cu o forță ce depășește pe cea a cuvîntului, a formelor statice, a evenimentului chiar. E un câștig, e o pierdere, această avalanșă a montajului în firava noastră viață? Dacă ne gîndim că prin aceste „montaje” aflate la discreția unei apăsări de buton ne obscurim în fine cu materia artei filmului, ca astfel filmul se deșază în independență sa ca artă, atunci, desigur, câștigul e cert. Discuțiile bizantine și erau și ele rostul lor: creau oamenilor sentimentul lucid și liniștit al stăpînirii limbajului. Hanibalii puteau sparge porțile.

Savel STIOPUL

● **Regizorul Henri Colpi, inițial monteuz la filmele lui Resnais, Chaplin, Clouzot (aici împreună cu soția sa, monteuză Jasmine Chasney)**



A full-page photograph of David Hasselhoff. He is wearing a black tank top with a small white logo on the left chest and black pants. He is holding a large, dark-colored dumbbell in his right hand. He has dark, wavy hair and is smiling at the camera. The background is a light blue and white textured wall.

**DAVID
HASSELHOF**

noul CINEMA

<https://biblioteca-digitala.ro>

MINI

● CHARLOTTE GAINSBURG

Cum un muzician prelucrează
ritmul și sonoritățile unei fraze muzicale,
cineastul șlefuieste
ritmul imaginilor și sonoritatea lor.
Valoarea lor emotivă devine atât de mare
și legătura între ele atât de logică,
încât expresia lor singură
este suficientă fără ajutorul unui text.“

Germaine DULAC

Montajul ca mizanscenă

Puini știu că Alain Resnais, regizorul renumitelor filme *Hiroshima, dragostea mea*, *Anul trecut la Marienbad* și *Muriel*, a fost la începutul carierei monteur. După ce se înscrie în 1943 la Institutul de Înalte Studii Cinematografice (I.D.H.E.C.) la concursul de admitere avându-l ca principal examinator pe Alexander Arnoux, Resnais se retrage după un an din clasa primei promoții a Institutului, pe de o parte nevoit să-și găsească un mijloc de subsistență și pe de altă ne-mulțumit de învățământul prea teoretic și rigid. În 1946 îl găsim monteur-asistent la filmul lui Nicole Vedres *Paris 1900*, un montaj de documente cinematografice vechi, fermecător și nostalgic, al perioadei „La Belle Époque”. În acest film montajul (cu complicatele și savantele lui înlanțuri) devine scriitura și stil, marcând o dată în istoria cinematografului. Resnais semnează în continuare montajul citorva filme: *Saint-Tropez, teme de vacanță* (1952, Paul Pavlot), *La Pointe Courte* (1955, Agnès Varda), *La granița omului* (1953, Nicole Vedres), *Ochiul stăpînului* (1957, Jacques Doniol-Valcroze), *Nolembrie la Paris* (1959, Francois Reichenbach). Dintre ele ne vom opri doar asupra filmului *La Pointe Courte*, povestea unui cuplu traversind o criză în ambianța unui sat de pescari. Realizat exclusiv în exterior sau în decoruri naturale, filmul se remarcă prin imagini de o mare frumusețe, prin cadraje surprinzătoare, prin detalii revelatoare ce punctează discuțiile lungi, ferindu-le de monotonie. Ritmul foarte lent al montajului este deliberat, conflictul eroilor prin de subtilitate. *La Pointe Courte* anticipează curentul „Nouvelle vague”, la realizarea lui, fotografa Teatrului Național Popular, debutantă în film, fiind, ajutată cu prietenie și tact de Resnais. Dar iată ce ne marturisește chiar Agnès Varda: „Din filmele lui Alain nu cunoșteam pe atunci decît *Guernica*. Asta îmi era de ajuns ca să îi cer să monteze *La Pointe Courte*, pe care tocmai îl turnasem din instinct, cu incoștientă, ca o revoltă, ca un act izolat. (...) Montajul a durat mult, șase luni. Grație lui Alain mi-am înțeles propria muncă. Montind scrupulos filmul meu, el mi-a permis să-mi precizez propria gândire. Și apoi el m-a trimis la cinema, m-a făcut să-l iubesc cu adevărat. Da, a fost o întâlnire capitală pentru mine... Mai în urmă, mai în serios, Resnais afirma: „Am avut o formație de monteur și aproape ca s-ar putea spune că am făcut regie pentru că nu găseam întotdeauna de lucru ca monteur”. Trecearea lui la regie are însă înțelesuri mai profunde. Montajul, poate elementul cel mai specific al limbajului cinematografic („organizarea planurilor unui film după unele condiții de ordine și durată”), este întotdeauna legat de noțiunea de decupaj: deci de munca regizorului. Montajul nu este numai o muncă tehnică, ci și rezultatul artistic al acestei munci: semnificativ unui plan și dramatismul lui depind nu numai de ceea ce el reprezintă, ci și de durata lui (rezultanta psihologică a lungimii lui) iar evaluarea acestei lungimi este de cele mai multe ori munca monteurului. Se poate afirma că munca monteurului este un antrenament serios și sever pentru cea de regizor: ea creează sensul concluziunii și al fluidității ritmice în povestirea vizuală.

Timp de zece ani (1948–1958) Resnais nu a putut realiza decât opt scurt metraje, cele mai multe comandate, la unul singur dintre ele (*Noapte și ceață*) nesemnind și montajul. Primul dintre ele, *Van Gogh* (1948), considerat printre primele filme de artă în Franța, este o experiență prețioasă, în

care regizorul a substituit adesea evoluția vieții pictorului celei a operei sale. „Era vorba — scria Resnais de a ști dacă arbori pictați, personaje pictate, case pictate, puteau, grație montajului, să ocupe într-o povestire rolul obiectelor reale și dacă, în acest caz, era posibil să substitui pentru spectator, și aproape fără știrea lui, lumea interioară a unui artist — lumii pe care o revelează ca atare fotografia”. *Guernica* (1950), remarcabilă explorare a celebrei opere a lui Picasso, se înscrie în lumea poeziei lirice prin comentariu, prin montaj, prin picturile puse în valoare. *Statuile mor și ele* (1953), o privire angajată asupra artei africane, realizat în colaborare cu Chris Marker, ar putea fi subintitulat „grandoearea și decadența artei negrilor”, conținând și elemente de pamflet. Un document zguduitor l-a reprezentat *Noapte și ceață* (1955) dedicat lagarelor de exterminare naziste. „Am adus la lumină — scria Jean Cayrol, autorul comentariului — ceea ce nu mai exista decât în arhive sau în inimile de nevindecate ale supraviețuitorilor, un lot de imagini care se dedublează, se

Combinație între ritmul vizual și ritmul sonor

multiplică la infinit în sînge, în strigate, în puiori. Noi știm foarte bine că puteam numai să ne apropiem de realitatea concentrată...”

Trecînd, în 1958, la realizarea primului său lung metraj, *Hiroshima, dragostea mea*, Alain Resnais va crea o operă de neuitat ce se constituie ca o reflexie asupra memoriei, temă ce îi va marca întreaga operă, de la *Anul trecut la Marienbad* (1961), *Muriel* (1963), *Războiul s-a sfîrșit* (1966), *Providența* (1976) pînă la *Dragostea dincolo de moarte* (1984). „Se pare că mă ocup mult de memorie — spune Resnais — în filmele mele, dar asta nu este un lucru foarte conștient din partea mea: nu am făcut destule filme ca să am reculul suficient. (...) Cred că și creația este la fel de misterioasă ca și viața. În orice caz, gîndesc că viața mentală este un lucru care face parte din viață, că viața noastră nocturnă este în completă intimitate cu viața noastră diurnă; realismul nu constă numai în a filma conversația noastră, de exemplu, ci și în a arăta imaginile pe care le am în cap acum (...) Cinematograful este o combinație între un ritm vizual și un ritm sonor, dar este o combinație, nu imaginea complet singură”.

Interesant de notat este faptul că montajul filmelor *Noapte și ceață*, *Hiroshima, dragostea mea* și *Anul trecut la Marienbad* a fost semnat de Henri Colpi (în colaborare cu Jasmine Chasney) — care ulterior a trecut la regie și a fost chiar distins la Cannes în 1961 cu „Palme d’or” pentru filmul *Absență îndelungată*. Cu toate acestea, putem spune că Alain Resnais este tipul de regizor care răspunde efectiv de montajul definitiv al filmelor sale. Răspunzînd de organizarea savană a continuității vizuale în perioada de filmare, este firesc ca Resnais să exercite controlul de unificare al întregului material, interpretîndu-l în cabina de montaj — acum cu distanțare — după ce l-a conceput prin decupaj și pe platou. Iată, în încheiere, și citeva dintre reflecțiile sale despre arta și tehnica montajului: „Fac montajul după turnare și îmi pare rău,

Foarfecele



Regizorul Robert Wise
a fost inițial
șef monteur,
colaborînd
cu Orson Welles.
(Imagini
din filmele sale:
*Poveste din
Carliul de Vest*,
cu Nathalie Wood
și Richard Beymer.

fiindcă aș dori să-mi fac filmele foarte repede: trebuie să fie foarte placut să ajungi la sfîrșitul turnării cu un film complet montat. Dar mă interesează mult să am un recul, căci eu gîndesc că montajul este mizanscenă aproape în același grad ca și turnarea filmului. Deci, este greu să ai aceeași mentalitate într-o cabina de montaj seara, după o zi de muncă, ca și după opt zile de la terminarea filmării pentru că în alegerea planurilor se amestecă, în primul caz, un soi de afectivitate (...). Ori eu mă străduiesc la montaj să fac o alegere perfect liberă (...) pentru a fi un spectator complet nou și a putea alege în funcție de criterii care nu sînt atînte de amintiri din timpul turnării (...). Particip direct la montajul filmelor mele. Nu pot să mă împiedic să o fac. Uneori îmi spun că mi s-a predat materialul și că voi aștepta rezultatul montajului, dar nu e nimic de făcut, nu încetez să fiu prezent în cabina zilnic (...). Consacru mult timp montajului,

● Un ilustru cineast care
și-a început cariera ca monteur:
Alain Resnais (cu Yves Montand)

● Stilul scriiturii cinematografice susținut și prin montaj:
Anul trecut la Marienbad de Alain Resnais
(cu Delphine Seyrig și Giorgio Albertazzi)



poetic



și „Sunetul muzicii,
cu Julie Andrews
și Christopher Plummer)

deși nu sînt ca Orson Welles care spunea că dacă ar putea nu ar înceta niciodată să monteze și că ar rămîne bucuros doi ani asupra unui film — dar eu îi înțeleg reacția. Există întotdeauna ceva de perfecționat, crezi că ai strîns materialul la maximum și îți dai seama că există încă lucruri de eliminat: nu poți să precipiți un montaj, se produc întotdeauna fenomene de la plan la plan; un montaj făcut prea rapid taieriuri facute prea violent obligă la punerea la loc a unor elemente în continuare: încerc întotdeauna să nu am prea multe răcorduri, ci din contra să am o lucrare finisată și un ritm plin”.

Mihai TOLU

● Promotor al free cinema-ului și autor în 1953 al cărții „Tehnica montajului”, regizorul Karel Reisz (cu Vanessa Redgrave, protagonistă în filmul său *Isadora*)



„A concepe o istorie de filmat mi se pare că înseamnă a o concepe deja în imagini, cu tot ceea ce aceasta comportă în precizia nu numai a gesturilor și a decorurilor, dar și a poziției și mișcării, a succesiunii planurilor la montaj.”

Alain ROBBE-GRILLET



● Miklós Jancsó, adept al planului-secvență.
Sărmanii flăcăi, primul film al trilogiei violenței

„Montaj? Nu știu ce-i aia“

Un cineast de reputație mondială declară că nu are timp să se gîndească la montaj. El trebuie să termine un film în 15-20 de zile!

In volumul dedicat unor cinești întîlniți între 1949 și 1980, Véra Volmane (fostă președintă a Federației Internaționale a Presei Cinematografice, precum și președintă Asociației franceze a criticilor de film) îl întreabă pe Miklós Jancsó: „De ce în filmele dumneavoastră se vedește această preferință pentru planul-secvență și pentru camera care voltajează pe lîngă personaje care, la rîndu-le, execută și ele mișcări circulare în așa fel încît filmele dvs. au fost adesea comparate cu niște balet?”

„Pentru că — i-a răspuns Jancsó — eu n-am habar ce-i aia montaj. Ceea ce, din punct de vedere

strict profesional, e aproape tragic. Ador filmele în care montajul are o importanță capitală, dar mărturisesc că nu m-aș pricepe să filmez altfel decît în planuri-secvență. Aceasta pentru că nu pot să concep un film ca pe un rebus ale cărui piese le aranjezi din montaj. Dacă într-o bună zi voi avea mijloacele necesare să pot filma timp de opt săptămîni sau chiar mai mult, voi putea probabil să fac un film presupunînd, să zicem, patru sute de planuri. Numai că eu sînt nevoit, din lipsă de mijloace, să termin un film în 15—20 de zile. De unde și necesitatea de a trage în planuri foarte lungi...”

Recorduri

● Recordul absolut în istoria montajului cinematografic îl deține filmul *Iadul îngerilor* (*Hell's Angels* — 1930) produs și regizat de excentricul multimilionar american Howard Hughes. Povestea a doi piloți americani, în timpul primului război mondial, a însumat la sfîrșitul filmărilor 560 ore de proiecție! Copia finală a avut 2 ore și 15', deci o reducere de 249 la 1.

● Alte filme reținute pentru disproporția între metrajul util filmat și metrajul rămas după ultimul montaj: *Metropolis* de Fritz Lang cu un raport de 149 la 1; două filme de Chaplin *Luminile orașului*, 125 la 1 și *Picicul*, 67 la 1; *Jocurile olimpice*, realizat în 1938 de Lani Riefenstahl, 65 la 1; *Ben Hur* în versiunea lui William Wyler (filmul deține recordul Oscarurilor: 11); 47 la 1; un alt film de Howard Hughes, *Haiducul* (*The Outlaw* — 1946), 45 la 1; un alt film de Wyler. Cel mai

frumosii ani ai vieții noastre: 25 la 1. Un procent de reducere de 23 la 1 au avut *Intoleranță* de Griffith, *Octombrie de Eisenstein*, *Pe aripile vîntului* de Fleming. Pe ultimul loc al acestor recorduri se află *Zluz* cea mai lungă de K. Anakin, A. Marton, B. Wicki, 1962, cu un procent de 21 la 1.

● Cea mai redusă secvență în urma montajului este cursa carelor romane din *Ben Hur* în versiunea realizată în 1925. Monteurul Lloyd Nosler a comprimat materialul filmat într-un raport de 267 la 1.

● Muguri zdrobiți (*Broken Blossoms*, 1919) de Griffith a apărut în versiunea finală aproape fără să fie montat, din 5500 de cadre s-au scos numai 200, fiind realizat aproape fără nici o dubla.



CLERMONT FERRAND



Cine poate să salveze
scurt metrajul?
Cei care îl iubesc!

NATHALIE BAYE
UNIFRANCE FILM INTERNATIONAL

Frumoasa din pădurea adormită

Sauve qui peut le court métrage" este frumosul nume al Asociației care, alături de RISC (Rencontres Internationales au Service du Court Métrage) organizează tinarul festival de la Clermont-Ferrand. Dar cine poate să-l salveze? Firește, cei care îl iubesc și îi înțeleg rostul. Și cine sînt aceștia? În mod sigur, tinerii. Nu pot jura pentru alții, dar am impresia că în orașul din inima Franței toată lumea îl îndrăgește.

Cele 50.000 de intrări la proiectiile din acest an, 40.000 în 1990 față de 28.000 ale primei ediții (1989), spun mult. Capitala regiunii Auvergne („Le centre profond de la France” este expresia favoritiei), patria lui Blaise Pascal, al cărui nume îl poartă universitatea de aici, nu duce dorul evenimentelor culturale. Deci nu din lipsa de altceva sînt luate cu asalt sălile modernei Case a Congreselor și a Culturii, ci, pur și simplu, pentru că ei cred în stăruia unui gen pe care nimeni nu-l contestă, dar pentru a cărui soartă nu mulți au puterea să se bata pînă în pinzele albe. Adică să facă ceea ce le-a stat în puteri — dar cu cîta stăruință — acestui grup de tineri pe care mai încumet să-i numesc formidabili, care acum 13 ani au pornit la drum cu un restrîns festival național caruia în 1989 i-au crescut aripile și s-a născut festivalul internațional devenit astăzi, în Franța, cea mai importantă manifestare a genului. Dacă peste tot în lume soarta scurt metrajului este cea a frumuseții din pădurea adormită, trezită din somn de peste an de priști îndrăgostiți, ei sînt cu adevărat astfel de cavaleri, proveniți cu toții dintr-o lungă tradiție cinefilă (despre cineclubul auvergnat din Chamalières vorbeau Bazin și Truffaut). Cînd spun ei, mai simt datorează să numesc echipa în regie ei, Georges Bollon, Christian Guinot, Roger Gonnin, Christian Denier, Jacques Curtil, Antoine Lopez, Jean-Pierre Bailly, José Rubio dar să nu le uităm nici pe fete — Nadira Ardjoun, Nicole Zeig. Funcția de director nu există aici, dar oricare dintre ei sînt gata să-și răspundă la orice întrebare, să-ți lase orînd în intimă pînă am avut prilejul să-i cunosc îndepărtate după ce, cîțiva ani la rînd, mi-au trimis materialele documentare ce consemnau transformarea aventurii clermonteze într-un loc privilegiat al scurt metrajului. Se înțelege că nu absența interesului m-a mințit să nu răspund, destul timp, chemării prietenesci de a ma afla la fața locului. Invitația primită în 1990, de a face parte din Juriul internațional, precum și aceea de a reveni în acest an ca ziaristă, prezența în competiție a Sabine Pop cu *Panc* și a lui Copel Moscu cu *Va vent e al* (amîl trecut a fost selecționat animafie și anume *Prima victorie* de Marcel Mihai) le-am considerat un semn de reînnoită simpatie adresat cinematografului românesc, liber, în sfîrșit, să-și refacă puntea cu filmul de pretutindeni. Ajuns în regiunea auvergnată, diriguia astăzi de fostul președinte al Franței Valéry Giscard d'Estaing, care sprijina îndepărtat și substanțial festivalul, („facem un efort financiar serios, dar nu ne pare rău”, afirma domnia-sa), avem să ne convingem că dragostea absolut impresionantă a tinerilor (elevi, studenți) pentru „le court” (numele de

alint al scurt metrajului) este alimentată și de conștiința că drumurile multor cinești francezi au trecut și trez, prin spațiile acestui gen.

Astăzi, un premiu obținut aici deschide mai repede porțile lung metrajului; este ceea ce s-a întîmplat cu Roman Goupil, Francois Duperon, Jean-Teddy Abdi Philippe. Acesta din urmă, distîngătorul de anul trecut al concursului național cu *Documente interzise*, este angajat acum în realizarea unei ecranizări după Joseph Conrad, Christian Vincent, autorul *Discretul*, pe care l-ați văzut în seara decernării Césarurilor, are și el „un Clermont-Ferrand” la activ. Se impune o precizare: festivalul promovează, într-o proporție covîșitoare filmul scurt de ficțiune (documentarul îi revine un loc modest) astfel explicîndu-se și prezența în juriu a multor actori, precum Emmanuelle Riva, Jean Pierre Léaud, Miriam Roussel, Gerard Desarthe, Christophe Malavoy.

Juriul:

Jean Jacques Andrien
(realizator belgian),
Zita Carvalhosa
(producătoare din Brazilia),
Georges Dufaux
(documentarist canadian),
Wojtek Psolnik
(cunoscut actor polonez,
Robespierre-ul din filmul
lui Wajda, Danton)

Cred că este bine de amîntit cineștilor noștri incepatori, viitorilor absolvenți, existența unei astfel de manifestări dedicate, cu precădere, ficțiunii scurte, ale cărei estetică, ideologie și autonomie sînt cultivate cu o imensă dragoste și răspundere. Studiul considerării acestui film drept o simplă „banca de încercări” este depășit, această idee a demnității dominînd și salutul adresat festivalului de către ministrul culturii, Jack Lang. În atari condiții, sarcina unui juriu internațional, aflat în fața unei cantități masive de pelicula — aproape 80 de filme — nu este deloc ușoară. Cu atît mai mult cu cît instituția președinției” neexistînd nici aici, iar cu un număr de jurați restrîns, de numai cinci, răspunderea devine mai împovătoare.

Cu atît mai greu bănuiesc că le-a fost confrăților actualiei edii să lucreze în patru, prin absența de ultim moment a regizorului Andrzej Zulawski (polonez și el, dar trăind de douăzeci de ani în Franța). Odată înlăturată ideea filmului scurt văzut drept un lung metraj condensat, șansa acordată tinerilor este mai generoasă și mai autentică dacă vom distinge în masa unei producții autonome două categorii: filmele izbutite în durată lor limitată, dar în care nu se decelează, cu orice preț, „o profundă dorință

de cinematograf”, și altele poate mai puțin desăvîșite, dar mai riscante, care lasă să se ghicească o demnă de luat în seama pofa de a filma. Distincție subtilă, dar și îndemn la vîgilență critică. Evident, orice palmares poate fi comentat și contestat, mai ales cînd ai de unde alege. Importanța mi se pare întrebarea dacă soții au cazul în dreptul filmelor capabile să dea seama despre căutările estetice ale scurt metrajului și, deopotrivă, despre puterile sale de a se ralia mișcărilor prin care cinematograful lumii încearcă să capteze pulsul unei umanități aflate la răscurse. Eu spun da. Temele cele mai frecvente: singurătatea într-o lume saturată de mișcare, violența disperării, eterna fragilitate a ființei umane îgîr-o societate superehnicizată, irepresibilă nevoie de afecțiune și de vis, de certitudini.

Un amanunt nu lipsit de interes în ceea ce privește convergența opțiunilor: alți Marele Premiu cîș și Premiul tineretii (acesta din urmă acordat de un juriu special al tinerilor) au revenit aceluiași film, *Zile de așteptare*, o tulburătoare confesiune a pictoriței Estelle Peck Ishigo care, în 1942, și-a urmat soțul într-unul din lagarele americane în care au fost internați 110.000 japonezi. Eliberată, după ani de așteptare, oamenii s-au trezit bătăni, al nimanui și de nici unde, speriați, în mijlocul unui univers strain și ostil. Speram, pentru binele autorilor de scurt metraj de pretutindeni ca despre numele autorului, Steven Okazaki (SUA), el însuși un japonez americanizat, vom mai auzi. Ca și despre brazilianul Jorge Furtado, a cărui *Insula florilor* a dobîndit și Premiul nostru, al presei, dar și al publicului (caz mai rar de coincidență) care a aplaudat îndelung umorul amar al acestei calatorii pe urmele consumismului societății moderne. Juriul și-a acordat premiul său special unei povestiri de factură clasică, *Primul sîrut* al olandezului Mats Olof Olsson. Amintesc și premiul pentru debut, dobîndit de Fane Flaws din Noua Zeelanda cu *Rodney și Julietta* și premiul pentru cel mai inovator scurt metraj adjudecat de australianul Robert Kiener cu *Lucrit*, (întîm seama și de editia trecută, se poate afirma că scurt metrajul din Noua Zeelanda și Australia se afirma tot mai puternic).

Desi, cum spuneam, antenele festivalului sînt îndreptate, în primul rînd, către ficțiune, prezența celor două documentare românești, *Panc* și *Va vent e al* nu a trecut cituși de puțin neobservată. Folosesc o formulă ce poate să para diplomatic neangajantă, dar să nu uităm că în cadrul unei astfel de manifestări, pe al cărei ecran se perinda zilnic zeci de filme, aceste destule pelicule care, practic nu lasă nici o urmă de impresie, sînt în timpul conferinței de presă cit și în discuțiile cu confrății, că în ciuda istoriei particulare care a marcat filmele noastre, demnitățile și înțelepciunea personajelor Sabine Pop, ironia premonitoare a lui Copel Moscu au fost exact receptate. O dovadă în plus — întru primite din partea organizatorilor altor festivaluri, prezenți ca observatori la Clermont-Ferrand. Să nu uităm începutul unei cariere internaționale poate fi o chestiune de noroc, dar ceea ce urmează aparține științei de a o construi.

Magda MIHĂILESCU

jean

GEORGESCU: „Așa e viața, domnii mei!”

Aventura unei aventuri

Nu cred că alături de opera sa — prezentată recent într-o retrospectivă cu prilejul fetei aniversare — altceva sa n-îl dezvaluie mai bine pe omul și artistul Jean Georgescu decât cozieria familiară, colorată, amuzantă pe care o practica marele regizor. Dialogul repede transformat într-un captivant monolog. Așa s-a întâmplat deunăzi în convorbirea realizată pentru televiziune de Viorica Bucur și virată cu grație către un reușit portret-autoportret, pe care scriu și interpretează de Maestru, „el însuși în persoană”, cum ar spune, făcînd cu ochiul, semnificativ, spre public, Ipingscu din filmul-capodopera **O noapte furtunoasă**. Pragul de sus — pînă la Pînțile — al ecranizării Caragiale.

Marturisirea începe direct, spontan: „Mama vroia să mă facă ofțer. Într-o zi, am șters-o de la liceul militar și m-am înscris la conservator. Cînd m-a văzut pe scenă a plîns. „Eu am vrut să te vad om. Da' acu'...” Soartă! Ai mei se trageau tot din teatru. Mama era fida din floră a lui Grigore Marșescu”. Clipse de viață alternează firesc cu cele de creație. La Teatrul Mic juca roluri marante. S-a certat cu Elvira Godeanu. „Dacă în teatru n-ai făcut mare lucru pînă la 30 de ani... Eu aveam în cap altceva. Cinematograful. Ma curseam din copilărie, de cînd tata mi-a adus ca jucărie o lampă de proiectie”.

Epoca pionierului e evocată cu haz și nostalgie: „Ei, conștia, ce vremuri! Tramvaiul cu cai, aperitivul „la maslină cu țuică”, caviarul cu etaj, de la Capsa, 12 lei bucată, unde mai gasești așa ceva... Veniseră nemții să filmeze **Țigăncușa de la Ialova**... Eu făceam figurație, dar trageam tot timpul cu ochiul la operator, la regizor... Mai tîrziu am reușit să-mi încropesc cîteva mii de lei. I-am luat operator pe Barbelian de la laboratorul armatei și am filmat **Millionul pentru o zi**”.

Cu umor și luciditate, autoironie și amintiri de perioadă franceză: „A venit timpul să plec la Paris. Aveam eu în cap ideea asta. Ajung acolo, dar ce fac? Încep să cad de la lucru, îmbulbu, doamnă, cît am umblat! Dacă ai ști, doamna mea, ce greu e să colîzi prin Paris cu stomacul gol, gîndindu-te că mă-nînc eu azi... Dacă mă cură? Tare greu! Cînd mă gîndesc îmi dau lacrimile... Făceam figurație. Cînd treceam cu travelingul pe lîngă mine întorceam capul să nu mă prindă curva în cadru și să mă recunoască ai mei, la București...” Între timp scria scenarii. „Vindeam gaguri cu bucată, să cîștig un ban. Într-o zi i-am trimis lui Christian Jaques o comedie de a mea. A citit-o în tren, i-a plăcut și mi-a dat un avans grozav. Am mai scris și alte scenarii. Puteam să mă mut la un hotel. Mi se pare că am cucerit Parisul. Reușisem să fac film. Erau singurii români care reușeau asta. Mai era și Jean Negulesco. Da' el se înșurase în Mexic cu o femeie bogată.”

Ser curze autorealizării televizate, Viorica Bucur, n-am drept de reproducere, dar verba volant. Și ar fi fost păcat. După succesul unui metraj mediu în care deține scenariul și regia, **Miniatură**, și mai ales **Ca colie**, după un scenariu și regia lui Christian Jaques, cu Fernandel, urmează, în proprie regie, stralucita comedie lirică, cu accente sociale foarte acute la acea vreme (ajunși la Rîzboiului, 1935): **Fecita aventură**. După întoarcerea în țară și ecranizarea **Noptii furtunoase**, (datoria genosului concurs al lui Ion Călugăreanu), evocările sînt tot mai laconice, cu cît mai lungi devin așteptările între două filme, amănările birocratice socialiste care-îi refuza scenariile sau, și mai rău, le încredințau unor începători. Între 1946 (cu adaptarea piesei lui Tudor Mușatescu, **Viața unei nopți de iarnă**) și 1969 (cu comedia lirică **Pantoful Cenușăresei**), realizează extrem de puține filme în raport cu forța creatoare a acestui vulcan de fantezie și inițiativă, talent și meșteșug ferice reușite într-o personalitate unică. Dar personalitatea reprezentă pentru regim o primedie care trebuia înlăturată. După excelenta satiră contemporană **Directorul nostru**, regizorul devine stîlționar birocratic al altă vervă înconștientă. Revine la Caragiale, ecranizînd cîteva schițe cu farmec și culoare de epocă, stralucind prin fantezia gagului sau nîl de filmic (punctul forte al inventivității scenaristului-regizor-interpret) și mai ales prin incuștia alegerii și dirijării unor interpreți mai tineri sau mai experimentați în teatru — Radu Beligan, Birlic, Giugaru, Cella Dima și alții. Niciodată mai cinemamografici decît în filmele lui Jean Georgescu, sub bagheta Omului-Cinema, supranumit astfel pentru pasiunea lui dublată de o profesionalitate rarisimă în peisajul nostru de atunci și — ce crimă! — pasiune extrem de puțin valorificată în „înfloritoare” epoca de aur.

„Secretul capodoperei sale, **O noapte furtunoasă**?”, întreabă reporterul. „Am avut încredere totală în scenariul Caragiale. N-am vrut să fiu mai deștept decît el”. Marturisiri amuzante și totodată tulburătoare prin franchețea, luciditatea lor, dovădind, încă o dată

ca harul lui Jean Georgescu este sporit de o minte vie, mereu efervescentă și foarte inteligentă, ce cunoaște măsura de aur a lucrurilor. Chiar dacă critica vremii nu l-a recunoscut **Noptii...**, (dedic cu rare excepții) stralucirea adaptării, fidelitatea — deloc încorsetată

— la fața de comicul lui Caragiale și totodată fantezia gagurilor atît de cinematografice, Jean Georgescu rămîne pentru toate anotimpurile, unul din cei mai stralucitori descoperitori și dirijori de talente interpretative. Sub îndrumarea lui, actori — unii la primul lor



Mereu în căutare — și descoperire — de noi talente (aici Ioana Pavelescu și Dorin Varga în **Pantoful Cenușăresei**)

Un uriaș buchet de flori

Iubite maestre Jean Georgescu,

Cînd aveam 6 sau 7 ani ați poposit cu o echipă de filmare în Muscel — la Radești — satul de baștină al familiei mele. Purtam cozi scurte, ochelari și o rochiță de stambă cu floricele. Era sfîrșit de august. Peste cîteva zile începea școala.

Mașua mea părea vag încoțată, dar și speriată ca ați ales casa noastră pentru a locui (sus, în camera de drum) și pentru a filma acolo curtea boierului cel rău. Fiul boierului cel rău, care era și mai rău decît boierul cel rău era... Liviu Ciulei (am aflat mai tîrziu din povești că în vara aceea la Radești, și-a logodit tainele cu buna doamnă Clody Berthold). Regizorarea dumneavoastră a doua era Malvina Ursianu.

„Malvina e o fată pe cîntel” — îmi spunea mașua mea, Aurelia, bea în fiecare dimineață lapte crud și merge pe jos pînă la Stîlpeni, ca-îi place ei pădurea și lunca, livezile și riul... o fată pe cîntel”.

Cîte întîmplări „importante” în viața satului copilăriei mele au însemnat popasul de cîteva luni al filmului dumneavoastră nu are rost să vă povestesc — povestite și repovestite în fiecare vară de matusă mea. Nici nu le mai tin minte pe toate.

Satenii erau încoțări și birfeau cu respect apucăturile leșite din comun ale „artiştilor”. Atîta (în minte că erau intrigați și deopotrivă mîndri căi carora li se spoisera casele cu un var amestecat cu albastru (pentru fotogenie...)). Mulți ani după aceea cei care decorasera filmul cu casele lor modeste și bune, încarcate de mușate și via de vie își vopseau în continuare de Paste zidurile cu albastru de rufe dizolvat în varul stîns... Și mulți ani la rînd au venit pentru cîteva zile de vacanță în acel sat dintre dealuri cei din echipa filmului în sat la noi. Trageau la aceleși gazde la care fuseseră cazați în timpul filmării. Operatorul Otî și Vilma — vis-a-vis de casa noastră, la Vena, făceau plaja într-un cîmp de lucernă și satenii se mirau c-aș putea permite o asemenea libertate, dar nu le-o interziceau pentru că îi iubeau ca pe o dulce amintire a unor zile nebune și de neînteles pe care le traseră împreună cu „artiştilor”. Gore Ionescu venea desori în vizită la profesorul Iancu Iliescu. Și Andrei Negușanu (directorul filmului) cu soția lui fermecătoare, la matusă Fița... și Andrei Codarcea și Nana Ianculescu și Nati Arsene.

Ați venit și dumneavoastră de cîteva ori în vizite scurte. Odată eram și eu acolo. Ați adus niște pepeni verzi uriași, lunguiți, cu miezul galben.

„Coană Aurelia, sunt boșari... ha, ha, sînt boșari. La gustă sa vezi ce dulci...”

Liviu Ciulei și Malvina Ursianu nu au mai revenit. I-am înfinit mai tîrziu... mult mai tîrziu, pe platouri în Butea.

Tînet! minte, maestre, cînd m-ați chemat să dau probe la **Telegrame**?... În aceeași zi după probele foto cu palării și costume de epocă dădăm o probă filmată la **Valurile Dunării**. Ați zîmbit generos și fermecător. M-ați sarutat pe frunte. „Bine fetițo, du-te la Ciulei — n-am ce-ți face... dar ce acțiță de comedie!... Mare păcat!” Mi-ați înșoiț drumul de la Platu 3 la Platu 1 cu un aer grijuliu, protector și puțin hitru pe care n-am să-l uit niciodată.

Nu știți atunci, și nici Liviu Ciulei nu știă ca eu eram fetița cu codițe, fundițe și ochelari care, după o vacanță de vară la Radești vă lăsașe raiul ei ca să vă adăpostiți filmul... Acum cînd împliniți 90 de ani, la Radești nu mai e nimeni din familia mea, și chiar dacă acolo aproape nimic nu mai seamănă cu ce-a fost, as vrea să vă fac un dar, reamintindu-vă ca ați petrecut cîteva luni de muncă într-un loc binecuvîntat care nu v-a uitat, a strîns cu pricepere toată energia spirituală împrăștiată de „artiştilor” dumneavoastră pe deal, în pădure, pe luncă și în livezi și a pus-o treptat, la fiecare sfîrșit de vacanță, în rucsacul fetei cu codițe, fundițe și ochelari care viza Institutul de Arhitectură (...) pînă ce pantofii ei de tenis și rochia de stambă au început să pășească pe ceaștia sîrmă... cea înțînsă de dumneavoastră.

As vrea să vă ofer acest remember ca pe un uriaș buchet de flori în semn de omagiu la aniversarea dumneavoastră din acest an.

La mulți ani, iubite maestre! Vă doresc sănătate senină, înaltă cît cerul zilelor de vară...

Irina PETRESCU

P.S.: Dacă aș fi fost mai puțin amoroasă ar fi trebuit să o rog pe Viorica Bucur să filmeze pentru medațiunea dumneavoastră T.V. un salut din partea aceluși sat frumos și mîndru, chiar dacă astăzi nimeni nu-și mai vîrșește casele cu albastru...

● Umorel lui Caragiale și inspirația cinematografică a lui Jean Georgescu (**O noapte furtunoasă** cu Maria Maximilian și Alexandru Giugaru)

film — reușesc un joc extrem de natural, de modern, surprinzător nu numai pentru acea epocă. Nimic sarjat, vulgarizat, schematizat. Caricatura irezistibilă de lipuri, ticuri, ambiție — dar totul în limitele artei, ale bunului gust, nicodată coborît spre trivial, kitsch, cum mai concep unii, astăzi, comedia prelinis populară.

Clasicul nostru în viață, Jean Georgescu face legătura între trecutul și prezentul — din nou zăbucim — al cinematografului românesc. Cu o neobosită deschidere spre tînetele tinere, el le urmarește cu interes evoluția, cum și urmarea odinioară, studenții de la Conservatorul sau particular înfiat în anii patruzeci. După anii cincizeci, însă, devine profesorul fără catedră. Maestru fără învățacei, solitar și totuși solidar cu valorile autentice ale breslei. Artist inspirat și totodată arizant metodic, meticulos pînă la pedanterie (cum si-l amintesc Radu Beligan), reținut în interpretul un gest, o intonație, pentru a obține nuanța de haz „spontan”, firesc, ironia subtilă, umorul elegant și inteligent din **Malorul Mura** sau **Așa e viața**, din **Noaptea furtunoasă**, **Moftrii 1900** ori **Directorul nostru**. După scandalul iscat de îndrăzneală satiră a regimului totalitar ce încuraja impostura și lenea (**Directorul nostru**), regizorul i se îngăduie foarte puține mișcări în frontul artistic (un film de montaj, **Lanterna cu amîndoi**, **Pantoful Cenușăresei**) și o ecranizare pentru televiziune a unei schițe de Dumitru Teleor, **Amiciile**).

Prețul nesupuneri artistului la constrîngerile politico-administrative ale vremii a fost uriaș. Dar peste el, Jean Georgescu preferă să treacă cu eleganță, fără palamî vindicative. „A quoi bon?”, î-l ar spune acest om care a rezistat intertemporal, a luptat cu zîmbetul pe buze pentru că zîmbetul să nu piară dintre noi. Un caz unic în istoria cinematografului românesc, o pilă de demnitate umană și artistică rezistență pentru contemporani. Maestru. Dar cine mai are azi timp de pilde?

„Lumea alergică nebună încoace, încoace. După ce steargă, comă dragă? Incoțor?” — răsuna de pe ecran, cu neînțeleasă, lirică sinăru-lui încoțor. Mersa proaspătului, observator, comisar spiritual și interpret al poeziei, dar mai ales, al prozei vestii. Pentru că Așa e viața, domnii mei!

Alice MĂNOIU

CINE

PROIECTELE LUI LYNCH

Laureatul de anul trecut de la Cannes, David Lynch, cunoaște un succes enorm cu *Sailor și Lula* pe toate continentele. Dar el a cunoscut și gustul insuccesului cu *Dune* pentru că — mărturisește el — filmul nu era destul de accesibil marelui public. De aceea și-a schimbat neîntârziat modalitatea de exprimare artistică, el susținând că a schimbat doar o nimică toată, în felul său de a se adresa spectatorului. Cei care îi analizează filmele vorbesc despre o „Lynch-touch” (o dimensiune Lynch). Încerc — se explică el — să împărtășesc emoțiile mele interioare publicului fără să țin, de fapt, seama de gustul sau de preferințele sale. Dar și fără să mă preocupe modul cum i-aș putea provoca subconștientul. Dacă te preocupi prea mult de public, nu-ți mai rămâne decât să fotografiezi femei frumoase, croșetind. Cu filmul meu *Twin Peaks* (numele unei localități), felul meu de a exprima sentimente tulburi a devenit foarte popular. Inevitabil, modul acesta va fi epuizat, transformat în clișee de către o medie devoratoare cum este televiziunea. Și eu țin să-mi apar pentru mai tirziu o altă dimensiune de-a mea.” O altă dimensiune în care probabil Lynch va lăsa să se întrevadă schimbarea de orizonturi atunci când își anunță planurile imediate: este vorba despre un film consacrat lui Marilyn Monroe, apoi o adaptare (o adaptare și nu ecranizare ține el să sublinieze) a romanului „Hotelul” de D.H. Thomas, și în sfârșit și mai ales, „Metamorfiza” lui Kafka.

O CARIERA ÎNSCRISĂ ÎNTR-UN „OSCAR”

Acum cîteva săptămîni, Sophia Loren primea la Hollywood Oscar-ul pentru întreaga ei carieră artistică, după ce, cu ani în urmă, îi primise pentru rolul Cio-ciara. Pe scena decorată „la Oscar” Sophia și-a făcut apariția în toată splendoarea și semeția ei, extrem de reținută, deloc excentrică sau exuberantă. Își consumase probabil nevroza consumării prin Oscar pentru că se știuse, cu săptămîni înainte de solemnitate, că fusese aleasă să primească statueta de aur. După solemnitate, presa a asaltat-o cu întrebări. Sophia Loren i-a înfruntat pe ziaristi cu aceeași stăpînire de sine și distanțare ca și pe jurații Oscar-ului. A fost întrebată de pildă cărei acțițe tinere i-ar atribui un Oscar, ea care o asemenea experiență artistică:

„Cu siguranță — a răspuns ea — Isabellei Adjani. O prețuiesc mult pe actrița aceasta, a cărei interpretare este mereu intensă, pasionată. Cred că abordează întotdeauna personajul cu mult curaj și cu enorma sensibilitate”.

Au existat desigur și întrebări referitoare la cinematograful italian de astăzi și la condiția lui de care se vorbește atât de mult în ultima vreme. „Sper, a răspuns Sophia Loren, sper că filmul italian se va întoarce la ceea ce a fost el cîndva, adică un cinematograf capabil ca nici un altul să realizeze o comedie și o drama care să cucerască lumea. În marile filme acea „real life” și ficțiunea se îmbină și se întrepătrund învalind publicul, cuprinzîndu-l într-o îmbrățișare caldă și familiară”. Dar s-a mai auzit și întrebarea „ce credeți despre cinematograful american, îi datorati ceva, era sincer acel „grazie, America” pe care l-ați rostit la primirea Oscar-ului?”

„Mai mult decît sincer” — a răspuns „La Loren”, cum îi spun italienii, „Cinematograful american i-a învățat pe spectatori să iubească filmul și să vizeze cu ochii deschiși”.

— „Și în sfîrșit ce planuri aveți, e adevărat că ați dori să jucați într-un remake al *Trandafirului tatat?*”

— „Da, e adevărat. De ani de zile — a mai spus Loren, pe tonul celei mai sincere mărturisiri — de ani de zile mă gîndesc la rolul acela superb care a aparținut cîndva Annei Magnani”.

SHIRLEY MC LAINE SE SPOVEDEȘTE

Într-un interviu publicat de „Paris Match”, Shirley McLaine (care joacă un rol pe care cu greu l-ar fi primit o altă actriță, acela de a fi mama lui Meryl Streep în *Salutări din Hollywood*) răspunde la întrebarea: „Ce preferați să fiți: mamă, artistă sau doar o iubită?” „Eu m-am născut într-o familie mic burgheză și protestantă. N-am fost desigur cea mai bună mamă din lume pentru fiica mea Sachi. Cînd avea 6 ani am trimis-o tatălui ei în Japonia pentru că nu am vrut să crească la Hollywood, cu toate drogurile care circula pe aici. Și cred că am făcut bine. Cred că a fost mai bine pentru ea. Și apoi nici prin cap nu-mi trecea să-mi parăsesc cariera.”

— „Ați regretat vreodată această atitudine față de fiica dvs?”

— „La ce-ar ajuta regretul? Trebuie să spun că eu și fiica mea ne simțim foarte apropiate. Oricum mult mai apropiate decît m-am simțit eu de părinții mei. Lucrul pe care îl



„Am știut întotdeauna să aleg” spune Goldie Hawn (aici împreună cu Mel Gibson)



Pe platou sau pe scenă, niciodată fără rol, Marie-Christine Barrault

Poster

Charlotte Gainsbourg. Fiica lui Serge Gainsbourg (persoană-cult în viața artistică pariziană, decedat la 2 martie; avea 63 de ani; a fost deștins public de cele care i-au interpretat melodiile: Catherine Deneuve, Brigitte Bardot, France Gall, Isabelle Adjani, Pia Colombo, Régine, Françoise Hardy, Dalida, Barbara, Juliette Gréco, etc. etc. și Vanessa Paradis) și a actriței Jane Birkin (*Moarte pe Nil, Crimă sub soare*). O moștenire deloc ușoară pentru Charlotte. A debutat la 12 ani cu trei replici într-un film de Elie Chouraqui. În numai șapte ani a realizat șapte filme realizate de Jacques Doillon, Claude Miller, Agnès Varda etc. În 1986 obține „Oscar-ul Speranței”. Ultima premieră (în luna martie) *Mulțumesc, viață de Bertrand Blier*. Chiar așa. Are de ce să fumească.

David Hasselhoff. Vedetă a videoclipului, în tocul cîntăreșilor de muzică ușoară din Germania, rol de succes în serialul tv *Baieti și fete*.

Bănuț inimilor Sfă-rî-ma-te

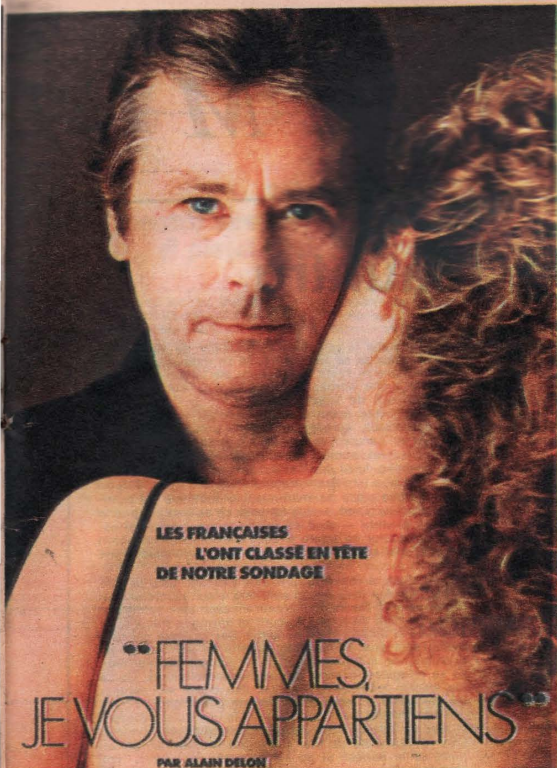
• Cum să te îmbraci ca Cary Grant, sau să semeni cu Sean Connery aliam **James Bond**, sau „să alunece” într-o rochie „voluptuasă” ca aceea a Marilyn Monroe în **Șapte ani de căsnicie?** Nimic mai simplu, lucrul a devenit la îndemîna oricui (cu bani serioși însă), multumită lui **Jean-Paul Sarré**, „croitorul-cineast” care nu crease decît modele inspirate de cinema-ul american al anilor 40, 50, 60... Îndrăgostiți ai filmu-

lui anilor '70, aveți puțintică răbdare... Se lucrează încă!

• O „contabilitate” a numărului de... morți în filmele americane care au avut premiera în vara trecută, este stabilită de către cunoscutul „New York Times”. Astfel, pe primul loc în ciudatul clasament, se află **Die Hard** cu **Bruce Willis** — 264 morți; pe locul doi, **Robocop II** care scade vertiginos la... numai 81; **Total Recall** cu tot Schwarzenegger-ul sau, to-

talizează doar 74; 48 ore în plus cu **Eddie Murphy** și „omul sărac” **Nick Nolte** doar 20; și, pe ultimul loc, ce să-i faci, se mai întîmplă, **Dick Tracy** cu „infirmul” număr de 14 „plecați dintre cei vii”. Nu-i nimic, timpul nu-i pierdută, sa vedem filmele verii '91!

• **Raquel Welch** care a fost înlocuită (acum 10 ani) din distribuția filmului **Cannary Raw**, pe motiv că vroia să fie machiată numai la domiciliul personal, a câștigat



LES FRANÇAISES
L'ONT CLASSÉ EN TÊTE
DE NOTRE SONDAGE

"FEMMES,
JE VOUS APPARTIENS"

PAR ALAIN DELON

Reproducere după revista "Elle"

regret, poate, este că am vrut
întotdeauna să-i ofer imagi-
nea unei mame dure când la
drept vorbind nu prea era ca-
zul... Știi, eu am început să
lucrez pe scenă încă de la
vârsta de trei ani. Destinul
meu a fost să devin celebru.
Faptul de a mă opri din drum
ar fi însemnat același lucru
cu a încerca să oprești un
Boeing din zbor..."

STALLONE DESPRE RAMBO

"Am văzut recent *Rambo III*",
declară Sylvester Stallone în
"Los Angeles Times". "M-am
oprit în special la unele scene
în care mă aflu în prim plan
și eram invulnerabil și puter-
nic. Mi-am dat seama ce
mare greșeală e să intru chi-
pezi un supraom, un fel de
robot care face praf cu pisto-
lul orice îi iese în cale. Spec-
tatorul de azi nu se mai iden-
tifica cu asemenea oameni.
Socotesc că trebuie să ne in-
toarcem la filmele în care
personajele să aibă prioritate
asupra acțiunii".

De aceea probabil și-a în-
cercat forțele în comedie.
Stallone a filmat recent în re-
gia lui John Landis un fel de
remake al filmului realizatoru-
lui francez Edouard Molinaro,
intitulat *Oscar*. I-a avut ca
parteneri pe Victor Mature și
pe Ornella Muti.

FILM FAX

▶ **Războiul din Golf** a și inspirat trei filme. Ele sînt în curs
de realizare pe platourile hollywoodiene. Primul din acestea se
intitulează *Furtuna deșertului* și este produs de Menahem Golan.

▶ Către sfîrșitul lunii aprilie a avut loc la Roma un original
seminar de regie de film condus de Nanni Loy. Punctul central
al acestui seminar a fost realizarea, "la vedere", a unui film de
cinci minute. Participanții la seminar au avut posibilitatea să
asiste la toate fazele de lucru.

▶ Povestea care a revenit cel mai des pe ecran, de-a lungul
istoriei filmului (lung metraj de ficțiune sau desen animat)
a fost aceea a "Cenușăresei". Pînă în 1991 ea a inspirat 58 de
filme. Iar prima povestire ecranizată a "Cenușăresei" s-a făcut
în 1898.

▶ *Alacerea Dreyfus* în regia lui Louis Malle va apare ca
film de televiziune în Franța. Scenariul a fost scris de Pierre
Bourton împreună cu Jean-Denis Bredin. Alt film inspirat de
această afacere Dreyfus se afla în curs de realizare pe platou-
rile din Londra, în regia lui Ken Russell.

▶ Comentînd atribuirea unui premiu de interpretare "Oscar"
lui Jeremy Irons pentru rolul din filmul *Misterul von Biblow*,
adevăratul Claus von Bülow, care trăiește în Statele
Unite, a declarat presa între altele: "Filmul nu oglindește ade-
varul. Este o rușine".

▶ John Schlesinger a transpus pe pelicula povestea intitu-
lata *Fereastră spre Pacific*, un thriller. În poveste, un locatar
nebun face un infern din viața unui cuplu tînăr. Acțiunea se
petrece într-o vilă în stil victorian, o vilă autentică din San
Francisco. Rolul acestui personaj satanic este interpretat de
Michael Keaton.

▶ Decedat acum cîteva săptămîni într-un spital din Elveția,
la vîrsta de 86 de ani, Graham Greene a fost unul dintre cei
mai ecranizați scriitori europeni contemporani. Pe de altă
parte, Greene a fost și critic de film, indeletnicire despre care
a declarat: "Cînd scriu despre un film am sentimentul că îl vad
cu alți ochi".

▶ *Madame Bovary* de Claude Chabrol a provocat o adevă-
rată flaubertomanie. Paralel cu succesul de pe ecran, editorii
cunosc și ei succesul unor ediții de popularizare, sau cum li se
mai spune, de buzunar. Presa afirmă ca Isabelle Huppert,
Emma în acest film, depășește pur și simplu, toate așteptările.

▶ Primul film al "omului cu trompeta" adică Miles Davis a
fost terminat în Franța de australianul Rolf de Heer. Davis o
are ca parteneră pe Bernadette Laffont iar filmul se intitulează
Dingo.

▶ Revine pe ecran Kim Novak în filmul unui realizator de-
butant, Kevin Anderson. Filmul se intitulează *Alacere perso-
nală*.

▶ Despre filmul incununtat cu atîtea Oscari, *Cel ce dansează
cu lupii* al lui Kevin Costner, comentatorul Alain Riou spune între
altele în "Le Nouvel Observateur" sub titlul "Marea remușcare":
"Din toate genurile cinematografice, westernul este cel mai so-
lid căci este singurul care a existat aievea. Cu prețul unor asi-
milări și transformări superbe (inclusiv teme ecologice și paci-
fiste) Costner anunță, în minutul său film, care vor fi ideile
dominante ale unei Americi regăsite".

▶ *Returarea proiectului Leone*. Cineastul olandez emigrat în
Statele Unite, Paul Verhoeven (care a realizat peste ocean trei
filme de mare succes între care și cel adaptat după romanul lui
Charles Bukowski *Femele*) a anunțat că vrea să reia proiectul
filmului intitulat *900 de zile* (inspirat de asediul Leningradului
între 1941-1943) al lui Sergio Leone.

La plecarea sa din Olanda, cu cîțiva ani în urmă, Verhoeven
declara că se desparte cu greu de alți de frumoasa lui patrie
dar că ideile sale de film nu puteau obține condițiile de care
avea nevoie. Visul lui este totuși să poată filma în Olanda dar
în condiții americane.



● Lui Sylvester Stallone
nu-i mai place Rambo!



● Shirley McLaine, mama lui...
Meryl Streep (pe ecran)

procesul intentat studiourilor
MGM. Suma obținută drept
daune: 7 milioane dolari! Doam-
nelor și domnilor, acum e mo-
mentul! Se pot obține bani fru-
mosi! Și cum procese sînt, stăva
domnului, și la noi destule...

● Două căsătorii + două divor-
țuri + doi copii + două pensii alimen-
tare (substanțiale) plătite ce-
lor doi ex-soți (da, alți citiți bine
doamnelor!) + producerea filmului
Soldătesca ce l-a adus un succes
de 110 milioane dolari la box-of-
fice, devenind una din cele mai
bogate și influente femei de la
Hollywood + împarte și bune și
rele (din 1984) cu Kurt Russell de
la care are un al treilea copil; în-
gînd linie, totul se numește: Go-
die Hawn (cunoscută la noi din
Floarea de cactus, *Fluturii* și li-

ber!). Revenită pe ecrane, în
trombă, anul trecut cu *O pasăre
pe sîrmă*, avîndu-l ca partener pe
Mel Gibson, în regia lui John
Badham, Goldie declară: "Întot-
deauna trebuie să știi să alegi
munca sau familia, banii sau liniș-
tea sufletească, puterea sau dra-
gostea... Eu am știut întotdeauna
ce să aleg..." Se poate, dar ce te
faci cînd le vrei pe toate la un
loc?

● De "bon ton" în S.U.A.: un
mic flacon (obligatoriu din cristal)
plin cu apă și săpun pentru a
face... balonase. Se poartă la grî-
pe un șnuruleț (de aur) și se nu-
mesce "malibubblers". Este o
"formă de protest" împotriva fu-
mătorilor înrîți, cărora li se suflă
în față o serioasă cantitate de
asemene balonase. Printre cei

care își omoară timpul și ener-
vează prietenii (fumatori) cu "ma-
libubblers" sînt Larry Hagman
(vi-l închipuiți pe intrigantul J.R.
al *Dallas*-ului nostru săptămînal
facînd balonase de săpun?) și
"explozia" Madonna. Mare lucru
și pliciseala asta...

● În "clubul tatuajilor", cum
s-ar spune, din care fac parte
Mickey Rourke, Richard Gere, Ju-
lia Roberts, este "înscriși" și Me-
lania Griffith (O femeie face ca-
rieră) care are tatuata pe, scuzați-
fese, o pară, amintire de pe vre-
mea primei căsătorii cu Don
Johnson. Să vedem cu ce "sue-
nir" se va alege după cea de-a
doua (cu același Don Johnson).

Doina STĂNESCU



La cererea
dv.

Michael Jackson
c/o EPIC RECORDS
51, West 52 Nd Street
New York, NY 10019 U.S.A.

Brooke Shields
P.O. Box B
Haworth NJ 07641 U.S.A.

Richard Chamberlain
c/o PMK Agency
8642, Melrose Avenue
Los Angeles, CA 90069, U.S.A.

adrese

STAREA FILMUL



● Primul film realizat de un regizor (est) german — Roland Gräf — în vestul Germaniei: *Cantărețul de tango* (cu Michael Gwisdek și Corinna Harfouch)

Privire înăuntru

Filmul nostru — fără să ne hazardăm în caracterizări sau speculații facile — cred că se află la răscruce. Dacă mă gândesc bine, ar fi o perspectivă fericită chiar și aceasta. Știm prea bine că etapele nu pot fi sărite, că din păcate, acolo unde te-a prins conjunctura socială defavorabilă, tot de acolo trebuie să ieși reiei cursul. Întrebarea e doar dacă reluarea acesteia — judecată după primele manifestări artistice post-revoluționare — nu situează prea în urmă, eventual chiar în preistoria filmului acest nou început. Dacă anumite contribuții materiale de supraviețuire a artei filmului nostru există acum (recent s-au făcut unele precizări oficiale în acest sens) trebuie să menționăm că numai acestea nu contribuie prea mult la asigurarea unei exprimări artistice de valoare care să dea dreptul filmului nostru, dreptul și posibilitatea, de a intra într-un dialog cultural cu restul filmului lumii. Citeva decenii de izolare ne-au impus o axiologie foarte sui-generis: noi nu ne puteam compara decât cu noi și drept consecință, nu de puține ori, ceea ce ajungea în fruntea ierarhiei noastre abia dacă intra în zona de percepție a celorlalți. De aici decepții, crize și chiar mania persecuției. Poate cu îndreptățire uneori dar cel mai adesea contrariul a fost valabil. Căci nu este îndeajuns să faci film, trebuie să și ai ceva propriu de spus prin această artă, trebuie să poți susține dialogul cu ceea ce spun ceilalți în această vastă investigație a conștiinței vremii. Pentru asta e nevoie ca pe lângă prezența, cineștii noștri dar și întreg publicul, să aibă un contact sustinut cu arta a șaptea în lume, trebuie să dispună de un repertoriu reprezentativ, cu valorile și fondurile lui, un repertoriu care să vădească tocmai cunoșterea artei mondiale.

După asigurarea materială a producției de film, după asigurarea contactului cu arta a șaptea în lume este obligatoriu — dar urgent obligatoriu — să se ia acțiune și să se

treacă degrabă la remedierea condițiilor de vizionare a filmelor, adică să se amelioreze, să se modernizeze și să se transforme în spații cu adevărat ale culturii acele săli — multe, multe, aproape toate — care nu sînt decît caraturi de săli de spectacole.

Se mai învete acum o altă problemă, una de ultimă oră, paradoxală, aproape incredibilă prin însăși violența apariției ei: perspectiva ca cinematografia noastră să nu fie decît... un nucleu administrativ-organizatoric, mai mult simbolic, lipsit de — și aici urmează, iată, *dimensiunea proprie* a înțelegerii transformărilor sociale — baza de producție adică de instrumentele materiale ale exprimării artistice. Cred — este tot ceea ce aș vrea să spun în această privință — cred că relația dintre creatori și oamenii platoului nu poate fi decît indisolubilă. Altminteri nu vom mai avea film. Deci: spiritul compromisului este legea!

Problemele artistice propriu-zise vin, iată, abia pe planul al patrulea ceea ce nu este fără efect asupra nivelului lor valoric. De aici criza unor cinești care simt că ar avea mai mult de spus, dar cum se afirmă în trecut și se mai face și astăzi, „n-au condiții”. Dar pe lângă cei care închid asta doar în veletate, o serie de alți creatori de prestigiu, de autentici creatori, se gîndesc tot mai mult să se refugieze în zone mai privilegiate ale lumii. Ce să mai ocolim locul, spre America. (Nu discut aici cantitatea de iluzie a raționamentelor de acest gen.)

A face film, a transmite altora, a le împărtăși concepții și idei ale tale ca artist de pe aceste meleaguri (în măsura în care cele de mai sus există într-adevăr) presupune să le cunoști și pe ale celorlalți, altminteri... vox clamantis.

Mircea ALEXANDRESCU

Noi, văzuți de alții



● Fuga spre parabolă — Concurs de Dan Pița (Gheorghe Diniță)

● A spune adevărul — Proba de microfon de Mircea Daneliuc (regizorul-interpret și Gina Patrichi)



Cu Irina Miagkova

Șansa de a fi noi înșine

Pentru cinematograful românesc post-revoluționar, cel mai mare pericol este însăși Revoluția. Pentru că ar putea să apară alte filme ilustrativiste

Irina Miagkova este un cunoscut critic sovietic de film și teatru. Președintă a Asociației criticilor de teatru din Moscova, ea publică în mod constant în prestigioasele reviste „Iskustvo kino” și „Tend”. Este unul dintre specialiștii principali ai Institutului Cinematografic de Cercetare, ocupîndu-se, în cadrul secției de film european, de cinematograful românesc. De cîteva ani lucrează la un volum dedicat cinematografilor noastre. În luna martie ne-a vizitat țara pentru a vedea cîteva pelicule la care nu a avut acces în anii trecuți sau care au fost realizate după precedentă sa vizită bucurîndu-se că Irina Miagkova a avut amabilitatea de a accepta un scurt dialog cu revista noastră. Pentru început am rugat-o să aprecieze care ar fi, după opinia sa, locul cinematografului românesc în context european.

Cinematograful românesc s-a străduit prea mult să se înscrie în acest context și această strădanie se simte. Ea este însă și un lucru pozitiv, în măsura în care a fost întotdeauna o latură pozitivă a culturii române faptul că a privit spre Franța. Dacă s-ar încerca să definească direcțiile generale ale cinematografului românesc în ultimii decenii, s-ar spune că pelicula dominantă, mai ales spre sfîrșitul anilor '80, este *fuga de realitate*. Sensurile acestei fugi sînt diferite la fiecare regizor.

Cei mai buni, cei care n-au vrut să servească comanda socială, fug spre iluzie. Există multe filme construite pe oglindirea lumii ireale. La regizorii buni această lume nu este însă falsă. Aș aminti un film tipic pentru acest fenomen, *Flori de gheață*, unde se vede că regizorul (Anghel Mora — n.n.) n-ar fi vrut să mintă, dar nici nu putea spune adevărul.

A doua cale a acestei fugi este *fuga spre parabolă*. Ea îl reprezintă mai ales pe Dan Pița. Și în filmele sale realitate, ca *Pas în doi* sau *Concurs*, morală are forma unei parabole. Se cîstește în toate filmele anilor '80 un sentiment de fundatură. M-am tristat vînzînd ultimul Tatos pentru că, la fel ca și penultimul, mi-a lăsat aceeași impresie. Omul pare că a fost minat într-o fundatură și înghesuit acolo pentru a se sufoca. E o senzație care-mi aduce aminte de filmul american *Și cai se impușcă*, nu-i așa? Regizorii cei mai buni

erau aduși în această stare de sfîrșeală.

Mi se pare că unul singur rămînea întotdeauna el însuși, Mircea Daneliuc. Filmele sale reprezintă dorința de a spune adevărul. De aceea portretul pe care l-am scris și îl este dedicat se intitulează „Mircea Daneliuc, nimeni, în afara de adevăr”. Dacă revenim la tema „România în context european”, mi se pare că cinematograful românesc are complexul cinematografilor dintr-o țară mică. Aceasta explică, probabil, faptul că limbajul artistic al cinematografului românesc este în mare măsura un limbaj al manierismului, mai ales al celui post-clasic. În cinematograful românesc filmele clasice sînt puține la număr. După mine, filme clasice ar fi *Moara cu noroc* și *Reconstituirea*. Pentru cineștii români pe care eu îi leg de manierism, filmul clasic nu este un film românesc. Ei își întorc privirile înspre clasiicii din alte țări.

Vorbesc alți de deschis pentru ca filmul românesc este o pîrtică din mine. Relația mea cu el nu este aceea pe care o am cu un obiect din afara mea și de aceea nu cred că trebuie să-l menajez. Dacă există în Uniunea Sovietică un om pe care îl *doare* cinematograful românesc, omul acela sînt eu.

Doamnă Miagkova, ați putea anticipa evoluția cinematografului românesc în contextul libertății de creație?

Eu cred că cel mai mare pericol în noua fază de evoluție este însăși Revoluția. S-ar putea ca toți să se arunce pentru a o servi (ilustra) iar problemele cinematografilor ca artă să treacă pe planul al doilea. Noi am trecut prin această perioadă. Există pericolul să apară din nou filme de conjunctură, dar cu alt semn. E nevoie de o mică pauză pentru a medita, a se distanța și a însuși ceea ce a adus Revoluția, pentru ca orice comandă socială este un semn rău, chiar și atunci cînd servește o cauză nobilă. Nimeni nu trebuie să se grăbească. Poate ar fi bine ca acum să se facă filme cu povești simple, numai să fie adevărate. Nu e întîmplător ca asistăm acum, în toată lumea, la o revenire spre melodramă. Este obligatoriu ca spectatorii să reînvie compatimirea, implicarea afectivă. Publicul trebuie să-și recapete încrederea în ceea ce se petrece pe ecran.

Vă mulțumim pentru interviu.

Dana DUMA

Soluții pentru susținerea producției și pieței vest-europene

În ultimii ani au luat ființă câteva organisme în acest scop:

- Fondul European pentru Scenarii. Acordă împrumuturi pentru producția cinematografică. De la înființarea sa (aprilie 1989) s-au acordat împrumuturi pentru realizarea a 236 de scenarii dintr-un total de 2.200 propuse. De asemenea s-au acordat fonduri de încurajare a tinerilor cinești pentru proiectele lor în Austria (2), Danemarca (1), Franța (3), Germania (3), Grecia (1), Irlanda (3), Italia (5), Luxemburg (1), Olanda (4), Portugalia (1), Spania (4), Elveția (3), Marea Britanie (6).

- Tot în aprilie 1989 a luat ființă Societatea cinematografică europeană, cea care a inaugurat premiile europene pentru cele mai bune filme pentru a contracara concurența Oscarurilor. Primul președinte a fost regizorul german Wim Wenders. Din 1991 președinția a fost încredințată lui Ingmar Bergman; vicepreședinte este Istvan Szabo.

- Oficiul european al difuzării de filme (EFDO) din care fac parte în prezent zece țări vest-europene, dar se discută integrarea treptată a cinematografiei est-europene. La Berlin, la o conferință de presă, președintele acestui organism, dl. Dieter Kosslick, a afirmat că pentru următorii cinci ani dispun de un fond de 80 milioane D.M. pentru difuzarea filmului european peste ocean. O prima reprezentanță EFDO s-a și deschis la New York în sediul Oficiului cinematografic Tibeco, pus la dispoziție de patronul său, nimeni altul decât actorul de origine italiană Robert de Niro.

Cinematografiile occidentale sint și ele departe de paradis

- Deși construirea de multe săli continuă, publicul e în scădere. Cu zece ani în urmă, 80% din bugetul producției de film provenea din vânzarea de bilete. Acum doar 39% mai poate fi obținut din aceasta.

- Vânzările de filme au înregistrat scăderi chiar și în cadrul celui mai important târg european MIFED (de la Milano). În consecință pentru această toamnă, durata sa de desfășurare a fost redusă de la opt la cinci zile (17-21 octombrie).

- În Marea Britanie piața videocasetelor a scăzut (cu 5,5%) în 1990, deși numărul posesorilor de aparate video a crescut cu un milion iar costul casetelor a sporit numai cu 5%.

- Guvernul suedez a redus subsidiile acordate Institutului de Film Suedez (SFI) pentru 1991 cu patru milioane dolari ceea ce afectează aproape integral sectorul producției. Deși cinematograful și secția distribuției vor suporta o scădere de numai 2% față de bugetul din anul trecut, întreaga activitate a SFI este în pericol, iar directorul său solicită în prezent direct sprijinul parlamentului. Dacă judecăm după exemplul britanicilor, nu au nici ei prea mari speranțe.

- Deciziile cabinetului Major în privința culturii sint și mai drastice. Simon Mundy, directorul Consiliului Național pentru Arte face un bilanț pesimist: „Industria filmului britanic se simte trădată de guvern. După mai bine de un an de negocieri între reprezentanții guvernului și oameni de cinema (sa amintesc și de seminarul găzduit la 10, Downing Street, locuința tradițională a premierilor britanici, atunci în exercițiu se afla Margaret Thatcher) toate propunerile sugerate de cinești au fost respinse. Anul trecut în Marea Britanie au fost realizate numai 27 filme, iar din 1984 investițiile au scăzut cu peste 100 milioane lire. Cinematografia britanică este în mare dificultate. În mare parte pentru că investitorii nu obțin nici un fel de stimulente de la elul celor asigurate omologilor acestora din Franța, Germania sau Spania. Arta filmului reunește două riscuri ce provoacă teamă tuturor potențialilor finanțatori: în cinema se pot pierde bani mulți și pe deasupra cinematograful poate lansa idei șocante. Dacă primim dintr-un punct de vedere opus, trebuie înțeles de avantajele britanicilor în acest domeniu: limba engleză, studii de maximă calitate, actori cu renume internațional. Un ajutor din partea guvernului ar fi salvator. Dar în ciuda faptului că ministrul de finanțe și-a început cariera ministerială acum 17 ani ca secretar de stat în Ministerul Artelor și a recunoscut aceste avantaje naturale ale filmului britanic, el a afirmat că nu va întreprinde absolut nimic spre a da curs unor subvenții.

În același timp, pe măsură ce producția de film este în criză, creșterea numărului de spectatori obținută cu altele sacrificii (și prin programarea de relansare organizată în cadrul Anului filmului britanic n.n.) se vede din nou amenințată prin mărirea impozitelor. Taxa de 2,5% nu reprezintă cine știe ce, dar raportată la costul de 10 lire/bilet, ar însemna că 1,75 lire merg direct la impozite. Este un procent echivalent cu cel perceput și pe biletele de concert de la Royal Festival Hall. Orice sumă extrasă astfel din costul biletului devine dăunătoare în perioadele de recesiune, făcând imposibilă supraviețuirea oricăror producții artistice și împingând prețul de vânzare al biletelor mult peste capacitatea de cumpărare a spectatorilor.”

- Producătorul Simon Perry a preluat conducerea lui British Screen (BS) un organism specializat în difuzarea filmului britanic peste hotare și în asigurarea de coproducții. Deși este companie particulară, BS primește anual, sub forma de împrumut, 2 milioane dolari. Rambursarea lor nu pune probleme deoarece compania reușește să fie rentabilă. Eficiența dovedită a determinat pe fostul premier Margaret Thatcher, recunoscut pentru politica sa extrem de restrictivă în privința subvențiilor în cultură, să acorde, chiar înainte de a părăsi postul de premier, un împrumut sporit cu 3 milioane pentru coproducții. Cea dintâi, anglo-franceză, și-a început filmările în luna aprilie în regia lui Jan Seillers Prague.

- La standul britanic de la Berlină află că: „Problema noastră nu este să vindem filmele pe care le facem. Principalele dificultăți rămân finanțarea lor.” Așa s-a născut și o nouă profesie, aceea de „solicitanți de capital” (adică organizatorul fondurilor necesare producției de filme).

A.D.



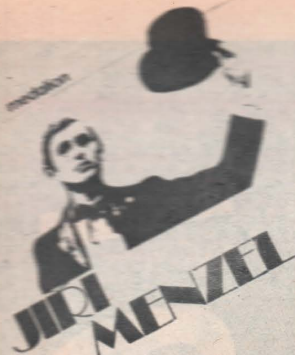
● Catherine Deneuve, Gérard Depardieu (aici în *Permis de lucru* de Peter Weir) sint două dintre supervedetele filmului francez care au putut fi exportate cu succes



● Satana de Victor Aristov (premiul special al juriului), unul dintre primele filme sovietice realizate de producători particulari (Sergei Kuprijanov, Svetlana Bragarnik și Victor Aristov)



16, MITLER
BERLIN '91



Condiția tragi-comică

Dacă scriitorul de origine pragueză Franz Kafka la începutul secolului configura parabolic condiția tragi-comică a omului urmat de trica de o vină necunoscută pe care i-o impune o autoritate pe care o disprețuiește, pe alți de radicală, cineastul contemporanității, Jiri Menzel configura

realizării parabolice condiția comică a insului submatat de propria inimă, de slăbiciunile ce stau în firea omenească — resemnarea, lașitatea, comoditatea, credulitatea, obuzitatea, prostia, etc. — vicii de care profita personalitatea și mai impune, dar care au reușit să își anexe drepturi de supremație în numele unui prețios progres ce se va dovedi de fapt involuție și nu evoluție.

Rolul de umoristic turnesol în revelația mai sus amintitei condiții comică îl are problema... supremației. Cele trei filme ale mediului sunt centrate pe aceeași temă, cu variațiuni. În *Ciocirile pe sirmă* (1969) lupta pentru conducerea societății în condițiile în care clasa muncitoare proaspăt proclamată „forța conducătoare a statului” este „trădată” din start de cozile de topor — senili ideologi melomani, vicioși propagandisti zelosi, învătători delatori. În *Sifritul vremurilor vechi* (1989) lupta pentru stăpânirea unei proprietăți oarecare. În *Săutul meu drag* (1985) lupta pentru manevrarea unui singur ins, fie el și înalțat mintal.

Conflictul dintre naivul retardat și „inteligentii” mai mult sau mai puțin cusescați, mai mult sau mai puțin smecheri, mai mult sau mai puțin interesați de un profit personal de pe urma inocenței celui pe care fiecare în felul său are voluptatea de a-l manipula după voință sau capriciu, acest conflict n-are importante repere temporale. În schimb la sifritul deconstrucției nouă, filmul ironist care este Jiri Menzel propune o cvasi parabolă plasată în perioada interbelică, dar lesne de calchiat și în prezent, totdeauna existind parvenții uzurpați care să regrete „frumosașele” vremuri apuse sau din contra parvenții potențiali care deocamdată speră și acționează fără scrupul. Între acești indivizi desfigurați caricatural de patimi, capata aureola specială un ins sosit incognito. De fapt el a fost obligat la imposibilitate și ca relicva autentic nobiliara (condiția aparte i-o certifică nobileșca sufletească și bunele maniere neconvenționale) și așa domn atribuite de baron Münchhausen, de Don Juan și chiar Don Quixote, dispare din momentul oportun, credincios iluzoriilor sale concepții considerate vetuste de cei ce se îngheșue să urce încă o treaptă într-o arbitrară ierarhie pe care singuri o stabilesc după criterii ce vor fi sau nu validate de timp. Căci timpul a conștințit — de exemplu — persila-

rea hazardatului avânt revoluționar din mai vechiul film al lui Menzel *Trenuri strict supravegheate* (1966), în ciuda succesului contestat de „ortodocși” pentru că ar fi profanat ceea ce avea să se dovedească derizoriu (filmul acesta merita să fie și el supus judecării publicului românesc de astăzi).

La felul cum în *Săutul...*, vitalitatea cotidianului coexistă cu eternitatea cimitirului, într-o vecimată amiabilă și reciproc avantajoasă (vezi berea frapată în cavouri sau corul de prohod cu siguranța retribuit), în *Ciocirile...* uzina subțisă cu penitenciarul, pe parcurs caruselului arestărilor abuzive inversând poziția, statulul eroilor, anuind regimul concentraționar pe cale de consolidare. În stupida ambliie de a-i transforma pe burchieze în „oameni noi”, dar în special din dorința de a-i anihila pe intelectuali, li se spune acestora deschis în față: „Trăsurile voastre de caracter vor alimenta furnalele” (în bogata ordine stilistică a filmului figurează sinecdochea maș-

inilor de scris ce iau drumul cuptoarelor, echivalent imagistic la acțiunea de „omogenizare” a „rezidualilor” societății burchieze fiind chiar imensele calupuri rezultate din tasarea altă a gamelelor abandonate odată cu penuria de hrană propriu-zisă, cit și a crucifixelor defunctate odată cu interzicerea hranei spirituale). Dar gura pacatosului activist adevăr rostește cind adaugă „Veți deveni lingouri”, pentru că inteligența unui neam nu poate fi distrusă de nici un regim, oricât de opresiv, și urmează să-și dovedească în timp valoarea de inestimabil patrimoniu peren.

Aceasta pseudo-hiperbola idilică, printr-un firu ce îndulcește sarcasmul, captează racile unei societăți degenerare încă de la constituire. Grila humorescă — altfel impecabilă, convergență și consecvent susținută cu brio, de regizor și interpret — poate părea oarecum schematică, în comparație cu mai absoconsa formula (deși a fost taxată drept „divertisment”) a peliculei recente, care ironi-



Parvenitismul mereu în actualitate. Sifritul vremurilor vechi (cu Jaromír Hanzlík, Chantia Poullán, Marian Labuda)

**„În 1991, independența
ne va obliga să limităm personalul
Reforma va fi crudă
Înainte de război,
200 de oameni lucrau
pentru un film.
Azi, direct sau indirect,
implicați sunt două mii
și de fapt 200 ar fi suficienți.
Toți ceilalți sunt factori
administrativi”
Jiri Menzel**

Calul troian

Astăzi contestat de unele „voci” pe motiv că ar fi lucrat prea mult în trecut, Jiri Menzel pare a fi pe cale să-și piardă din umor, nu și din puterea de muncă. În condițiile în care de la 1 februarie 1991 cinematografia cehoslovacă a fost deznationalizată, capitalurile straine punând să se implice în producția federală, Menzel, ca director al uneia dintre unitățile de producție ale studiourilor Barrandov, speră să-și poată ajuta prietenii cinești și să reușească să facă mai bine cunoscută cinematografia cehă. Dar în același timp, cineastul avertizează asupra unor pericole: „Unitatea mea va produce patru filme pe an

și va fi axată pe adaptări de opere literare care în ultimii 20 de ani n-au putut fi publicitate sau au circulat doar în samizdat. Ma gândesc la scrierile de Hrabal, Sklovsky și alții. Aceste filme vor fi axate pe existența cotidiană, totdeauna cu preocupare pentru umor și detaliu de viață și vor vorbi despre sufletul omesc. Acum libertatea înseamnă pentru mine o mai mare responsabilitate și datorită de a nu pierde banii studenților și ai conștăților. Detest cinematograful snob...”

În ce privește tentația coproduțiilor ce agită uniunile de creștin în democrațiile estice, poziția lui Menzel este nuanțată: „Găsesc că e o soluție adulterină. Știu că totuși este singurul nostru mod real de a fi prezenți în sinul naturii. Fica a unui magnat al presii, ea rețuza un logodnic din jai-society declarându-se capabilă să-l urmeze în jungla pe vinătorul de crocodili din Australia. Credem sau nu credem în opțiunea ei, un lucru este limpede: elanurile romantice ale femeii americane nu-și găsesc locul printre zgîrie-nori, restaurante luxuase și aeroporturi internaționale.

Chiar dacă pusă în pagină cu mai puțină subtilitate, ideea se regăsește în *Crocodile Dundee*. Regizorul Peter Faiman nu are umorului lui Zemeckis, dar încearcă să sugereze, prin pataniile unei frumoase și bogate reportere americane care se îndrăgostește de un fel de Tarzan australian, că omul (adica femeia) din metropola zgometoasă are nostalgia traiului elementar, dar pur moralmente în sinul naturii. Fica a unui magnat al presii, ea rețuza un logodnic din jai-society declarându-se capabilă să-l urmeze în jungla pe vinătorul de crocodili din Australia. Credem sau nu credem în opțiunea ei, un lucru este limpede: elanurile romantice ale femeii americane nu-și găsesc locul printre zgîrie-nori, restaurante luxuase și aeroporturi internaționale.

Nu departe de acest adevăr se situează și *Căutînd-o pe Susan*, filmul regizorat de Susan Seidelman pe care un coleg îl găsește puțin prea feminist (vezi articolul alăturat). Deși

de umor contemporan. Nu numai cursa la care participă bandiți, poliști și crocodili face deliciul *Idilei pentru o piatră prețioasă*, ci și bizarul cuplu format din oameni alți de nepotrivit: el, un cinic aventurier de profesie, necioplit, dur, rutinat în trucurile interlope și ea — o fragilă și timidă domnișoară care, izolată într-un apartament din marea metropola americană, scrie romane de aventuri pline de tîcîri livrese. Așa cum ne așteptam, impactul amoros îi transformă fulgerător pe amîndoi, el relevînd nebanuite resurse de cavalierism și fair-play, ea devenind o femeie atragătoare, capabilă de inițiativă temerară.

A fost nevoie de inteligența actoricească a unor Michael Douglas și Kathleen Turner pentru ca meimorfoza să nu pară trasa de par și de o grăunțe de complicitate ironică pentru acceptarea tezei de bază a filmului. Aceasta ar fi: oricît de aspiră, viața în jungla este mult mai „morală” decît cea din corupții medii citadin, iar omul își găsește mai lesne aici propria identitate.

**Linda Kozlowski a prelungit
happy-end-ul din Crocodile Dundee
în viață: s-a căsătorit cu „tarzanul” Paul Hogan**



briză de romantism

Comedia lirică pare o soluție propusă de cineștii americani pentru vindicarea de blazare a omului frustrat de poezie în trepidantele timpuri moderne. Nu mai puțin de trei pelicule (încă) prezente pe ecranele noastre mi-au inspirat această reflexie. *Idila pentru o piatră prețioasă*, *Crocodile Dundee* (vezi nr. 7) și *Căutînd-o pe Susan*.

Regizorul celei dintîi, Robert Zemeckis, deplînge într-un interviu folosirea exclusivă a femeii, în filmele de acțiune, ca „fundal colorat”. Polemizînd cu această prejudecată, el își proiectează protagonistă, o autoare de romane romantice, în miezul unor peripeții palpitante în care înfruntă, în aceeași măsură ca și partenerul cunoscut în jungla columbiană, pericole de tot felul. Toate clișeele: genului de aventuri sunt convocate în cursa nebunescă după o comoră indicată într-o hartă amănunțită, spectatorul lăsîndu-se cu plăcere furat de manevrele unei epocii agrementă-

Kathleen Turner o eroină cu aspirații romantice în *Idila pentru o piatră prețioasă*

zează vanitatea însului ce se crede în centrul istoriei, făcător de istorie, cînd de fapt istoria cu unele modificări conjuncturale, cu un spor sau un minim de „picanterii” sau „tragede” își afirma — ironia soartei — implacabila ciclicitate. Evidențiată într-o demonstrație orchestrată de cîinești (și nu doar în coloana sonoră) cu un rar simț al muzicalității suave și patetice, într-o persiflarea „notelor” false, numeroase.

Așa cum ditirambicul reportaj cinematografic inscenat chiar într-un moment de criză sportește hazul de necaz, și fabula miliantului (autoritate oficială ce spera să se impună călărindu-se pe mormanul de gunoi) sfîrșește printr-o insolită morală: după ce a încercat să-și „civilizeze” consorțiată smulsa satei din dragoste, el, miliantul, e dat pe brazda și ideologic (îndoișat de un ingeras de tablă) și fiziologic (obligat sa doarmă, asemeni femeii iubite, pe jos, linga pat).

În acest sistem stilistic minuios pus la punct de Menzel (ce frizează capodopera cu acest film-restituție **Cicodrilile**, ajuns pe ecran abia în '90 în Festivalul de la Berlin), printre metonimii (ca cea tocmai citată) se strecoară și *litote* (obsesia curățeniei fizice ascundînd murdăria psihică în comportamentul parvenitului propagat al igienei pedofile), dar și prețioase intarsii meditative ce-l coboară pe Kant la nivelul de înțelegere al auditoriului peștri din film. Dar și al celui din sala de cinema care, chiar și cu intririle de 20 de ani, e bine să înceapă sa gîndească altfel chiar și (sau îndeosebi) despre Cristos, Marx, Freud și Einstein. Pentru că la înțelegul vași întind de-auna resurse sa parcurga pina la capăt orice Golgota, realizînd ca a cîștigat purificația, la capătul chinului provocat de semenii săi regăsindu-se pe sine. Traveling înapoi, în istoria recentă sau mai îndepărtată, e necesar. Chiar obligatoriu.

Irina COROIU

filmografie

1962 — **Al nostru M. Forster e mort**, film la absolvirea FAMU; 1965 — **Moartea domnului Balhazar**, scheci în *Miele peste*; film-montaj al noului val ceh, semnat împreună cu Vera Chytivlová, Ivan Passer, Jaromír Jires, Jan Nemeč, Evald Schorm, inspirați fiind de scriitorul Bohumil Hrabal; 1966 — **Trenuri strict supravegheate**, scenariu Bohumil Hrabal, Marele premiu la Mannheim și Premiul Oscar pentru cel mai bun film străin; 1967 — **Vară capricioasă**, scenariu după Vladislav Vancurá, Marele premiu Karlový Vary; 1968 — **Crîmă la cabaret**; 1969 — **Cicodrilile pe sîrmă**, scenariu Bohumil Hrabal, „Jursul de aur” — Berlin '90; 1974 — **Bătălia care caută fetele**; 1976 — **În linștea pădurii**; 1978 — **Acel omni minunăți cu aparatele lor de film**; 1980 — **Tunsoarea**; 1983 — **Sărbătoarea ghiocellor**, adaptare după Bohumil Hrabal; 1985 — **Sătul meu drag**, scenariu Zdeněk Svěrák, Premiul spectatorilor la Valladolid; 1986 — **Marele premiu la Aurile**, Premiul special al juriului și Premiul ecumenic la Montreal nominalizare la Oscar; 1989 — **Sîrșitul vremurilor vechi**, adaptare după Vladislav Vancurá.

Actor în **Vară capricioasă**; **Acel omni minunăți cu aparatele lor de film**; **Acel** (regia Jan Kadar, Elmar Klos); **Jocul mărilor** (regia Vera Chytivlová). A fost și este și regizor de teatru.

nu-l contrazică, apreciez pelicula pentru ironia adresată ipocriziei la care recurge adesea la mila instaurată americană pentru a-și conserva stabilitatea. Despre aspirații romantice (romantioase) este vorba și în această poveste despre o tinăra casnică plictisită de confortul asigurat de un prozic, cît care prospera în afaceri cu satele pneumatice. Pentru ea e a trăi periculosamente înseamnă a trăi autentic, nu artificial protejat. Peripețiile condiționate de umor nu se petrec de asta dată în jungla cu liane și crocodili, ci în jungla pe asfalt cu localuri dubioase, proxeneți, mafioți, prostituată și ucigași plătiți. Bineînțeles că aventurile, nu întotdeauna plăcute, ale tinerii evadate din confortabilul cămin, o ajută „să se descopere pe sine însăși”. Formularea stîrșește ironice zîmbete misogine. Dincolo de aspectul feminist al problemei, esența ei este aspirația spre autenticitate a cetățenului condamnat să trăiască din surrogat și pledează pentru ceea ce obișnuim sa numim „delicatețe de suflet”. Deși salvatorul eroinei nu este în **Căutînd-o pe Susan** un om al naturii, ci un proiectant (subtil omagiu adresat cinematografului), filmul rimează perfect cu celelalte două și le împărtășește ideologia. Schema este aproape aceeași: o fată binecrescută dintr-un mare oraș evadează din convențiile și artificialitatea mediului său privilegiat, avînd revelația falsității acestuia după un coup de foudre pentru un bărbat cu o viață de mine, dar o ajută sa descopere un dram de poezie în repede trecătoare viață. Se simte: fara doar și poate, în societatea americana, nostalgia după o briză de romantism pe care autorii acestor comedii lirice au exploatat-o, fiecare după talentul său.

Dana DUMA



● Stephane Freiss și Charlotte Turkheim formează un cuplu insolit în **Șuanii**

● Rachel Ward și Jeff Bridges, parteneri în **Împotriva tuturor piedicilor**

Am mai văzut pentru dumneavoastră:

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

CAUTÎND-O PE SUSAN

Film american de Susan Seidelman; cu: Rossanna Arquette, Madonna, Aidan Quinn, Mark Blum.

Sa o cautam asadar pe Susan, cu dispreț, cum suna titlul original. Ce avem aici? Un film scris de o femeie, regizat de o femeie, produs tot de o femeie și jucat de alte două femei. În asemenea condiții este banal de dedus ca filmul va fi feminist pînă la Dumnezeu. Una dintre eroine este celebra Madonna, într-un rol oarecare, în care își coboară în strada toate tinutele ei extravagante de scenă și face pe femeia fatată, de altfel singurul rol care i se potrivește din cele două. Ea este Susan din titlu și, după parerea autorilor, ar fi personajul principal. Cea de-a doua eroină este Rossanna Arquette, un simpatic Calimero blond care calcă tot timpul în străchini și își spune „E o nedreptate” precum ilustrul model din desenul animat. Ea este prototipul femeii moderne, e educată, frustrată, plictisită, îngoasată, nesatisfăcută pe toate planurile și nu găsește altceva mai bun de făcut decît sa o caute pe Susan. De aici încep toate necazurile. Povestea are un ușor aer de Luc Besson și *Subway*, evîlind cu ob-

stinaje să răspundă la întrebări de bun simț cum ar fi „de ce?”. Undeva în fundal e și o falsă intrigă polițistă, dar e pastrată acolo, spre beneficiul filmului. Povestea se tirăse efectiv vreo 20 de minute, uzează și abuzează de câteva trucuri ieftine (amnezia, schimbarea identității) după care se înviorăzește treptat și se termină în hohote de rîs generale. Peste toate acestea dintră Madonna. Cîntă superb și bine face. Calimero cel blond își găsește răspuns la toate neliniștile și, așa cum a făcut pentru prima oară Meryl Streep în *Kramer contra Kramer*, își parasește domiciliul conjugal. În fond, e un film feminist, nu? Și, a propos, pînă la urma cine și de ce o caută pe Susan?

NEMURITORUL

Film britanic de Russell Mulcahy; cu: Christophe Lambert, Roxanne Hart, Clancy Brown, Sean Connery

A fost odată ca niciodată, pe la 1500, un om pe nume MacLeod care trăia printre dealurile Scoției și care descopere într-o buna zi că e nemuritor. Cu timpul, află că nu e singurul și că toți se luptă între ei pe viață și pe moarte, pentru a rămîne numai unul, care va cîștiga Premiul la Marea Întîlnire. E evident că avem de-a face cu un basm modern în cea mai bună tradiție a lui Lucas, Spielberg and Co. Sint folosite deci și marile mijloace: efecte speciale, studouri, mare montare, figuranți, lupte și totul va culmina cu un duel final pe viață și pe moarte între cavalerul bun și cel rău, pe schelele unei gigantice firme luminoase. Francois Truffaut ne-a învățat că un film trebuie sa-și expună problema cel mai frîzlu în cea mai bobină, pentru a prinde interesul spectatorului. *Highlander* e pe mîchie

de cuțit: îi trebuie fix 20 de minute ca sa ne explice despre ce e vorba și alte 20 ca sa ne afliam (și noi și eroul) ca e nemuritor. Filmările îi tale pur și simplu rasflarea, traiectorii incredibile, zoomuri, travellungi, treceri în genioase. Mai mult, la imaginea splendidă se adaugă muzica perfect la obiect a grupului *Queen*, care a prins probabil gust după *Flash Gordon*. Nu avem nici o îndoaia ca regizorul a făcut înainte video-clipuri și Claire-Anne Metz de la Super Channel ar da cele mai bune informații în această privință.

Nemuritorul în chestiune e Christophe Lambert, ușor nervos și proaspăt neras, cu o privire filosofică, dar tulbură. Într-un rol secundar (dar tot de nemuritor) apare un Sean Connery corect, însă absolut delicios. La asta mai adăugăm o fată insignifiantă și un băiat rau mai mic, mai slab și mai ufit decît maestrul Schwarzenegger. După 120 de minute, *Queen* ține concluzia: „It's a miracle!”

ÎMPOTRIVA TUTUROR PIEDICILOR

Film american de Taylor Hackford; Cu: Rachel Ward, Jeff Bridges, James Woods, Alex Karras

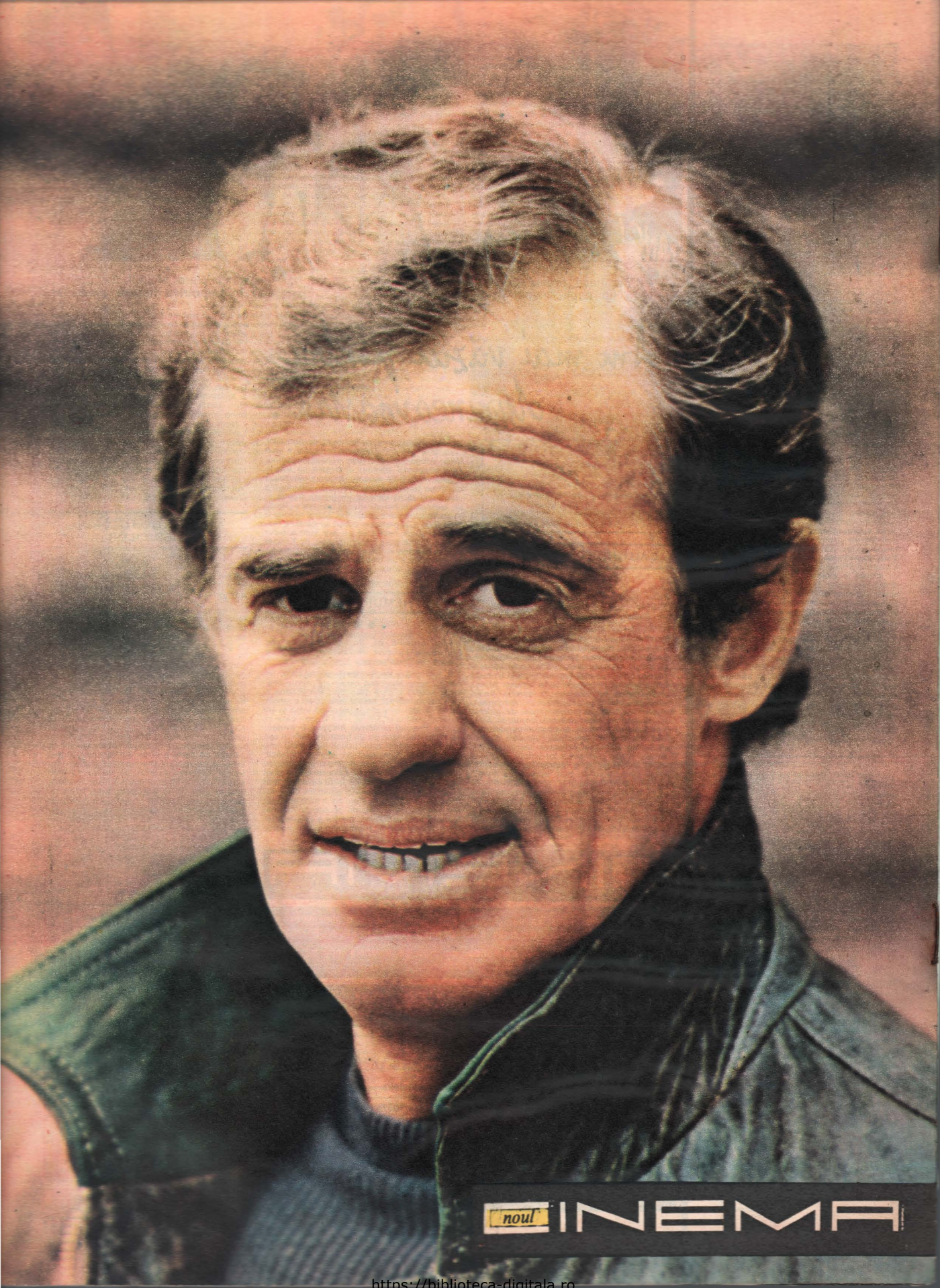
Viața e făcută exclusiv din raporturi de forță și trebuie neapărat să îți cînt de ele, orice ai face. Cam asta ar fi ideea care transpune dintr-un film corect, dar oarecare, făcut cu destulă pricepere de un mestesugar la fel de oarecare. Pînă la urmă s-ar zice că e vorba de un love-story sau mai degrabă de două care au în comun o aceeași fată ce pozează în victimă a sistemului. Unul din băieții e jucător de fotbal, talentat, dar accidentat, iar celălalt e un mic escroc descurcarea și abil. Amîndoi o iubesc la nebunie pe fată, în timp ce ea îi lasă baltă mai tot timpul, ba îi bagă în tot felul de încurcături și încearcă chiar să-i omoare. (Oare n-o fi și acesta tot un film feminist?) Povestea e un cocktail cu peisaje de carte postată din Mexicul istoric, cu o cursă nebună (dar absolut gratuită) între un Ferrari și un Porsche, cu ceva filmări subavacive și scene de dragoste incitante însă decente. În final asistăm la un fel de izbîndă a jucătorului de fotbal — un Jeff Bridges barbos. Deasupra tuturor se află tot timpul omul din umbră, care face și desfăce totul, orăscul statul, viața și moartea — rol în care se învioră Richard Widmark, old boy. Filmul nu poate fi încadrat în nici un gen bine definit și de aici o anume dezorientare. În orice caz, reținem latura lui educativă care ne arată că democrația de tip occidental spîre care ne îndreptă cu alita tam-tam și în primul înd o chestiune de bani.

ȘUANII

Film francez de Philippe de Broca; cu: Philippe Noiret, Sophie Marceau, Jean-Pierre Cassel.

De Broca, fostul asistent al lui Truffaut la *Cele 400 de lovituri*, nu propune un film nepermis de lung, situat undeva între *Doctor Jivago* și *Ghepard*, dar la mare distanță de amîndouă. *Șuanii* e o nouă meditație asupra revoluției în general (aplicată aici la cea franceză, 1789), asupra greselilor, exceselor și relativității tuturor cauzelor, origi de frumos ar suna ele în cuvinte. Philippe Noiret intruchipează un nou Ghepard (cu inclinații tehnice și relații cu Benjamin Franklin și Lavoi-sier) și își confirmă statutul de Domn al cinematografiei franceze. Cît despre Sophie Marceau — e mult prea frumoasă ca sa mai conleze cum joacă. Din păcate, regizorul a pas-trat de la Truffaut doar compozitorul (Georges Delerue), care a conceput o muzică am-pia și dramatică, peste amblietele filmului. În final, după o lungă demonstrație realista, după o rezolvare pe Marea evadare avant-la-tetere, transpune un vag mesaj republican. Îi preferăm pe De Broca cel din *În căutarea lui Juniter*.

Daniel PAUNICA



noul INEMA