

Nr. 1/1992 (346)  
Anul XXXI

noul

# CINEMA

REVISTĂ A CINEFILOR DE TOATE VÂRSTELE

BRAD  
PITT

**Teatru  
și  
film**

***Cinematograful viitorului***

# BLOC-NOTES

## Arte vizuale

Încă de la prima sa ediție, desășurată tot la Cîmpulung Moldovenesc, simpozionul *Imagine-Comunicare-Educație*, consacrat artelor vizuale, a pus un accent primordial pe cinematograful. Punctele de vedere exprimate în ediția a V-a s-au axat, în principal, pe problematica variată a comunicării prin imagine, prin film, prin televiziune, luîndu-se în discuție și aspecte legate de imaginea României în lume (retrospectiva filmului documentar românesc la festivalurile din Nyon și Berlin, participarea la Bienala de arhitectură de la Veneția etc.), toate celelalte teme — comunicarea prin text, prin teatru, prin presa și hipertexturi etc. — avînd tînetele firești cu arta a șaptea. Printre participanții la lucrările simpozionului — organizat de Ministerul Turismului și Sportului (reprezentat prin psihologul Dan Tresteni) și Compania de Turism pentru Tineret (sufletul manifestării fiind aceiași animatori „de clasă” Aurel Borsan și Gheorghe Bejan) — au fost artiștii Ion Sălișteanu și Daniela Sirbu, criticii Sanda Vișan și Călin Căliman, publicistii Mihai Coman și Andi Lazescu, scenograful Nicolae Ularu, psihologul Mircea Toma, poetul Ioan T. Morar, arhitectul Marius Marcu, a cărui expunere — însoțită de diapozitive — a trezit un interes ieșit din comun. În programul simpozionului au figurat, deasemenea, o călătorie de documentare la mănăstirile din Bucovina, o expoziție etnografică, proiectii video prezentate de Grupul de Dialog Social și o dezbatere privitoare la posibilitățile înființării unei reviste de turism pentru tineret.

## Din sumar: Nr. 1/92

### Bloc Notes

#### Dialog cu cititorii

În premiera: Unde la soare e frig,

Sobolanii roșii, Harababura, Flăcăul cu o singură bretea

Din nou despre producător: Cine ești dumneata, domnule Popescu? Elisabeta Bostan despre: Cum se pregătește o premieră

Bogdan Dumitrescu: Meseria mea e un fel de a fi

Cinematograful viitorului: Devenim oare prizonierii imaginii? Despre un alt fel de video: Filme de ieri pentru mine.

Teatru și film: Oglinzi paralele; Note din caietul unui teatror; Arta nu ține seama de teorii; Hollywood via Broadway; Cine-teatrulitatea lui Dan Pîja; Micul teatru al lui Jean-Luc Godard

Festivaluri: Valladolid — Aerul curat din vest

Am mai văzut pentru dv.: Un viking venit din Sud; Detroit 9000; Sora diabolică

Gala filmului belgian

Azi ei sint vedete: Oana Pellea, Gheorghe Visu, Willem Dafoe, Rossanna Arquette

Cineglob: Fax '92; Fan Club

În acest număr semnează: Mircea Alexandrescu, Nicolae Baboi, Bogdan Burleanu, Călin Căliman, Irina Coroiu, Adina Darian, Valeriu Deac, Dana Duma, Rolland Man, Alice Mănoiu, V.A. Orhelanu, Constantin Pivniceru, Dumitru Solomon, Dolina Stănescu.

## O fotografie și mai mult decît atît

Îmi amintesc... — o fotografie în alb și negru — este o referență cu ecouri particulare pentru fiecare privitor; avînd o experiență proprie în „cautarea timpului pierdut”. Factorul comun, fotografia place, incită ochiul, predispoziția la melancolia apăsătoare, inspirată, limitată de un negru arborescent, creează senzația scenografică de rampă cu falduri de cortină, ce te proiectează într-un spațiu arbitrar: un spectacol de umbră și lumină.

Constantin Apostolescu se extiază în fața unei seducătoare zile de toamnă ce focalizează efluvii solare și senzualități vegetale, cu alei pavate de frunze moarte și ceturi amigibile provenite dintr-un exces de lumină. Cele trei fete, un simplu pretext de vitalitate



Medalia de bronz la Salonul internațional de artă fotografică al României, ediția 1991.

Constantin Apostolescu — născut la București, 3 noiembrie 1958, absolvent al Liceului de arhitectură și sistematizare din capitală; anul I imagine de film și TV, clasa profesorilor Vlad Păunescu, Vivi Drăgan, Radu Nicoară; profesor fotografie — Sorin Ilișiu.

organică și blîndete anemică, fac „figurative specială” într-un spațiu citadin imaginat și imaginat, cu străzi străjuite de copaci înalți, maestrosi peste care plutește o bolă sacra de unde cerul se prăvălește în snopi de lumină. O reprezentare ce trădează o înclinare puternică a autorului către natură, un suflăt larg deschis, o sensibilitate profundă și sănătoasă.

Nu mai atîr? Priviți, atent, fotografia: ființe vii, trunchiuri de copaci săpați în piatră, raze de soare cernute de frunze ca trecute prin mîscătoare vitralii ale unei catedrale înălțate de o natură mareașă converg în relief, sfîndite țigile fizice, către un punct imaginat plasat, undeva, pe bolta celestă.

Constantin Apostolescu depășește, astfel, canoanele frumosului fotografic și ne propune spre meditație tema tulburătoare a legăturii noastre cu cosmosul prin lumină. Din acest moment avem ce discuta.

Constantin PIVNICERU

## Un drept recîștigat

Filmul de animație și-a recîștigat dreptul la premieră, Taliana Apostolidescu, realizatoarea peliculei de animație *Ochelarii de soare* (după un scenariu de Ana Blandiana), a fost prezentată publicului la cinematograful bucurestean „Doina”. Autoarea a știut să folosească ocazia de a se adresa spectatorilor săi, pledînd în favoarea animației „de idee”, specie careia aparține și noul ei film. Întîmpinată cu căldură, această premieră pledează pentru reintreprerea unor asemenea înfîlîșuri în practica cinematografului.

## O societate a operatorilor

Pririm de la „Societatea operatorilor maghiari” un catalog cu fișele de creație ale tuturor membrilor săi. Într-o prezentare grafică de excepție, publicația impresionează și prin calitatea informației.

Bio-filmografiile operatorilor conțin date complete despre formarea și activitatea lor. Demnă de semnalat este prezentarea membrilor de onoare al Societății, dintre care se impun Wilhelm Zeigmond, distigat al unui premiu Oscar și semnatul imaginii la filme regizate de Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Robert Altman, Michael Cimino etc. Calitatea catalogului este pe măsura profesionalismului cineastilor pe care îl prezintă.

## Listă fantezistă

Inițiativa revistei „Bucuria copiilor” de a dedica o pagină întreagă „Jocului” este subminată de inexactitatea datelor propuse spre memorare cititorilor. Lista cu „cele mai bune zece filme din istoria cinematografului” conține cinci titluri fanteziste, probabil greșit traduse. Ne simțim datorii să facem corecturile necesare. Astfel, în loc de *Cuirasatul Potemkin*, copiii ar trebuie să știe că e vorba de *Crucișătorul Potemkin*; în loc de *Drumul auralui, Goana după aur*; în loc de *Hoțul de biciclete, Hoji de biciclete*; după cum *Hărăpăreții* se întîlneau de fapt *Răpăcitate iar Marile iluzii — Iluzia cea mare*. Cei care pledează pentru cultura cinematografică a celor mici ar trebui să aibă noțiuni mai precise despre ea.

## Ca la noi... și la alții

Colegii noștri de la revista „Premiere” își manifestă îngrijorarea față de sindromul numit „inaltăimea autorilor”, sintagma fiind chiar titlul editorialului semnat de Jean-Jacques Bernard (în numărul din noiembrie 1991). Cităm rîndurile care semnalează specificul maladiei: „Desigur, marele Capra a obținut odinoară ca numele lui să fie scris deasupra titlului. S-a făcut dreptate. Dar azi înălțimea autorilor pare să depășească bîntîșul. Pînă la a-i face inaccessibili. A te apropii azi de unii cinești francezi a ajuns o tentativă de a atinge imateria. În ultimele trei luni, Luc Besson refuza să-și arate filmul înainte de premieră. Leos Carax refuza orice apropiere de persoana sa, iar Maurice Pialat refuza cel mai mic contact cu atmosfera ambiantă. Și toți aceștia trei nu erau decît cele mai recente semne patologice ale unui sindrom ce atinge tot cinematograful nostru, unde privilegiul de a crea devine o suferință extatică, mai rea decît aceea a lui Ilișiu pe cruce.

Autorul textului recunoaște că e greu de răspuns la întrebarea „De unde vine această nebunie?”. În orice caz, el socotește că sindromul este francez. Noi am extinde aria cel puțin la dimensiunile bătrînilui continent. După opinia sa, contactul dintre cinești americani și publicul lor e mai puțin bolnavicios, aceștia

ția acceptînd să vorbească despre filmele lor oferindu-se fără a se vinde, explicîndu-se fără a se damna.

Recunoscînd că are nostalgia dialogului Jean-Jacques Bernard declară cit de mult îi lipsește Truffaut, în vremea caror „pasiună și politețea nu erau antinomice”. Oțam și noi împreună cu semnatul editorialului din „Premiere” conștin, fără știrilor: ca la noi... și la alții.

## Comemorare Gopo

Realizatorii de la Studioul „Animafilm” l-au comemorat în decembrie pe Ion Popescu Gopo de la moartea căruia s-au împlinit doi ani. El au invitat țîră generația o proiectie cu seria de pelicule experimentale ale maestrului (titluri: *E pur și muove, Animagic, Cadru cu cadru, Ucenicul vrăjitor, Tu*), adevărate filme-scoală care îl familiarizează pe noul spectator cu neuitabilul arsenal de tehnici al artei a opti. Exemplul îndrazneli innoitoare a lui Gopo merita urmat.

## Un premiu de argint

Să facem totului de Ștefan Gladin a obținut premiul al doilea — „Mikeldi de Plata” pentru film documentar la Ediția a 33-a a Festivalului de la Bilbao (Spania) din noiembrie 1991.

## Cartea de film

## Un reper necesar

Nu s-ar putea spune cituși de puțin că atmosfera postrevoluționară, în pofida tuturor speranțelor noastre, s-a dovedit prea fastă pentru cartea de film. Iată însă că în ciuda tuturor greutăților, numai din datorită față de cultura națională și nicidecum multumită unor stipendii care nu există decît în zvonurile care mai circula, Editura Militară apare în librării cu a doua carte, după decembrie 1989, avînd ca temă Cinematograful. Prima s-a numit „Amintiri despre film și eroi” și aparține regretatului Traian Popescu-Trăpionu, unul dintre carosajii reporteri de front din cel de-al doilea război mondial. Cea recentă, *Scutul de celuloid*, îl are ca autor pe Viorel Domenico și este o istorie a filmului militar românesc. Cărca care printr-o placută coincidență apare chiar în zilele cînd Studioul Cinematografic al Armatei aniversază 75 de ani de existență.

După cum este bine cunoscut, evoluția filmului militar se împletește pînă la identificare cu istoria cinematografului național (prima filmare a lui Paul Menu a fost aceea a paraziților militare de la 10 mai 1897, pînă pe la jumătatea anilor interbelici. Scurta istorie, dar bogată în evenimente, multe dintre ele nu îndajuns de cunoscute, altele inedite pînă la cartea despre care vorbim. Scutul de celuloid care beneficianză de prefața semnata de Călin Căliman, este rodul unui mai mult decît stimabil efort de documentare în arhive, filmoveci și bibliotecă, de valorizare și sistematizare a datelor astfel dobîndite și, nu în ultimul rînd, de tratare a lor într-o manieră care evită în bună măsură ariditatea proprie unor astfel de lucrări. Este motivul pentru care ea poate fi parcursă cu folos și de către specialiști, dar și de către cititorul obișnuit. Altfîm din cuprinsul ei căl armata nu s-a rezumat la sprijinirea producției artistice de lung metraj sau la realizarea filmelor proprii, ci în cadrul armatei a existat prima școală din țara pentru pregătirea operatorilor proiectioniști, ca primul curs despre „Arta și tehnica cinematografului” de la noi l-au avut drept autor pe căpitanul lng. Alexandru Dumitrescu. Între altele și scenaristul filmului *Datore și sacrificiu* (1925), regizat de Ion Sahighian și realizat în cadrul Serviciului Fotografic și Cinematografic al Armatei Române sau ca primul film sociologic din lume a fost făcut de Dimitrie Gusti cu sprijinul aceluiași S.F.C.A.R.

Iată de ce ni se pare că lucrarea lui Viorel Domenico, căreia nu i-am reproșat decît faptul că materialul iconografic este prea firav, se va dovedi un reper bibliografic absolut necesar cînd va veni vremea întocmirii unei istorii generale a filmului românesc.

Nicolae BABOI

## CALCULE ȘI EXIGENȚE

**E**u cred că fără spectatori nu poate exista cinematograful ca artă — dar fără critici cred că se poate”, scrie Ștefan Roată din Tirgoviste. Se poate, sigur că se poate. Critica exercită un control asupra cinematografului, asupra artei, oricare ar fi ea. Dar se poate și fără control. Așa cum poate exista și energia nucleară fără control. Unde s-ar ajunge fără acesta nu îndrăznesc să spun. Așa cum pot exista dezastre nucleare, pot exista și dezastre morale, psihologice, estetice. Cum a ajuns corresponsentul nostru la concluzia pe care am citat-o? Pornind de la cei care „plătesc 30—40 lei pentru a vedea un film, de multe ori o porcărie ordinară (scuzati vocabularul!) și nu pot citi nicaieri o părere pertinentă despre film, ceea ce scrieți dumneavoastră fiind peste cultura și peste înțelesul lor. Ei înțeleg **Noul Cinema** ca pe o revistă ilustrată, nicidecum ca (pe — d.s.) una de critică de film. Ceea ce faceți dumneavoastră nu este critica de film, ci lungi disertații filosofice (?—d.s.), un vocabular mai mult sau mai puțin elevat, de neînțeles pentru pustiul de 15 ani care nu citește decât povești pentru adultul de 50 de ani cu 8 clase. Sinteti singura publicatie de acest gen din țară, de calitate, dar nu veți ajunge niciodată să fiți citiți, nu răsfoiți, de un om cu cultura generală sub medie, pentru că nu vorbiți limba lui. Folosind în continuare limbajul mult prea elevat pentru puterea de înțelegere a marii majorități a spectatorilor români, riscati să ajungeți (dacă nu chiar ați ajuns) la un dialog al surzilor”. Atacul la adresa revistei, pe care l-am reproduis în întregime, este, cum se vede, cit se poate de direct. În unele cazuri, s-ar putea ca Ștefan Roată să aibă dreptate. Dar **Noul Cinema** este totuși o revistă de cultură cinematografică și, ca atare, limbajul criticii trebuie să fie unul profesional, adică, vorba corresponsentului, „mai mult sau mai puțin elevat”. Ca orice limbaj de specialitate, el presupune deci o minimă pregătire a cititorului cu specificul comunicării. În nici un caz revista nu poate cobori la nivelul celor opt clase invocat de Ș.R. La urma urmei, există și spectatori de cinema mai juri sau mai puțin instruiți decât cei cu opt clase. Ce ar fi de făcut? Să înlocuim revista cu un abecedar? De altfel, ca să-l liniștim pe Ș.R., îl asigurăm că primim nenumărate scrisori de la cititorii foarte tineri (13—14 ani) care apreciază nu numai pozele, dar și... prozele, altfel spus textele critice.

Ce ne mai scrie Ștefan Roată? Că filmul **Catifeaua albastră** „este o capodoperă nu un film important”, cum îl categorisești dumneavoastră”. Este un punct de vedere. Oricum, *capodoperele* se aleg mai tirziu, după o distanță în timp. Vorbim abia acum despre capodoperele lui Chaplin, de pildă. La apariția lor, filmele lui Chaplin erau considerate doar filme bune și, eventual, importante. Ni se mai repropune că nu cunoaștem înțelesul cuvintului *saga*. „Spunând (nu aflăm în ce articol și al cui — d.s.) Dallas-saga, se înțelege că Dallas este numele unei familii”. Nu, nu se înțelege. *Saga* este, la origine, o povestire nordică, relatând evenimente istorice și conținând elemente de mitologie. Ca înțeles derivat, mai ales în literatura modernă, *saga* desemnează o lucrare epică de amploare, o cronică, un roman. Personal, n-aș folosi termenul „Dallas-saga” din mai multe motive, pe care nu consider necesar să le enumăr, în nici un caz însă pentru motivul că *saga* ar însemna — Doamne ferește — familie. Un alt reproș: „Dați postere cu actori necunoscuți marelui public, riscând pierderi și returnări”. Oricum actor necunoscut azi poate deveni cunoscut mâine. Amatorii de postere pot face, deci, și „investiții pe termen lung”.

În final, Ștefan Roată se declară un *critic* (devotat) al revistei și nu un simplu *cumpărător* al ei, ceea ce rezultă și din scrisoarea și ne asigură — ca, de altfel, numeroși alți cititori — că almanahul ar fi binevenit și convenabil și la un preț de 100—120 de lei. (Numai că, de când cu escaladarea liberalizării, prețul se cere recalculat).

## LUMINIȚA, MADDIE ȘI DAVID

**L**uminița (15 ani) din București (la 15 ani încă nu are importanța numelde familie...) ne roagă să publicăm un poster cu Bruce Willis și altul cu Cybill Shepherd din serialul **Maddie și David** (*Moonlighting*). Abia în nr. 9/1991 am dat o copertă cu fotografiile celor doi actori, așa că, pentru postere, vor trebui să-și aștepte rîndul. Luminița ne mai solicită și unele date biografice și filmografice. Am cules cite ceva despre Bruce Willis: prin 1985, în lipsa unui rol, chiar a unui rolșor, B.W. lucra ca barman. Serialul *Moonlighting* l-a făcut celebru, dar pentru a obține rolul lui David Addison dăduse probe împreună cu 2000 de candidați. A câștigat rolul și... cite 65 000 de dolari pentru fiecare episod (ca Larry Hagman în **Dallas**). A mai jucat (datele sînt de pînă acum doi ani) în două filme de lung metraj: **Capcana de cristal** și **La țară**. A înregistrat un disc rock, **Reîntoarcerea lui Bruno**, care s-a vîndut foarte bine. Nu dorește să facă nicidecum cariera în muzică, dar vrea să demonstreze că are talent și știe să cînte. Îi adora pe Ringo Starr, Elton John și Bee Gees, care, dealtmînter, au colaborat la albumul său muzical. E căsătorit cu actrița Demi Moore și are două fetițe: Rumer Glenn (poet scoțian ale cărui poezii pentru copii B.W. le apreciază la modul superlativ, dovadă și numele dat fetei sale) și Scout La Rue. Locuiește în Colorado (vezi nr. 2/91). Cu Cybill Shepherd (vezi nr. 9/91) nu s-a prea înțeles în timpul turnării serialului. O consideră „o femeie extrem de orgolioasă, sigură pe farmecul ei fizic, egoistă, capricioasă și răutăcioasă”. În realitate, zice el, „nu este cea pe care o vedeți pe ecran”. L-aș contrazice: pe ecran exact așa și pare, astfel că personajul nu cred să-i solicite un efort exagerat de adaptare. Dar să vedem ce „răutăți” mai spune B.W. despre C.S.: „Nu pot suporta scenele în care sînt nevoit s-o sărut și le-am pus în vedere producătorilor serialului să mă scutească de ele. Dacă nu, dispar din serial”. Din cauza capricioasă Cybill și renunți la 65 000 de dolari pe săptămîna? O fi chiar atât de antipatică individă? Și cînd te gîndești citi ai sărutat *gratuit* mina Eleni Ceaușescu!

● Din nou  
în admirația cinofililor,  
Jenny Seagrove



● Nu s-ar zice  
că nu se înțeleg:  
Cybill Shepherd,  
Bruce Willis  
și... „Globul (lor) de aur”

## SIMPATIE DECLARATĂ ȘI... CRITICĂ

**P**înă acum, declarațiile de dragoste către **Noul Cinema** veneau exclusiv dinspre partea feminină a publicului. E și normal, îmi spunem: cine **Cinema** a devenit **Noul** și-a cam schimbat genul (ca să nu zic sexul), desigur nu e vorba de o schimbare de gen, ci pur și simplu de un accent în plus, fiindcă și înainte ziceam un cinema și nu o cinema.

lata însă că, printre scrisorile de simpatie sosite pe adresa redacției și icsalitate de fete între paisprezece și douăzeci și... de ani, descopăr una (rara avis) semnată de un băiat: Bogdan Andrei Bretolu, din Alba Iulia, în vîrstă de 14 ani. Și ce scrisoare! „Ar fi inutil să

vă spun că sînt nebun după **Noul Cinema**, că încerc din răpuseți să fac rost de numerele pe care nu le-am cumpărat din indolență, atunci nedîndu-mi seama de adevărata valoare a revistei”. Declarația, plină de auto-reprosuri, ar părea înduioșătoare, dacă ea n-ar fi strînută critic, semn de afecțiune lucidă: „cu toate că, vă spun drept, primele numere care au apărut nu au fost prea strălucite”. Dar, nu-i așa?, să judecăm obiectiv: „Astăzi sînt din ce în ce mai bine încredințat în formula inedită: a *inca fama* — d.s.) altor reviste celebre, căci, vă spun cînstît, după o ora de la apariția nu mai există la chioscuri”. Citez mai departe din această scrisoare, plăcîndu-mi autenticitatea proaspătă și inocentă a tonului: „Am acasă, la țară, colecția cinematourilor încă din anul 1970 și ceva, în jur de două sute, dar toate la un loc nu depășesc feeria (numai unul copil de 14 ani poate să-i dea prin cap o chestie ca asta: *feeria!* — d.s.) unui singur nou exemplar. Eu mă aflu în lumea mea cînd citec revista, nici furtuna nu mă poate conturba (azi: conturbat — d.s.) nici strigătele lutoase ale mamei care mă în-deamnă să învâ”. Asta da, pasine! Dar, cum vom vedea, cenzurată critic: „La analiza filmelor pot să spun (să vă înțeti bine) că sinteți) cam sumari (poftim: *sumari!* — d.s.), dar îmi dau seama că această este din lipsă de spațiu. (Ar fi deci o scuză — d.s.). De exemplu, la **Catifeaua albastră** (**Blue velvet**) o analiză excepțională, dar totuși cam „sumar imbrăcată”, în sensul că a-ți (ați, totuși, — d.s.) scris cam puține despre actorii care însuflețesc personajele lui David Lynch”. Dar jurnalele noastre corresponsent are observații nu numai asupra felului în care sînt scrise cronicile („Se întîmplă fiecărui om să gresiască cite ceva, cu toate că aici nu este nici o eroanție — eroanție, simpatie cuvînt, d.s. — ci o mica gresăleă de stil”), dar și asupra modului în care unii spectatori recepționează filmele: „La **Cinema** însă credeți că vin numai cinefilii sau... cei interesați de film. Da' de unde? Vin niste „lavre” (?!) — d.s.) care la vreo scenă de dragoste strigă cu poftă „pup-o mă” sau la una dramatică în care eroul plînge încep să rîdă zgomotos. Lume slabă”. Această ultimă propoziție (*lume slabă*) este splendidă! Dar Bogdan Andrei nu ne-a scris „doar să fac o conversație despre **Blue velvet** sau să vă indic micile greseli (dacă pot să zic așa), ci să vă rog să afectați în jur de o jumătate, chiar un sfert, de pagină unor date despre actori”. După care mă cedează puțin: „Două rînduri pentru fiecare ar fi suficient, unde să indicați filme în care au jucat, partenerii din filme, dar și din viață. Este doar o sugestie printre celelalte sute pe care le primii la redacție”. Apoi ne oferă o listă (presa) lungă (pentru a o putea reproduce) de actori despre care ar dori să scriem o jumătate de pagină, un sfert de pagină sau două rînduri. Și ne roagă (foarte frumos) să-i dăm adresa lui Jane Seymour și, firește, un poster. Poți rezista rugămintii unui băiat care la 12 noiembrie a împlinit 14 ani și care, știe o multime de filme cu distribuțiile lor, dar care, mai ales, simte filmele? Vor putea rezista colegii mei din redacție acestei rugăminți?

Rubrica „Dialog cu cititorii”  
este realizată de Dumitru SOLOMON

# Bogdan Dumitrescu: „Meseria mea e un fel de a fi”

**N**u știu dacă veți fi de acord cu mine, dar școala nu m-a ajutat prea mult. După părerea mea, școala nu te formează, te îndrumă numai. Trebuie să te formezi singur. Să înveți singur. Eu am văzut cite trei filme pe zi și la un moment dat am ajuns să văd filmele care se așteptau cu fețiștii mei de a gândi. Cred că asta a fost atunci când mă formasem deja. Am pornit ca un spectator, să zicem, normal, ca apoi încet, încet să mă descopăr pe mine însumi. Asta e de fapt: să știți să se descopere. Școala unde am învățat eu se numește „La libera Universitate de Cinema din Roma”. Este condusă de Leon Viola și Sofia Scandurra care sînt cadre didactice permanente. Veneau să ne țină seminarii Cesare Zavattini, Alberto Lattuada, Ettore Scola, Tinto Brass, operatori ca Aldo Torti, Claudio Cirillo... Accentul în școala este pus pe muncă în colectiv. Cadrele didactice nu faceau altceva decît să controleze, să ne îndruma, să ne semnalizeze ce greșeam. Se faceau multe filme de scurt metraj, filme în miniatură, dar cu problemele pe care le ridică un film de lung metraj; scenariu, regia, imagine. Școala avea funcția de producător. Ea dădea banii, materialul și, bineînțeles, un ter-

Operatorul Doru Mitran și  
regizorul Bogdan Dumitrescu



men limită. Spre deosebire de România, acesta era punctul de pornire al filmului: producția.

Școala ne pregătea astfel pentru profesia de „cinematografar”, de „facător de filme”, cu diferite specializări, în cazul meu, regia. Cinematograful este o industrie care vinde arta printr-un produs numit film. Filmul este artă. Regizorul nu este altceva decît un muncitor în această industrie, el avînd responsabilitatea de a duce un proiect (scenariul) la bun sfîrșit. Bun sfîrșit înseamnă că produsul (filmul) comandat de industrie (producător) s-a putut fi vîndut, să fie un produs comercial. Adică filmul să fie într-o strînsă relație cu publicul, să-l atragă. Nu vreau să se înțeleagă ca studiul în școala filmului comercial. Dar studiam ceea ce idealul de a îmbina și a impăca cei doi factori al compromisului arta-industrie, artă-comert. Școala urmărea ca din noi să iasă profesioniști, oameni care să trăiască de pe urma muncii pe care o fac, să poată fi angajați de un producător să facă film. Este o deosebire față de România unde pînă mai ieri producătorul unic era statul. Filmele care se făceau nu erau filme să te spunem „particulare”: și nu se urmăreau încasările, adică dădărea la bun sfîrșit a produsului industrial — filmul. În capitalism dacă un regizor face un film care nu aduce profit, a doua oară nu va mai fi angajat. Școala își făcuse o datorie (omai în a ne îndruma să ne pregătim în sensul acesta, fără a ne conduce însă pe calea creării filmului comercial.

Deviza școlii este: „Cu talentul te naști, în școala îl cultivi”. În urmă examenelor extrem de dificile și eliminatori, mai ales la început, rămăneau foarte puțini studenți. Se făcea ast-

**Numeroși cititori ne întrebă: Cum se scrie un scenariu? Cum să se pregătească pentru admiterea la Academia de teatru și film? Cum se învață cinema? Am invitat să le răspundă pe cel mai tînr regizor român (29 ani) care a debutat în lung metrajul de ficțiune cu Unde la soare e frig. El a fost student al „Universității libere de cinema” de la Roma. Din cunoștințele noastre, aceleași metode de studiu se practică și la IDHEC Paris și la Școala de cinema de la Londra.**

fel o selecție severă pentru că doar cei rezistenți și cu adevărat talentați pot supraviețui în această jungla teribilă care este cinematograful italian.

Dupa cum am mai spus, se ținea cont enorm de lucrul în colectiv. Ne completam unul pe celălalt, chiar în cazul realizării unui scurt metraj. Regizorul filmului colabora, lucra cu ceilalți studenți, colegii de la alte secții: operatori, șefi producție, monta, colaboratori la scenarii. Deci toți erau implicați în

Următoarea etapă este montajul, considerat în școala faza decisivă, de echilibrare a filmului, o fază în care regizorul poate îmbunătăți calitatea filmului, valoarea lui, cu condiția să aibă un scenariu valabil. Niciodată, a unui regizor, nu va salva un film cu subiect prost. Un film avînd la bază o idee bună, dar un scenariu mai slab poate fi dus la bun sfîrșit de un regizor cu adevărat profesionist. Toată această „piramidă artistică” are un factor de o importanță capitală și acesta este

A ști să te descopere pe tine însuși

Niciodată nu ești sigur de nimic, ești mereu la început

Filmul nu trebuie să plictisească spectatorul

Important este să fii conștient că poți greși

crearea filmului, filmul fiind astfel un produs global. Maestrii operatori — ca de exemplu Aldo Torti sau Claudio Cirillo — nu ne dădeau lecții de tehnică, de fotografie, de modul cum trebuie să minuiți aparatul, ci ne arătau unde s-a greșit în sensul filmului la care lucram. Se vorbea despre subiect ca un prim nivel, cați piramida care este filmul are la bază ideea pe care se clădește acesta. Dacă ideea este solid fundamentată, pe ea se construiește subiectul și pe acesta se sprijină rîndul lui, scenariul, apoi eventualele, decupajul final. Celălalt nivel este regia care are ca element de bază știința de a alege ideea, de a o depista. Nu este neapărat necesar ca ea, ideea să aparțină regizorului, dar el este obligat să știe să aprecieze valoarea unui subiect, a unei idei, a unui scenariu, acestea reprezentînd miza unui bun produs (filmul). Tot regizorul trebuie să știe să aleagă actorii, locurile de filmare și să colaboreze eficient cu operatorul.

producătorului. El reprezintă de fapt industria, arta de a produce un film. Pentru asta îți trebuie talent și bineînțeles o altă pregătire, pe care un regizor nu o are. Regizorul trebuie însă să știe totul despre: scenariu, monta, sonorizare, actori. Și aceste lucruri se învață doar practic.

Un principiu esențial al acestei școli este să pregătească regizori originali, fiecare cu „strada” lui, nu neapărat toți originali. Nu se studiază opere clasice, regizori cunoscuți, nu ni s-au impus niciodată, dar absolut niciodată, filme, autori, opere deja făcute, ci totul se lue de la zero ca și cînd nu se făcuse nimic pînă la noi. Doi descoperăm atunci totul. Totul poate fi re-inventat în mod original. Lucrînd practic, învațăm din greșeli fiind în final corecți, controlați. Profesorii interveneau, mai ales atunci cînd se făceau greșeli nepermise în cinema. Am învățat că un film trebuie să nu plictisească spectatorul, oricare ar fi el. De multe ori filmulețele noastre erau

arătate unei persoane neînstruțit din punct de vedere cinematografic (de exemplu femeia de serviciu a școlii). Dacă persoana respectivă nu înțelegea sau se plictisea, însemna că filmul nu era un produs reușit. Am învățat astfel că filmul, un ultimă instanță, trebuie înțeles de spectator și nu de noi, cei direct implicați în arta cinematografică.

Filmul meu de diploma a avut ca scenariu o povestire aparținînd Barbarei Alberti (cea după al cărui scenariu Liliana Cavani a făcut *Portul de noapte*) și filmul meu fost un lucru colectiv, bineînțeles pînă la un anumit punct. De mare ajutor mi-au fost Leon Viola (care este și autorul ideii filmului pe care îl voi face în România), și domnul Ettore Scola care a fost conducătorul proiectului meu de diploma. În final, la monta, am înțeles că lecția cea mai grea pentru un regizor este că odată ajuns la un anumit nivel profesional s-a putut admite intervenția decisivă a producătorului acolo unde acesta consideră că e nevoie. Iar regizorul trebuie să cedeze în fața producătorului. Cine știe să accepte această lecție, indispensabilă pentru cinema, înțelege ce înseamnă filmul ca produs al unei industrii, cu o funcție decisivă în final: să placă spectatorului. Spectatorul spune: cutare film este bun sau nu este bun. El nu spune: secvența H este de nota 8 sau 10. Pentru el conținea întregul și în acest întreg, primordial este subiectul și abia după aceea modul cum a fost el transpus într-un limbaj cinematografic original. Dialogurile sînt necesare doar cînd este strictă nevoie de ele. Imaginea poate suji subiectul printr-o mișcare de aparat cît mai simplă și mai solicitant.

Care era unul dintre cele mai importante momente pentru studenți? Plăcerea de a discuta cu Cesare Zavattini, un autodidact total, care susținea că oricît ai studia nu știi niciodată nimic. Autorul, spunea el, este un explorator al unei enigme permanente, cum ar fi de exemplu marea sa femeie. Cînd crezi că le-ai înțeles, că le-ai cucerit, că ai ajuns la ele, îți dai seama că esti tot la început, că ti-ai scapat printre degete, că n-ai înțeles totul, că ai fi putut folosi o altă soluție, un alt unghi de vedere. „Și te întreb: e bine, nu e bine?”

Meseria mea nu este o meserie, este un fel de a fi pe care omul îl are sau nu-l are. Adică talentul, intuiția sînt niște date cu ajutorul cărora un autor (regizorul) simte nevoia să se exprime, să se valorifice printr-o cea de-a șaptea artă. Un asemenea autor va putea face acest lucru decît atunci cînd va înțelege că niciodată nu este sigur de nimic, că ești mereu la început, trebuind să-ți inventezi „strada” proprie-ti-tale. Fiecare film este o altă stradă, o altă aventură, fără reguli, fără saboane. Regizorul trebuie să inventeze în fiecare moment al acestui creație, conștient că poate oare să se poată accepta greșeala!, și mai ales, să propună ceva în care el crede, ceva care, chiar dacă a mai fost spus de altcineva, al regizorului trebuie să-l spună în felul lui. Nu studînd saboane, nu clasificînd clasicii și filmele noi, am învățat să-mi construiesc eu încrea crea ce credea original, ci prin lucrul spontan, așa cum îl simte regizorul cu talentul și intuiția lui. Și, cu „puțin” noroc, poate să ducă (sau nu) încă ceva la bun sfîrșit. Ceva, adică un film înțeles de toată lumea.

A consemnat Doina STĂNESCU

## Din unghiul producătorului

Cine ești dumneata,  
domnule  
Popescu?

**N**umele: Popescu. Prenumele: Titi. Vîrstă: 42 ani. Profesia: economist. Ocupația actuală: patron. În aproape 20 de ani de activitate managerială în producția națională de filme, Titi Popescu are în palmares mai bine de 50 filme. Ca director de producție la Bufta, a lucrat în condiții de impecabil profesionalism cu toată „crema” regizorilor români de la Lucian Pintilie la Mircea Veroiu, de la Manole Marcus și Andrei Blătar Alexandru-Fatos și Stere Gulea. La începutul lui 1990, dl. Titi Popescu și-a dat demisia din Studiourile de la Bufta, încercînd...marea cu degetul, împreună cu alți trei colaboratori s-au apucat de treabă, pînă pe picioroaie firma de producție cinematografică „Filmex”, (19 angajați), al cărei patron este.

Cum se simte primul patron-producător de filme din România? „Nu mă interesează dacă sînt, în ordine cronologică, primul, al doilea sau al treilea. În orice caz, firma pe care o conduc este prima de acest gen nu numai de la noi, ci din toată Europa fostă socialistă”. De simțit se simte preocupat: „sînt enorm de multe greutăți”, dar și optimist: „cifra de afaceri se situează pînă acum la 75 milioane lei anual, iar cursul activității este, cu certitudine, ascendent”.

La întrebarea mea, dacă este plin de bani, dl. Popescu îmi răspunde că nu are altă de multă și s-ar crede. Nici măcar cîi-l-ar fi necesari pentru cheltuielile actuale (mercu în creștere) ale filmelor aflate în producție. „Nu numai eu, dar nimeni care se ocupă cu așa ceva nu are toți banii puși de o parte, la păstrare... Sumele necesare provin din ce am eu, din ce împrumut sau aduce partenerul meu de afaceri cu care intru în colaborare”. Cine este acesta? „Depinde, în funcție de film. Apoi, există o serie de sponsori, pe care trebuie să cauți, dar și multe alte modalități de a obține bani de la organisme sau firme, altă din țară cît și din străinătate”. Deci, un mecanism aparte prin care obții egalat fondurile necesare, care se utilizează tot esalonat. Ce avantaj oferă acesti sponsori? Multe și importante: „Practic, ei realizează astfel o investiție cu un scop cultural... Statul acordă

Cine nu riscă,  
nu cîștigă, premii:  
producătorul Titi Popescu



anumite facilități celor ce investesc în producția de filme, ca în orice produs cultural, dar eu sînt unul dintre beneficiarii acestei prevederi legale”.

O încercare de a afla amănute asupra filmelor aflate acum în curs de realizare se dovedește dificilă, căci aceste detalii (nume, termene, procente, parteneri sau chiar unele subiecte) în de o activitate de afaceri unde discreția reprezintă adesea un capital important. Totuși...

„Firma Filmex realizează în prezent Balanta, în regia lui Lucian Pintilie, coproducție între Ministerul Culturii din România și un partener din Franța. În același timp, Wulpevinator, tot o coproducție, cu Ecofilm din Germania, avîndu-l ca regizor pe Stere Gulea, după o scriere a Herthel Müller. Din Republica Moldova, unde Filmex-ul are deja o sucursală (a doua urmînd să se deschidă în curînd la Alba Iulia) s-a realizat o colaborare asemănătoare cu firma Favorit din Chișinău, cu care este deja finalizat filmul Credința veche, în regia lui Igor Tănău, film ce urmează să-l prezint cît și curînd difuzorul meu din Franța. Și tot în coproducție cu el și în regia filmului este realizat de asemenea un proiect Lesenco, pornind de la biografia extrem de interesantă a unui personaj pitoresc și dramatic, purtat de valurile vieții în postură de luptător cînd contra rușilor, cînd a nemților și chiar a românilor. De asemenea, se află într-o fază avansată tratativele cu o firmă spaniolă, pentru realizarea unui film deosebit de incitant, despre participarea unor români, de o parte și de alta a forțelor combătătoare în războiul civil din Spania”.

Desigur, această deschidere europeană nu s-a realizat de la sine, fiind rezultatul (fericit) al seriozității și prestanței ce caracterizează oferta. Actiunea a început odată cu eforturile de difuzare în Occident a filmului Piața Universității, a cărui producție a fost asigurată sub forma de prestare de către Filmex. „Cheltuielile mele, mînturisește dl. Popescu,



Irina Petrescu:

„Acest film produs de prima casă de film particulară din România, îmi umflă pânzele unei corăbii cu greu și incertitudine botezată „Speranța”.”

**D**acă am plîns și am ris în timpul proiecției, dacă am stat cu cineva de vorbă pînă în zori despre acest film, dacă a doua și a treia zi tot la câteva imagini din film îmi zbura gîndul, înseamnă doar că... asta mă privește!... Îmi dau seama că este foarte nepotrivit să vorbesc despre mine cînd o pagină a revistei se ocupă de un film la care eu nu am nîcl un fel de contribuție... Urit lucru... De acord. Dar pentru că acest film m-a surprins și m-a găsit atît de nepregătită... îmi îngădui nepoliticos să mă bucur și să consemnez doar pentru și despre mine.

Acest film mi-a dat o stare de încredere, de emoție, de rotund fără asperități... O stare de bine superior și tandru pe care nu credem că o mai pot încerca.

Îi sînt recunoscătoare acestui tînar pentru această discretă somație cître un anume fel de bucurie în fața operelor care afirmă — și care nu-mi scoate ochii cu un cîrîl ruginit. Care are înțelepciunea de a admite și înțelege oboseala ochiului meu care a privit prea îndelung, prea dureros și prea ascuțit. Și care cu butul lui de delphin optimist și sănătos mă împiedică să eșuez disperat și sărăcut, împingîndu-mă cu butul și spîrirea lui către o bucurie, iată, atît de simplă.

Îi sînt recunoscătoare acestui regizor că m-a obligat să-mi dovedesc că sînt pură și nimic din datoriile impuse și asumate cu bună știință — în timp — nu m-au putut înlemni cu adevărat.

Filmul lui Bogdan Dumitrescu mi-a redat beția frumoasă a largului mării și a singurătății.

Iar pentru iubirea adîncă a spațiului spiritual — inconfundabil românesc — al filmului său, îi sînt iar recunoscătoare, de astă dată din punct de vedere strict patriotic. În sensul acela sașilor. Adînc și decent.

În iarna grîzilor noastre filmul acesta îmi va ține de cald pînă va da mugurul ierbilii.

I. P.

P.S. Investesc în galeria secretă a reperelor mele — cu Ordinul Delphinului, pe Titi Popescu.

**D**e obicei, la „opera prima” un tînar tîne să arate tot ce știe, ce a acumulat în anii de școală și în cei — încă puțini — de viață. Și atunci apar îngheștala, prolixitatea, înfrînșta calitate a acestei prime și poetice opere semnate Bogdan Dumitrescu, e simplitatea. Economia de mijloace. Ne-efortul de a lua ochii neofitilor și a epata specialiștii. Neostentativitatea e a doua calitate esențială a acestui discurs poetic „sotto voce”, limpede, dar nu lipsit de o anumite adîncime. Fără retorică a faptelor, a sentimentelor,

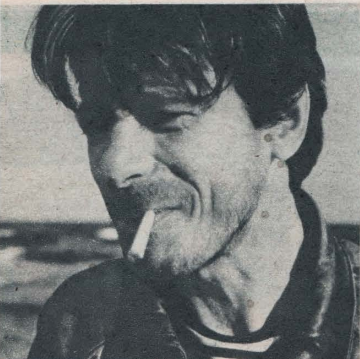
în schimb cu o matură stăpînire a fluxului imagine-sunet. Flux astfel dirijat încît conduce spre incantație, spre fior, realizat cu o sensibilitate modernă și cultivată. **Unde la soare...** e mai mult decît un debut reușit, foarte profesional, garantat și de o echipă pe care tînarul s-a bazat cu succes. Filmul denotă limpede credința autorului în forța discursului pur cinematografic, neîndatorat epicii ori dialogului literar, cu o paronimie a dramaturgilor riscînd unei monotonii, chiar și o oarecare rarefiere a sensurilor ce ne aminteste de filmele franceze din nou

și mai nou val. Dar poate tocmai aceasta provoacă spectatorului dispoziția de a-și proiecta propriile sentimente, fantezii spre protagoniștii poveștii redusă la trei tîmp: 1 — apariția fetei în deruta existențială la farul singuratic; 2 — înghețarea dificilă a unei apropieri omeneste între cei doi aparținînd unor lumi atît de diferite; 3 — prima și ultima

(Continuare în pag. 23)

Alice MĂNOIU

● O întîlnire fericită: Gheorghe Visu și Oana Pellea



su constat în deplasările celor 17 colaboratori — 17 locuri distincte.” Numai pentru Piața Universității?... „Nu. Și ca sondare a posibilităților de pătrundere în circuitul internațional, pentru a bîndi credit profesional. Pînă la urmă, am găsit un distribuitor la fel de pasional ca și mine, de la firma „K-films” din Paris, cu care colaborăm și în prezent în condiții excelente”.

Împreună cu acest partener s-a stabilit o strategie de difuzare aparte, care nu se potrivea unui film american sau francez. Așa a luat naștere noua metodologie de difuzare a firmei, care cuprinde Franța, Australia, Canada — zonă Quebec, Germania.

Primul mare succes al Filmex-ului este, fără nici o îndoială, **Unde la soare e frig**, avîndu-l ca autor și co-producător pe Bogdan Dumitrescu. Acesta a fost înscris în festivaluri prestigioase (San Sebastian, Varșovia, Göteborg) primînd Marele Premiu în cadrul Festivalului internațional de la La Baule, Franța. Singurul festival care a respins acest film este cel de la Costinești, ne-a declarat domnul Popescu adăugînd că nu cunoaște amănuntele, neîntînd interesat. Nici noi! Important rămîne că acest film a rulat la cinematograful „Latina” din Paris (fusesse programat pentru o săptămîna, dar apoi s-a prelungit cu încă una), fiind primul film românesc care se bucură de pîtrunderea în circuitul comercial francez în ultimii 20 de ani. „E limpede că la acest tratament a contribuit decisiv cartea sa de vizită, valoarea și tînerțea autorului. Mă bucur pentru acest succes, chiar dacă el nu înseamnă în cazul de față un câștig financiar, acesta urmind să-îi asigure din alte prestații”.

M-a interesat să aflu de la d. Popescu cum am mers tratativele pentru difuzarea acestui film în România? „Tratativele au mers normal la început. Inșă, după trei zile de rulare la Scala, filmul a fost scos la mijlocul săptămîni. Dacă n-ar fi fost înlocuit de Flacăru cu o singură brieșă (afiat la a doua rulare —

n.n.) aș fi zis că înlocuirea s-ar datora necesității de câștig financiar. Așa însă...” În schimb, **Unde la soare e frig** a intrat în topul presei franceze, avînd o cronică elogioasă în „Le Monde”, difuzorii străini interesîndu-se de pe acum, cînd abia a fost definitivat scenariul, de viitorul film al lui Bogdan Dumitrescu. Albă ca Zăpada, o poveste pe teme la ordinea zilei care se va concretiza tot prin Filmex.

Acum, cînd demarajul a fost făcut și s-a prins chiar viteza, încerc o întrebare ce se referă la momentul dinaintea startului: Și totuși, nu v-a fost frică? Zîmbînd, dl. Popescu recunoaște. „Ba da, învins de multă frică. Dar tocmai asta reprezintă curajul de a te lansa într-o afacere. Dacă crezi în ea, trebuie să-ți învingi frica”. Dificultățile n-au fost mici și nici puține, provenind nu atît dinspre Buftea, cît din partea Consiliului Național al Cinematografiei. „Dar, în fine... n-am fost singurul căruia i s-au pus bețe oficiale în roțile particulare. Bine că n-au reușit să mă oprească”.

În privința relațiilor cu alte firme din țară (Tracus Arte a lui Florin Codre), interlocutorul meu recunoaște că n-a avut încă timp să ia legătura și să se cunoască. Dar o va face cu siguranță, cît de curînd: „Am mare nevoie de parteneri puternici, care să poartecă pe același drum. Ne-ar veni la toți mai ușor să dăm la o parte obstacolele birocratice (și nu numai!) care ne îngreunează activitatea. Este prea mult neîncredere, imobilitate și incertitudine, iăcombe și invidie”. Nu va sperie ideea de concurență? „Nicidecum. Termenul de concurent nu trebuie privit sub aspectul „care pe care”. Prefer să mă sprijin pe un concurent valoros și să nu flu singur în luptă care trebuie dusă pentru nașterea unui film. În definitiv, concurența este cu un motor, singura în măsură să stimuleze afirmarea valorii, nu?”

Ba da!

Bogdan BURILEANU

## O anume privire

**U**n film atît de simplu — dar de loc simplist — invită, prin bogăția de sugestii conținute, la descifrarea de multiple sensuri. Multe depășesc, poate, chiar intențiile autorului, așa cum se întîmplă cu filmele bune îmbogățite prin privirea fiecărui spectator.

Banalitatea invocată în unele cronici, poate fi acceptată doar dacă limităm filmul la referența slăgărilor „cine n-a iubit macar o dată...”. Dar în filmul lui Bogdan Dumitrescu, afelectele, conjugate la timpul prezent, au optica tînerii generații. Întîlnirea romantică, cu aparențele de banalitate, este pîndita de incertitudini, iar rezorțul, discret, dar ferm, o conduce pe poteca unui susținut suspens emoțional.

Corturi filifree pe malul mării, în bătaia vîntului, ca niște pasări bete (îmaginea în alb și negru realizată de Doru Mitran își taie rasularea de la primele secvențe). Cîteva perechi urcă în mașini și pleacă în grabă. Un cuplu se ceartă. *Nu știm de ce*. Ea trîștește portiera și o ia peste cîmp. *Nu știm încotro* se întîmplă nimic din ceea ce te-ai putea aștepta. Urcată în cabina unui sofer ursuz (cîte nu s-ar fi petrecut într-un film american după ultimele modele ale lui Lynch sau Ridley Scott!), face pierdere această „ocazie” și odată cu ea posibilitatea de a ajunge la gară și de acolo la destinație... *Nu știm care anume*. Toate aceste incertitudini creează o stare de tensiune atît de benefică filmului. Pierde mașina pentru că la o escață întîmplătoare, intrîzie la o cișmea unde, bînd apă, începe să se joace cu stropii. Se lasă seara. O vedem înaintînd pe o altă alee. Deschide o poartă. Ajunge la o casă din preajma unui far. Urmează întîlnirea cu paznicul acestuia. Conform „normelor” curente ar fi urmat și întîlnirea cu violența. Paznicul însă, în blugi și pulover, este un întîzît și autentic romantic. Firul suspensului nu se

rupe. În răstimpul celor două zile și nopți trăite în acea izolare, întîlnirea și apropierea celor doi nu se petrec deloc potrivit așteptărilor. Suspensul se naște mereu pe mîchia acestui joc de-a „uite-o, nu e”. Fără sărături și senzații pasionale, filmul comunică îndragostirea. Pleacă roa cu motocicletă — la început o credem strîcătă, dar vedem că nu e — nu știm ce deznădămint va aduce. Singurul lucru de care sîntem siguri nu ține de factologie, ci de sentimentele lor: cei doi tîneri sînt fericiti că s-au găsit, dar...

Ba, într-adevăr ce poate fi mai banal decît să cumperi o piine și o sticlă cu lapte la orele dimineții. Dar dacă aceasta banalitate devine absurdă cauza a pierderii (la propriu) a iubitei, deci îți schimbă cursul vieții și, mai ales al speranței...

Putînta de a crea suspensul din banalitate și de a descoperi misterul în obișnuitul cotidian mi se pare a fi zestreă acestui remarcabil debut cinematografic. Și mai este acea „anume privire” care doar ea poate crea o opera. Poate că pe aceasta „anume privire” și-a pus amprenta și școala de cinema a profesorilor italieni și aerul Italiei, dar mai degrabă cred că ea aparține talentului acestui tînar regizor care a avut sansa să o cizeleze în libertate.

România, suspensul și o anume privire sînt cele trei scripici ale acestei mici bijuterii cinematografice, certificînd din nou și din nou puterea de seducție a filmului.

Înteleg lacrimile Irinei Petrescu. Cuplul Oana Pellea — Gheorghe Visu mi l-a amintit pe cel al Irinei Petrescu — Dan Nătu din filmul de debut al lui Lucian Pintilie. Cîte bariere au urmat pentru el. Atunci, talentul nu era de ajuns pentru a le trece. Astăzi, să sperăm, este...

Dar după un asemenea debut, al doilea film devine, în orice condiții, un examen greu.

Adina DARIAN



## ȘOBOLANII ROȘII

**S**chimbând dalta de sculptor cu fotoliul defel comod al regizorului, Florin Codre și-a propus să modeleze spațiul memoriei, spațiul conștiinței. Astfel, în pelicula sa prezentul se înfățișează static, înghetat ca un basorelief conturat printr-o grila manșonată (în alb-negru) ce calchiază un

metehne ilustrate de avalanșa ghinionelor de la filmare, de sarja demagogică a personajului regizor velleter, bisnitar, delator, eroi integral condamnat la derizivitate odată prezentat și în postura de organizator al spectacolului gastronomic-artistic. Secvența admirabil orcheștrată pe mai multe planuri simultane. Deschiderea — un *cadru subliminal* — transarea carnii pentru festinul „rosu”; pancoramarea fizionomiilor, tipologii succint caracterizate prin grosolana suficiență și excesiv apetit sexual, imnul revoluționar „Sub steagul marilor victorii”, intonat în ritm de romantă, anticipând trocul „sentimental” și culminată — criza de sinceritate a diezeului (Tora Vasilescu — excelentă).

În prima parte a filmului secvențele se succed fluent și tensionat. Ex abruptu și în absența se execută „punerea în temă”: o saquee replica din off („Scenariul revoluției a fost scris ca la Kremlin și regizat ca la Hollywood”) prost rostită, însă Urmează introducerea în mediu — platoul unei superproducții de epoca. Se întreține apoi un anume suspens servind la „fixarea temporală” — o camera de invadată de irizații cavaleri, în vreme ce la televizor „conducătorul iubit” își face simțita omniprezența nu terifiant-orwelliana, ci pur și simplu ridicolă prin ritualul rutinier al nesfârșitelor cuvintări. „Familiarizarea cu personajele” (judicioasă întreaga distribuție, pusă în valoare îndeosebi de prim planuri) începe cu încălearea de la barul în care banii se adună cu matura și continuă la petrecerea unde amarul se înneacă în vodca și amor, iar nuditatea slujește ca suport material pentru fronda politică (vezi și ațișul filmului semnat de Aurel Burlacu). Aici aterizează, cu „Era socialistă” în mîna și descumpanirea pe față, un aparent timid activist ce se va dovedi un atroc secu-ris-t. Infruntarea dintre protagonist (Lucian Nuță — fortă, emoție, interiorizare) și acest antagonist (Florin Zamfirescu — onctuoșitate), în secvența perchezitei de la atelier,

schimbă diapazonul, declanșînd seria hăituielilor, vîndeta și șantajul.

De la un moment dat, cineromanul alunecă însă pe teritoriul altor subiecte: drama avorturilor provocate și catastrofa naturală — cîțîrîmurlu redus la simplu pretext revelator de jînsicii. Se încearcă o nouă culminație — bătăia din timpul anchetei — și se mai rătăcește o vreme pe poteci polistito-melodramatice, ca să se pună un punct apasat prin soluția hazardată: al doilea exil.

În cazul unui asemenea debut impetuos — desigur marcat și de carențele inerente, remarcabilă este capacitatea de comunicare filmică, talentul conlucrării cu actorii și operatorul. Supără incapacitatea de selectare a substanțelor narative, personajele redundante ce introduc „noi suprateme” (generalul fros-cos și preotul sfîtos dialogînd despre putere și iubire, sacrificiul armatei, concurența dintre ortodoxie și catolicism; prietenul și relațiile dintre etnii; procurorul întîrînd mîrșăviele securistului etc.). Surprinde lipsa de coope-rare cu montajul. E sesizabilă o tactică delibe-rată în materie de insoli, dar abundă și locu-riile comune, care — paradoxal — în ultimă instanță interesează pentru că reflectă „mo-mentul”. Uneori însă falsul și prejuzitatea predomină în detrimentul nuanței și expresi-vității. De aici continuul balans al spectatoru-lui-critic între satisfacție și insatisfacție.

Irina COROIU

**Șobolanii roșii, producție TRACUS-ARTE S.R.L. Scenariul și regia: Florin Codre. Imaginea: Alexandru Groza. Decorurile: arh. Mircea Neagu Duduș. Costumele: Marielena Panaitescu. Muzica: Anton Suteu. Cu: Lucian Nuță, Bogdan Vodă, Șerban Ionescu, Petrică Nicolae, Florin Zamfirescu, Valentin Uri-tescu, Ștefan Sileanu, Dragoș Pîslaru, Valen-tin Teodosiu, Tora Vasilescu, Ozana Oancea, Adela Marian.**

## HARABABURA

**E**nunțată încă din primele mi-nute, definiția „week-end-ul e o harababură” lamurește deplin asupra intențiilor filmului. Despre nebunia plecării în masă a orașenilor spre iarba verde, la sfîrșit de săptămîna, am văzut comedii franțuzești, cehe, maghiare, englezești. Cea semnată de Geo Saizescu li se aseamănă, într-o oarecare măsură, dar încercă să ironizeze năravurile autohtone și tocmai de aceea purta inițial titlul *Week-end-ul la români*.

Asistăm, asadar, la invadarea autostrăzilor și a peisajelor montane de grupuri de mitici de sorginte caragialescă. Personaje mai clasice — sau mai moderne se agită zgomotos în cursă spre „un colțisor liniștit”, debitează lozinci ecologiste despre protecția naturii și toleranță contrastîndu-și, bineînțeles, spusele prin ceea ce fac. Pleacă cu mașina, bicicleta, motocicletă sau pe principiul autostopului, eroii evadării din vacarmul citadin își inter-sectează destinele în agitata călătorie. Aceste puncte de intersecție precum și intervenția unui trio de *raisonneurs* — încercă să lege între ele momentele, altfel autonome, ale acestu-ri „tablou de moravuri”. Recrutată din rîndu-rile comicilor noștri cu priză la public, distri-buția asigură „numere” solistice care nu prea

Surisuri în Harababura:  
Adela Marian



Interludiu sentimental în Șobolanii roșii cu Ozana Oancea, Lucian Nuță și Tora Vasilescu.



anume segment de realitate, cel al falselor mutații moral-politice. Pe acest fundal entu-ziastic, irumpe trecutul recent, încă incandes-cent, o materie epică în culori tari, consis-tentă, dar excesivă.

Nu e lipsit de interes faptul că însăși lumea filmului generează simburile conflictuale — lupta dintre cascadorii vechi de zi cu zi (defi-niți în plantul publicitar „duburii de sacrifi-ciu”, „figuranti de serviciu”) și imuabili profi-tori, asimilați degustătorilor rozatoare, lupta dintre cei împinsi de soartă și semeni în planul doi unde sînt nevoiți să-și riste viața pentru profitul acelor care li silesc să se prostitueze la propriu și la figurat, umilîndu-i în fel și chip, refuzîndu-le dreptul la min-drie, la speranță, obligîndu-i la un debușeu exis-tențial discutabil. Bine redat e acest mariaj dintre boemă și pegră, pitoresc și sordid, al-ternînd într-o frustă oglindire violență per-sonalitate, vulgarul sentimentalism, dar și onestitatea.

Pus sub lupă, mediului cinematografic i se sesizează caricaturala hipertroferie — vechi

**Florin Codre — Fișă biografică: s-a născut la 18 aprilie 1943 la Brașov. Absolvent al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”. Expoziții colective și personale în țară și în Polonia, Germania, Spania, URSS, Italia. Opere în colecții particulare și muzee din Europa, America, Israel.**

### Din unghiul producătorului

### Cum se pregătește o premieră

**L**ansarea unui film în premieră înseamnă o operațiune vastă. Un în-treg angrenaj se pune în mișcare, înghițînd sume impresionante pentru captarea unui public (cît mai) larg. Primul interesat de succesul unei atari campanii este însuși produ-cătorul filmului respectiv. Publicitatea filmu-lui „citorînd” de el costă, dar suma respectivă este considerată o investiție suplimentară, absolut necesară pentru recuperarea celei in-vestite inițial în costurile filmului și, evident, realizarea unui câștig ce va fi reinvestit în alte operațiuni.

Doamna Elisabeta Bostan a fost direct im-

plicată în acest angrenaj publicitar care pre-cede lansarea pe piața occidentală a filmului său, *Campioana*. Coproducătorul canadian al filmului, dl. Rod Temers a pregătit cu multă precizie și, fremește cheltuiala, campania de lansare. Explicația pe care i-a oferit-o regizorului nostru (prezentă acolo, timp de zece zile, împreună cu interpreta principală, Isa-

bela Moldovan), este cît se poate de simplă: „obligația elementară de a duce filmul pînă la capăt”. Simplu, nu?

Obișnuita cu formalitățile pur birocratice, îngrozitor de bine împămîntenită la noi și care se reduce doar la fixarea datei premierei, tipărirea unui afiș și obținerea unui oarecare

George Mihăiță, Isabela Moldovan, Mircea Diaconu (Campioana de Elisabeta Bostan)



au legătură cu tema, dar dau probabil satisfacție admiratorilor unei Dorei Radulescu, Ileana Stana Ionescu, Ștefan Bănică, Sanți Toma, Rodica Popescu-Bitnescu, Nicu Constantin, Dumitru Rucareanu, Constantin Dîplan etc.

Și totuși, ce-ar fi specific românesc în acest week-end? Oare hiperreflexia autorității soacrei în cadrul familiei? A se vedea efectul cicatrici asupra unui ginere scos din minți (Dorin Varga) care-și da foc la mașina. Sau, poate, incredibila cantitate de alimente ce aprovizionează o familie plecată în week-end? În orice caz, nu lipsesc aluziile la intoleranța față de părerile politice ale ceilalți

**Geo Saizescu - Filmografie: Doi vecini - 1958; Un suris în plină vară - 1963; Dragoste la zero grade - 1964; La porțile pămintului - 1966; Baiet de simțată seara - 1968; Astăzi seară dansăm în familie - 1972; Păcală - 1974; Eu, tu și Ovidiu - 1978; Santaj 1981; Grăbește-te încet - 1982; Secretul lui Bachus - 1984; Șosesc păsările călătoare - 1985; Secretul lui Nemesis - 1987**

(ai văzut cum se ceartă aia în Parlament)? După cum, sînt prezente trimiterile la tratamentul discriminatoriu aplicat cîlienilor autohtoni față de cei străini. Aceste urî sunt spuse în maniera spectaculoasă de revistă, cu efect umoristic de scurtă durată.

Pana lui Ion Băiesu, co-scenarist, se face simțită în câteva replici amintind ironicii volum „Iubirea e un lucru mare”. Mitocănia sefarică și parvenitismul agresiv, „tîntele” sale preferate, oferă și în **Harababura** nucleul momentelor mai consistente. Regizorul nu a re-

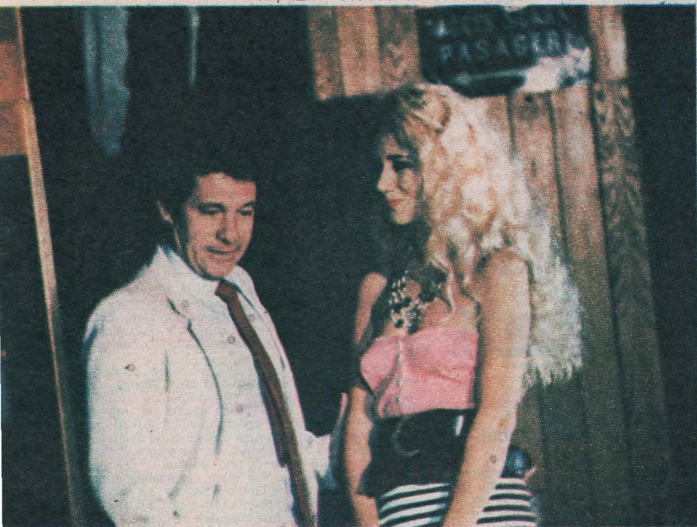
zist tentanțele de a introduce ingredientele acum la modă la noi (rudurile, mîș-surle, scenele decolate). Pentru atenuarea vulgarității, el a inclus sugestii culturale (vezi precizarea ca nu Perseu, ci Tezeu a rătașit în labirint după minotaur). Intenția „innobilării” este vizibilă și în factura unor gaguri ca acela cu pastorii care cîntecă Camus și Cioran, însuși personajul jucat de regizor, „baiatul la toate” din hotelul „Relaxa”, poartă pecetea unei nostalgii după Jacques Tati sau Pierre Etaix, mereu implicați în trama propriilor comedii. Neîntind visător ca aceștia, ci oltean pînă-n vîrful unghiilor, Saizescu abordează un umor mai terestru (ba chiar *terre à terre*) cu accente excesiv de pitoresc, gustate probabil de o anumite parte a publicului. Pornind de la premisele sale temperamentale s-ar putea repropune tocmai un scăzut tonus comic. Spațiul între „numere” e prea rarefiat, iar „pasta” umorului nu e omogenă. Una peste alta, nu se prea rîde la **Harababura**.

În rest, ar fi de regretat că hazul nu e salvat nici de soluția (altfel laudabilă) punerii în circuit a unor chipuri și nume noi (Bogdan Ghițulescu, Florina Fabian, Cătălina Mustăța, Doru Octavian Dumitru, Adela Marian). Împreună cu cei înaintea citați, aceștia ar putea alcătui distribuția unei comedii la care să rîdem în hohote. Poate alta dată...

Dana DUMA

**O producție a studioului de creație „Solaris”. Regia: Geo Saizescu. Scenariu: Ion Băiesu, Geo Saizescu, după o idee de Al. Struțeanu. Imaginea: Gabriel Cobaslian. Muzica: Temistocle Popa. Decorurile: arh. Marcel Bogos. Costumele: Gabriela Ricsan. Cu: Dem. Pădulescu, Ileana Stana Ionescu, Ștefan Bănică, Rodica Popescu-Bitnescu, Sanda Toma, Dorin Varga, Cezara Dalinescu, Nicu Constantin, Erzsébet Adam, Teodora Mares.**

...și Emil Hossu cu o miss



număr de copii (mai todeauna insuficiente), pentru a acoperi mai tirziu, cînd le-o veni rîndul, cinematografele din țară, regiunea Elisabeta Bostan ne mărturisea uluiala pe care a încercat-o față de ceea ce înseamnă în Canada pregătirea unei premiere.

Zeci de interviuri plătite spre a fi difuzate pe toate canalele mass-media au pus în prim plan viitorul film, prezența regizoarei și a vedetei fiind exploatarea cu insistență și inteligență comercială. Mai multe avanpremiere au fost organizate în diverse săli cunoscute publicului obișnuit, accesul fiind gratuit la acestea. Spectatorii astfel cîștigați, deveneau după aceea niște veritabili agenți de publicitate. Într-o sală de 600 locuri din Montreal au fost invitați cîte 20 de copii de la diverse școli. După încheierea proiectiei au stat de vorbă cu interpreta principală și cu autoarea filmului. Li s-au oferit gratuit pliante, afișe, cărți postale cu chipul protagonistei. Sub impresia acestei întîlniri, reacția emoțională a acestor copii a fost amplificată, creînd o opinie favorabilă. În aceeași zi, în toate școlile din oraș au fost rîspîndite gratuit 50 000 afișe.

„Premiera a însemnat ceva de necrezut pentru mine”, mărturisește doamna Elisabeta Bostan, apreciînd ca totul i-a lăsat impresia unei nemaiomenite risipe. Replica producătorului: „E încă foarte puțin față de cît as avea nevoie ca să fac o reclamă cîștigătoare”.

B.B.

După spectacol a urmat un cocktail la care au participat toți cei prezenți în sală. S-au oferit numai mîncăruri românești, comandate prin intermediul unui restaurant cu specific, acesta asigurînd și tariful de lautari aferent! Pentru atmosferă...

„Eu cred în acel producător — ne spune doamna Elisabeta Bostan — care își joacă banii lui, nu pe al statului sau al altcuiva. De aceea, el este interesat de fiecare amănunt, pentru a și-l putea recupera și înnuți!”.

Același Rod Temers s-a zbatut pentru înscrierea filmului la Festivalul de la Giffoni Valle Piana (Italia). Mergé acolo, platînd deplasarea și sejurul vedetei și al regizoarei, discută, creează un curent de opinie favorabil. Obținerea premiului de interpretare feminină nu înseamnă doar „o importantă recunoaștere internațională a prestigiului... valorii cu care este creditată școala națională și întreaga cinematografie...” etc., etc. Acest succes se masoară și devine eficient prin următoarea prezență, la tirgul de filme de la Cannes, unde Campiolo este cautat și cumpărat pentru că are, deja, un palmares, s-a vorbit despre el... chit că fiecare vorbă costă.

Dar, reclama este sufletul comerțului. O stim și noi la fel de bine. Cu singura diferență că „el” o și practică.

## FLĂCĂUL CU O SINGURĂ BRETEA

**D**intr-o filmografie consistentă, regizorul Iulian Mihu a reușit cu siguranță să înscrie în beneficiul cinematografului românesc două titluri de referință: **Felix și Otilia** și **Lumina palidă a durerii**. Ambele s-au impus prin riguroasa discursivitate filmică, unitatea stilistică, sobrietatea, precizia și profunzimea investigației. Nici una dintre aceste cărăți nu a rămas însă în cea mai recentă creație a regizorului: **Flăcăul cu o singură bretea**.

Într-un fel (adică în felul lui...), acest film poartă amprenta libertății totale de exprimare a autorului său, înțelegă ca o dezlegare absolută față de tot ceea ce ar putea însemna exprimare coerentă, premisa respectivă se întoarce pînă la urmă împotriva regizorului care s-a văzut, parcă, copleșit de generozitatea desăvîșită a ofertei — asta însemnînd că a făcut tot ce a vrut și cum a vrut, fără să se uite nici la banii cheulți pentru asta, dar nici la rezultatul încercării sale.

Purînd laolaltă unele idei extrase din două proze scurte ale literaturii clasice („Cînuța, om sucit” a lui Caragiale și „Niculăță Minciuța” a lui Brătescu-Voinști), Iulian Mihu a alcătuit un fel de **mélange** dramatic stufos și eclectic, pe alocuri teribilist și, pînă la urmă, inconsecvent chiar cu sine însuși. Autorul a renunțat (deliberat?) la structura unei narațiuni filmice coerente, optînd pentru starea de șoc și epatare (dar și de incomfort) pe care o provoacă privitorului această alcătuire aiurită, aflată într-o zonă care ar separa supra-realismul de confuzia cea mai desăvîșită.

În atîrî condiții, **Flăcăul...** se prezintă (asa cum remarcă un spectator care a rezistat în sală pînă la sfîrșitul proiectiei) nu numai într-o bretea, dar și într-o ureche”. Să încercăm să ne explicăm această senzație.

Scenetele — sau momente — disparatice plutesc într-o neorinduală, altfel plină de pretenții mai mult sau mai puțin savante. Ceea ce le lipsește acestora este o elementară și necesară legătură, în absența căreia este foarte greu — dacă nu imposibil — de detectat pînă și cea mai vagă relație asociativă între (să zicem) prima scenetă a negustorului mîncător de salam (Al. Racoviceanu), predică ținută de preot (personajul lui Arșinel) în preajma aceluși loc de veci care este curățat cu aspiratorul și cușca zăbrelii din pădure, în care protagonistul cu o bretea (aceiași și totodată, altfel) se află supus unor cazne în care scenografia de tip medieval se amestecă mirabolant și greu de înțeles cu accesorii desprinde din panoplia science-fiction-ului.

Pentru cine renunță la pretenția de a urmări pe ecran o poveste cit de cit normală, segmentele alăturate după o logică pe care numai regizorul pare să o fi înțeles, sînt uneori amuzante, cu condiția să le iei în sine. Nu lipsesc nici accentele de umor (pe cit de spontane, pe alt de incompatibile cu contextul în care sînt plasate), nici o plastică pretențioasă compusă și, uneori, bine exploatată în cadru.

La rîndul lor, actorii „storc” prin prestația lor maximum de efecte voit stridente, dar, la o privire mai atentă, e limpede că se descurcă anevoios în ipostazele bizare în care sînt puși să evolueze.

Mulțimea de „sopirle” care împănază secvențele acestei suite de pseudo-video-clipuri fac, poate, deliciul unei presupuse galerii, care în realitate nu e deloc numeroasă. Dar ele reușesc totodată să plaseze filmul (dacă îl acceptăm ca atare) între limitele ultra-periculoase ale cotidianului politic și economic (vezi aluzia la **dandy**-ul cu vocația de prim-ministru), semănînd mai curînd cu bine-cunoscutele momente vesele de sorginte televizată.

Sigur, s-ar putea invoca în sprijinul acestei maniere de a face film argumentele unei anumite proze inter-textualiste de genul celei practicate de un Mircea Horia Simionescu. Dar cum, în cazul de față, sursele de inspirație literară sînt net diferite, rezultatul rămîne serios afectat de senzația unei totale lipse de identitate a producătorului filmic. Deși, într-un limbaj mai neos, s-ar numi „nici cal, nici măgar”. Oricum, **Flăcăul cu o singură bretea** te convinge cu greu a fi fost — conform mărturisirii personale a regizorului — filmul la care acesta s-ar fi gîndit și l-ar fi visat o viață întreagă.

Pentru spectatorul obișnuit, el poate fi o experiență... originală, asemeni multor altora pe care i-a fost dat să le parcurgă de cînd a venit libertatea la putere”.

Bogdan BURILEANU

**Flăcăul cu o singură bretea. Producție a Studioului de creație Profilm, 1981. Regia: Iulian Mihu. Scenariu: Alexandru Nicolău, după o idee din povestirile „Cînuța om sucit” de I.I. Caragiale și „Niculăță Minciuța” de I. Al. Brătescu-Voinști. Imaginea: Alexandru Ințorsoreanu. Decorurile: Lucian Nicolău. Costumele: Cristina Ștefan Sileș. Cu: Maia Morgenstern, Alexandru Arșinel, Mihai Calîră, Dan Ionescu, Maria Rotaru, Violeta Andrei, Beatrice Ilincă, Mihai Boroneas, Alexandru Racoviceanu.**



**Flăcăul cu o singură bretea**  
Caragiale + Brătescu-Voinști + Iulian Mihu...

...și Maia Morgenstern



**Iulian Mihu - Filmografie selectivă: Lămure (1955); Viața nu iartă (1958); Procesul alb (1965); Felix și Otilia (1972); Nu filmăm să ne-amuzăm (1973); Alexandra și infernul (1975); Marele singuratic (1976); Lumina palidă a durerii (1979); Omul și umbra (1981); Comaroa (1983); Muzica e viața mea — Gică Petrescu (1988)**

## Devenim oare prizonierii imaginii?

**I**n preajma centenarului, cinematograful se schimbă. Grijă sa principală, spre exasperarea teoreticienilor de film, este de a dinamiza frecvența săliilor oferind publicului un spectacol și o ambianță de un alt profil. Gata cu fețele asteptând prietenul în plin vînt și pe picioare, zgrăbuite sub umbrela, gata cu casieretele surzătoare ce te imbie să cumperi un bilet, gata cu fotografiile neconfortabile și lista poate continua mult și bine, dacă te gîndești la precaritatea cinematografulor noastre. Se pune problema unui nou mod de conșum, al cărui mesaj este clar și generalizat: confortul corpului și placerea spiritului trebuie să se conjuge la un preț abordabil.

Strategia — o prestație înfinit superioară. Accentul se pune chiar de la intrare: parking pentru mașini, baruri și restaurante, casa de bilete electronică, scări rulante, muzica ambienta, televiziunea cu circuit închis ce panoramează bulevardul, holul în așteptarea partenerului, totul patronat de funcționarele sălii, fete frumoase, înalte, distinse și destinate, purtînd nișupe, nici ofertant, nici provocator, o punere în pagină a unor perechi de picioare de manechin.

Semnatarul acestui articol împlineste în această lună patru decenii de cînd, proaspăt absolvent al Institutului Politehnic — Facultatea de Chimie Industrială, s-a angajat la Laboratorul Mogoșoaia, s-a atins singurul din țară unde se prelucra pelicula cinematografică. De atunci, cu o neobosită dăruire și cu o mereu reînnoită competență, el s-a dedicat cauzei industriei filmului românesc, ajungînd să conducă timp de peste două decenii Studiourile Buftea a căror edificare, putem spune, a urmărit-o cărămidă cu cărămidă. Constantin Pivniceru este un cinefil pentru care arta a 7-a e însemnat și înseamnă o dimensiune a propriei sale existențe. El este în măsură, sintem convinși, să vorbească în deplină cunoștință de cauză despre cinematograful viitorului.



● Datorită ordinatului personajele dintr-un film se pot transfera în altul. Humphrey Bogart ar putea deveni Bullitt, iar Steve McQueen, partenerul lui Ingrid Bergman din **Casablanca**!

Si, astfel, plonjati în sala de spectacol decorată cu gust (arhitectura new-look), cu fotolii de tip avion, studiate special din punct de vedere al confortului și vizibilității, aer condiționat, un sunet stereofonic ce te învaluite din toate părțile în fine, cu un ecran gigantic (de cîteva sute de mp) pe care se proiectează perfect o imagine (definiție, stabilitate, microcontrast) ce lasă impresia de volum, de spațialitate. Vedeti bine, n-am spus o vorbă despre ce se vizionează, adică filmul în sine, ci cum se proiectează. Bine sau nu e o altă problemă. Pînă una-alta, la ora televiziunii de înaltă definiție prin cablu și satelit, cinematograful este confruntat (doamne, a cîta oră!) cu criza de spectatori. Cinefilia a capatat alte dimensiuni; lumea de specialitate este unanimă în a re-

cunoaște că principala dificultate constă în atragerea publicului (sau momeștii) într-un anumit spațiu senzorial-arhitectural, care să-i satisfacă pretențiile de confort ambiental. Cinematografia de astăzi a devenit o știință a comunicării și o miza industrială.

Bine, bine și atunci ce facem? Renunțăm la ideea de artă, filmul ca artă în sine? Nu, dar renunțăm la toate fosele paralizante, care ne-au adus în situația jalnică, penibilă, dezastruoasă economic de a prezenta spectacole în săli literamentalmente goale. Într-o strategie pe termen lung, plecînd de la sindromul actual, cinematograful trebuie să rămînă un spectacol excepțional și un imperativ economic pentru a face față concurenței. Pur și simplu un divertisment, după celebra butadă a lui Orson Welles: „cinematograful

● Norma Shearer, Jane Russell, Greta Garbo sînt doar cîteva dintre legendarele vedete amenințate cu dispariția



este cel mai frumos trenuleț electric ce se poate oferi unui adult”.

În fața acestei situații noi, îngrijorătoare, creatorii tac sau se complac în declarații ambigue. Adeptii noilor tehnici și tehnologii, Coppola, George Lucas, Stanley Kubrick, Antonioni s.a., continuă să sperie în suprațea actului artistic, tehnica nefiind altceva decît un suport, un mijloc, o condiționare de producție. „O supertehnică invizibilă în serviciul unui cinematograf al visului!” Frumos spus, greu de perceput într-o perioadă în care videotransmisiunile eliberează filmul de pelicula, iar săliile de cinematograf sofisticate (ecrane enorme, senzația de relief, sunet stereofonic etc.) se îndepărtează brutal de imaginea și spiritul cinematografului de cartier, locul de întîlnire a tuturor îndragoștilor de arta a șaptea. Dar, vai, nostalgia nu poate frîna progresul! Cu ce preț, Dumnezeu mă știe.

La rîndul lor, tehnicienii sînt diviziști, unii mizează pe cartea electronică, care presupune ecrane video de înaltă definiție, integrarea în film a unor „imagini de sinteză” create de ordinator (trucaje video), tratamentul numeric, montajul video etc. Alții, dimpotrivă, adepții mitului artizanal, merg pe linia progresului tradițional axat pe reprezentarea „realului” în forme spectaculare. Dovadă palpabilă, două centre cinematografice ieșite din comun, unul la Poitiers în Franța, celălalt în Belgia, pe platoul Heysel, botezat de investitori Kinepolis. Despre ce este vorba. Și într-un caz și în celălalt avem de-a face cu două „parcuri de distracție” înținse pezeci de hectare, cuprinzînd săli imense de cinema, magazine, boutique-uri și baruri, parkinguri, un fel de relică modernă a cinematografului începutului de secol, spectacolul de bîlci, de circ sau ceva între ele. O simplă trecere în revistă a principalelor procedee utilizate, poate da cititorului o idee a ceea ce se întîmplă, astăzi, în lumea filmului la ceasul de cîmpăna între tradiție și inovație (era electronică):

- **Showscan**, procedeul creat de Douglas Trumbull, operatorul efectelor speciale din filmul **2001, Omul din spațiu**, constă din proiectia unui film de 70 mm (cunoscut spectatorilor noștri sub denumirea de film panoramic) pe un ecran curb, cu frecvența de 60 de imagini pe secundă în loc de cea normală, obținută, de 29 imagini pe secundă. Mărirea frecvenței de aproape 3 ori, la filmare și proiectie are drept rezultat, imediat, o creștere considerabilă a clarității cu corolarul ei, o imagine de un „realism stupefiant”.
- **Ximax**, procedeul bazat tot pe pelicula de 70 mm, la care filmarea și proiectia se efectuează orizontal și nu vertical (versiunea pe 35 mm este cunoscută publicului de aproape trei decenii sub denumirea de Vista Vision). Prin defilarea orizontală suprafața fotografiei se dublează în raport cu deplasarea pe verticală. Odată cu mărirea cîmpului fotografic claritatea și redarea culorilor se ameliorază considerabil, făcînd posibilă proiectia imaginii pe un ecran plat de 600 mp.

- **Omnimax** proiectează pelicula de 70 mm pe un ecran semisferic imens;

- **Cinematograful dinamic** combină procedeul showscan cu un sistem de fotolii mobile sincronizate cu imaginea; se spune că senzația este extraordinară. Dacă un actor conduce un automobil, avion, helicot, etc. spectatorul are senzația fizică de a se afla la volan; beția vitezei, vertijii aterizărilor abrupte etc.;

- **Cinematograful circular**, compus din noua aparate de proiectie pe 35 mm, permite proiectii la nouă filme, filmate cu noua cameră de luat vederi pe un ecran circular de 360°, amplifică, pîra la extaz, efectul de participare al spectatorului la acțiune. Imaginați-vă „Turul Franței”, film produs de Patrick Besenval, proiectat în sistemul cinematografului circular. Fără comentarii ca efect vizual, dar ce complicație să filmezi cu noua aparat! Deh, economia de piață.

S-ar mai putea cita și alte procedee adiacente, toate, dar absolut toate aspirînd către aceleași performanțe: imagini de mari dimensiuni, de o calitate impresionantă, ce accentuează efectul de „realism” și spațialitate pe altarul spectaculosului. Sunetul stereofonic digitalizat își aduce o contribuție decisivă în slujba aceluiași tel, întîrîndu-se, paradoxal, convingerea că ochiul trece și prin ureche!

Și, totuși, nimic nou sub soare. Cinematograful circular, pus la punct de Grimois-Sanson, i-a servit lui Abel Gance pentru Expoziția Universală din 1920, iar pelicula de 70 mm a fost inventată de Lumière și utilizată de Méliès.

Devenim, oare, prizonierii imaginii? Tehnica această sofisticată va sufoca ficțiunea, va schimba temperamentul realizatorilor, va crea o nouă generație de scenaristi și tehnicieni? Greu de presupus. Dovada, experiența unui secol de cinema.

De la înălțimea piedestalului său de artist genaj, Méliès surdă. N-a lansat ideea cinematografului spectacular?

Constantin PIVNICERU



# Despre un alt fel de video

**M**ersul la video este o practica obisnuita la romani. Nascuta din nevoia de a vedea si altceva decit ce se prezinta pe ecranele cinematografulor, aglomerate cu putin snobism, vizionarea de filme "la video" s-a generalizat. Toata lumea stie — sau crede ca stie — ce inseamna video.

Desfasurata intre 15 si 21 noiembrie, Institutul Francez din Bucuresti manifesta „Privire asupra creatiei franceze video”. Ne-a oferit prilejul de a cunoaste si a teama fenomenului: cea a asa-numitei arte video, 25 de filme alese din creatia franceza a ultimilor 20 de ani au sosit la Bucuresti insoite de sase creatori si critici de arta video (Malik Bensmail, Sylvie Péroume, Robert Cahen, Alain Bourges, Marie Toussaint-Chouinard si Stephen Sarrazin) care au purtat discutii cu spectatori putini la numai, sa o spunem deschis, (incercand sa explice slabia afluenta a publicului intr-una din zile prin concurenta micului televizor, Marie Toussaint-Chouinard mi-a replicat: „Si in Franta, cind mergem in provincie cu astfel de programe vin cam tot atiti spectatori”. Fara comentarii.) Obisnuiti cu aerele de mari creatori neintelese de publicul ingrat pe care multii regizori romani le alifoeaza (si chiar inainte de debut) am fost de la bun inceput placut surprins de buna-voind, modestia si deschiderea spre dialog a artistilor francezi, care au mers cu amabilitatea pina la reprogramarea unor filme pentru citiva spectatori intrizii (amabilitate pentru care tinem sa le multumim pe aceasta cale).

„Videastii” (termen pe care ei insisi il folosesc) francezi — proveniti din diverse domenii (filologie, filosofie, muzica, arte plastice, istoria artei, cinema) — privesc creatiile lor ca pe veritabile opere de arta si pun serios problema nereproductibilitatii acestora. Caci e bine stiut ca e foarte usor — dat fiind faptul ca aparatura video a devenit accesibila publicului larg — sa inregistrezi pe banda magnetica pentru uz personal, sau pentru proiectii in cadrul videotecilor, orice film. Iata de ce autorii se tem ca prin printrerile opere ce incoreporeaza eforturile lor intelectuale, fizice si financiare vor ajunge sursa de profituri pentru unii „intreprinzatori”.

Si pentru ca tot am ajuns la partea financiara sa notam ca si in Occident oblinerea banilor pentru o productie video este o problema serioasa, dar gasesc intelegere la posturile TV (Canal Plus, La Sept, FR 3) se pot considera norocosi, caci participarea acestor posturi la productie unei benzi video va duce la difuzarea operelor pe micul ecran si — deci — la popularizarea numelor unor realizatori. Cei care nu au avut sansa sa fie finanatati de televiziune, fie pot avea producatori particulari, fie si ajutati de INA (Institutul National al Audiovizualului), ORTF, centrul Pompidou etc.; de cele mai multe ori insa banii necesari sint adunati prin contributia mai multor producatori. Cum producatorul este totusi cel care da banii, el se amesteca adesea in procesul de creatie (nu chiar asa cum stiam noi cite ceva despre producatorii de la Hollywood, dar oricum...) fiind modificand proiectul initial. (Robert Cahen marturiseste ca superbul sau **Juste le temps** — o meditatie asupra calatoriilor visate si viselor despre calatorii — a fost modificat la cererea producatorului, in sensul introducerii unui simbure narativ.) Astfel cei mai inflexibili — si probabil, mai instariti — si produc singuri filmele. Cei care se insemnau un efort financiar serios. Pentru ca — de exemplu — scutul in studiourile numerice de inalta tehnicate ridica mult bugetul unui film video (care, in general, nu depaseste durata a 20 min.).

Iata deci unul din motivele pentru care o mare parte dintre creatorii lucreaza inca pe aparatura veche — de tip analogic. Ei recunosc ca nu au epuizat resursele acestei aparaturi care mai poate oferi placute surprize. (Poate se aude acest lucru si la noi. Caci pe aici vina pentru rebuturile artistice e adesea aruncata pe lipsa aparatului celei mai sofisticate.) O placuta surpriza a constituit-o faptul ca pionierii artei video nu au fost uitati, lor fiind-le dedicate doua filme prezentate la Bucuresti. Astfel, **Extraverty** de Alain Burosa si Jean-Marie Duhard a fost un omagiu adus lui Jean-Chris-

tophe Averty, iar creatia lui Nam June Paik a fost facuta cunoscuta publicului nostru in **Play it Again**. Nam de Jean-Paul Fargier (cu creatia caruia am avut prilejul sa facem cunoscuta si in cadrul primului Festival de muzica franceza contemporana, unde a fost prezent cu fragmente din **Saxiste**, dedicat saxofonistului Daniel Kientzy. De altfel, in programul din noiembrie a mai fost reinjnt un alt titlu din creatia lui Fergier: **Christophe Colomb et autres notes d'un magnétoscope**).

Lui Robert Cahen i-a fost dedicat un intreg program, din care am retinut mai sus-amintitul **Juste le temps**, **Dernier Adieu** — despre mare si nostalgia sticlelor ce poarta mesajele naufragiilor vietii — **Le deuxième jour** — imagini construite pe muzica lui John Zorn „Tribute to Godard” — si **Les cartes postales** — un fel de ocol al Pamintului in ilustratia video ce provine din zimbet (cam in modul in care Michael Gaumnitz in **Portraits**, compune, descompune si re-compune portretele unor oameni celebri, ale unor necunoscuti sau ale unor oameni imaginari) lmi marturisesc insa preferinta pentru **Solo**, un studiu asupra miscarii corpului omenesc intr-o inspirata coreografie.

Temele abordate de „videastii” sint dintre cele mai variate, iar rezultatele adesea surprinzatoare, ca de exemplu in **Ante Inferno** de Jean-Francois Neplaz, insolita alaturare a lui Pasolini si Fritz Lang ori in **Reflexion sur la puissance motrice de l'amour** de Pierre Trividic, o interpretare a evangheliilor cu ajutorul masinii cu abur, de un umor debordant.

**Waterproof** de Jean-Louis Le Tacon ne aduce in fata ochilor un baiet subvacvatic de o frumusetate stranie, in care corpurile deformate de apa par halucinati. **Quatuor** de Alain Bourges este un triptic in care este celebrata frumusetatea corpului omenesc si a miscarilor acestuia; iar **A Capella** de Patrick de Geetere si Cathy Wagner reprezinta o originala adaptare a unei proze de Marguerite Duras, ce o vizualitate tubuluroasa.

Un umor de buna calitate, tonic, gasim in **Best of Les Maîtres du Monde** de Jérôme Lefdup si Véro Goyo care aduc video-clipul la inaltimea unei adevarate creatii artistice sau in **Le Cirque conférence** de Marc Caro, unul din realizatorii francezi despre care critica a vorbit mult in ultima vreme (dupa premiera filmului **Delicatessen** realizat impreuna cu Juneynt) si despre care francezii spun: „il est fou, ce Caro!”. Da, e nebun, dar ce nebunie frumoasa...

Sigur ca nu au existat numai lucruri bune in acest program. Un critic poate respinge, de exemplu, kitsch-ul lui Michel Jaffrenou din **Totologiques, videoflashs, Jim Tracking**, plictisul cu fosee din **Silii** de Thierry Kuntzel (ambii considerati autori importanti de critica franceza), ilustrarea platia a unor interesante partituri muzicale semnate de Philip Glass — in **Islands** de Catherine Ikam — Harry de Wit si Elise Loraine — in **L'adoration des trois images** de Pierre Garbolino — semne ca arta video inca tatonaeza terenul. Ea sinteasa insa interesul marilor regizori, cum a dovedit-o si recentul **Prospero's Books** al lui Peter Greenaway partial realizat in sistemul video „high definition”. In Japonia, apoi transpus pe pelicula — film despre care videastii francezi au aceeaasi parere cu mine — „Deux heures, c'est trop!” adica, — subintlegeau ei — doua ore de nebunie video — e drept splendida vizual — e prea mult!

In sfirsit, o alta noutate pentru spectatorul nostru — o instalatie video intitulata **Calendar Girls**, realizata de Marie Toussaint-Chouinard si Stephen Sarrazin — completeaza imaginea unor zile bogate pentru amatorul de arta video, zile in care ne-am convins ca, departe de a fi un confort, creatia video accede prin virfurile ei la statutul de arta, o arta care, chiar daca nascuta din cinematograful inepce sa-si distige propriul statut.

**Rolland MAN**

\* Filmele nefiind destinate distribuirii comerciale am iasat titlurile in original.



Vivien Leigh: Scarlett așa cum o știm

Isabelle Adjani: Scarlett așa cum ar putea să devină



## Filme de ieri pentru mine

**C**u zece ani in urma, Scorsese isi manifesta deprimarea fata de degradarea inevitabila a suportului de celuloza al filmelor: „Noi, cineastii, nu cream pentru o sută de ani, noi cream pentru eternitate!”.

Pe atunci era inca optimist. Intre timp a fost obligat sa constate ca filmele se pierdeau mult mai repede. Vind sa revada **Foria răzuit**, realizat in 1948 de Abraham Polonsky, considerat atunci tot atit de hipnotic ca **Catșelul Kane**, film ce l-inspireaza pentru **Taurul furios**, Scorsese a luat cunoștința de o trista realitate: la studioul producator (respectiv MGM) mai exista doar o jumătate din film. In cele din urma, perseverind, a gasit la UCLA (Universitatea de Cinema din Los Angeles) copia integrala. Dar multe alte filme semnate de Ford, Kubrick, Ziemmann sint deja degradate in proportie de 50% — 90%. „Sindromul oștelului”, cum il numesc profesioniștii datorita mirosului inepetator de oșet, niste pete care apar pe suportul de nitrat, distruge pelicula. Suportul de nitrat poate fi inlocuit acum cu o pelicula „safe” (sigura), dar transferul costa 1 dolar pentru 30,5 cm de pelicula. Cine sa dea acesti bani? Se spera ca guvernul aratal al Statelor Unite sa acorde fonduri, dar intreaga operatie — in arhivele americane sint milioane de metri de pelicula — ar costa fabulos. Scorsese supereaza ca ar trebui coalitate toate studiourile pentru a obtine un rezultat. Tot el considera ca principala vina o poarta managerii studiourilor hollywoodiene, care fiind schimbati, unorii de la o zi la alta, prioritățile și deciziile se schimbă in același ritm. Universal a

fost cel dintii studio care a acordat un milion de dolari pe an pentru restaurarea filmelor, dar se insemnau un milion din bugetul său, cind costul unui film mediu american este de 15 milioane?

Cu excepția acelor opere care s-au bucurat de publicitatea și relansarea coreponsatoare (Lawrence din **Arabia** de David Lean, **Spartacus**, de Stanley Kubrick, **Cidul** de Anthony Mann), nenumărate filme semnate de Ford, Ziemmann, Capra etc. etc. vor pieri.

Nici pelicula Eastman, procedeu ce a înlocuit tehnicolorul (**Nasul I** și **II** au fost ultimele pelicule realizate in aceasta

Scorsese:

„Noi cream pentru eternitate” (cu Robert De Niro)



tehnica), nu rezista mai mult de 12 ani, după care incepe sa-si piarda din calitate. Chimistii au pus in circulatie, din 1983, o alta pelicula color **low fade** — care se presupune ca ar dura o sută de ani. Utilizarea acesteia este insa departe de a fi generalizată și nimeni nu poate garanta aceasta longevitate.

Pentru a salva filmele de ieri și de azi pentru viitor, Scorsese, Kubrick, Woody Allen, Redford, Pollak, Spielberg — toti ei s-au luptat impotriva colorizării — au înfiintat o fundatie. Aceasta urmărește sa determine marile studiouri sa lucreze cu arhivisti, muzeografi, colecționari ai filmului și studenți pentru a salva filmele vechi. Un alt scop este acela de a schimba legea americana privind drepturile de autor asupra filmelor. In prezent, autor al filmului este cel ce îl posedă. Astfel, Ted Turner este considerat „autorul” filmelor **Vrăjitorul din Oz**, **Pe aripiile vântului**. „Trebuie făcută o distincție între autor-economic și autor-creator”, spune Scorsese. Afirmatia sa ține de domeniul evidenței, dar pina la o noua lege este cale lungă.

O altă spaimă întemeiată a cineastilor americani este și mai gravă, posibilitatea — datorita tehnicii ordinatorului — de a „izola” o persoană dintr-un film și a-l transfera in altul. De pilda, Humphrey Bogart poate „sa iasa” din **Casablanca** și „sa devina” locotenentul Bullitt! Astfel, in următorii ani, s-ar putea sa se opereze o distrugere masiva a filmelor, sustinut de Scorsese, „prin stergerea sau modelarea personajelor in functie de conjuncturi sau de ideologia „autopolui-economic”. Toti nazistii din filmele cele-de-al doilea război mondial ar putea deveni eroi pozitivi.”

Fundatia cineastilor americani este hotărata sa se bată însă pentru păstrarea memoriei cinematografului. O memorie care este a noastră, a tuturor.

Adina DARIAN

## Opinia cineaștilor și criticilor

# t e a t r u și f i l m

**Antonin ARTAUD** Trebuie acționat pentru un spectacol total în care teatrul va ști să reia de la cinematograful, music-hall, circ și viața ceea ce i-a aparținut dintotdeauna.

**Sergei EISENSTEIN** Am convingerea absolută că cinematograful este stadiul modern al teatrului. Teatrul sub forma sa străveche este mort și supraviețuiește din inerție.

**Louis JOUVET** E cinematograful superior teatrului? Întrebare ca factor pus în această dilemă, mă gîndesc cu melancolie la alegerea pe care o făcuse între heuloteul cîmponeșc și acvarul chimizat...

**Camil PETRESCU** (Cinematograful) este o nouă artă care se desprinde din fascicoul care s-a numit pînă acum teatru. Și poezia lirică și poezia epică și cea didactică, muzica și dansul și acum în urma tot mai mult decorul au făcut parte integrantă din teatru. Ele s-au emancipat pe rînd, formînd treptat obiectul unor literaturi deosebite. Cinematograful e, se pare, ultimul emancipat.

**Jean RENOIR** Cinematograful există și înainte de apariția sonorului. Nu și pentru marele Pagnol. Cuvîntul lui îi e indispensabil precum lui Michelangelo culoarea.

**Marcel PAGNOL** Filmul vorbitor poate vorbi cu o condiție: să aiba ceva de spus.

**G. CĂLINESCU** Piesa cinematografică nu e alcătuită dintr-un text ci dintr-o interpretare. Imaginea orală a lucrurilor, aceea este piesa cinematografică.

**René CLAIR** ... Dacă vrem să definim prin comparație caracterul povestirii cinematografice, ea se înrudește cu teatrul prin structură și cu romanul prin formă.

**Tony RICHARDSON** Odată ce acordasem la modul teatral substanța piesei, intriga și personajele ei, cu greu aș fi putut distruge această viziune, pentru a regăsi o perspectivă nouă și liberă. Nu mai puteam decît să fotografiez ceea ce fusesem deja. La începutul carierei mele cinematograful eram, fără îndoială, prea dependent de scenă.

**Joseph LOSEY** Este corect să se califice unori drept teatru și munca mea în cinema: cînd am posibilitatea legitimă, mi place să utilizez planuri-secvențe neîntrerupte care dau actorilor ocazia să joace fără tăieturi, dar această nu-i regula absolută.

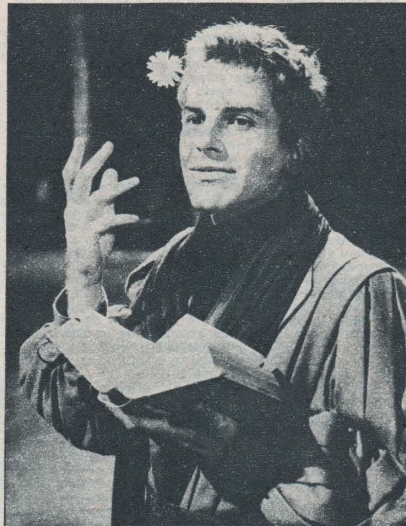
**Luciano VISCONTI** Se spune că filmele mele sînt puțin teatrale și teatrul meu puțin cinematografic. Toate mijloacele sînt bune. Nici teatrul, nici cinematograful nu trebuie să evite ce le este de folos.

... aș vrea să se graveze pe mormîntul meu „lubea pe Shakespeare, Cehov și Verdi”. Verdi și melodrama italiana au constituit prima mea dragoste. Aproape totdeauna, alt în filme cit și în regia de teatru, creația mea emană un iz neplăcut de melodramă. Acest lucru mi s-a reproșat, dar pentru mine este mai degrabă un compliment.

În film trebuie să ai totdeauna impresia că improvizezi. În această constă după mine o altă deosebire între teatru și cinema. Filmul nu există. El trebuie născocit în ultimul moment, cînd actorii sînt pe platou.

**Rainer Werner FASSBINDER** Vreau să precizez că dacă am început să lucrez în teatru, piesele și montajele mele aveau un stil cinematografic.

Complicatul proces de edificare a artei fără muză a secolului XX a fost și este contestabil legat de străvechea artă a Thaliei. Procesul a început — de fapt — la finele secolului anterior: pe cînd frații Lumière descopereau planul-secvență, condensînd elementele narațiunii filmice odată cu Intrarea trenului în gară (1895), realizat în scenografie reală și avînd camera fixă, Méliès vedea în cinematograful posibilitatea de „perfecționare a fantasticului teatral” și inventa supraimpresiunea și alte trucaje, pe care André Bazin le considera ca aparținînd încă prestidigitatiei!



De două ori Hamlet: Maxilian Schell și Mel Gibson

### La început a fost tehnica

În tentativa sa de a se impune ca o artă nobilă alături de celelalte, cinematograful a avut în teatru un partener redutabil și generos; primele jaloane ale istoriei cinematografului au fost de natură teatrală, dar — paradoxal — în timp au fost apreciate ca limite. Și, totuși, tot timpul avea să valdeze și aserțiunea „Nu există o cinematografie mare fără o tradiție teatrală considerabilă”.

Complexul de inferioritate inițial, cinematograful l-a surmontat prin îneditul tehnicii, confundată la început cu superioritatea estetică. Grație aparatului de filmat se putea asigura ubicuitatea și schimbarea unghiurilor de vedere; prin montaj se ghida atenția spectatorului; durata era proiectată în limitele plane ale spațiului, care dobîndea astfel o excepțională capacitate de colaborare activă cu publicul, ce venea în compensarea pierderii legăturii directe, specifică teatrului.

Nu lipsit de interes este faptul că forța planetară a cinematografului a fost intuită de un estetician al teatrului, Gordon Craig, care scria în 1907: „cred că va veni vremea cînd vom putea crea opere de artă teatrală fără a ne servi de o piesă scrisă, fără a mai folosi actori. Și-mi place să cred că această artă născută din mișcare va fi prima și ultima creația universală”.

Retroactiv, disputa dintre teatru și cinema capătă aspectul jocului de oglinzi paralele în care, din reflex în reflex, imaginea rîcoșează la infinit. Umbră a unei umbre, cinematograful inapoiază teatrului ceea ce teatrul i-a oferit cîndva, mereu pe cale de a fura unul de la celălalt ceea ce i se pare că-l lipsește. Astfel se perpetuează o dialectică a complicității care a furnizat teoreticienilor (dar și practicienilor) suma de analogii și non-analogii necesare definiții (și utilizării) specificității filmice.

„Păcatul original” al reproducerii, după ce „se purificase” prin consumarea în anii '20 a așa numitului curent impresionist promovat de Louis Delluc cu a sa „fotogenie” (relevarea aspectului poetic al oamenilor și lucrurilor), avea să se confrunte la o acuzație neîntemeiată adusă de René Clair lui Marcel Pagnol, care susținea că „Filmul vorbitor trebuie să reinventeze teatrul”. Elie Faure, în schimb, avea să aprecieze în 1938 că „Se cuvine ca filmul să absoarbă teatrul”. Chiar dacă ieri contestați de contemporani, azi se află în panteonul cineaștilor și Guitry, și Pagnol, și Cocteau, maeștri ai „teatrului filmat”, iar comedia americană le-a mers adesea pe urmă, fie că e vorba de peliclele lui Hawks, Cukor, Maniewicz sau de altele mai recente.

### Moartea lentă a unei obsesii

Prin excelență arte ale vizualului, teatrul și filmul aveau să continue, în mod mai mult sau mai puțin declarat, să profite una de experiența celeilalte într-un benefic proces de reciproca influențare.

Cautînd să descopere ce anume separă „tatăl” de „fiu”, Jean Mitry stabilea că „Esența teatrului nu constă alt în „prezența actorului” cit în aceea a *verbului* care prin el devine act. (...) Realitatea teatrală este o realitate conținută, cea a cinematografului, o realitate *percepută*”. Dintr-o carență (considerată congenitală) a imagini cinematografice — imposibilitatea de a generaliza (înfirmată încă de teoreticienii filmului mut de la Béla Balász la Eisenstein) — considera Mitry că se recurge adesea la verbozitate. Din acest punct de vedere se poate începe discuția despre dialog, care, în cinema, estima aceluși estetician, ar trebui să se silească să nu fie prea pregnant, opinie argumentată prin invocarea desincronizării (*a spune este mai lung decît a arăta*) la care s-ar asocia, desigur, și riscul pleonasmului. Remarca era pertinentă, dar într-o manieră empirică urma a fi invalidată de multe filme contemporane care conferă funcții de prim plan dialogului și chiar monologului (Eric Rohmer, Woody Allen sau Visconti care organizează în mod teatral o agresiune verbală asupra spectatorului de cinema).

Spiritul caragialean focalizat în filmul lui Lucian Pintilie **De ce trag dopotele, Mitică?** (Tora Vășilescu, Mariana Mihut, Nino Anghel, Victor Rebengiu, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu)



# paralele

De fapt Nouul val francez — care în mod arbitrar fixează epoca modernă ca începând cu anii '60 — marchează intruziunea problemelor de limbaj devin quasi-centrale. Se semnaleză în aceeași perioadă declinul întrebărilor ce obsează teoria filmului de la naștere, întrebări legate de specificitatea, de esența sa. Deceniul înregistrează o cotitură fundamentală, orientarea spre semiologia cinematografică (1964 este data apariției primelor articole ale lui Christian Metz), puțin mai târziu și spre psihanaliză.

## „Minciuna” teatrală și „iluzia” cinematografică

De-a lungul celor aproape 100 de ani de existență a cinematografului translațiile de pe scenă în platou (mai rar invers — vezi la *Nationalul* bucureștean „Cabinierul”, montare înfinit mai săracă în semnificații decât filmul lui Peter Yates din 1983, ecranizare a piesei lui Ronald Harwood) au folosit modalități extrem de variate, de la preluarea pasivă a spectacolului scenic până la dizolvarea conventionalismului scenic și reconvertirea substanței dramatice în limbaj cinematografic. Din zecile de exemple, citate la întâmplare: piesa lui Cehov „Unchiul Vanea” în viziunea cinematografică a lui Andrei Mihalkov-Koncalovski; „Amadeus”, piesa lui Peter Schaffer, metamorfozată pe ecran de Milos Forman; „Rosencrantz și Guildenstern sînt morți”, filmul prin care Tom Stoppard, amuzîndu-se să-și ecranizeze piesa — cu o interesantă versiune și la noi la Studioul Casandra — i-a diluat sensurile. De ce trag clopotele, *Milică?* realizat în 1980 de Lucian Pintilie, abisala ogîndire a spiritului operei caragialene; recentul „Prospero's Books” de Peter Greenaway, fabuloasa transpunere cinematografică a „Furtunii” lui Shakespeare.

Între cele două arte — ce foarte bine pot fi considerate surori fiind ambele nutrite de ficțiune — a existat și va exista întotdeauna un punct de confluență, și anume efervescența viziunii regizorale concretizată în spectacolul imaginii obținut în final, cînd s-a depășit faza lecturii, a literalității piesei sau scenariului, cînd travaliul tehnicii a luat sfîrșit. Pentru că deși limbajele sînt diferite, se poate stabili un anumit co-locar comun. Domeniul metaforei vizuale care transpunează realitatea, zona decantării materialității în esența estetică prin echivalența plastică a conceptului.

Dacă, de exemplu, la 1920 *Cabinetul doctorului Caligari* al lui Robert Wiene utilizează în mod precar virtuțile montajului și nu era decât o adăugare de fotograme ale acțiunii teatrale într-un decor pictat în maniera expresionistă, în schimb în același an montarea lui Max Reinhardt cu „Danton” de Romain Rolland îl prefigura pe Abel Gance cu filmul său *Napoleon* din 1926.



● Interferențe — dramaturgia „tinerilor furioși” și Free Cinema: **Privește înapoi cu mine** de John Osborne în viziunea cinematografică a lui Tony Richardson (Claire Bloom și Richard Burton)



● „Model de ecranizare”: **Unchiul Vanea** de Andrei Mihalkov-Koncalovski (Irina Mirosniskenko și Innokenti Smoktunovski)



Vase comunicante

Polemiciile opun partizanilor cinematografului impur, capabil să-și apropie toate modalitățile de expresie (în pas cu serialismul muzicii, spațializarea picturii sau temporizarea sculpturii) pe aparaturii limbajului strict cinematografic. Pentru Bresson, de exemplu, teatrul și cinematograful sînt arte incompatibile care trebuie să-și definească mijloacele proprii deoarece toate împrumuturile și interferențele sînt fatale. Prin violența reacției împotriva teatrului și prin repulsiu sa obsesivă, Bresson resuscita o temă ontologică dragă lui Rousseau și Artaud conform căreia teatrul trebuie condamnat fiindcă a stat la originea scîndurii care a generat minciuna socială: a fi și a părea. Jean Renoir, pe de altă parte, iubește ambele arte și trudește într-o tandră complicitate căci pentru el viața însăși e teatrală. În capodopera sa *Regula jocului* (1939) trama proliferază cinematografic o mașinarie teatrală care multiplică la nesfîrșit planuri și puncte de vedere: scena și culisele unui miniatral teatru al sentimentelor și starilor sociale.

Teatrul — alt scena, cîi și culisele — au propus nu o dată un material gata constituit caruia cinematograful să-și speculeze contiguitățile. Modele estetice și filozofice de ogîndire a motivului „teatru în film”: A fi sau a nu fi de Ernst Lubitsch, *Calcesca de aur* de Jean Renoir, A șaptea pecete și După repetiție de Ingmar Bergman sau *Cabotulul*, piesa lui John Osborne cinematografiată de Tony Richardson.

Despre cum subzista teatralitatea în ecranizări stau marturie multe filme. În 1925 Murnau, filmînd „Tartuffe” de Moliere, pastrînd logica semnificațiilor, se folosea de un ecran, prezentînd povestea protagonistului ca pe o proiecție privată, în final ambiguitatea spre care proiectonistul se întorcea spre spectator întrebîndu-l direct: „Știi cine va sta alături?”. În 1984 Gérard Depardieu (performerul unei recente victorii) *Cyrano*, Ronard redimensionat pentru ecran de Rappeneau) debuta în regia de film transpunînd cu o subtilă știință a limbajului filmic (atenție la expresivitatea figurilor și gesturilor, cadența alexandrinilor în acord cu ritmul planurilor și cadrelor) originala viziune scenică asupra aceluiași „Tartuffe” a regizorului Jacques Lassalle. Aceste două filme ar putea fi interesanți termeni de comparație pentru memorabilia montare avan-postmodernista de pe scenă Teatrului Bulăndra „Cabaia bigoților — Tartuffe”, cuplaj Bulgakov—Moliere aparținînd lui Alexandru Tocilescu, viziune încărcată de o inflamantă teatralitate, deloc străină de procedeele cinematografice: dubla focalizare retroactiv-prospectivă — teatru în teatru și dubla apartenență — la realitate și la ficțiune.



● Ingmar Bergman ...După repetiție, cu Lena Olin și Erland Josephson

## Jean Renoir filmînd *Regula jocului*

Inițiator al teatrului-document. Erwin Piscator (supranumit în epoca „cel roșu” pentru idealurile sale proletare) a revoluționat scenotehnica influențat fiind de arta a 7-a. În 1920, Grupul imaginase pentru Piscator macheta unui *teatru total* — un enorm ou cu geometrie variabilă, visul de ubicuitate și mobilitate trebuind să fie materializat prin mari ecrane care să-și asemene unui planetarium — o sală de iluzii, teatrul însumi al evenimentelor scenice. Pentru uzul dramaturgilor Piscator a codificat diversele utilizări posibile ale cinematografului în teatru: filmul didactic (reaminteste faptele istorice și pune în tema spectatorului), filmul dramatic (intervine în derularea acțiunii și se substituie scenelor vorbite), filmul de comentariu (în maniera corului antic, contrapunct dramatic sau satiric). Teatrul american de la Tennessee Williams și Arthur Miller pînă la Julian Beck și Judith Malina doarează mult acestui animator al teatrului german.

Raporturi cu cinematograful (capricioase însă) a avut și al revoluționar al artei dramatice, Bertolt Brecht. Cu cit teatru

devine mai cerebral, mai abstract, cu atît crește foamea lui de concret. Dubla experiență teatrală și cinematografică a lui Brecht sau Peter Brook sã marturie. Teatrul însă nu-și va propune niciodată să rivalizeze cu cinematograful în realism.

**Casa cu păpuși** — cel mai brechtian film al lui Joseph Losey — este revelator din acest punct de vedere căci decorurile realiste divulga mai bine tema piesei lui Ibsen — vacuitatea — concretul este adesea redus la sterilitatea unei abstractii fără putere. Ingemănate, miscarea teatrală a tinerilor furioși și curentul Free Cinema ilustrează convingător aceasta teză prin „sfidarea a tot ceea ce era sclerozat în cinematograful britanic” (Karel Reisz) cu scopul de a „resuscita oamenii, oamenilor simpli, sentimentul demnității și al importanței lor, pentru ca ei să poată acționa în funcție de aceste principii” (Lindsay Anderson), în schimb despre Orson Welles, în celebrul său film *Macbeth*, acțiunea printr-un teatralism afiat, s-a spus că ilustrează preceptul lui Nietzsche după care „e necesar haosul pentru a da la iveală o stea”.

Înca din anii '60-'70, reateatralizarea scenei românești proliferată în numele unui ideal clasic avea să înceapă a fi materializată de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Peneuciu, David Esrig, Andrei Serban, Dinu Cernescu, Aureliu Manea la care s-au alăturat tinerii, azi maturi Dan Micu, Silviu Purcărete, Cristian Hadicuculea, Mircea Cornisteanu, Victor Iovă Frunza, Dragoș Galgociu, Alexandru Dabija, Laurian Oniga și mulți alții. Cu toții imbogații de experiența cinematografică care s-a însușinat în conștiința artistului modern. Unii regizori au lucrat efectiv în ambele sfere: Alexandru Tatos, Alexa Visarion, Tudor Marascu, Horea Popescu, Geo Saizescu, Mircea Daneliuc, Dan Pita și, desigur, corifeii Liviu Ciulei și Lucian Pintilie. Dacă în filmele Malvine Ursianu se pot depista importanți germeni de teatralitate, montările Catalinei Buzoianu excellează prin vizualitate deoarece întotdeauna directoarea de scenă și elaborează în prestabil „scenarii” riguros decupate după criterii cinematografice.

S-ar putea să fie aceasta o lecție pe care insuși Shakespeare o oferă și care deschide un alt capitol, cel al cinematografului teatrului.

Irina COROIU

UNDE LA SOARE E FRIG

OANA PELLEA

GHEORGHE VISU

nou CINEMA

Foto: Victor STROE

Varianta modernă  
a „Cenușăresei“

PREMIER

JULIA ROBERTS  
RICHARD GERE

WEDNESDAY

AVANCEZINIE  
now



● Inegalabilul Laurence Olivier în „Regele Lear”

● Macbeth de Roman Polanski (cu Jon Finch)



## O modalitate de a clasiciza filmul

Christian Metz, profesor la Ecole de Hautes Etudes, unul dintre cei mai celebri teoreticieni de cinema, și-a serbat anul trecut retragerea din activitatea pedagogică la sfârșitul unui curs ce și-a propus o privire comparativă între „cinematograf, teatru, roman și poem”, pornind de la consideratiile în aparență simple asupra diferentelor radicale, evidente, dintre cele patru genuri și modalitățile de manifestare ale discursului artistic. A analiza regimul de enunțare înseamnă a investiga modul specific de „punere în scenă”, de manifestare obiectuală, modul în care — de exemplu — ficțiunea se realizează prin discursul unui eu la persoana I (poemul), la persoana a III-a (romanul), prin apariția reală a unor actori pe scenă sau o mediată de imaginea proiectată pe un ecran. Un asemenea spectacol hibrid teatru-film a avut loc la decernarea premiilor Oscar '90 unde acțiunea de pe scenă se prelungea în filmul proiectat.

Abordarea este înrudită cu direcția, mai veche, a teoretizării genurilor (dealtminteri Metz reia, ca punct initial de referință, lucrarea „Logica genurilor literare” de Kate Hamburger), direcție abandonată în special de critica post-structuralistă și tratează filmul ca pe o formă de expresie de nivel egal cu teatrul și literatura: o modalitate de a „clasiciza” filmul.

Valeriu DEAC



● Cometa de Georges Méliès



● Scena alegorică din spectacolul „Fantoma la opera”

## Note din caietul unui teatrotrof

**H**otărâți să promoveze noul și să reformuleze clasicul în teatrul modern, maestrul regiei îmbină normele și regulile estetice proprii teatrului, cu tehnici și procedee filmice, adaptate scenei conform zicerii lui Brecht: „Teatrul trebuie să-l tulbure pe cel firiștit și să-l liniștească pe cel tulburat”. De pilda, răscolitorul „vis american” — spectacolul „Toți frații mei” de Arthur Miller, în regia lui Gregory Hersov, la „Royal Exchange Theatre” din Manchester, este realizat, prin mijloace cinematografice (proiectie,

paniamentul mașinilor, rachetelor și roboților, pe fundalul luminos al ciberneticii, spectacolul teatral pierzindu-și *cuvin-tul*. Dându-i răcnetele, bolborăsele sau brauiul electronic, care amplifică, nebunește, într-o rezonanță stereofonică, tema sârmanului receptor din stâl! Ritmurile metalice și cosmice asurzesc, reflectoarele luminii taie felii imense de întineric apocaliptic spre durerea retinei, totul se învîrtește într-un cinetism demențial. Inundă scena aburii, ceața, fumul mecanic, cail, măgarii și alte lighioane, monștrii electronici, mașinile înspăimîntătoare, bicicletele și elicopterele, în do-



● Rosencrantz și Guildenstern sint morți — parafrază a realizatorului Tom Stoppard la „Hamlet” (Joanna Roth și Iain Glen)

stroboscopie, cinetism). Regizorul Philippe Genty este supranumit „mecanismul viselor”. Spectacolele sale sint ale unui iluzionist, cu o lume vizuală fantastică (o grota cu miracoale), avînd sursa de inspirație mecanicistul visului, pe care-l desface și-l reface în „asociație liberă” pusă în scenă cinematografic.

Moștre de asemenea teatru cinematografic, hipertehnici, sint și „Désirs parade” și „Dérives” la Théâtre de la Ville din Paris. „Furtuna” de Shakespeare, la Londra, se petrece pe o planetă imaginară și este strabătută de un mixaj redundat, proiectile suprapunîndu-se pe elemente de science-fiction! La Teatrul „Lankom” din Moscova, în opera rock „Junon și Avos”, regizorul Mark Zaharov folosește, pentru realizarea paradoxalei și fantastice vizualități scenice, într-o saturație tehnologică cinematografică, acțiuni scenice simultane, me-lanaj luminos-sonor, un ritm infernal, în toate straturile spectacolului pătrunzînd fasciolele laser! Regizorul Angel Facio introduce în scenă un *video* (este vorba de spectacolul „Cu ustie închise” de Sartre) la care personajele își pot vedea derularea evenimentelor ulterioare înmormîntării, insistîndu-se asupra stării infernale care derivă din fixitatea identității ființei umane. „Trilogia greacă” de la Nationalul bucurestean, în regia lui Andrei Serban, este un spectacol realizat prioritar prin imagine, sunet și mișcare, într-o osmoză stilistică magică.

Panoramarea, montarea „grandioasă”, superproducția senzatională și comercială sint ilustrate convingător și sublim de spectacolul londonez „Fantoma de la Opera” de André Lloyd Webbers (într-un peisaj supererotic, terifiant, fabulos, luminile, supradimensionarea, colajul sonor și imaginile stroboscopice ameliînd publicul spectator). La „Deutschen Schauspielhaus” din Hamburg, în decorurile operei „Frei-schutz” de Weber, castelul lui Graal este simbolizat printr-un mel, compus din puternice fasciole luminoase circulare.

Disoluția umană se derulează pe fundalul sonor al acom-

riința de a face, după modelul „ciné-vérité”, un fel de „théâtre-vérité”! Prin folosirea mijloacelor scenice moderne (sistem electronic) și a unui limbaj esoteric, intens tematizat prin vizualitate, dramele „Antigona”, „Oedip la Colonos” și „Dedip” de Sofocle, la „Collectivo” din Parma, au devenit contemporane, inscriindu-se în revoluția tehnico-științifică și politică actuală.

O adevărată sarabandă de idei șocante și de sugestii parafestice, în care actorii sint utilizați ca pete de culoare, într-o cascadă de semne vizuale, într-o extraordinară opulență a imaginii plastice, extrem de incitanta și plurisemnificantă, este înedita variantă cinematografic-teatrală „Faust” de Goethe, la Berliner Ensemble, în regia lui Horst Sagert, care accentuează — dincolo de linia stiperabilului — straturile magice (demonice) ale piesei. Spatiul scenic al spectacolului „Gazul postalionului de Lyon” de Alain Decaux, în regia lui Robert Hossein, este un... platou turnant!

„Spectacolul „Talbot” este realizat de celebrul Eugenio Barba sub forma teatrului „en ronde”. Scenariul cuprinzînd amintiri din adolescență, din viața agitată a autorului (fiipar autobiografic), din lupta acestuia împotriva conformismului din familie și societate, întregul demers se consumă pe fundalul eforturilor acestei lumi pornită să regească miturile antice. Cîteva mari personalități ale istoriei daneze își încrușișează, lugar, destinele cu Artaud, Che Guevara sau Amundsen (exploratorii). Seara de seară, o suită de spectatori se așează în cerc în jurul spațiului de joc și urmăresc de aproape mimica și pantomima actorilor, capriciosul joc al ideilor și parabolelor scenice.

Cu toate exagerările inerente și cu toate riscurile formaliste și experimentaliste *in sine*, Teatrul și Filmul, acești împărați ai artelor contemporane, înfrății într-o autentică creație, vor supraviețui pînă și sfîrșitul lumii!

Vlad Andrei ORHEIANU

# Arta nu ține seama de teorii

Opinia  
cineștilor  
și criticilor



„Deșteptarea primăverii” de Wedekind în viziunea lui Ciulea

spre deosebire de film „turnat” într-o formă fixă. Deosebire ca și permis teatrului să reinventeze în fiecare seară textele clasice păstrându-și o veșnică tinerețe, în timp ce filmul e pus să se confrunte cu trecerea timpului ca un obiect finit. Dar obiectele cînd sînt de artă nu-și sporesc valoarea odată cu trecerea anilor?

O altă deosebire — invocată de americanul Erwin Panofsky — apare astăzi depășită. El scria: „Scenariul, spre deosebire de o piesă de teatru, nu are o existență estetică independentă de realitatea filmului”. Știm însă că azi numeroase edituri se preocupă de editarea scenariilor, ging care are lectorii săi pasionați.

Cu mult mai îndatorat industriei și tehnologiilor, în calitatea sa de „obiect”, filmul a pus tehnica în slujba efectelor speciale, amplificându-și formele de expresie vizuale și auditive. Dar și teatrul a încercat cu promptitudine să facă același lucru: încă din 1930, Meyerhold spunea: „Trebuie să cinematografezi teatrul, să industrializăm punerea în scenă”. Teatrul a sîrșit prin a folosi nu doar tehnici cinematografice, ci chiar proiecția ca atare. Numeroase musical-uri de pe Broadway — să amintesc doar cel dedicat biografiei Evitei Peron — folosesc imagini cinematografice ale realităților evocate.

Un inedit argument inspirat din cinema a folosit regizorul spaniol Victor Garcia în montarea piesei lui Lorca „Yerma”, cu Nuria Esper. În actul I scena este acoperită de o uriașă prelată unduind, sugerînd niște coline; în actul III această prelată este înălțată pe verticală iar actorii joacă pe acel perete de pînă, susținîndu-se în niște frînghii, în așa fel încît îți dădea senzația a fi proiectați pe un ecran. Și tot un „ecran” plasează în centrul scenei Liviu Ciulea, imaginînd un dreptunghi de sîrmă în spatele căruia liceenii din „Deșteptarea primăverii” (spectacolul de la Teatrul Bulandra) bat mîna făcîndu-și impresia că te atîi la cinema și nu la teatru. Cinegna teatrului și teatralitatea filmului sînt probe de vitalitate artistică așa cum a fost intuită printr mulți alții și de fondatorul futurismului Marinetti. În 1910, cînd cinematograful era considerat încă artă vulgără, de băci. El scria: „Teatrul ca sinteza a tuturor artelor este dator să se folosească și de cea mai lăinară dintre ele. Dacă vom apela la electricitate și la cinema, marile invenții ale secolului XX, teatrul va atinge o nouă concentrație a timpului”. Iar Bela Balasz, depășind ecuația teatru — cinema, anticipa în 1923 pe filosoful mass media, McLuhan: „Filmul este inventatorul unei noi culturi, o cultură vizuală care ne va restitui fețele, trupurile și siluetele noastre ce și-au pierdut concretețea după secole de dominație a tiparului”.

Cultura vizuală afirmată împotriva culturii conceptelor. O profetie adevărată cu prisosință, de cea mai populară dintre arte, care însă ne arată tot mai des în ultima vreme că sîntem departe de a ne afla în cea mai bună dintre lumi.

Adina DARIAN

Încă de la apariția cinematografului, esteticienii au analizat conexiunile și disjuncțiile dintre arta scenică și arta ecranului. Vă propunem într-o formulă restrînsă cele mai vehiculate teorii în ultimele opt decenii.

S-a spus că universul scenic propune o realitate stilizată, un adevăr teatral exprimat prin artificii sau ritualuri, spre deosebire de film — receptat și definit ca o realitate fizică în sine, vehicul al adevărului pur și simplu”. De fapt, luzia ca imaginea nu poate minți vine, cred, din forța acestuia de a se impune ca marior al vieții. De unde decurge nemergîntă credibilitate a filmului.

Teatrul, fiind acceptat ca plasmuire, a fost mai rar acuzat că nu respecta adevărul unui fapt sau al unei situații de viață de la care s-a inspirat. În schimb, cineștii, nu numai de la noi, au fost adesea acuzați că derularea filmului nu respecta adevărul surselor din realitate. Ceea ce se vede pe ecran este atît de convingător încît filmului pare că i s-a sustras dreptul la transfigurare artistică. Este desigur locul comun, caci teoreticianul Theo van Doesburg definea cinematograful, într-un eseu publicat în 1929 ca „formă pură” „poezie optică”, „arhitectură în dinamică”. În spiritul aceluiași contract, pe scena de la Royal Shakespeare Company se monta în anii '70, cu titlu de experiment, „un teatru al faptelor”.

Decorul a fost invocat, vreme îndelungată, ca argument al disjuncției scenă-ecran. În teatru, decorul este acceptat ca o convenție sau se îngăduie chiar absența sa. În unidimensionalitatea ecranului, ambiantele i se cere să aibă o realitate concretă, palpabilă, chiar. Și totuși, de cîte ori cinematograful nu a apucat în „peisaje artificiale”, obținînd efectul aceleiași credibilități. Două exemple despartite de 65 de ani, arătînd că dincolo de teorii arta își urmează cursul. **Cabinetul doctorului Caligari** realizat în 1920 de Robert Wiene, cunoscutul în special datorită acestui film care a marcat un jalon în istoria cinematografului și **E la nave va**, pentru care Fellini a „construit” marca pe platourile de la Cinecittă. Apar astfel eroante încercările de a partaja categoric instrumentele celor două arte, chiar dacă nu le-am numi surori. Dealtfel, muș discuta iluminare din **Cabinetul doctorului Caligari** a fost preluată dintr-un spectacol pus în scenă puțin timp înainte la Viena de Max Reinhardt.

În 1936, criticul Allardyce Nicoll afirmă că în teatru personajele sînt construite pe tipologii, în timp ce filmul reclamă individualizări categorice. Alt estetician, Erwin Panofsky, infirmă această afirmație susținînd că „filmul spre deosebire de teatru este cel ce impune caracterul standard”.

S-a speculat îndelung în cadrul antagonismelor scenă-ecran însăși etimologia cuvîntului compus ce definește în engleză filmul, anume **moving-pictures**. Deci nu **moving-plays** sau **moving-photo-plays** (în schimb în ultimii ani a apărut noțiunea de **tele-play**, ceea ce ar marca diferența între filmul propriu-zis și filmul de televiziune mai apropiat de teatru) revendicîndu-se o filiație fotografică sau picturală (pictures). Accentuîndu-se în schimb pe **moving** (mișcare), cineștii și esteticienii fiind de acord în a considera unitatea de măsură a filmului nu atît imaginea cît conexiunea dintre imagini, respectiv montajul (v. grupajul dedicat montajului: „Noul Cinema” nr. 5/91, p. 10—11, 14—15). Cocteau nota: „Prima mea preocupare cînd fac un film este de a opri curgerea continuă a imaginilor și de a le opune una celeilalte spre a le fixa independent, fără însă a distruge relieful filmului”. De aici și teza discontinuității propriie cinematografului ce poate utiliza alternanța planurilor în contrast cu logica continuității mișcării în spațiul scenic.

Numeroase au fost teoriile generate de modalitatea de receptare a celor două forme de spectacol. Teatrul, spațiul scenic tridimensional, este perceput de fiecare spectator dintr-un unghi fix, în timp ce unghiul de receptare al filmului poate fi static sau mobil în funcție de mișcarea aparatului cu care ochiul fiecărui spectator se identifică. Astfel, în ciuda spațiului unidimensional al ecranului, filmul invită spectatorul să călătorească într-un spațiu infinit. Dar nici aici, nu există regula. Creatorii autentici o demonstrează. Cîteva spectacole teatrate din ultimul sfert de secol au pulverizat conceptul „unghiului fix” de percepție al spectatorului. Dintre noatorii amintim pe italianul Luca Ronconi care montînd „Orlando furioso” în piețe sau clădiri publice, crea un spațiu în care spectatorii se plimbau liberi printre interpreți; și Andrei Serban cu montarea **Trilogiei antice**. Sînt puneri în scenă care dau spectacolului teatral o vibrație, de happening,

## Teatralitatea personajelor felliniene (E la nave va)



Picturalul **Cabinet al dr. Caligari** de Robert Wiene

t  
e  
a  
t  
r  
u  
  
și  
f  
i  
l  
m

**Orson WELLES** în **Othello** am știut ca trebuie să aleg între a filma piesa sau a mă prevala de experiența mea să-l adaptez liber pe Shakespeare la exigențele cinematografului. Sper că **Othello** este înainte de toate o realizare cinematografică.

**André BAZIN** Ecranul nu poate elimina scena așa cum pianul a luat locul clavicinului. (...) În ce-l privește pe Charlot, independent de ceea ce deosebește pantomimei engleze, este evident că arta sa constă în pune-rea la punct, grație cinematografului, a tehnicii comiciului de music-hall. Cinematograful depășește în acest caz teatrul, conținîndu-l însă și debarasîndu-l de imperfecțiuni. (...) Welles sau Laurence Olivier n-au venit în cinematografie din cinism, snobism sau ambiție și nici macar ca Pagnol — pentru a-și populariza efortul lor teatral. Pentru ei cinematograful nu este decît o manifestare teatrală complementară: posibilitatea de a realiza mizanscena contemporană, așa cum o simți și o vor.

**Jan KOTT** Shakespeare o mare via ca viața. Nu putem să-i judecăm decît *literalmte*. Filmele lui Olivier sînt mai aproape de această literatură și de superautenticitatea lui Shakespeare decît oricare teatru. Ele au creat nouă limbaj shakespearian. Un limbaj fermest unu de tensiune fără nici un moment de destindere.

**Peter BROOK** În Anglia, toate viziunile scenice — de un anumit timp încoace — au fost influențate de constatarea că piesele lui Shakespeare sînt scrise pentru a fi jucate fără acte și că structura lor cinematografică — decupajul în scene scurte în care intriga principală se întretaie cu intriga secundară — face parte dintr-un scenariu global.

t  
e  
a  
t  
r  
u

și

f  
i  
l  
m



● Jane Fonda  
și Robert Redford  
(Desculț în parc)

● Kim Basinger  
cu Alec Baldwin  
(The Marrying Man  
Mereu, însurat)

● Regizorul  
Roman Polanski,  
interpret al lui  
Mozart pe scenă

● Gerard Depardieu  
filmându-se  
în „Tartuffe”

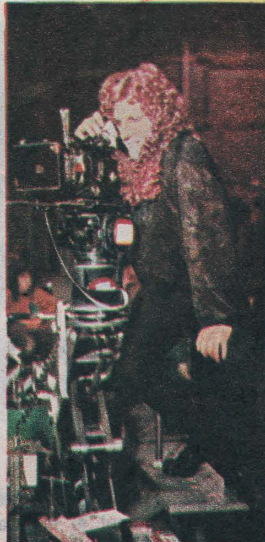


## Hollywood via Broadway

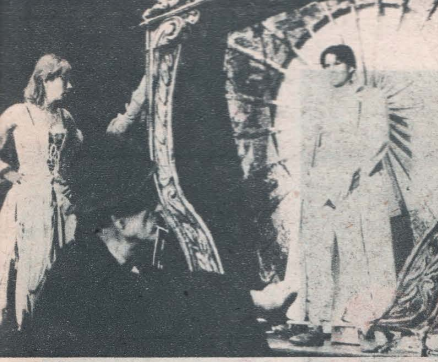
**T**ransplantarea pe platourile de la Hollywood a unei piese de teatru jucată pe Broadway este aproape fără excepție o operațiune de succes. Producătorii riscă foarte puțin oferind înveliş cinematografic unui text dramatic savurat de publicul ce vede uneori spectacolul de mai multe ori, învățându-l repicile pe dinafară. Farmecul și spontaneitatea dialogurilor au rămas punctele forte ale unor adaptări pentru ecran după celebre piese precum „Prima pagină” de Ben Hecht (cu versiuni din 1931, 1940, 1974, 1988), „Micile vulpi” de Lillian Hellman (ecranizată de William Wyler în 1941), „Cui i-e frica de Virginia Woolf?” de Edward Albee (devenită filmul din 1966 al lui Mike Nichols).

Un adevărat campion al transferului de pe Broadway la Hollywood este dramaturgul Neil Simon. Centrate de obicei asupra problemelor cuplului, filmele inspirate din piesele sale au avut întotdeauna parte de o distribuție strălucitoare. Publicul nostru a putut vedea **Desculț în parc** (1967, de Gene Saks) cu Jane Fonda și Robert Redford, **Adio, dar rămân cu tine** (1977, de Herbert Ross) cu Marsha Mason și Richard Dreyfuss și **Capitolul al doilea** (1979, de Robert Moore) cu James Caan și aceeași Marsha Mason. Succesul pe Broadway al pieselor sale l-a impus atenției producătorilor hollywoodieni și pe Woody Allen pe care, înainte de a-l avea în vedere ca regizor și interpret, i-au „descoperit” ca scenarist. Prima ecranizare după o comedie scrisă de el poartă titlul **Nu bea apă** (1969) și este regizată de Howard Morris, iar a doua, **Mai cină o dată, Sam** (1972) este semnată de Herbert Ross. În cea de-a doua, Woody Allen detine din ferocitate, și rolul principal, ceea ce îi sporește atracția. Nimeni altul n-ar fi putut rosti cu aceeași complicitate ironică monologurile sofisticatului critic terorizat de fantoma lui Humphrey Bogart.

Înțelegând adevărul elementar că nu există comedie de succes fără replici memorabile, producătorii de la Hollywood s-au hotărât să își însușească de pe Broadway nu numai piese, ci și dramaturgi. Aceștia n-au acceptat cu prea mare ușurință constrangerile atit de autoritarului sistem hollywoodian, dar argumentul onorariului a cântărit decisiv. O asemenea dificilă opțiune constituie chiar subiectul originalei comedii **Barton Fink** (de Etahn și Joel Coen), câștigătoare „Palme d'Or”-ului la Cannes în 1991. Dacă ar fi să-l credem pe Wallace Shawn, el câștiga din tantiemele pieselor sale doar 1000 de dolari pe an. Numai reputația unui regizor ca Louis Malle l-a făcut totuși să se hotărască să lucreze pentru cinema (a colaborat cu acesta la **Cina mea cu André** - 1961). Totuși părerea sa rămâne neschimbată: „A scris piese în și o mai mare satisfacție decât a scris pentru film pentru că scriitorul apelează în mai mare măsură la propria sa experiență”.







Carmen Galin și Dinu Manolăche în „Amurgul burghez”.  
Petre Nicolae și Claudiu Bleont în Pas in doi



Un film românesc despre pitoreasca lume a teatrului: **Premiera** de Mihai Constantinescu, ecranizarea piesei lui Aurel Baranga (Carmen Stănescu și Radu Beligan)



Există însă și dramaturgi care s-au adaptat cu mai mare ușurință la rigorile scrisului pentru ecran. Unul dintre ei este John Guare, un alt colaborator al lui Louis Malle în „perioada americană” a acestuia (este scenaristul de la *Atlantic City* — 1980). El recunoaște că pentru dramaturg apare „mișcarea unei noi lumi, pariul potrivirii ritmului verbal cu cel vizual”.

Nici pentru dramaturgul englez Tom Stoppard n-a fost prea dificilă trecerea la munca de scenarist. După ce a semnat pe genericul unor filme realizate de prestigioși cinești europeni ca Joseph Losey (*Englezoaica romantică* — 1975), Rainer Werner Fassbinder (*Dispreț* — 1979), el a făcut carieră la Hollywood colaborând cu Spielberg (*Imperiul soarelui* — 1987), Terry Gilliam (*Brazil* — 1985), Fred Schepisi (*Casa Rusia* — 1990). Neputând rezista pînă la urmă tentației de a regiza o peliculă după o piesă proprie, *Rosencranz și Guildenstern sint morți*, el a cîștigat cu aceasta „Leul de aur” la Veneția în 1990. Filomografia sa impresionantă nu l-a scutit însă de nfericite experiențe hollywoodiene. Angajat să scrie scenariul pentru *The Marrying Man* (1993) de Jerry Rees, el a fost demis în timpul filmărilor la cererea capricioasei vedete Kim Basinger care avea impresia că replicile scrise pentru Alec Baldwin, partenerul ei din film și viață, sînt mai bune. Pelicula a reșit sub așteptări, dar nimeni n-a pus în discuție pe seama concedierii lui Stoppard. Dacă un scenarist de talia lui poate fi supus unui asemenea tratament, nu e deloc de învidiat soarta dramaturgilor ajunși la Hollywood. Nu-i de mirare că mulți dintre ei preferă să rămîna pe Broadway.

Dana DUMA

## Cine-teatralitatea

lui

### Dan Pița

**I**n toamna lui 1986, Dan Pița debuta și ca director de scenă, montînd, cu trupa Teatrului Mic, spectacolul „Amurgul burghez”. Întîlnirea lui Dan Pița cu textul lui Romulus Guga s-a produs sub semnul unor afinități de viziune care pot fi asimilate interferenței teatru-film. Preocupat de avaturile naturii umane, scriitorul și-a conceput această piesă într-o înălțare de tablouri alegorice, dezvoltări ce par a calchia un procedeu cinematografic — translocarea, sugerînd evoluția-involuția ființei umane privită din perspectiva acestui sfîrșit de mileniu. Aparent constrîns de rigorile scenei, confruntat cu handicapul „cutiei italiene” care nu permite decît dinamica montajului interior, Dan Pița are ocazia să-și etaleze predicția pentru metaforizarea cadrului, sesizabila în filmele sale încă de la debut. De obicei discursul său cinematografic se remarcă prin fluența narativă, mizanscena operînd într-un plan secund al intuițiilor, căci regizorul nu practică propriu-zis estizarea cadrului decît pentru a elibera o semnificație. Ca în secența ultimă a filmului *La o nuntă* cînd ceterasul și mireasa fug peste deal urmînd trecerii unui cal alb. Ca în parada „modeli viața-moarte” din *Rochia albă de dantelă*. Sau ca în finalul de tragedie antică al filmului *Pas in doi*, reeditare contemporană a conflictului biblic dintre Cain și Abel (în costumul său imaculat de scrierul al dreptății și onoarei, Claudiu Bleont agonizează închipuînd — printr-un travling înapoi ce estompează, dar și intensifică sugestia — icoana sacrificiului stupid, a bunei credințe înșelate). Același personaj cardiac care circula prin majoritatea filmelor sale — fie că e vorba de Filip cel bun, de Fuștîl din *Concurs* sau de eroul de plan doi, abulic și sinucigaș din *Dreptate în lanțuri* — apare în mod surprinzător și în piesa lui Romulus Guga sub chiar numele de Filip, el fiind cel antrenat în teribilul carusel al situațiilor limită, revelatoriu pentru medii aberanți a cărui panoramare, caricată printr-un amar umor, își propune să o realizeze ca pe un ultim, disperat avertisment această tragi-comedie. De fapt o incitantă parabolă politică. Propensiunea pentru acest gen de construcție și-a susținut-o strălucit Dan Pița în filmul sau de autor *Concurs*, care viza scleroze ale organismului social la nivelul manifestărilor „benigne”, sechele ale egoismului, demagogiei, birocrăției.

În ordinea contribuțiilor personale la magistrală socanță, profund răscolitoare a spectacolului de teatru, Dan Pița a creat multe cadre filmice cu subtile conotații. Parodical *theatrum mundi* reprezentat de maidanul dejecțiilor umane, ce aminteste talcoiului din ecranizarea romanului calinescian „Bietul Ioanide”, anticipează lumea atroce a vînturilor de cîini din *Noiembrie, ultimul băl*, o altă radiografie a dezumanizării de ieri, dar și de astăzi. Emblematicul final al montajului piesei „Amurgul burghez” era și el premonitoriu: compoziția vivanta a unei Pietă, metaforă a omenirii aflate în pragul genocidului. Imagine de forță ce confirmă capacitatea de esențializare a regizorului care, într-un film ca *Dreptate în lanțuri*, impune dimensiunea eroului intrat în legendă, purtător al ideii de libertate și adevăr, printr-un auster racursi asemeni celui din celebrul *Christ* al lui Mantegna.

Irina COROIU



Spectacolul vieții à la Godard: **Nouvelle vague** cu Domiziana Giordano și Alain Delon

## Micul teatru

al lui

### Jean Luc Godard

**P**rezența organică și nu simplă referință exterioară sau anecdotică, teatrul joacă un rol decisiv în opera lui Jean-Luc Godard, marcîndu-l tonul și stilul.

În *Carabinierii*, cinematograful este pus în discuție și definit drept *amăgire* într-o scenă în care impactul unui spectator cu pinza ecranului este regizată „la față de cortină”. Departate de a face din cinema locul specific al unei epifanii, spațiu exclusiv unde adevărul pare, Godard arată că el construiește scenele ca la teatru și că se joacă mereu. Belmondo face chiar cu ochiul publicului în *Cu sufletul la gură* și în *Pierrot nebulun*, indicînd că și cinematograful este spectacol și punere în scenă.



Actrița preferată a lui Godard: Anna Karina

Înca din primele filme, manifestă interes deosebit pentru teatru: adesea personajele sint actori sau vizează să fie și discută despre roluri și piese. Multe filme sint decupate în tablouri anunțate prin panouri amintînd de filmul lui și înșerturile brechtiene (*A-i trai viața*, *O femeie căsătorită*, *Pierrot nebulun*). Gesturile cele mai simple se organizează în spectacole într-o regie spontană a cotidianului. Finalurile sint uneori morți violente teatrale. Montajul și încadratura contribuie la înumperea frenetică într-un spațiu teatral conștient atît prin decor, integrează în universul său toate semnele străzii (alfege, manifeste, panouri), placîndu-i să le utilizeze în maniera teatrului popular.

Marivodajul godardian înfățișînd comedia cuplului transformate apartamentele în mici scene de menaj. Reactualizează în cinema codurile tradiționale ale eroi-comicului și burlescului (*O femeie este o femeie*), iar în *Nouvelle Vague* prezintă spectacolul vieții foarte sumbu și pesimist sub forma singurătății tragice în mijlocul unui balet neîntreprins al omenirii de afaceri care intruchipează vana agitație a lumii banului și puterii.

Muzica are totdeauna o mare valoare dramatică (adagio concertului pentru clarinet de Mozart în *Cu sufletul la gură*) și nu-i un simplu acompaniament ilustrativ și subteran, ci un eveniment autohton care marchează o profundă cenzură în film. Cîntecele devin momente de spectacol pur (Sylvie Vartan în *Mascuile-femelin*), personajele improvizează arii, iar nostalgia comediei muzicale apare în miniaturale pastişe (îndrăcitul madison din *O bandă aparte*).

Apetitul pentru teatralitate răzbată și prin căutările politice (în 1967 *Chinezoaica* lansează sloganul: „Teatru și cinema, aceeași luptă”) și estetica (în același film, prin intermediul unui actor, reia teza lui Brecht și-și exprimă credința că în viață, ca și în comedia dell'arte, fiecare ființă are *emploi-ul* său conform unui tipaj general și e element dint-un vast ansamblu).

În munca sa destul de curioasă cu actorii, le cere să fie cit mai aproape de ceea ce e „natural” în viață și încercarea să-i determine să-și joace propriul rol. Anticipînd emisiunile tv unde caută, printr-o tehnică specială a interviului, să-i ajute pe interlocutori să se pună ei înșiși în scenă și să-i producă astfel un fel de *documentare* asupra societății franceze contemporane.

Profunda teatralitate, determinată în demersul său de cinema, este unul din aspectele cele mai originale ale „stilului Godard”.

I.C.



Francesca Dellera — noua Sophia Loren, „descoperită” în '91 și importată neîntârziat de Franța în '92



Clotilde Coureau se numește debutanta franceză invitată la Hollywood

Două roluri și un trofeu la Cannes '91; Irène Jacob



# FAX

## '92

### FILME, FILME, FILME

► Cioma după cunoscutul roman al lui Albert Camus, ecranizat acum de argentinianul Luis Puenzo, îi are ca interpreți pe William Hurt și Raul Julia. Filmul este considerat de pe acum un adevărat even.nent.

► Din nou un film a cărui acțiune se petrece în întregime la "New York și despre

ca interpreți pe Julian Sands și Joanna Pakula.

► Un alt export italian în S.U.A. (chiar din faza de scenariu) se intitulază în special, **duminica**. Este un film despre Mafia, iar locul de desfășurare nu este altul decât Sicilia.

► Cu filmul **Cerul** de Marco Tullio Giordana avându-i în rolurile principale pe Vittorio Gassman și Claudio Amendola, se face constatarea, într-o revista de specialitate, că „neorealismul italian continuă”. Este povestea unui tânăr care ajunge la casa de corecție, unde reușește să scrie o carte ce va deveni un best-seller. Când parasete închisoarea pentru minori el are de înfruntat, cum spune un comentator „regulile lumii”. Vittorio Gassman detine aici rolul unui intelectual care îl descoperă pe acest tânăr care va deveni un scriitor de succes.

► Festivalul de la Cannes ediția 1992 va avea în repertoriul său (se face această speculație) un film despre care se va vorbi mult: **Ultimul mohican** de Michael Mann.



Glenn Close (**Tentația lui Venus** de Istvan Szabo)

care se afirmă că „va fi o poveste newyorkeza ca și **Manhattan**” se află în curs de realizare. Autorul — căci este un film de autor — nu e altul decât Woody Allen. Inedită în distribuție este prezența lui Sydney Pollack alături de Judy Davis, Mia Farrow, Emily Lloyd. Allen filmează dar nu s-a decis încă asupra titlului filmului său.

► Mauro Bolognini a realizat un film, cu o distribuție neitaliană, care a și fost achiziționat pentru distribuție în Statele Unite. Filmul se intitulază **Casa de vineri** și îi are

Interpreții; Daniel Day Lewis și Madeline Stowe. Producătorul a optat pentru festivalul de pe Croația, declinand invitația Festivalului de la Berlin.

► În schimb, Festivalul de la Berlin 1992 poate conta pe Mark Rydell cu filmul său intitulat **Pentru băieți** și în care apar ca interpreți James Caan, Bette Midler și George Segal. Rydell a mai avut o idee în pragul lansării filmului său: a întocmi un fel de broșură bogat ilustrată cu o amplă prezentare a filmului

# CINEGLOB

pe care a expedit-o presei de pe toate continentele.

► O corporație italo-indiană în care Angelo Rizzoli va fi producătorul, din partea italiană, va prilejui unui tânăr regizor, de asemenea italian, pe numele lui Umberto Marino, să debuteze în lungmetraj artistic. Filmul are drept titlu **Și negustorii au suflet**. Va fi turnat atât în Italia cât și în India, va avea o distribuție în întregime italiană și ne întrebăm, în afara de bani, care va fi „partea de suflet” indiană.

► Chiar din luna ianuarie apare și pe ecranele europene filmul regizat de Bob Reiner cu titlul **Cățiva băieți tare buni!** în distribuție câțiva semi-zei actoricești: Tom Cruise, Jack Nicholson, Kiefer Sutherland.

► Unul din candidații italieni la Oscarul ce va fi decernat peste vreo două luni este filmul **Mediterrana** al lui Gabriele Salvatores.

► Realizatorul sovietic Elem Klimov declară recent la Köln, în Germania, că producția de filme, în Rusia cel puțin, a crescut desigur este din ce în ce mai dificil ca ele să fie programate în sală. „Cinematografele — a precizat Klimov — sint asaltate acum de supraproducții ale marilor companii americane, ceea ce nu lasă prea mult loc filmelor rusești. Ele zac în rafturi nu pentru că ar fi victime ale vreunei cenzuri, dar pentru că ele interesează din ce în ce mai puțin.”

► În sfârșit, tot din Rusia, dar cu umire: un film despre Stalin intitulat chiar **Stalin** turnat la Moscova de un producător american și cu un cast american. În rolul lui Stalin apare Robert Duvall, iar în cel al lui Lenin, Maximilian Schell. Filmul este destinat unei rețele de cinema prin cablu din Statele Unite. Duvall a ținut să declare: „După ce am citit câteva cărți și mai multe studii despre Stalin, personajul acesta este cel mai greu rol din cariera mea de actor. Aceasta pentru că în fiecare zi el era altcineva, reacționa altfel, era imprevizibil. (Nu știm ce studii o fi citit Duvall din care Stalin să apară atât de imprevizibil cînd noi îl știm ca fiind extrem de încapăținat, extrem de banal, și extrem de crud, ceea ce făcea ca nimeni să nu miste în față, iar dacă totuși se găsea cineva care să o facă, era pentru ultima oară n.n.).

### PENTRU CINEAȘTI, CINEFIȘI ȘI PENTRU TOATĂ LUMEA

► „A aparut”, ca să folosim expresia editorială consacrată, un dicționar electronic care se intitulază „Cineabilia”. Este vorba despre un autentic dicționar de film, cu un program de consultare accesibil oricui posedă un televizor. între cele 500 de „megabyte” de date conținute, „cineabilia” — produs în ediție italiană, engleză, franceză, spaniolă și germană — permite solicitantului să asculte replici celebre din filme, să vadă fragmente de film, să asculte muzică din filme, precum și să-și programeze fotografii ale interpreților, afișe de lansare a filmelor etc. O întreagă documentație. De îndiviat!



● Rod Stewart vrea să fie (și) actor de dragul lui Rachel Hunter

▶ Cîteva mari companii americane de construcții investesc în „multi-sali” ce vor fi construite cu începere din 1992 în Anglia. Astfel, la Londra vor începe curînd lucrările la 9 asemenea complexe de săli de cinema, iar la

Birmingham, 12. Se afirmă că pînă în 1993, Londra se va îmbogați și cu un nou „Crystal Palace”. De amintit și faptul că pînă în prezent în Anglia funcționează aproximativ 440 de astfel de complexe de săli.

▶ Și pentru că tot sîntem la capitolul televiziune, vom cita cîteva păreri nu foarte încinate ale regizorului spaniol Carlos Saura: „Televiziunea — afirmă el — este un conglomerat de banalitate și frivolitate, iar din punct de vedere cultural ea este periculoasă, mult mai periculoasă decît poate fi un film”. Saura a făcut această declarație cu prilejul celei de-a treia ediții a festivalului „Cineuropa” care a prezentat o retrospectivă a filmelor sale și i-a conferit premiul „Cineuropa”.

▶ Fac parte — s-a confesat regizorul italian — dintr-o generație de supraviețuire, dar nu mă pot plînge pentru că eu am făcut ceea ce am vrut să fac, chiar și în momente foarte dificile din punct de vedere politic, pe timpul lui Franco, de exemplu, ceea ce nu cred că e puțin lucru”.

▶ „Natura, omul și mediul înconjurător” — este devisa sub care s-a desfășurat cea de-a 21-a ediție a festivalului filmului ecologic de la Viterbo (Italia). Au fost prezentate filme din 25 de țări de pe cinci continente. Au fost înscrise circa 50 de filme. S-au acordat premii, între care „Premiul de aur pentru ecologie” a revenit „Centrului Națiunilor Unite pentru micile resurse energetice”. (Ce mult ne-ar trebui și nouă dacă nu chiar un premiu de aur, măcar niște resurse, și nu prea mici, energetice pentru iarna 1991—1992).

▶ Se semnaleză, pentru luna aprilie 1992, prezența unui festival internațional cu o structură foarte specifică: „Festivalul tinerilor regizori”. Această ați de utilă itilnre cinematografică internațională care poartă chiar titlul „Houston International”, are și o importantă secțiune video. Se mai precizează că acest festival care dispune de fonduri însemnate, nu are prejudecăți organizatorice și primește cu brațe deschise pe producători independenți, festivalul dispunînd de un centru autonom de distribuire a filmelor. De asemenea, pot fi înscrise filme documentare, video-muzicale și chiar „comercials TV”.

Din acest număr



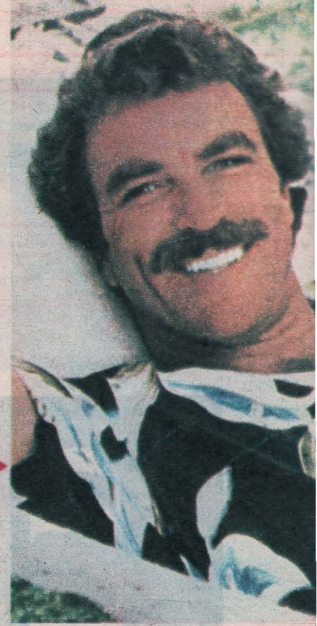
Vă răspunde:

Elena Brîncan, București, Ionel Mițica, Tîrgoviște.

▶ **Tom Selleck:** născut la 29 ianuarie 1945. Studii comerciale. Sportiv desăvîșit (a practicat înotul și baschetul), debutează pe ecran într-un spot publicitar în care era nevoie de prezența unui baschetbalist. În 1967 semnează un contract cu „The 20th Century Fox”. Primul rol important, alături de Mae West (la cererea acesteia); în **Myra Breckinridge** (1970). Seriațiul polițist **Magnum** (1980) îl propulsează la box-office și de atunci solicitările nu-i mai lasă nici o clipă de răgaz. Renunța în favoarea lui Harrison Ford la rolul din **Aventurierea Arcei pierdute** și la cel din **Victor/Victoria**. Alte roluri: **Divorțul și Drumul spre China** (1983) alături de Mimi Rogers (fosta doamnă Tom Cruise), **Întorcerea acasă** (1985), **Umbre fugare** (1987), **Trei bărbați și un bebeluș**.

▶ Anghel Florineta, Iași — **Jared Martin:** Născut la New York în urmă cu 47 ani, are 1,85 m și 79 kg. Dragostea pentru teatru și film a moștenit-o de la tatăl său, fotoreporter la „Saturday Evening Post”; mama sa este autoare și desenatoare de cărți pentru copii. Trimis la Putney School (Vermont), Jared se împacă greu cu proful de sport al școlii. Îl plac muzica și teatrul. La Universitatea Columbia se înscrie la secția de teatru. Are surpriza să afie ca noua clasă era compusă din 25 de fete. Urmarea? În nici o seară nu a ieșit în oraș cu aceeași fată...

▶ Colegul său de cameră era un tânăr care nu vorbea decît despre cinema. Adevărată enciclopedie în domeniu, era suficient să-i spui titlul unui film ca el îți debita pe nerăsuflata fișa completă. Numele lui: Brian De Palma (azi, autorul cunoscutelor filme **Blow out**, **Carrie** și **Incoruptibili**). Datorită lui, Jared Martin își face debutul actoricesc în **Arthur's private room** (**Camera lui Arthur**) și **Murder à la mode** (**Crimă la modă**). Se casătorește cu o colegă de facultate și are un baiat Christopher (azi în vîrstă de 24 de ani). Casatoria se destramă după șapte ani și Jared pleacă la Hollywood. Fără impresar, fără contract, doar cu o sută de dolari în buzunar este, pe rînd, sofer, barman, indicator într-un magazin de mobilă. Obține mici roluri în filme fără însemnătate. Cu banii câștigați își angajează un impresar și în urma unei probe, obține, în 1980, rolul lui Dusty Farlow din **Dallas**, rol care l-a adus o popularitate pe care cu



gru și-ar fi închipuit-o. Oamenii îl opresc pe strada să-l felicite că a reușit s-o „smulga pe Sue Ellen din ghearele lui J.R.”. A primit o scrisoare de mulțumire chiar de la „Mișcarea de eliberare a femeilor” în care este felicitat ca „Juptă împotriva aspirării femeii”. Alte filme: **Lonely Lady** (1982), **In the Dark** (1986).

## Bazașrup inimii lor Sfa-ri-ma-te

▶ **J.R. Story.** La Muzeul spaniol al figurilor de ceară „Tussaud” se află (se putea altfel?) mult detestatul J.R. Ewing, alias Larry Hagman. Direcțiunea muzeului a fost nevoită să pozeze un pазnic care să apere integritatea statuii de atacurile repetate ale unor persoane de sex feminin care vroiau să o facă bucatele. O doamnă mai corpolentă a reușit, în cele din urmă, să-l facă knock-out pe paznicul (probabil mai pipiriu) și repezindu-se cu nădejde asupra obiectului urii sale, i-a sfîșiat și i-a făcut ferfenița hainele. Sosia lui J.R. a rămas însă ca de piatră, chiar dacă era... de ceară. ● Adevăratul J.R., la împlinirea a 50 de ani, sârbătorit cu fast, a invitat peste 250 de persoane. Nu lipseau, bineînțeles, interpreți principali ai serialului **Dallas**, colegii de serviciu cum am spune noi. În jurul orei 23, actorul s-a prăbușit, pradă unor îngrozitoare dureri abdominale. Doctorul — chemat în grabă — a anunțat că Larry Hagman a fost victima unei încercări de otrăvire. Nu s-a aflat nici pînă în ziua de azi cine a fost făptușul. Și doar erau între prieteni... ●

▶ După tentativa de asasinat asupra lui J.R. (de astadată intru-noul din episoadele serialului) centrata de la „Dallas Memorial Hospital” aproape că a fost scoasă din uz de numeroasele apeluri telefonice ale celor care vroiau să știe cum se simte „dragul” de J.R. ● „Dulcea” poveste de iubire dintre Kim Basinger și Alec Baldwin are nu numai momente de miere dar și... de fiere. Adevărat, năbadaioasa Kim este văzută de vecini părăsind domiciliul (aproape conjugal) ca o furtună, cu o valiză în mînă... ca să se întorcă, spașită, o ora mai târziu. Oricum, mai bine mă țirziu, decît niciodată.

▶ Ce cadouri se mai fac? Richard Gere a oferit alesei inimii lui, Cindy Crawford, o vilă cu piscină (o fi avînd gaze și apă caldă?) reînnoindu-și cererea în casatorie. Capricioasa Cindy a cerut un nou time-out. Cu frumusețea ei, sigur n-o vor mărita, petitoarele ● Tom Cruise a cumpărat proaspetei doamne Cruise, Nicole Kidman, o garderobă completă în valoare de... suma a rămas secretă, dar se știe — precis

— că este formată din șase cifre. La rîndul ei, fericita soție i-a comandat un bolid pe două roți — o motocicletă Harley Davidson — în valoare de 40 000 dolari (cadou mai „modest”, dar gestul conținea) înlocuind o Honda care se demodase. Era model... 1990.

▶ **Și vedetele au necazuri.** Gina Lollobrigida a refuzat să ia parte la nunta fiului ei. Motivul îl dezvăluie chiar ea: „Este îngrozitor să afi din zătare despre „casatoria propriului fiu. Pentru mine a fost o livrare teribilă... Numai mamă sa nu fi!”

▶ **Declarația lunii.** Mel Gibson, după ce a fost Mad Max, „arma fatală”, Fletcher Christian (razvătîtul de pe Boumy) și Hamlet, vrea să fie... șef de trib. Dar ce trib? „Am 35 de ani, sase copii și-mi doresc cel puțin doisprezece. Clanul Gibson!” După cum a pornit, sigur se va ține de cuvînt. (Trebuie să adăugăm că el însuși provine dintr-o familie numeroasă, avînd zece frați și surori).

Doina STĂNESCU



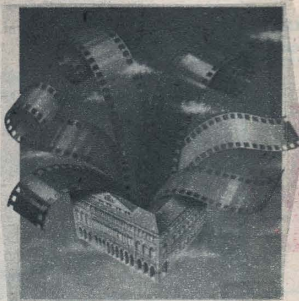
adrese

la cererea dv.

Anne Parillaud  
c/o French Film Office,  
745 Fifth Avenue  
New York City  
10151 U.S.A.

Warren Beatty  
c/o William Morris Agency  
151 El Camino  
Beverly Hills  
California 90210  
U.S.A.

Moonlighters (Moonlighting Fan Club)  
c/o 41 Delamare Road, Delapre  
Northampton NN4  
9 QG — England



**T**otul în Spania pare să fi început sub oblăduirea bisericii catolice. Chiar și festivalurile cinematografice.

Cu 36 de ani în urmă, episcopatul provinciilor Castilia Y Leon a hotărât să înlăture zidul ce îi înălțase de peste o jumătate de secol între credința catolică și cinematograf, considerat la apariția sa o „lanternă diabolică”, și să organizeze un festival internațional al filmului religios.

De ce tocmai la Valladolid? Aici este nu numai capitala celor două provincii, ci și — așa cum îi se spune mereu — aici bate inima Spaniei și se vorbește castiliană, cea mai pură limbă spaniolă (eu aș putea adăuga că aici am văzut pe străzi cele mai frumoase fete și cei mai frumoși băieți). Orașul și-a păstrat până azi aerul senin. Universitatea veche de șase secole și jumătate, cu fațada dantelată în piatră și splendidele palate renaștentiste se lasă dominată prin număr și monumentalitate de catedralele ce mențin trează în contemporaneitate atotputernicia de secole a catolicismului asupra spiritului și societății. Și totuși, nu puține au fost evadările de sub tutela.

Prima ediție a festivalului de film religios de la Valladolid a fost inaugurată cu ecranizarea lui Robert Bresson, *Jurnalul unui preot de țară* după romanul scriitorului catolic Georges Bernanos. În urma polemicii iscate cu acel prilej între teologi, critici și public, la a doua ediție titulatura a fost extinsă, festivalul devenind al filmului religios și al **valorilor morale**. Cu a treia ediție, episcopatul mai atenuază din autoritarism, valorile morale fiind înlocuite cu valorile umane. Tot în 1957 i s-a acordat și un statut competitiv, singurele dintre atribuțiile rămase în vigoare pînă azi. Pre-

„O lume dură  
care te face  
să tragi  
ușa după tine  
și să te închizi  
în casă“...

zenta deviză a festivalului: **Cinematograful este întotdeauna de ajutor** măsoară evoluția sa. Iar palmaresul celor 36 de ediții (în care figurează: Bresson, Bergman, Olmi, Lindsay Anderson, Cavani, Tarkovski, Visconti, Truffaut, Wajda, Resnais, Mirnal Sen, Ashby, Bertolucci, Pupi Avati etc.) îi probează apartenența la elita internațională a filmului. În ultimii ani, sub direcția criticului Fernando Lara, festivalul și-a câștigat un sporit prestigiu prin diversitatea și exigența selecțiilor. A fost cazul ediției din octombrie '91 care a pus în dificultate jurul nevoit să declare în final: „înalta calitate artistică a selecției ne-a obligat să acordăm ex-aequo marele premiu — Spicul de aur — și să lăsăm în afara palmaresului filme demne de reținut”.

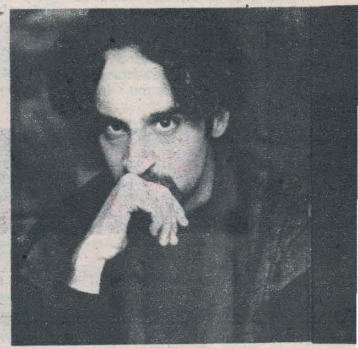
Interesul unui festival — cum am constatat și altă dată — nu se mărginește la palmares. Important este ceea ce el comunică despre starea cinematografului din acel moment, în lume.

Titlul filmului italian realizat de Silvio Soldini (33 ani, studii de cinema la Universitatea newyorkeză — NYU, aflat la al cincilea lung metraj), **Aerul curat din Vest** definea, în sens ironic firește, nu doar propria intenționalitate, ci și un posibil refren ideatic al majorității filmelor din competiție. Am recepționat astfel un nou „mal du siècle”, raspindit în aerul societăților occidentale prospere și libere, unde libertatea interioară pare totuși greu de atins. Am reținut filmul lui Soldini și pentru structura sa narativă originală. Pulverizând epicalul tradițional și modalitatea flash-back-ului, Soldini optează pentru „hazardul obiectiv” cum îi numesc filosofil. În anii '80, într-un mare oraș italian văzut parcă prin pinzele lui De Chirico, regi-zorul urmărește existența cotidiană a citorva cupluri care nu au absolut nimic în comun. Nici statut social, nici preocupări, nici idealuri. La început se instalează chiar o anume derută, inteligență programată. Încet-încet, datorită unei agende de telefon repetat pierdută

# aerul curat din Vest



● Marii laureați: viața în varlanță extrovertita (Thelma și Louise de Ridley Scott) ● și în versiune introvertită (Agentul de la asigurări de Atom Egoyan)



și regăsită, destinele personajelor se intersectează imprevizibil. Rezultă un recital pe mai multe voci despre libertatea individuală în raport cu cea socială, despre însingurare în cadrul cuplului, despre nevoia de evadare. Nevrozele pot ajunge pînă la sinucidere.

Acest „aer” este mai viciat în **Băiatul care a strigat: curvo!** (SUA). O tinăramă (Karen Young) își crește singură cei trei băieți, soțul ei a abandonat-o (tema divorțului e tot atât de frecventă ca și în viață). Ea are de făcut față nu doar dificultăților traiului cotidian, dar și tensiunii la care o supune unul dintre fiii ei. Sindromul Vietnamului pare să fi pus stăpînire pe copiii Americii. Pentru ei, a ucide în viață este tot atât de firesc ca pe ecran (se știe, că la Los Angeles unul din cinci copii vine la școală înarmat și pentru a-i feri de accidente pariții îi îmbracă în vesta antiglonț).

Instinctul matern este însă mai puternic. Mama nu poate crede în morbiditatea fiului ei. Cînd în final băiatul e pe punctul de a transforma amenințarea cu moartea în faptă, mama este cea care trage și ucide fiul în legitimă apărare! După filmul lui Frears **Escroci**, înținem a doua oară pe ecran un asemenea deznodamînt. Cu acest story ardece inspirat însă dintr-un fapt real, a debutat în ficțiune argentinianul Juan Jose Campanella (34 de ani, și el absolvent al NYU).

Acești „aer pur” intoxica și pe eroul din filmul elvețianului Alain Tanner (scenariu și regie). Rătăcirile sa nu se produce în universul afectelor, ci în acel al ideilor dovedite la rîndul lor nu mai puțin ucigase, chiar dacă nu explicit. **Omul care și-a pierdut umbra** (coproducție Spania-Elveția-Franța) este titlul metaforă, semnificînd pierderea de

VALLADOLID



Esuate pe urmele gloriei Beatleșilor: Sandy Hendrickse, Louise Duprey, Angela Clarke și Julia Deakin în **Dansind in intuneric** de Mike Okrent

ideal. Un tânăr ziarist (Dominic Gould) resimte și mai acut tensiunile megalopolisului după ce și-a pierdut slujba. Mental expulzat din acest univers, el pleacă fără să lase nici o adresă, părsind copilul nou-născut și frumoasa soție pe care de fapt o iubește. Ea crede că s-a întâmplat o nenorocire și apelează la fosta lui iubită, o spaniolă (Angela Molina). Descoperit de cele două femei în Andaluzia, unde se refugiază în compania unui mai vîrstnic prieten (Francisco Rabal), un fel de filosof al cotidianului, tânărul nu este capabil de nici o opțiune. Trio-ul adulterin nu oferă o soluție. Fiecare rămîne în felul său un exilat în interior. Moartea subita a vîrstnicului prieten îi agravează sentimentul de inutilitate a acțiunii și de decepție față de „totalitarismul cuvintelor fără acoperire”. Clasicul Tanner a rămas captivat de divagațiile noului roman ale cărui ecouri întinzate sînt captate în multiple monologuri.

Tot în registrul psihologic al insingurărilor citadine se înscrie **Agentul de la asigurări** (Canada). În cazul dat, acesta nu evaluează doar pagubele datorate incendiilor, asumîndu-și din proprie inițiativă și misiunea de a consola pe cei rămași fără „casa mult visată”. Viata îi rezervă și lui același examen. Va ști el să se folosească de lecția de atîtea ori predată altora? Atom Egoyan (31 ani, realizator canadian născut la Cairo din părinți armeni, absolvent al Facultății de Teatru și Film de la Toronto, cu încă două filme prezentate la Valladolid), e evident marcat de experiența nemiloasă a vieții: „O lume dură care te face să tragi ușa după tine și să te închizi în casa...”, dar dacă și casa îți arde... De aici o prea apasată retorică face finalul filmului previzibil, diminuînd-l. Regizorul este subjugat însă și de fantasmelor din cotidian, viziune ce a asigurat filmului un susținut ecou cotidian: „Ce e o imagine?” se întreabă autorul. „Nu știu, dar e ceva foarte frumos!”

Și mai acută e dezorientarea de grup: **Dansind in intuneric**, debut în ficțiune al britanicului Mike Okrent (45 ani), licențiat în fizică la Edinburgh, convertit la spectacolul scenic unde a parcurs

Hollywoodul nu iese dintr-ale lui: Holly Hunter și Richard Dreyfuss în **Dragă intrusule** de Lasse Hallström



## Premiile

Spicul de aur — ex-aequo: **Thelma și Louise** (S.U.A.) de Ridley Scott, **Agentul de la asigurări** (Canada) de Atom Egoyan

Premiul pentru cea mai bună actriță: Maria Rojo (Mexic)

Premiul pentru cel mai bun actor: Harley Cross (S.U.A.)

Spicul de argint: **Riff-Raff** (Marea Britanie) de Ken Loach

Premiul pentru cel mai bun debut: **Proof** (Australia) de J. Moorhouse

Premiul pentru cea mai bună imagine: Zhao Fei (China) pentru filmul **Lampadarele roșii**

Premiul special al juriului: **Coasta lui Adam** (Uniunea Sovietică) de Viaceslav Kristofovici

Premiul publicului: **Thelma și Louise**

Premiul juriului tineretului: **Riff-Raff**



Alte trei generații cu Inna Ciurikova, Svetlana Riabova și Mașa Golubnica în **Coasta lui Adam** de Viaceslav Kristofovici

Existențe și existențialism: Angela Molina și Francisco Rabal în **Omul care și-a pierdut umbra** de Alain Tanner



toate etapele pînă la regie). Un esanșon pe măsura generației „rap”, concentrînd în modalitatea sa de expresie toată seva free-cinema-ului de acum aproape patru decenii. Însotim 24 de ore un grup de fete și altul de băieți cîntreînd strazile din Liverpool. Violenta a patruns în singlele acestei generații nu doar prin ritmul muzicii ci al dansului (legenda Beatles e încă vie). Încăierările izbucnesc din senin. Se ucide la colt de stradă... Unde ne aflăm? în Liban? O realitate devoratoare, o ferocitate în relațiile sexuale, o brutalitate greu explicabilă. O frenetică disperare.

O fată renunță la căsătoria ce urma să aibă loc la sfîrșitul week-end-ului realizînd că nu-i va aduce decît un soț beliv și bătăi. Își ia lumea în cap cu un grup muzical în trecere prin oras. Atmosfera filmelor lui Lynch, cunoscute și publicului nostru, nu mai apare ca simulare. Același refren — suma tot atîtor singurătăți — i se pot adauga și **Thelma și Louise** de Ridley Scott, **Riff Raff** de Ken Loach, **Jungle Fever** de Spike Lee (v. Noul Cinema nr. 5-6/91) sau **Danzon** al mexicaniei Maria Novaro.

Nici în Est aerul nu inspiră mai mult echilibru. **Coasta lui Adam** convinge

(noi eram gata convingși) că aici contemporanii nostri nu sînt scutiți de streșul metropolei. Violența în relațiile umane este acum un drum comun. Fetele ramin însărcinate la 15 ani și hotărîsc să fie mame. Adulterele se țin lași din interes sau pasiune, dar speranța poate bate la ușa iubirii și după ce tineretea s-a mai stins, lucru de înțeles cînd interpreta acestui personaj e Inna Ciurikova. În esență viața e egală la vest și la est. Dar îmbogățite de sufletul lui Cehov și Dostoievski, parcă cele patru eroine pot afla mai ușor calea împăcării cu sine și în afara pragmatismului cotidian. Am regăsit acel timbru înconfundabil al tandreții și deznădejzii din filmele cu suflet slăb. Autor: Viaceslav Kristofovici, 44 ani, absolvent al Institutului de Teatru și Film din Kiev, documentarist la studiourile Dovjenko, realizator de telefilme, la al treilea lung metraj.

## Cîteva conotații

Paradoxal, ieșind de la o foarte bună ecranizare a lui Chabrol, **Madame Bovary**, după Flaubert, mă gîndeam că n-ar fi rău să se interzică ecranizarea clasicelelor! Este evident că cei ce iubesc marea literatură sau o anumite operă, nu se vor împaca niciodată cu transpunerea ei oricît de apropiată de spiritul și litera acesteia. În intimitatea dintre lector și pagina scrisă orice altă privire este resimțită ca o intruziune. Și totuși, prea multă intransigență ar dauna noilor generații antrenate mai mult să privească imagini decît să citească. Ar fi păcat să lipsim majoritatea tinerilor spectatori fie și de ecourile operei lui Flaubert, Stendhal...

Hollywoodul nu iese din ale lui și nu renunță la cenușarele sale: **Dragă intrusule** de Lasse Hallström (45 de ani, născut la Stockholm, printre atele autorului filmului **ABBA**): Miliardarul e gata divorțat, fata nu mai e prostituată, ca în **Pretty Woman**, ci e fata de și cu familie. O idee nouă: nici America nu mai suportă succesul ca atare. Prea multă fericire și prea multă bogăție irită. Chiar în propria familie. Story-ul ilustrează zicala draga americanului „Dacă tot ajungem în iad, mai bine să călătorim cu clasa întâi”. Cine poate! Hollywoodul nu și-a pierdut nici inepuizabila sa capacitate de a crea vedete, Holly Hunter are toate atu-urile feminine și profesionale ca, alături de Richard Dreyfuss, să susțină virtuțile filmului comercial. Film agreabil care, în ciuda finalului un-happy, te binedispune.

Ar fi păcat să nu renunțăm — mă gîndesc la cei ce nu au renunțat încă — la prejudecata respingerii cinematografului asiatic pe criteriul de ritm (prea lent, de diluație evenimentială în favoarea trăirilor în ritual) sau din neputința înțelegerii unor alte universuri.

Zhang Yimou (autorul aceluși cunoscut și de noi **Sorgul roșu**, Ursul de aur la Berlin în 1998) are toate atu-urile de a ne face să înțelegem acest al cinema și de a converti la el publicul european. Regizorul se ocupă din nou de destinul femeii chineze în **Lampadarele roșii** (acesta se aprice în fața casei unde înnoptează sotul). Cele patru soții ale unui sef de clan sînt de fapt prizoniere într-un palat-puscărie, singurul lor drept fiind la „umilinta”. Povestirea echilibrată și precisă e anunțată prin expresivitatea detaliilor din fiecare cadru. Yimou, absolvent al Institutului de Cinema din Beijing ca operator de imagine, a rămas pasionat de plastica chineză clasică ce respectă principiul comun artei asiatice: detaliul conține și exprimă un întreg univers.

În încheierea Festivalului de la Valladolid a fost prezentat filmul lui Nikita Mihalkov **Urga** (Leul de aur, 1991). Cred că succesul acestuia, în concurența la Veneția cu rafinatul **Cărțile lui Prospero**, realizat în grafia renascentistă de Peter Greenaway s-a datorat aducerii în ecuația cinematografică a aceleiași dimensiuni a filosofiei și realității orientale. Viața înfrîntă cu natura a unei familii locuind într-o irtă, izolată în oceanul de tăcere din stepa mongolă, unde într-o zi poposește un rus, exercită de asemenea o fascinație exotica.

Alta vreme cît cineștiilumii sînt capabili să ne surprindă, cinematograful ca artă nu poate fi în criza. În criză poate fi doar producția cinematografica.

Adina DARIAN



Pamela Tiffin, partenera unui viking venit din Sud

# Am mai văzut pentru Dumnezeu voastră:

doar că acestea toate au și un schepsis anume, devin argumentul dramatic al confruntării „pe viu” — și încă ce viu! — a vechilor moravuri și ipocrizii erotice din Sud față de relațiile de totală liberalizare după „revoluția sexuală” din țările nordice. Plină de vervă acțiunea, cu acel suspans relesit din surpriza proaspătă și nu din rulăria, din răsturnarea situațiilor și din hazul, spiritualitatea replicilor. Un locos donjuan sicilian vine să-și mai domolească temperamentul într-o Olanda idilică, cu fete superbe, dar neagresive, pentru că obsesii lor erotice nu mai ajung „obsesii” datorită unei educații după principul „naturalia non turpia”. În școală se predă sexologia, iar la Institutul de psihologie cursurile sînt urmate de aplicații practice. Sicilianul devine soțul — evident, gelos — al unei fatușuri divine ce filmează cu nonșalanță în pelucile porno, convinsă că lupta pentru eliberarea societății de tabouuri, ipocrizii, obsesii, cu o asemenea vajnică „propagandistă” a emancipării sexuale, să tot ramii repetent la cursurile de noapte.

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

transformată rapid într-un hold-up soldat cu morți. Doar că Detroit sîrsește mult prea bănal, cu o desfașurare de arsenal tehnic de luptă mai ceva ca în războiul din Golf. Lipsa de măsură a realizatorilor nu transformă spectacolul în calitate și nici măcar interpretarea notabilă a unor actori (albi și negri distribuți fără discriminare) nu ridică pelucia peste media comercială mai mult ori mai puțin onorabilă.

## Detroit 9 000

Producție a studiourilor americane, 1973. Regia: Arthur Marks. Cu: Alex Hocco, Hari Rhodes, Vonetta McGee.

Orașul cu cota cea mai ridicată de criminalitate din Statele Unite e Detroit, r. informativă filmul ce-i poartă numele. Și asta încă din 1973 cînd a fost turnat acest polițier-policic cu umărții și umărții, ucigașii și victimele de ambe rase, fără discriminări. Filmele recente au adăugat ceva tristei faime a orașului, dacă ne gîndim că și seria de mare succes cu super-roboti de o parte și de alta a baricadelor „Robocop”, tot în Detroit a fost filmată. Un oraș ca o veche cetate industrială, cu fabrici dezafectate printră ruinele, cărora se refugiază asasinii în solda unor viitori guvernatori capabili să folosească orice mijloc — doar numai să pună mina pe putere. Victima, demagogia, șantajul, raptul, fiind dintre mijloacele cele mai blajine. Film polițier dur, care începe cu o originală intrare electorală și o cheta în ritm de blues pentru stringerea fondurilor unui candidat de culoare, scema

## SORA DIABOLICĂ

Producție a studiourilor americane, 1973. Regia: Reginald de Borg. Cu: Susan Strassberg, Faith Domergue, Sidney Chaplin.

Melanjul între un pseudo-polițist, pseudo-horror și pseudo-psihologic aspirînd la Hitchcock, la care se adaugă o falsă pistă de rivalitate și ura între două surori, ca în *Ce s-a întimplat cu Baby Jane?* — varianta cu mult mai fină, nu reușește cu nici un chip să-ți tîna de cald. Ori să-ți strecoare fiori de groază, cu toate eforturile minutorului de mastii (masca unui om desfigurat într-un accident ce-i populează coșmarurile tinerii văduve) ori de toporul unui nebul periculos ce-și tot ascute arma în preajma neajuratei văduve și ea o pseudo... dar aici mă opresc. Pacat de frumoasa Susan Strassberg ce mizează cu grație attea false leșinuri încit nu mai ști unde sîrsește realitatea (din film) și unde începe coșmarul (filmului).

Alice MANOIU

# azi, e

Orice revistă de cinema care se respectă este obligată să prezinte și actori pe care cititorii, încă, nu-i cunosc. Vă rugăm să-i urmăriți pînă nu e prea tîrziu, cum se spune, întrucît un număr mare de scrisori solicită redacției ne solicită fotografii și date ale unor actori despre care am scris și ale căror chipuri au apărut pe copertă în numere trecute. Spre a nu-i pierde, vă sugerăm să vă asigurați revista prin abonamente.



Willem Dafoe

# PE ECRANE

## UN VIKING VENIT DIN SUD

Producție a studiourilor italiene, 1970. Regia: Steno. Cu: Lando Buzzanca, Pamela Tiffin, Renzo Marignano.

Comedia bună din primele scene se cunoaște. A trebuit să așteptăm însă un autor celebru, ca acest clasic al filmului italian, Stefano Vazina și Steno, apropiat colaborator al lui Monticelli și autor al unor strălucite parodii printre care *Psycosissima* sau *Gemelli din Texas*, ori attele ceva mai comerciale scrise pentru Toto sau Piedone-Bud Spencer — a trebuit, deci, să așteptăm ceva, ca să ne amintim gustul și nuanțele subtile satire europene. Cu multa acțiune și cu multe scene sexy, precum concurența ei de peste ocean,

## gala filmului belgian

### O „pasăre rară”

Pe ecranele noastre, filmele belgiene sînt păsări rare, iar informațiile despre cinematografia belgiană sînt, de asemenea, lacunare. Se pare că o industrie cinematografică propriu-zisă (asa, ca la noi) nu există în Belgia, deși în fiecare an se produc cîteva filme de ficțiune, fie de către veterani — în virtutea inerției —, fie de către tineri — în virtutea dreptului la speranță. Inexistența unei producții sistematice este întrucîtva paradoxală, Belgia fiind considerată, pe bună dreptate, un fel de stramos al cinematografului, datorită savantului Joseph Plateau, care construisese, cu 162 de ani în urmă, phenakistiscopeul, unul dintre aparatele care au prefat și anunțat cinematograful. Dar e cam mult de-atunci... între timp, cinematograful s-a produs în Belgia, ca și la noi, în 1897, printre pionierii filmului mut numărîndu-se, în primele decenii ale veacului nostru, Hippolyte De Kempencer și Paul Flor, spre sfîrșitul deceniului al treilea se pun bazele filmului experimental și se constituie — după cum se va vedea — o solidă școală documentară prin Charles Dekeukeleire și Henri Stork; apoi — după descoperirea sonorului — Jan Venderheyden va iniția, la Anvers, cinematografia flamandă (care va cunoaște o dezvoltare paralelă cu cinematografia francofonă, pentru cinești de limba franceză — de la Jacques Feyder la Charles Spaak și Fernand Ledoux, de la Eve Francis la Fernand Gravey și Victor Francen — fascinatia Parisului” fiind irezistibilă); vor apărea nume noi de cinești, precum Paul Meyer sau André Cavens (cu predilecție pentru filmul social); vor apărea și creații de răsunet internațional (cum ar fi *Pescărușii mor în port* de Roland Verhavert, *Rik Kuypers* și Ivo Michiels); apar chiar capodopere, ale unor cinești care și-au dobîndit instantaneu faimă internațională (André Delvaux — *Omul cu crankul ras*, după un roman de Johan Daisne sau *Despărțirea* de Roland Verhavert, după un roman de

Ivo Michiels); Raoul Servais va dobîndi — la rîndul său — notorietate mondială în domeniul filmului de animație, se vor forma și se vor impune alte nume de realizatori. Cu foarte mici excepții, acest — totuși — vast teritoriu cinematografic, rămîne „de cucerit” pentru cinefilii din România. Recent s-a făcut un prim pas. Cineștii au fost favorizați, ei au putut face chiar doi pași: într-o vizionare specială pentru membrii Uniunii Cineștilor a fost proiectat un documentar de artă al reputatului regizor André Delvaux, închinat pictorului clasic Pierre Bouts, cu imagini de un rafinament rar, dacă ar fi să ne gîndim doar la cerurile violete ale filmului. „Gala” de la cinematograful „Studio” a prilejuit publicului înlînirea cu un film atractiv, din multe puncte de vedere relevant, cu valoarea „militară” pentru curioșterea și înțelegerea cinematografului belgiene. De ce spun asta? Fără a conține virtuți de limbaj cinematografic ieșite din comun, *Crime la domiciliu*, (regia Marc Label) acest „polițier ironic” din

producția belgiană recentă, are darul să ne recomande, reunite, calități specifice destul de diverse ale unui cinematograf incitant. O polițistă simpatică (iața un prim semn de originalitate în lumea polițier-urilor suprasaturate de „poliști”), interpretată de o actriță mersu fermecătoare, Annie Duperey, are de rezolvat o crimă petrecută în propriul imobil, ai cărei suspecți sînt chiar vecinii ei. Pe parcursul dezlegării enigmei, filmul reține atenția — ba chiar, cum spuneam, incită — printr-o inteligentă „punere în pagină” narativă, prin meandreele de suspans, prin capacitatea sale fantaziste (vezi și materializarea imagistică a supozțiilor eroinei), prin savoroasele sale dialoguri, prin umorul placut, cu accente ironice, ba chiar și parodice la genul practicat. Printr-un singur film ne vin informații de mare diversitate, tonice, despre o cinematografie care are, încă, multe taine pentru publicul român. Ar fi frumos ca un asemenea film să ruleze pentru toată lumea, nu numai într-o gală.

Călin CALIMAN



O polițistă cu fărmece: Annie Duperey



Rossanna Arquette



● MELANIE GRIFFITH

● DON JOHNSON

