

noul

CINEMA

REVISTA A CINEFILOR DE TOATE VIRSTELE

Studentii și Criza '91

Anul 500 de la Columb

● MICHELE PLACIDO

FAN Club



magnum spot 33
SRL

BUCUREȘTI
ROMANIA

- CEI MAI BUNI PROFESIONIȘTI
- CELE MAI BUNE ECHIPAMENTE

realizează pentru Dvs.

- ◎ SPOTURI PUBLICITARE
- ◎ VIDEO CLIPURI
- ◎ FILME DOCUMENTARE
- ◎ CAMPANII ELECTORALE

- ◎ PREȚURI ACCESIBILE



Str. Beethoven-2
Et.1 ap.24 sect.2
BUCUREȘTI

tel. 33 46 84
79 63 41
12 76 53

fax:
127653

CE MAI DORESC CITITORII NOȘTRI

Daniela Badea (Ploiesti), „o pasională admiratoare a revistei Noul Cinema, care „așteaptă cu nerăbdare apariția fiecărui număr și apreciază nu numai fotografiile, dar și „articolele referitoare la amănunte din viața actorilor și cele despre filme”, „sondajele de opinie” etc., ar dori să publicăm un poster cu actorul francez Philippe Carot (Coplan) și un articol despre viața lui, precum și un poster cu Joe Lara (Tarzan din Manhattan) însoțit de un articol.

Florentina Ghiță (Craiova) dorește să publicăm adresa Societății William Morris din S.U.A. precum și „din faptă, în întregime, dacă puteți și color toate rochiile pe care anumite actrițe le poartă în anumite filme, iar personajele din fotografie să nu fie mai mici de 15 cm. pentru a putea observa bine rochia”. Ne pare rău, dar nefiind o revistă de modă, nu dispunem de fotografiile atât de speciale.

Petronela Gavrilovic (Iasi) ar vrea să publicăm „o poză, dacă se poate color cu actrița Marilyn Monroe” (am mai publicat totuși...) și date: cînd s-a născut, ce culoare aveau ochii ei, cum a devenit actriță de cinema, dacă s-a sinucis sau a fost asasinată. Vom ține seama de dorința corespondentei, în limita spațiului. **Luminița Mazilu** (Moțăței—Doji) vrea o poză a lui Larry Hagman. Am mai dat. De asemenea, „dorește adresa lui, precum și a lui: Karim Allauji, Michele Placido, Bruce Willis, Edward James Olmos, Joe Penni. Incarcata agenda! Mai dorește să nu publicăm fotografii pe ambele fețe ale foii, spre a nu-i crea problema de opțiune la decuparea pozelor. Singura soluție: să cumpere două exemplare.

Mirela Rădulescu (Ploiesti) ne roagă să nu o lasăm „prada nebuniei și nefecierii” și să publicăm un poster cu Jean Claude Van Damme. Cîți nefecieriți pe lume! Am încercat să mai salvăm cîțiva... publicînd o copertă la nr. 12/91 și în pagini de față.

Paris Trandafir (Ploiesti) nu e nefecierit, dar e grabit: vrea urgent adresa lui Sergiu Nicolaescu pentru a-i scrie. Sa fie oare o legătură între numele corespondentului ploiestean și partidul pe care-l reprezintă ca senator domnul Sergiu Nicolaescu?

Ana-Maria Zaharescu dorește adresa actorilor din serialul Dallas (vezi nr. 10/91, p. 18) și a lui Julie Andrews. Pe cea a Victoriei Principal o gasim în acest număr la pag. 19.

R.M. (Craiova) ne roagă să publicăm un poster cu Christopher Reeve și să nu renunțăm cumva la „rubrica în care prezentăm date despre actori (viața particulară, cariera artistică, „adrese”)”. Am extins-o cu rubrica FAN-Club.

Poela (jud. Bacău) ne spune că, deși avînd mijloace financiare modeste, cumpără în fiecare lună revista noastră. „Unele rubrici îmi plac, altele nu le înțeleg deloc, în schimb îmi plac pozele cu actorii mei preferați”. Ne cere adresele lui Kathleen Turner (interviu pe scannul electric), a Teodorei Mares, a Bianca Brad și poster cu: Ornella Muti, Ursula Andress, Sarita Montiel, Madonna, Melanie Griffith, Liz Taylor, Jane Fonda, „în limita posibilităților”. Exact asta am vrut să-i spunem și noi.

Ana Niculescu (Giurgiu) ne solicită adresa lui Catalin Crisan.
Melinda Leonida Famera (Anina — Caras-Severin) ne cere imposibilul: să difuzăm



● Celor interesate, le oferim pe Jean Claude van Damme, dar cu soția, Hopper Gladys

diverse filme în localitatea Anina. O sfătuiam să se adreseze întreprinderii cinematografice județene.

Frații Mironescu (Slobozia) ar fi foarte fericiți dacă am publica date despre și postere cu: Belmond, Celentano, Karim Allauji, Isabelle Adjani, Rasfoind colecția, credem că sîntem pe cale să-i facem cît de cît fericiți pe cei patru frați...

Elena Codreanu (Slobozia) dorește și ea fotografiile și date despre Alain Delon (v. nr. 11/91) și Jean-Paul Belmond. Vom reveni, desigur.

FOTOGRAFII, TEXTE ȘI CONTEXTE

Domnul **Florin Ungureanu** din Brașov ne informează că a fost absoț la revista Cinema încă din anii '30... „cînd aveam doar 9 ani”. Bun cunoscător al tuturor edițiilor revistei, el le evocă și le caracterizează succesiv. Prima ediție, care a apărut probabil pînă în 1946 îi trezește nostalgia filmului politic. „A doua ediție, executată grafic mai bine, a rezistat pînă prin 1973 — 1974, după care a apărut a treia ediție, care reprezintă

politicul, nu ceea ce trebuia! A patra ediție este cea de astăzi, pe o hîrtie ordinară”, în legătură cu hîrtia, așa este, dar nu avem nici o posibilitate să o îmbunătățim. Dl. Florin Ungureanu consideră că nu știm să „ne scoțăm banii”, adică nu cunoaștem economia de piață. În acest sens, el evocă albumul de fotografii în culori cu „30 de vedete de film” publicat în anii '30. „Asta trebuie și acum!”. Poate, dar nu e chiar atât de simplu, vezi problema hîrtiei amintită mai sus. Dacă domnului Fl. U. i se pare prețul de 17 lei exagerat, cît ar trebui atunci să coste o revistă pe hîrtie foarte bună sau un album foto? Corespondentul nostru ne întreabă dacă am rămas „cu frica în sin de a face educație sexuală, erotică” sau ne „atrage nostalgia filmului politic”. Nici una, nici alta. Dar aceste probleme nu se rezumă doar la fotografii, cum crede domnia sa care ne propune o listă foarte lungă de actori ale căror fotografii ar putea fi publicate în 3—4 albume! Multe dintre acestea au fost deja publicate în revista. Ne stătuiește sa mărîm numărul pozelor și să reducem „vorbierea”, „comentariile”, care nu ar avea „priza la public”. Alții vor invers. Sîntem totuși o revistă de specialitate, iar critica face și ea educație artistică a publicului. Macar cît o fac pozele. În sfîrșit, reținem ideile utile din scrisoarea domnului Florin Ungureanu, care, între altele, ar dori adresa lui Liz Taylor spre a o felicita cu ocazia celei de-a 8-a casato-

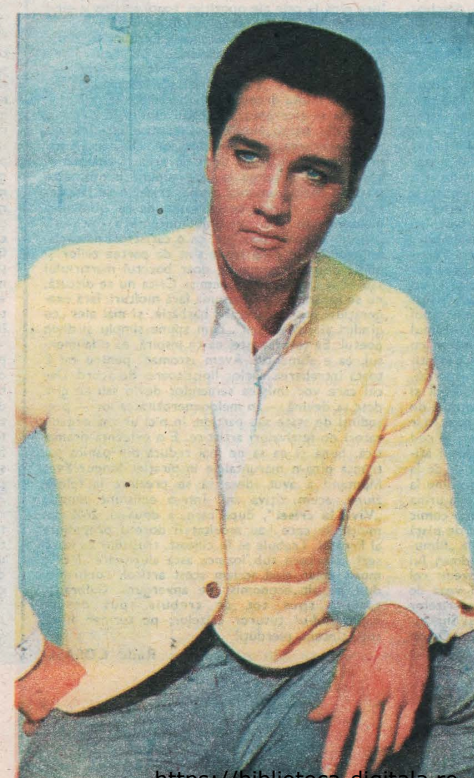
CREDINȚA ȘI EXTREMISMUL

Mississippi Burning. Acest film ar trebui văzut și de precinșitețele fețe bisericesti, (ca să încerce (sa dea) o explicație un raspuns la întrebarea care se ridică stringătoare (i): de ce s-a dat foc bisericilor negroilor? Oare acei oameni nu în același Dumnezeu în care cred și alții? Biserica lor nu era tot un lăcaș ridicat întru cinstirea lui Dumnezeu? Sînt siguri alții că Dumnezeu, e și el alt? (...) Nu-a fost omul creat după chipul și asemănarea sa? Lata întrebările pe care și le pune Madi S.R.G. Baloy din Slatina vizionînd filmul american. După care aluneca grațios în confuzia dintre credința în Dumnezeu și eroiile capitol bisericesti, vorbind de „crimele făcute în numele credinței în Dumnezeu”, de „single și crima pe vegi legate de campania de creștinizare”, dar și de faptul că „Dumnezeu n-a unit lumea, ci a dezbinat-o”, „observ că a fi uite insemna, în societatea actuală, a fi comunist. Mie mi se pare că există prea multe asemănări între credință și comunism. „Cine nu e cu noi e împotriva noastră-zic comunistii...” Și ajunge în lad”, adaugă credinșii”. Noi știm însă — și sînt convins că o știe și corespondenta noastră — că nu poate fi identificată credința cu atrocitățile comise în numele ei. Dar, vorba cititoarea noastră: „M-am lansat în acest război pentru ca filmul m-a zguduit și m-a revoltat”. Și mai departe: „filmul este un dosar viu împotriva extremismilor de orice fel, împotriva celor care au ucis în numele lui Dumnezeu (...) Exterminarea sau persecutarea unei naționalități nu sa poate explica nicicum. Nici un motiv nu poate fi acceptat, de către un om normal, pentru a explica așa ceva. (...) La un moment dat, un personaj întreaba retoric: De unde alina ura? Un raspuns clar nu se da. Insa, se poate trage concluzia ca ura aceea vine din incultura, din needucatie. Prostia, incultura, needucatia au fost de-a lungul timpului (și încă sînt) generatoare de tragedii. De rușini planetare. De dureri planetare”. Așadar prostia, incultura, lipsa de educație și nu... credința. Aștept, spune în încheiere Mady S.R.G. Baloy, clipa în care omul va gîndi, mai presus de toate, ca este pămîntean și doar după asta că e japonez, negru, ligian, evreu, arab, italian (...) Dar va veni oare aceea zi? O întrebare careia în orice caz nu filmul îi va putea da răspunsul așteptat.

Rubrica „Dialog cu cititorii” este realizată de Dumitru SOLOMON

● Elvis Presley, cel veritabil, un idol ce dăinuie prin generații

● Richard Chamberlain — la fel de fermecător și în ambianța niponă a Shogun-ului



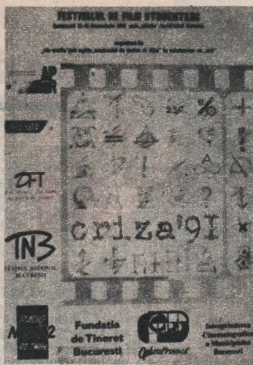
Ochiul nostru occidental „Magnum Spot 33”

Imaginea în mișcare și halina sonoră ajung la dumneavoastră în mai multe moduri. Unul fundamental este televiziunea, instituția cu același nume are rolul de a transmite ceea ce dumneavoastră priviți și, într-o măsură mai mare sau mai mică, de a produce ceea ce transmite.

Magnum Spot 33 produce. Mai precis, ceea ce face este producție film și TV, publicitate audio-video și advertising. Succesul firmei este garantat de faptul că aici și-au dat întâlnire cei mai buni profesioniști cu cele mai bune echipamente (SONY este un cuvînt care ajunge să te obsedeze dacă vizitezi studioul **Magnum Spot 33**). Pentru profesionalism, doar două argumente: director general — Anghel Mora; director artistic — Calin Ghibu. Echipa conține, se pare, cei mai buni cinești. Reușita firmei li se datorează, pe de-o parte, și este argumentul care l-a atras, pe de altă parte. Totul se articulează într-o spirală ascendentă: succesul.

Și pentru că orice demonstrație trebuie să fie însoțită de argumente, va rugăm să vii amintiți de campania electorală pentru alegerile locale — emisiunile Tinerilor Liberali (PNL — Aripa Tinăra). Apoi de spotul publicitar Electronum (onorat de personalitatea actorului Ștefan Iordache). Sau de clipul publicitar al ziarului Libertatea. Dacă nu le-ati văzut, atunci aveți încredere în noi: **Magnum Spot 33** produce într-adevăr tot ceea ce dumneavoastră v-ați putea dori. Și chiar mai mult.

Wlad ENACHE



CRIZA '91

Criza '91 este un festival de film studențesc, având caracter de competiție, deschis tuturor studenților de la facultățile cu profil cinematografic.

Marea majoritate a filmelor înscrise în festival aparțin studenților Academiei de Teatru și Film, producția unor facultăți particulare fiind extrem de rarefiată, iar a altora inexistentă.

Festivalul se dorește a fi o radiografie a producției de filme studențești a ultimilor doi ani. El s-a născut din dorința de comunicare a studenților cinești, din convingerea lor că filmul nu este o lucrare de sertar, fiind întotdeauna destinat unui public, chiar și atunci când este vorba de crochieri sau de lucrări ce țin de o anumită etapă de școlarizare.

(din Caietul program)



Premianții festivalului „Criza '91”

CRIZA vine de la greci

Sigur că e criză și de ce n-ar fi? Orice om normal dotat cu inteligență e în criză și — în măsura în care mai știe, din grecește, că „chrysis” înseamnă „judecată” — nu vede în asta sfârșitul lumii, ci chiar zilnicul ei început. Pe orice închizi și deschizi pleoapa, țipa o criză și cere judecată, miște — toate bibliotecile lumii și cinematelile lor sunt ale crizei și prelungesc, de veacuri, criza. Altfel n-ar fi. Totul e și nu te sperii.

Dacă ești de la Pirandello, în întunericul bucurăstean și ajungi în Piața Palatului, îți va sfîșia privirea lumina noului magazin Christian Dior, strălucind ca un diamant în cenușa imperiului. Cîndva fusese aici agenția de bilete a teatrului Căminii Giulești. Asta nu-i criză? Dior strălucește — în noaptea orașului — ca inteligența lui Pirandello. Ce vrea Dior la București? Își va explica elegant și concis — conștient și semnificativ al civilizației — că e în criză. De Pirandello nu mai vorbesc, ce criză e la el. A doua zi — în ajun de 7 Noiembrie, în aceeași cenușă imperială — Elfin dizolvă Partidul Comunist din Rusia și în fostul Leningrad coboară din avion strănepotul țarului Nicolae I, un bărbat care s-a născut la 1917 în Finlanda și care ar trebui conform crizei epiceului din capul meu — să semene cu Vladimir Nabokov, ultimul împărat al povestirii. Nu seamănă nici măcar cu Soljenitzin și n-a călcat nicodată pămîntul poveștilor lui Gogol. Romanovul asta nu e și el în criză, ca tot Roman-ul, ca tot românul? Bush, Kohl și alți scenariști notorii ai lumii sînt îngîndurați de soarta Uniunii Sovietice, unii o numesc haos, dar economiștii, foarte seroși se pronunță așa: Și ce-i dacă e haos? Haosul nu e bun? Doar haosul asigură transformarea! Toți scenariștii lumii — de la Paramount la Butea — ar trebui să bage bine la cap ce spun economiștii căci ei au lansat, la urma urmei, prototipul celui mai tragic și mai comic scenariu, prin total în formula economiei de piață și de viață: „Mergi sau crăpi!”. E formula „filmului” explicat de economistul Milton Friedman lui Reagan, actorul de serie B care s-a dovedit cel mai bun președinte al SUA din ultimul veac de singurătată. „Mergi sau crăpi!” e esența crizelor financiare, morale și epice, de la greci și Shakespeare, trecînd prin Swift, Stendhal, Kafka, Orson Welles, Coppola, pînă la scenaristul acesta din

anul II care vine și întreabă: „E bine să facem un festival de filme studențești numindu-l „Criza”?” Sigur că e bine! Cum altfel să numești un festival de artă, fie al studenților, al pensionarilor, al țărănilor sau al turnătorilor? Totul e și nu te sperii de criză — ori la noi, de la zărele cele mai populiste pînă la cele ale opoziției, toate se sperie cînd aud de „mergi sau crăpi”. Ete socialist asta un scandal. Nu e nici un scandal. E raportul clasic dintre zel și omenie. Toate crizele pe acest raport s-au bazat, toate artele și dramele lor — de asemenea. Drama e „atunci cînd” și omenii și zeli au la fel de multă dreptate. Melodrama e strîmbarea, patetică și elocventă, a acestui raport în favoarea uneia din părți, eludîndu-se contradicția, ciocnirea, devorarea argumentelor lor. De aceea, mai gravă, mai periculoasă decît durerea ei, mai nenorocită decît sfîșierea la care supune lumea, este tratarea melodramatică a unei crize. A te lăsa înhațat de ea, mîncat de ea, răpus de ea, gîndind-o melodramatic (tu, „victima inocentă a justiției”, precum în toate seriarele) asta o catastrofă naturală, unilaterală, în care toate sînt de partea zellor și nimic de partea omului, doar bocetul martiriului sau oftatul miniștrilor demisi. Criza nu se discută, nu se refuză, ea se consumă fără mofturi, fără exagerajumi, cu o caracare bărbăție, și mai ales cu gîndiri și cu imagini” — cum spune simplu și divin poetul. Ea te hrănește, ea te inspiră, ea e falimentul, ea e alimentul. Avem „stomac” pentru ea? E toată întrebarea. Deloc liniștitoare, de acord. Dar cel care vor liniștea semenilor devin sau se gîndesc să devină — în melogenezitatea lor — președinți de state sau partide, în nici un caz organizatori de festivaluri artistice. E o evidență dramatică, bună și ea să ne mai reducă din panica pătrunsă pînă-n măruntaiele inspirației. Singur Yves Montand a avut ideea să se prezinte la televiziune, acum cîțiva ani, într-o emisiune numită „Vive la crise!”, după care, a doua zi, 26% din mulțimile care l-au ascultat îl doreau președinte al Franței. Trebuie să fii cineast, trubadur că să vi-sezi la putere sub lozina asta aliritoare...? El a murit chiar cînd scriam acest articol, confirmîndu-l pe alt economist de anvergură, Galbraith, care a spus tot ce trebuia spus despre happy-end-ul tuturor crizelor: pe termen lung, toți sîntem pierduți!

Radu COSAȘU

La vremuri de CRIZA, festival de CRIZA

Artă nu este feuda nimănui. Cu toate acestea, există anumite teritorii ale culturii românești care par tabu. Cinematografia autohtonă este un asemenea teritoriu, în care cîțiva oameni oficiază ritualuri oculte. Din păcate pentru ei, tehnicile sînt derizorii și vetuste, rezultatele fiind pe măsură. Incanțările biblice, efectele pirotehnice răsuflete, fumul negru rezultat din arderea mai vechilor deșeurilor, a lăbelor de Illicei și cîini vagabonzi nu reușesc să mascheze stîngăcia și greutatea cu care ei încearcă să perpetueze tehnici și tabieturi anacronice. Inșuși teritoriul care lor li se pare sacrosanct se va transforma într-un maidan gol și ridicol și se pare că este nevoie de o asemenea metamorfoză pentru ca cinematografia românească să capete vitalitate. În pofida acestei situații, organizarea unui Festival de film studențesc — care nu se revendică deloc din mai vechea „Gală a filmului studențesc”, manifestare cu iz de mușcal și aspect șablonard — nu înseamnă o ruptură definitivă cu trecutul și aceasta în primul rînd fiindcă există în istoria filmului românesc cîțiva realizatori și cîteva filme de care nu ne putem despărți. În al doilea rînd, pentru că această ruptură nu s-ar susține printr-un program estetic coerent și prin opere pe potrivă. Titlul de „Criza” nu are doar o semnificație critică și ironică, ci și una autocratică și autoironică... Sîntem conștienți, așadar, că filmele noastre nu sînt suficiente de reprezentative și de conforme cu propriile idealuri estetice; cu toate acestea credem că Festivalul de film studențesc trebuie să ființeze. Aceasta nu înseamnă că el este o formă fără fond. Fondul există și el trebuie judecat de public și critică; iată principală rațiune de a fi a Festivalului. Sîntem sigur că gurile de creație și de inspirație care par să aibă adevărate prăpastii vor fi umplute în scurt timp. Nu în ultimul rînd, Festivalul își propune un obiectiv pur pragmatic: să promoveze tinerii cinești, să le înlesnească acestora întîlnirea cu cel care ar putea să-i ajute să devină ceea ce ei doresc și să nu ajungă muritori de foame cu diploma în buzunar.

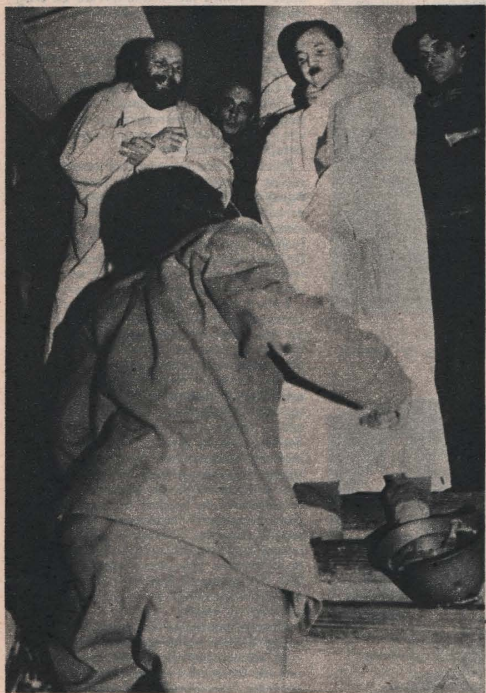
NOI

Exerciții și exorcizări

S-ar părea că dușul rece de la Costinești le-a prins bine studenților de la Academia noastră de cinema. Li s-a reproșat atunci, printre altele, lipsa de organizare. Acum, au dovedit că sînt capabili de organizare dacă festivalul este cu adevărat al lor.

Garanția ne-a oferit-o încă înainte de începerea proiecțiilor, „Caietul program” conceput cu logică și fantezie, două atribute fără de care e greu să faci cinema. Cîtă logică și cîtă fantezie există însă și în filmele studențești veți vedea din comentariile de mai jos.

Reproducem cîteva texte din „Caietul” amintit (îngrîjit de Lucian Georgescu, Dan Adrian, Mirela Dăuceanu, Adrian Leu, Radu Corian); preambulul esențial la Criza '91, semnat de Radu Coșășu, colaboratorul nostru care se află constant în grațiile studenților din diferite generații; minimanifestul semnat NOI și două portrete subiective ale studentului-cineast.



Deliciu pauzei: happeningul, parodie la „Ivan Turbincă”

Topul spectatorilor citit cu atenție



S-a potrivit de minune cu încheierea anului cinematografic trecut această „Criza '91”. Alendînd un asemenea titlu pentru Festivalul filmului studențesc, organizatorii ne-au clîștigat atașamentul pentru că am sesizat (mai tîrziu de a citi în spiritul lui caietul-program) că ei are semnificație ironică, dar și autoironică. Neîndurătorii cu mediocritatea, clișeele și inconsecvențele cineastilor consacrați, studenții s-au arătat dispuși să supună aceleiași judecăți severe proprit epigonisme, ticuri, stîngăcii. Exigența nu s-a manifestat și la nivelul selecției, deviza programului competiției pîrînd a fi „o șansă pentru fiecare”. S-au înscris, deci, în concurs, filme (pe 16 mm, 35 mm sau în tehnica video) de la Academia de Teatru și Film, dar și de la Universitatea Ecologică sau de la „Titu Maiorescu”. Trei zile de vizionare în care n-au lipsit pauzele agreeabile, cu happening, discuții, bar asortat și compris. În polida plăcutelor momente de relaxare, am luat cit se poate de în serios invitația de a privi cu atenție producția studențească.

Ce-am putut remarca în cele 12 ore de proiecție! E greu de făcut suma cînd intră în competiție pelicule de anul I cu unele de absolvire, filmele operatorilor cu ale regizorilor. Despre dificultatea stabilirii genurilor nu mai vorbim, granița dintre ele fiind de multă vreme abolită în creația de instituit. Cum e și normal, se face simțită libertatea opțiunii tematice. Cu efecte benefice, dar și nedorite, pentru că mulți tineri autori vor să spună totul dintr-o dată. Pentru că tot am început de la „palierul” subiectului, aș semnala ca binevenită intervenția, la acest capitol, a studenților de la scenaristică-filmologie. Le-am simțit prezența (nu numai pe generic) în cîteva pelicule și am reținut nume precum Lucian Georgescu, scenarist la **Pe lingă zinele ce trec** (de Tudor Giurgiu) sau Ada Maria Ichim și Șerban Alexandrescu, menționați la „după o idee de” în cazul documentarului **Colonia penitenciară** (de Teodor Marius Barna) și al „ficțiunii” **02180/1991** (de Titus Munteanu). Dacă regizorii și operatorii învață încă din studenție să colaboreze cu un scenarist, m-am gîndit că nu e totul pierdut pentru viitorul cinematografului nostru, atît de desoperită la capitolul dramaturgie.

N-am uitat nici o clipă că ne aflăm în fața unor filme „de școală”, a unor exerciții menite să desăvîșească formarea tinerilor cinești, dar am sperat că multe dintre ele vor reuși „să se țină pe propriile picioare” și să-și ducă gîndul pînă la capăt. Deși nu e un secret pentru nimeni că dotarea tehnică se află la A.T.F. într-o stare încă și mai precară ca „înainte”, cred că nu numai ea poartă vina unor cadre și ecleraje neinspirate, a impresiei de confuzie lăsată de unele pelicule văzute. Concizia și precizia sînt calități ce nu par a se bucura de aprecierea viitorilor cinești. Fac excepție studenții de la operatorie: con-

form tradiției, filmele lor sînt mai riguroase decît ale celor de la regie. Am reținut, pentru profesionalism, mul neîndoielnic: **Memoria zidurilor** de Malin Muștescu (ce a trecut de exigenta selecție a Festivalului internațional de la Poitiers), **Cameleon** de Alexandru Solomon, **Cădere liberă** de Teodor Lucaci și Constantin Apostolescu.

Ceea ce subminează, în general, intențiile tinerilor regizori ține, cred, de indecizia proiectului. Divagația sufocă de multe ori firul narativ principal (în cazul ca acesta există). Chiar și un documentar solid ca **Verdictul** de Bogdan Cristian Drăgan, care vorbește emoționant despre închisorile comuniste, nu rezistă tentației de a adăuga inutilele ornamente formale. Am avut mereu impresia că studenților la regie le e teamă de simplitate. Tocmai pentru că nu o ocolește, tocmai pentru că evită cu bun simț „punerea în pagină”, filmul **Nucet** de Mirona Tat, impresionantă mătură despre un sat transilvan care stă să moară, a căcutat atît publicul cit și jurul.

Am remarcat, tot ca impresie generală, tonul posomort al peliculelor. Desigur, „tineretea și vîrsta disperărilor”, cum spune Lawrence Durrell, în plus, de unde atîta violeie în vreme de criză? Și totuși, prea mulți simucigași, marginali, cerșetori, prea voluptuși „dăruți” nu este degajată nimal de reprezentarea celor mai sus pomenite, ci și de terna lor tratate cinematografice. Puținul umor apărut pe ecran a marcat cîteva filme cu o viziune inteligent ironică asupra dezamăgitoare noastre lumi post-revoluționare. Aș aminti, dintre aceste pelicule cu un umor deloc gratuit: **Milona de Viorel Frangolea**, **02180/1991** de Titus Munteanu și **Cîntecul de dimineață al lordului Zero** de Gheorghe Preda. Nu numai sarcasmul le-a deosebit de multe altele, ci și ritmul cu adevărat cinematografic.

Oricum, cred că festivalul „Criza '91” și-a atins o parte dintre țintele alese. În primul rînd a reușit să creeze un climat de discuție avînd drept calități franchea, sinceritatea, luciditatea. Mai în glumă, mai în serios, ei au semnalat proporțiile crizei în țare se află cinematograful nostru. Chiar dacă n-au indicat o cale de a ieși din ea, au ajutat pușin la exorcizarea răului. În plus, ei s-au arătat mai pregătiți decît s-ar fi crezut pentru înfruntarea economiei de piață. S-au organizat singuri, au știut să-și găsească sponsori, să mobilizeze presa. Au dovedit că știu să-și ia viața în propriile mîni. Deocamdată nu s-a atins însă „obiectivul pragmatic” al festivalului, acela al întîlnirii dintre cinești și (viitorii lor?) producători. Cu mici excepții, aceștia au absentat. Am simțit, în schimb, priviri pline de speranță ale studenților îndreptate înspre „loja presei”. Doamne, de ț-am putea ajuta cu ceva!

Dana DUMA

A ști să pui punct

A ști să renunți la balastul inutil. A ști să pui punct. Iată ce ar trebui să-ți învețe profesorii — în mare parte absenți de la festivalul „Criza '91” — pe studenții lor, viitorii cinești. Căci lungindu-se și diluîndu-și inutil substanța narativă (atunci cînd aceasta există cu adevărat) multe filme prezentate în concurs au creat spectatorilor senzația că asistă la proiecția unor plicticoase filme în două serii, deși durata lor reală era — cu cîteva notabile excepții — sub douăzeci de minute.

Printre multele crize despre care se tot vorbește există și o criză a tinerilor creatori care nu se îndură să taie din materialul filmat, care țin cu ghearele și cu dinții de fiecare metru de peliculă (și este o problemă, într-adevăr procurarea acestei pelicule!), chiar dacă respectivele secvențe nu fac altceva decît să lungesc inutil un film și așa prea lung. Filmele încep prea devreme și se termină prea tîrziu, astfel încît esențialul se pierde înecat de platitudinii și lungimi.

Dar unde trebuie să se sfîrșească o secvență și — în ultimă instanță — unde trebuie să se sfîrșească un film? O regulă de aur a dramaturgiei cinematografice (și nu numai cinematografice) este că se povestește (filmează) pe scurt amănuntul neesențial și se dezvoltă pe larg faptele importante, revelatoare, care împing mai departe narațiunea filmică. Cînd ai un exercițiu de 10—20 min. trebuie să fii concis la maximum, să încerci să spui exact atît cit se poate spune în acest timp.

Dacă în unele filme de ficțiune lungimile nu au sărit în ochi (deși ele existau), în cazul documentarelor ele au fost vizibile și deranjante. Pentru că documentarul, spre a avea efectul dorit trebuie să se oprească la esențial, imaginile nu trebuie numai să arăte, ci și să explice sau să-l oblige pe spectator să caute o explicație. La ce bun — de exemplu — să filmezi o capelă din cît mai multe unghiuri posibile, sau să îngheși în același film, de-a valma, cîteva deținuți politici,

pe Dumitru Mazilu și Regele Mihai, alături de desene pentru copii și detalii arhitecturale ori să-ți tot arăți vreme de vreo douăzeci de minute pe un pictor ce se pregătește să picteze o biserică? La ce bun să încerci un film despre cazul Andrei Frumusanu cînd nu știți ce vrei să spui de fapt?

Iar cei ce încearcă să fie cît mai concisi cad în alte păcate, cum ar fi de exemplu un reportaj în Golanica care adună cinci minute de locuri comune, de imagini văzute de zeci de ori despre demonstrația din Piața Universității.

Curios lucru, mai toți vîd lungimile în filmele colegilor, după cum au dovedit-o discuțiile cu realizatorii ce au urmat proiecțiilor, cînd s-au auzit întrebări de tipul: „Crezi că secvența X era neapărat necesară?”, întrebări adresate tinerilor cinești în formare, nu de către ziaristi ori spectatori, ci de proprii colegi. Ne-discuînd aici lipsa de colegialitate dovedită cu acest prilej (de ce au așteptat acest moment pentru a adresa întrebări incoade, doar au avut destulă vreme să o facă la școală?), aș vrea să subliniez doar că ochiul critic nu se dovedește și un ochi auto critic.

E desigur greu să renunți la o secvență la care ai muncit mult, dar cred că una dintre calitățile pe care orice cineast trebuie să le posede este această putere de a renunța, de a accepta că nu tot ce faci iese grozav, în ultimă instanță de a depăși narcisismul în favoarea privirii critice.

O ultimă constatare: nici unul dintre filmele reținu-te de palmașterea acestui festival de criză nu scapă de defectele mai sus semnalate. Dacă asta poate fi o consolare pentru cei care nu au cîștigat nici un premiu.

Roland MAN

b
i
s

De unde începe re-începutul?

Divorțul
dintre
filmul de autor
și
filmul de public
nu poate fi
acceptat

Cele zece lung metraje de ficțiune prezentate în premieră în 1990 nu ofereau o materie prolic unei analize deoarece toate fuseseră concepute și începute înainte de decembrie 1989. Critici și spectatori am așteptat cu maxim interes cuvântul liber al cineaștilor. În anul încheiat s-au lansat 19 premiere. Cantitativ stăm mai bine. Întrebarea este: câte dintre filme și-au câștigat un bilet de intrare în cinematheca noastră personală? Înainte de a încerca un răspuns, sîntem obligați să observăm absența de pe ecran a multora dintre cineaștii noștri importanți, în acești doi ani de la revoluție. A acelor cineaști care, în ciuda tematicii impuse și a îngrădirii de expresie din anul dictaturii, au configurat o cinematografie românească iubită de public și, nu o dată, recompensată la festivalurile internaționale. Eram îndreptățiți să sperăm că, eliberați de constrîngerile ei vor lua cu asalt platourile. Nu a fost așa. Mulți, în loc să facă filme, au optat pentru munca organizatorică. Cum se știe, între creația artistică și management nu există prea multe afinități. Poate a fost un experiment necesar, dar pentru mulți cineaști doi ani au trecut în zadar.

Cîțiva dintre cei ce au filmat — din generația maturilor — s-au arătat marcați negativ de socul libertății. Ne-a fost greu să acceptăm **Flăcăul cu o singură bretea** ca expresie a libertății de creație a unui regizor care în trecut a realizat **Felix** și **Otilia** sau **Lumina palidă a durerii**. Unul dintre cei trei regizori români, laureați la Cannes, a optat pentru divertisment (foarte bine), dar cu argumente facile (foarte rău): **Miss Litoral** nu-l poate reprezenta ca cineașt liber. Un comediant cu experiență s-a lăsat și el sedus de stilul „sancan” (**Harababura**). Dintre regizorii consacrați, singur **Mircea Daneliuc** și-a asumat un discurs dificil: examinarea mecanismului dictaturii. Cineaștul a glisat însă în virtutea unei simbolistici sufocante și nu a interpus între tema aleasă și viziunea sa asupra ei un spațiu al lucidității creatoare. Ca orice regizor care s-a impus prin operă, **Daneliuc** are, pe drept, un public al său și critici devotați. Din aceeași generație, **Nicolae Mărgineanu** a avut atu-ul prozei lui **Augustin Buzura** („Feșele tăcerii”). În registrul realist, **Undeva în Est** putea fi un film mare împotriva dictaturii comuniste. A rămas doar un film cu multe secvențe acute, dar diminuat printr-un început rezumativ—enunțiativ și mai multe finaluri.

Ne-am întors privirea spre debutanți. Dintre cele șase filme de început, cinci ne-au părut, în ciuda inegalităților, semnificative.

Rămînerea lui **Laurențiu Damian** a fost debutul așteptat cu cel mai înalt interes.



● **Rămînerea** de **Laurențiu Damian** — selecționat în această lună la Festivalul Internațional de la Berlin. Secțiunea Panoramic



● **Șobolanii roșii** de **Florin Codre** — un cineroman în culori tari

● **Undeva în Est** de **Nicolae Mărgineanu** și **Augustin Buzura**, cîteva secvențe memorabile



Exceleța regizorului ca documentarist și critic de film o motiva. Cînd așteptarea e mare... Cred că opțiunea sa, o dublă întoarcere spre trecut, prin temă (rememorarea biografică a lumii unui sat românesc dunărean venit parcă din preistorie) și prin formula estetică clasicizantă, nu l-a avantajat. O epică stufosă a obligat cineaștul la un exces descriptiv, de unde lungimi și motive regizorului înscrisuri narative. Poate a fost reflexul aceluși univers uman oarecum confuz, prezentat ca stare și prin dialogul în care abundă interogația: „De ce am fost noi blestemați? De ce suntem noi vinoși? Ce ați avut cu mine? De ce pleci, băiatule? Ce să fac cu voi? Cine ne-a pedepsit pe noi? Unde duce drumul ăsta? Ce cauți aici? De ce ne înruștești cu neamul ăsta? De ce suntem noi nenorociți?” etc. Sînt tot atitea nedumeriri, programat urmărite, ce au căpătat valoare de incantație între bocetele și blestemele ce se fac auzite pe uliți sau în casele de chirpici. Sigur, narațiunea are fluiditate. **Damian** știe să construiască un film și să obțină o intensitate dramatică. Știe să moduleze raportul real—ireal (asistat și de viziunea plastică a **Ancai Damian**) reușind acele momente mister. Cînd acesta prevalează fața de realism crud, regizorul găsește cheia. Atunci, lumea sa, redusă la primitivism din lipsa de speranță, capătă o aură de poezie. Altfel, această lume poate fi de-a dreptul respingătoare printr-un naturalism tranșant.

Existența ei nu poate fi încă ignorată, cînd lumea din filmul lui **Damian** se înruștește cu lumea lui **Pintilie** din **De ce trag clopoțele, Mitică?**. Aceeasi lume a nenorocului care a translat pe parcursul unei generații de la durerea satului la insatisfacțiile orașului e regăsită în alte ipostaze, în filmele de debut **Șobolanii roșii** de **Florin Codre** sau **Înnebunesc și-mi pare rău** de **Jon Gostin**. O prelungire ce pune serioase semne de întrebare nu atît în privința opțiunii cineaștilor, cît în privința societății contemporane.

Există și alte elemente ce justifică asocierea acestor debuturi (la care adăugăm **Pașaj** de **George Bugeacan**) într-un început de curent, ce configurează momentul cinematografic actual. Lipsa unui autentic neorealism la momentul convenit se resimte. De fapt, vedem în premieră filme care ar fi trebuit făcute de mult. De aici senzația că avem o cinematografie retardată.

Tinerii cineaști întuiesc acum corect necesitatea unui nou realism mergînd în sensul obiectivității subiectivității. Girul obiectivității în cele trei filme numite este explicit asumat de prezența personajelor din lumea filmului: regizorul—oportunist și cascadorii în **Șobolanii...**; cineaștul—amator din **Înnebunesc...**; cineaștul matur la ceasul gășirii de sine și al căutării unui nou început în arta sa — **Pașaj**. Este și motivul pentru care regizorilor nu le ajunge ficțiunea și simt nevoia să o fortifice prin secvențe de documentar.

Indiferent de mediul în care se desfășoară acțiunile — intelectual, muncitoresc, artistic, interlop — eroii, în general tineri, trăiesc sub impactul revoluției din decembrie '89 care le-a întors viața „pe față”, fără să-i scutească însă de convulsii, dezmăgiri, nedumeriri și reinnoite speranțe. Căci așa e viața.

Obsesia politicului ia în stăpînire personajele. E firesc să fie așa, intrucît nu numai viața socială, ci și cea intimă le-a fost marcată de dictatură (vezi moartea tinerii en-sărcinate, cascadorul accidentat în **Șobolanii...**, moartea posesorului casei din **Înnebunesc...**)

Nu vă temeți de public

Nu știu cînd se va recunoaște și la noi necesitatea de a se organiza proiectii-test, în fața unui eșanșon de critici și spectatori, cînd încă filmul mai poate fi modificat. Așa cum se face la Hollywood încă de pe vremea lui **Chaplin** și **Selznick**.

Desigur, nici un tip de sondaj nu poate decide a priori succesul sau insuccesul unui film. Dar la Hollywood cel puțin, toată lumea e de acord că înainte de a lansa o premieră care astăzi costă în jur de 20 milioane dolari, trebuie să știi cît de cît la ce să te apleți. La sfrîșitul acestui tip de proiectie, invitaților li se cere să completeze un buletin cu întrebări de felul: „Ce scenă ați ținut minte? Ce scenă ați vrea să vedeți? Ce actori v-au plăcut final mult?” etc. Voci autorizate din Hol-

Frecvența spectatorilor

Se estimează că în Franța fiecare persoană merge de 2,2 ori pe an la cinema; în Spania și în Italia de 2 ori; în Anglia de 1,8 ori; în Germania de 1,5 ori. La noi frecvența este de 3,2 ori. 53 nu dezamăgim publicul care intră încă la cinema.



● **Pasaj** de George Bușecan, un ofertant motiv al dedublărilor

Cel mai accesibil, la noi, s-a dovedit a fi **Sobolanii roșii**. Acu-ul său îmi pare a fi fost intensitatea trăirii și o amune directe ce face filmul mai comunicativ. Calități născute, cred, paradoxal, tocmai din faptul că regizorul, sculptor de profesie (filmul e avântat de viziunea sa plastică), a învățat cinema „din mers”, direct la filmări unde participa în calitate de cascador. De unde lipsa sa de inhibiție, dar și destule inegalități în succesiunea de scenete dispersate și situații mai greu de înțeles pentru spectatori ce nu cunoaște background-ul momentului. În filmul lui Jon Gostin se simte profesionistul: siguranța în crearea unei atmosfere, precizia în portretizarea personajelor din câteva sugestii, o narațiune (cu excepția finalurilor) bine controlată. Sînt calități importante ce recomandă **Înnebunesc și-mi pare rău** și unui public internațional. Filmul lui Bușecan, **Pasaj**, e mai elaborat, fiind stimulat în acest sens de un scenariu mai livresc, ofertant prin motivul dedublărilor, condus cu subtilitate de regizor în maniera cineaștilor francezi, formați la scriitura „Noului roman”.

Debuturile, peste tot în lume, pătînesc din dorința de a spune prea multe, prin neputința autorilor de a renunța la balast. Este ceea ce se întîmplă și cu debutanții noștri care ambicionează să cuprindă și discursul intim, și un tablou socio-politic complex. Materia nu mai poate fi stăpînită. De aici și nevoia lor de a recurge la rezonuri (sub diverse chipuri) deveniți arbitrii unei pedante filosofii a vieții. Ceea ce filmele cîștigă pe terenul realului, se pierd prin replicile sentențioase cu caracter de finalitate.

Bogdan Dumitrescu, cel mai tânăr dintre debutanți, este singurul care scapă de acest handicap în al său **Unde la soare e frig**. Inteligența sa artistică a fost de a opta pentru alt limbaj și de a alege un subiect mai restrîns — întîlnirea și despărțirea datorate hazardului, într-o poveste de dragoste. Filmul său nu are lungimi, nu are hiatusuri, situațiile au transparență, conflictul universal și șansele sale de a comunica micul său adevăr unui public de pe orice meridian sînt mult mai mari (v. și Marele premiu la Festivalul internațional „La Baule” din Franța).

Am reținut cu interes din filmele anului 1991 și afirmarea unor actori din mai tîrîna generație: Oana Ștefănescu, Maia Morgenstern, Oana Pellea, Gheorghe Visu, Bogdan Uriteșcu, Lucian Nuța, Bogdan Vodă, Marian Rilea, Marius Stănescu. Nu este puțin lucru, cu condiția ca debutanții — regizori și actori — să nu aștepte alți ani pînă la următorul film, iar demersul lor să fie stimulat de noile filme ale regizorilor noștri importanți.

Chiar dacă noi, criticii, nu am inclus în cinemateca noastră personală decît sec-



● **Felix și Otilia** de Iulian Mihu, reprezentant de elită al cinematografilor noastre la festivalul celor mai bune filme ale anului... 1973, de la Londra

vențe, ni se pare că acest nou început ne îndreptățește să fim încrezători. Dar, există un dar esențial: ce facem cu publicul? În România se merge încă la cinema mai mult decît în țările occidentale. Acest „mai mult” nu se referă însă la filmul românesc. Atîta timp cît cineaștii noștri nu vor depăși arbitrar distincția dintre așa-numitele „filme de festival” și „filme de public” nu vom ieși din impas. Nu vom putea cîștiga sau recîștiga, cu onoare, încrederea publicului. Niciuna dintre marile cinematografii ale lumii nu-și permit o ase-

menea împărțire arbitrară. Fără public arta filmului nu poate exista.
De ce am uitat lecția lui Chaplin, a lui Hitchcock, a lui Truffaut?

Adina DARIAN

Cronicile la aceste filme au apărut în „Noul Cinema” nr. 6/’91, 7/’91, 8/’91, 10/’91, 11/’91, 1/’92, 2/’92.



● **Înnebunesc și-mi pare rău** de Jon Gostin, necesitatea unui nou realism

● **Unde la soare e frig** de Bogdan Dumitrescu, un alt limbaj cinematografic

lywood afirmă că toate companiile organizează astfel de vizionări particulare chiar și cele care nu recunosc că o fac.

Creatorii nu sînt obligați să țina seama întocmai de observațiile făcute, dar ei declară că sînt extrem de interesați de acest test în urma cărui geoseori își remontează filmele. „Oricî ai calcula un elect, spune regizorul David Zucker (**Arma par și simplu 2 1/2 Gustu frică**), greșești întocdeauna cu minimun 10%. La comedii e mult mai ușor: dacă nimeni nu ride la o scena, e clar că trebuie să o scoți. Publicul are întotdeauna dreptate”. Regizorul Adrian Lyne (**9 1/2 săptămîni**) este un fervent susținător al acestor proiecții. În urma unui asemenea test el a schimbat complex finalul la **Atracție fatală**, filmul său cu Glenn Close și Michael Douglas. „Lucrînd, îți pierzi obiectivitatea, declară regizorul, și ai nevoie să te verifici stînd în stal alături de spectatori. Iar cînd ei încep să manînce floricele ai motive să fii cu adevărat îngrijorat”.





Un film „popular și genial”
Dictatorul lui Chaplin

Dictatorul

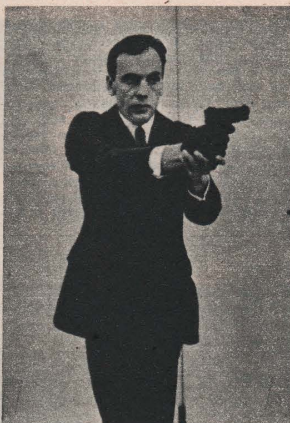
Producție: S.U.A., 1940; Regia și scenariul: Charles Chaplin; Cu: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie.

Dictatorul este unul dintre acele filme „populare și geniale” despre care Guido Aristarco spunea că anulează ideea că „popularitatea și calitatea se află într-un raport dificil”. Nimeni nu a mai reușit performanța acestei pelicule încheiată în zilele când trupele naziste invadau Parisul: aceea de a trata cu umor un subiect atât de terifiant ca dictatura lui Hitler. Chaplin a intuit că, în Statele Unite aflate departe de ororile fascismului în ascensiune, avertismentul său împotriva acestui pericol își câștiga atenția publicului fiind încorporat într-o comedie. El a avut grijă să nu-și dezamăgească admiratorii și le-a oferit cu generozitate ingredientele comice care i-au adus faimă: qui pro quo-ul (însuși deklaștorul poveștii, bazată pe asemănarea dintre un bărbier evreu și dictatorul Hynkel), gagurile (antologice, ca acela cu globul pământesc răsuclit pe degete de tiran) și chiar bătăile cu frișcă (vezi aceea care încheie disputa dintre Hynkel și acoliții lui italian Napaloni). Inegalabilul mii Chaplin nu putea pierde ocazia de a parodia discursurile belicoase ale lui Hitler, ridiculizându-le, prin exagerare, gestica grotescă. Așa cum observa Jean Mitry, Dictatorul „reflectă într-o imagine profetică toate caracteristicile de care Hitler a făcut dovadă în ultimele zile ale războiului”: de la stupiditatea la isterie, de la ferocitate la demență. Deși planul satiric este cel mai pregnant, nu lipsesc momentele de vervă burlescă, atât de tipice filmelor cu Charlot, ca secvența în care bărbierul rade un client pe muzica unui dans ungur de Brahms. Ca în toate comediele autorului, există pasaje de autentică poezie, ca interludiile sentimentale cu Hannah. În acest „paliu” poetic este inclus și discursul pacifist al lui Charlot care, confundat cu dictatorul, este pus să vorbească trupele care tocmai invadaseră Austria. Cu vinele emoționante ale eroului conturează apelul autorului la rațiune. Savuroasă comedie și neliniștitoare meditație asupra dictaturii, pelicula face să vibreze sincer un cuvânt prea adesea maltratată: umanism.

Conformistul

Producție: Italia-Franța, 1970; Regia: Bernardo Bertolucci; Scenariul: Bernardo Bertolucci, după romanul lui Alberto Moravia; Cu: Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Pierre Clementi.

O dictatură n-ar fi posibilă fără complicitatea unor zeoși ca eroul Conformistului.



Portretul colaboraționistului: Jean Louis Trintignant în Conformistul de Bernardo Bertolucci

Un adevărat rafinament al josisniciei manifestă acest burghez care din conformism se căsătorește (cu o femeie pe care n-o iubește) și se înregimentează politic (susținând regimul fascist mussolinian). Mizând pe pasivitatea și pe lașitatea celorlalți, el reușește să declanșeze delațiuni și trădări în lanț, făcându-și datoria cu „discreție”. Cu respingătoare abilitate el își șterge urmele, nelăsând nici un semn al implicării sale în crimele la care este complice. Cine ar putea bănuți ca vizitorul profesor de provincie se ocupă de atragerea în capcană

Confesiunea unei victime a stalinismului: Mărturia de Costa Gavras (cu Yves Montand)



a adversarilor Ducelui, lăsându-i apoi pe fasciști să-i lichideze?

Consecvent principiilor sale de om de stînga, Bertolucci se răfuiește și de această dată cu burghezia, mereu gata să susțină partidul aflat la putere. El afirmă că a ales povestirea lui Moravia pentru că îi permite „o analiză pe placul inimii: aceea a fascismului ca boală a burgheziei”. Pamfletul său împotriva acestei clase sociale nu abordează însă un punct de vedere „marxist”. Cazul examinat de regizor „cu răceală deliberată” își complică motivațiile politice cu unele de ordin psihanalitic. Protagonistul dovedește o „anormalitate”, se crede marcat genetic de un tată nebun și de o mamă tarată. În plus, el este măcinat de un bizar sentiment de culpabilitate, crezînd că a ucis un homosexual în copilărie. În finalul în care eroul pășește singur, contra curentului unei mulțimi bucurătoare de căderea fascismului, acesta zărește presupusa sa victimă și are o privire care sugerează o nouă explicație (tot freudiană) a comportamentului său. Respingînd, din conformism, tentația homosexualității, el își agravează înclinațiile spre violență, devenind fascist. Oricît de sofisticate, explicațiile acestei opțiuni nu-l absolvă de culpabilitate pe profesorul criminal din trasăturile căruia Bertolucci construiește portretul-robot al colaboraționistului odios.

Mărturia

Producție: Franța-Italia, 1970; Regia: Costa Gavras; Scenariul: Jorge Semprun, după povestirea lui Arthur London; Cu: Yves Montand, Simone Signoret, Gabriele Ferzetti, Michel Vitold.

Probabil că altul ar fi fost tonul ecranizării după povestirea autobiografică a lui Arthur London (vice-ministru al afacerilor externe în Cehoslovacia începînd din 1949, condamnat pe viață în 1952) dacă filmările ar fi fost făcute la Praga, înaintea invaziei sovietice din 1968, cum fusese prevăzut. Autorul mărturiei este un caz destul de bizar și, deși a fost victima dictaturii staliniste și a absurdului angrenaj declanșat de aceasta în țările „satelit” ale Moscovei, a rămas, după eliberarea și reabilitarea sa în 1956, unul dintre cei dedicați cauzei „socialismului cu față umană”. O stranie coincidență a făcut ca povestirea lui Arthur London să ajungă la Paris chiar în ziua ocupării capitalei cehoslovace de tancurile sovietice. Speranțele „primăverii de la Praga” erau brusc spulberate.

Realizat din perspectiva acestei întorsături a istoriei, o nouă dovadă că ideologia comunistă nu poate fi reformată, filmul lui Costa Gavras este o impresionantă mărturie despre machiavellismul inchiștorilor stalinști, despre torturile și umilințele la care erau supuși cei suspecți și de a se fi „îndepărat de linia partidului”. După cum constată criticul francez Guy Bracourt, regizorul nu supralicitează formula care îi adusese un imens succes cu pelicula precedentă: „Cinematografului spectaculos din Z îi succede un cinema apăsător psihic pentru spectator și nu se pune problema aici, ca la apariția celuiălalt, de un anume sentiment de exaltare pe care adversarii lui Z l-au resopțat filmului”. Mărturia rămîne una dintre cele mai lucide analize cinematografice ale mecanismului dictaturilor de tip stalinist.



Adevărul despre „dictatura proletariului” Omul de marmură de Andrzej Wajda

Omul de marmură

Producție: Polonia, 1976; Regia: Andrzej Wajda; Scenariul: Aleksandr Scibor Rylski; Cu: Jerzy Radziwiłowicz, Krystyna Janda, Tadeusz Lomnicki, Jacek Lomnicki.

Plasat în legenda datorită numeroaselor piedici care au stat în calea realizării și difuzării sale în străinătate, Omul de marmură este un pasionant studiu asupra miturilor create de stalinism. Wajda nu examinează implicțiile și mecanismul unei dictaturi personale, ci pe cele ale „dictaturii proletariului”. Această supralicitanță sintagmă a demagogiei comuniste și-a exercitat fascinația asupra milioanele de oameni de bună credință care au crezut la început în sloganurile egalitariste. Printre aceștia se numără și eroul peliculei, zidarul stahanovist Birkut, ales ca model pentru o gigantică statuie de marmură. Cînd încrederea acestuia în „viitorul luminos” începe să se clatine, nu este îndepărtat numai el, ci și triumfală lui imagine sculptată.

Impactul dramatic al filmului „îne, într-adevăr, de abilitatea construcției scenariului”, cum remarcă Marcel Martin într-un comentariu. Concepșii ca o anchetă întreprinsă de o studentă la regie care face un film de diplomă despre stahanovistul Birkut, pelicula acumulează imagini din trecut și din prezent ce participă la elucidarea enigmei statului și a modelului său. Interesul este intensificat de trimiterile pe care Wajda le face, nu fără sarcasm, la cinematograful manipulat de puterea comunistă. Un regizor de documentare de propagandă în anii '50 se laudă că el a creat mitul „omului de marmură”. Faptul că acesta nu-și pune întrebări în legătură cu destinul subiectului său și că se prefacă a nu ști că muncitorul a fost ucis în timpul grevei de la Gdansk din anii '70 este sugerat cu discreție, dar și cu durere de Wajda. Omul de marmură este o zguduitoare reflexie asupra relației dintre cinematograful și dictatura comunistă, un film-film pentru tinerii cinești polonezi care au învățat de la maestrul lor să-și asculte conștiința.

Cruntă istorie

Filmul și foarfeca

Cinematograful a fost și el revendicat cu autoritate de către orice sistem dictatorial. Puterea discreționară s-a temut întotdeauna de impactul acestui fenomen psihosocio-cultural asupra maselor ce trebuiau supuse și apoi mentinute într-o pasivitate liniștitoare pentru ea. Mîru avea să explice cum nu se poate mai bine acest cîndid „apetit cîndid“. Filmul este cea mai periculoasă artă, pentru că poate spune adevărul, dar și minți, folosindu-se în ambele cazuri de inesei mijloacele realității. De aceea, imaginea filmică nu poate fi contrazisă lăta de ce creația cinematografului trebuia păstrată sub cel mai strict control și utilizată cu abilitate pentru susținerea unei propagande pe cît de ample, pe atît de mincioase.

Este motivul pentru care Lenin s-a și grabit să semneze, încă din 1919, decretul privind naționalizarea cinematografului și punerea ei necondiționată în slujba puterii sovietice. „Uzina de vise“ a funcționat la început impecabil. Capodoperele lui Eisenstein și Pudovkin (**Cruciatul Potemkin, Mama, Greva, Octombrie, Sîrșitul Sanki—Petersburgului**) veneau parca să confirme nu numai dimensiunea de artă a filmului, dar și discrepanța dramatică, adesea tragică, între realitatea fictivă a imaginilor de pe ecran și ceea ce rămînea în afara cadrului, ori cădea la montaj. Cine-ochiul lui Dziga Vertov a legitimat documentul în forma lui așa-zis directă, de fapt supusa aceluiași operații de selecție și transfigurare ce se exercita asupra cotidianului în curs de a deveni istorie. Era, dacă vrei, forma inițială care a precedat medierea și distorsionarea tele-vizuală a imaginii purtătoare de emoție, dar și de informație.

Peșmirurile puterii personale au adus o nouă și inestimabilă contribuție la folosirea cinematografului ca modalitate de manipulare a conștiințelor și de falsificare a adevărului.

Orici forma de originalitate creatoare a fost grabnic și desăvîrșit sufocată. Ideologia s-a substituit în totalitate ideului. Filmul nu mai trebuia să sugereze, doar să arate. Întrebarile, îndoielele sau neliniștile erau inoculate prin afirmații categorice, găunoase și mincioase. Devenit încă de pe timpul lui Stalin o gazetă de perete ceva mai perfecționată, mare ecran a fost investit cu o funcție unică: cea de agitație și propagandă. Inregimentarea cineaștilor s-a făcut în mod brutal, tratamentul aplicat de alfel tuturor categoriilor de creatori.

Nu întîmplător, singurul film cu adevărat important „scapat“ printre rigurile saboatice ale cenzurii staliniste a fost **Aleksandr Nevski** (1938), în care „Tatucul“ — mare amator de filme, pe care le tot vedea și revedea — „a citit“ doar pledoaria pentru patriotism și apărarea ființei naționale, imperativ sub care erau în plină desfășurare epurările și executiile NKVD-iste! De alfel, același S. Eisenstein avea să fie ulterior pus, la index odată cu al său **Ivan cel Groznic**, ale cărua similitudini cu prezentul erau de natură să deranjeze, filmul fiind, în consecință, interzis timp de 13 ani...

Aproape concomitent, fascismul musolunian și nazismul hitlerist au decretat și ele mobilizarea totală a industriei cinematografice.

La Cinecittă se produceau în serie celebre filme „cu telefoane albe“, expresie a unor deziderate de bunăstare națională pe care regimul nu le putea asigura decât prin butaforii și numai pe ecran. Sub comanda lui Goebbels, filmul german a început să exalte istoric virtuțile războinice național-socialiste, dînd o mină de ajutor la sporierea artificială a natalității, îndeplinirea planului de patru ani și bineînțeles, la edificarea cultului personalității lui Hitler.

Epigonii comunisti din perioada postbelică nu s-au îndepărtat de la această rețetă: pe de



o parte, găuindu ferma a oricărei tendințe de reflectare veridică a realității, pe de altă contribuția cu adevărat importantă la susținerea unei propagande imbecilizante și la consolidarea cultului personalității noilor „fuhrer“.

Cu mici deosebiri, cinematografiile albaneză, chineză, coreeană și cubaneză au batut monedă pe același „conflict“ între bine și mai bine, demascînd necruțător pe dusmanul de clasă, zgîndărînd refuzul teritoriale antebelice și, firește, ridicînd în slavi figura neapărat înțeleaptă a mult-stimulatului și iubutului... Diferențierile, puține cite sînt, în mai mult de accente locale cum ar fi: revoluția culturală și cultura binefacătoare a rezoluției în China mai-oista (acum s-a trecut la lupta pentru pace prin... kung-fu), rătăciile ideologice cu restul lumii și cultul saraciei în Albania lui Enver Hodja, conflictul pe viață și pe moarte cu surdul capitalist, decăzut și mereu periculos, ce anima lupta comunistilor coreeni calăuzii de „Kim Ir Sen and Sen“.

Trecînd pe scurt în revistă această deloc scurta istorie, concluzia este una singură: licitatura nu-i prieste deloc (dar deloc!) cinematograful!

Pentru cineștii români, coexistența cu dictatura ridică (poate mai acut ca în alte părți ale Europei comuniste) o problemă fundamentală: a fi sau... a nu fi. Altfel spus — „ne facem frate cu dracul ca să trecem puntea“ sau „schimbăm meseria“?

Din această dilemă s-a infiripat producția de filme. Inocet, dar sigur. Chiar dacă tributul ideologic plătit se numea **Răsună Valea** și altele ca el. Și chiar dacă investițiile inițiale în baza tehnică a cinematografului (Studiourile Buftea) s'au rascumpărat o bună bucată de vreme prin distribuerea necondiționată a „actriței“ Lica Gheorghiu în ce-i poțtea ei inimă.

Partidul comunist vedea în cinematografia autohtonă o formă avantajoasă de propagandă, chiar „o armă ideologică“. Cineștii au folosit acest interes al puterii spre a-și face treaba, care cum au știut mai bine. Adaptarea a fost comandamentul de bază, înfruntarea a venit mai tîrziu, la sîrșitul anilor '60, atunci cînd structurile se consolidaseră, ceea ce conferea conflictului o necesară notă de forță.

Filmele istorice, botozate pompos „epopee naționale“ au fost cele care solicitau o maximă mobilizare, în primul rînd organizatorică și financiară. Cîteva ramin și azi valide (**Daci, Mihai Viteazul, Colonna s.a.**) în timp ce un **Burebista, Ștefan cel Mare — Vaslui 1475** sau **Mircea**, stîrneau încă de pe atunci risul, fiind

încărcate din belșug cu ridicolul tezelor cauziste.

Un loc aparte ocupă acele pelicule a căror acțiune se inspira din „glorioasa luptă în ilegalitate a Partidului“. Umanizarea personajelor și slăbimul abii primire salbăoane curățat terenul pentru o amunție autenticitate și sinceritate, acceptate de către cenzura de dragul înfrumusețării propriei imagini. Conexiunea unor atare condiții cu creatorii de mare valoare cum sînt Lucian Pintilie și Mircea Verou au avut ca rezultat filme notabile ca **Duminică la ora 6** sau **Măi mori rînit din dragoste de viață**.

Dincolo de aceste determinări, relația dintre film și dictatura cunoaște trei variante distincte: de maximă obediență, avînd ca rezultat acele rusinoase pelicule apologetice; de acceptare și, eventual, strecurare; de contestare.

1. Din prima categorie fac parte acele tîlhuri de tristă amintire precum **Cunună de lauri, Cei mai frumoși 20 de ani, O viață închinată fetei și poporului, Sărbătoarea în mai și altele**. Munca patriotică, ordin, indicație, saraj sau comanda socială? Desigur, în caz de refuz rezizor al fir avut de înfruntat anumite dificultăți, tot astfel cum compromitorul „Da“ aducea cu sine destule avantaje.

2. Filmele „de acceptare“ sînt cele mai dificil de evaluat azi. Ele erau, desigur, obligatorii. Pe scenarii mai mult sau mai puțin rezonabile se puteau strecura accente de autenticitate, unele de-a dreptul critice. Cotidianul primea uneori conotații de adevăr, așa-zisele „sopire“ din care unele treceau de cenzură altele nu. Aici intervenea și devenea decisivă maestrăia profesională a regizorului care la biata de combativitate sau tact, putea avea cîștig de cauză. Așa se explica cum au putut, totuși, să treacă filme ca **La capătul liniei** (Dinu Tanase), **Secerete și Răscire** (Alexandru Tatos), **Pes în doi** (Dan Pita), **Sîrșitul nopții** (Mircea Verou), **Cursa și Proba de microfon** (Mircea Daneliuc) și încă vreo cîteva. Sigur că ele constituiau excepția menită să confirme regula, în aceasta din urmă categorie intrînd producții de genul **Fapt divers, Salută-te de Agigea, Rămîn cu tine, Să-ți vorbesc despre mine, Despre o anumită fete, Escapada, Niște băieți grozavi** și mult prea multe altele. Odihneasca-se în pace!

3. Filmele de contestare n-au fost multe, dar, de aceea, cu atît mai importante. Cap de serie (și de opera) rămîine, indiscutabil **Reconstituirea** lui Lucian Pintilie, o radiografie lucidă, fară drept de apel, a întregului sistem coercitiv. Personal, cred că fara acest film și fara „Revizorul“ montat de același Pintilie la Teatrul Bulandra în 1972. De ce **Trag clopoțete, Mîșcă?** ar fi putut avea, eventual, o soartă mai blîndă.

Ma întreb și acum care minunși se datorau aprobarea scenariului și difuzarea integrală a **Croazierii** lui Daneliuc, parabola de o limpezime și de un curaj excepționale, care (culmea aberațiilor) fost interzis și sfîșiat de vreme prin distribuerea necondiționată a „actriței“ Lica Gheorghiu în ce-i poțtea ei inimă. Adaptarea a fost comandamentul de bază, înfruntarea a venit mai tîrziu, la sîrșitul anilor '60, atunci cînd structurile se consolidaseră, ceea ce conferea conflictului o necesară notă de forță.

Ma întreb și acum care minunși se datorau aprobarea scenariului și difuzarea integrală a **Croazierii** lui Daneliuc, parabola de o limpezime și de un curaj excepționale, care (culmea aberațiilor) fost interzis și sfîșiat de vreme prin distribuerea necondiționată a „actriței“ Lica Gheorghiu în ce-i poțtea ei inimă. Adaptarea a fost comandamentul de bază, înfruntarea a venit mai tîrziu, la sîrșitul anilor '60, atunci cînd structurile se consolidaseră, ceea ce conferea conflictului o necesară notă de forță.

Nu putem încheia această privire retrospectivă fără a aminti cîteva documentare de excepție care au împartășit aceeași soartă a marginalizării sau chiar a interdicției: **Apoi s-a născut orașul** (Constantin Vaeni), **Cota zero** (Laurențiu Damian), **Va veni o zi** (Copei Moscu).

Cum nu pot fi trecute cu vederea scenarii de mare curaj care au fost interzise la vremea lor (**Vocile nopții** — Augustin Buzura și Mircea Daneliuc; **Furul** — Mircea Verou, **Masacrul inocenților** — Lucian Pintilie), dintre care unele se află azi în curs de realizare (**Hotel de lux** — Dan Pita), iar altele (**Undeva în Est** — Augustin Buzura și Nicolae Margineanu, **A unapreșca poruncă** — Mircea Daneliuc) au avut deja premiera. Fie cîntarea autorilor și încîntarea noastră...

Orgolli (cu Traian Stănescu și Dorel Vișan) și **Pădureanca** (cu Victor Rebengiuc și Melania Ursu) au avut un numitor comun: scenaristul Augustin Buzura



Oul de șarpe

Producție: SUA - RFG, 1977. Regia și scenariul: Ingmar Bergman. Cu: Liv Ullmann, David Carradine, Gert Frobe, Heinz Bannat.

Moment de „ruptură” în filarmonica lui Bergman, *Oul de șarpe* marchează opțiunea autorului pentru o temă de obicei ocioasă de peliculele sale: raportul dintre individ și istorie. Alt de intensul sau interes pentru preocupările existențiale rămâne predominant și de această dată, preferința sa pentru eroii în criza găsindu-și fundalul potrivit: instalarea nazismului în Germania. Este vorba despre apariția acestuia „mai degrabă în spirite decât în instituții”, cum observă criticul francez Yves Allion. Cu rări sa capacitate de a examina resorturile umane, regizorul nu putea să scape ocazia de a încerca să explice cum a fost posibilă instaurarea dictaturii lui Hitler și cum a putut ideologia acestuia să-și exercite fascinația asupra maselor.

Germania anului 1923 cu neliniștorul său climat social și politic este un spațiu al con-



Martori neputincioși la instalarea nazismului: Liv Ullmann și David Carradine în *Oul de șarpe* de Ingmar Bergman

fuziei și teroarei în care protagoniștii, un trapezist evreu și o cântăreață de cabaret, asistă cu disperare și neputință cum suspiciunea îmbolnăvește mentalitățile. Locuitorii Berlinului încep să creadă că răul vine de la „străini” - că numai purificarea rasială și „o mână forte” pot aduce salvarea. Intâlnirea artistului de circ cu un savant exaltat care face experiențe monstruoase cu subiecți umani explică sensul ascensiunii fascismului: el mizează pe resemnarea oamenilor. Filmul se încheie cu anunțul că putsch-ul lui Hitler de la München a eșuat. Comentariul ironic precizează că „el a subestimat forța democrației germane”. Ceea ce nu l-a împiedicat să fie plebiscitat apoi în alegeri libere. Sarcasmul din ultimele imagini nu diminuează tragismul peliculei lui Bergman, gândită de autor ca o exorcizare a unei traume din copilărie: aceea de a fi aflat adevărul despre fascismul de care, la prima impresie, fusese fascinat.

Mephisto

Producție: Ungaria, 1981. Regia: Istvan Szabo. Scenariul: Istvan Szabo, Peter Dobai, după romanul omonim de Klaus Mann. Cu: Klaus Maria Brandauer, Krystyna Janda, Il-diko Banskó, Rolf Hoppe.

Regizorul Istvan Szabo își explică într-un interviu intențiile: „În filmul meu am vrut să arăt cum a fost posibil ca oamenii să fie captați, cum s-a putut ca un actor să se incline în fața dictaturii pentru a obține în schimb să fie acceptat; căci numai în această acceptare își putea afla liniștea. Este un film despre oamenii care au putut fi cumpărați și despre implicațiile prețului plătit de ei. Am făcut filmul având permanent în minte întrebarea: cum ne-am comporta noi cei de azi, într-o Germanie nazistă sau într-o Franță colaboraționistă?”

E limpede că autorul analizează cazul unui actor care a susținut dictatura nazistă gîndindu-se la „monstruozitatea pactului dintre orice om de artă și Putere. Romanul inspirator al lui Klaus Mann transfigurează biografia lui Gustav Gründgens, care, pentru a obține aprobarea naștilor de a

Cineaștii

împotriva

DICTATURII

Căința

Producție: „Gruziatim”, 1984. Regia: Tenghiz Abuladze. Scenariul: Nana Djanelidze, Tenghiz Abuladze, Rezo Kveselava. Cu: Avtandil Makharadze, Ia Ninidze, Merab Ninidze.

Film condamnat de cenzura brejnevistă și repus în drepturi în zilele glasnostului, *Căința* a pătruns impetuos în circuitul internațional. Primul semn al recunoașterii calităților sale de excepție: Marele premiu special al jurului de la Cannes în 1987. Opiniile criticilor sînt unanime: pelicula este una dintre cele mai originale și tulburătoare parabile ale totalitarismului. Nevăzută, umbra lui Stalin planează asupra imaginilor. Cu toate acestea modelul tiranului nu este numai Iosif Visarionovici, ci și Beria, Mussolini și Hitler. Discrete trimiteri la unul sau la altul dintre aceste sinistre personaje sînt fie de înfățișarea protagonistului, fie de gestica sau retorică acestuia. Cu toate că este numai un lider



Un amestec de Mussolini, Beria, Hitler și Stalin în dictatorul Varlaam (interpretat de Avtandil Makharadze în *Căința* de Tenghiz Abuladze)

ple, ne spune „printre rînduri” regizorul, pentru că „sîntem toți vinovați de existența lui Varlaam și a celor asemănători lui”.

Istoria oficială

Producție: Argentina, 1985. Regia: Luis Puenzo. Scenariul: Aida Borinik, Luis Puenzo. Cu: Hector Alterio, Norma Aleandro, Chela Ruiz, Chunchuna Villaflor.

O dictatură militară, tipic latino-americană, străvește destinele eroilor în acest film care are toate datele melodramei. O femeie bine plasată în societatea argentiniană începe să-și pună întrebări asupra identității fetei înfiată cu oțiva ani în urmă. Deținător al secretului, soțul ei care susține cu fervoare regimul dictatorial, refuză să-i spună adevărul. În loc să giseze înspre o dramă conjugală, pelicula devine o dramă a conștiinței: protagonistă află că fiica ei este copilul unor opoziționiști militari asasinată „fără urme”, întreprinsă pe cont propriu, investigația pentru aflarea adevărului pune într-o lumină crudă, la fel ca în *Missing* al lui Costa Gavras, o dureroasă realitate contemporană: mii de „disparați” de care se fac răspunzătoare dictaturile militare din America Latină.

Partizan al unui „cinema intim”, Luis Puenzo nu abordează formula pamfletului politic și nici nu ambiționează o frescă socială. Tragedia trăită de eroina sa are valoarea de *pars pro toto*. „Puterea filmului stă în abilitatea sa de a insera ideile politice în țesătura evenimentelor cotidiene”, observă criticul englez Nigel Floyd. Meta-morfoza parcursă de eroină, o burgheză cu o existență protejată care deschide ochii asupra unor realități brutale, este întregită de zăduirea crezului său profesional. Profesoară într-un colegiu particular, ea preda „istoria oficială” ce escamotează adevărurile incomode. Refuzul protagonistei de a mai fi complice la manipularea conștiințelor anunță criza de încredere care a dus la caderea dictaturii militare în Argentina după războiul din Malvine. Incantata povestire în cheie de suspens, dar și profunda sa vibrație omenească i-au adus Istoriei oficiale Oscarul pentru cel mai bun film străin în 1986.



Artistul ca stîlp al dictaturii: Mephisto de Istvan Szabo (cu Klaus Maria Brandauer)

mai juca, și-a renegat familia cu ascendența iudaică, a întreținut, prin spectacolele sale, cultul Führerului și a acceptat o mulțime de compromisuri de dragul carierei. Pentru un actor chinuit de demonul succesului faptul de a nu juca echivalează cu o sinucidere. Și, totuși, prețul plătit de eroul cărții (și al filmului) este prea umilitor. Cu admirabilă intuiție a detaliului psihologic Istvan Szabo examinează motivațiile protagonistului și dezolanta sa cadere morală. Devenit el însuși un mic Führer în teatrul a cărui conducere îi este încredințată, acesta își umilește și persecută colegii, devine el însuși „o roșie” în angrenajul strivitor și, în fine, complice la crimă. Pactul cu Mephisto își confirmă și în cazul lui deznodămintul: în loc de fericire, coșmaruri torturante, în loc de siguranță, neliniște, în loc de glorie, dispreț. Secvența finală în care actorul colaboraționist este alergat pe un stadion, sub lumina reflectoarelor de Generalul - protector devine simbolul dictăției artistului manipulat de puterea dictatorială. Remarcabila forță ideatică și expresivă a peliculei i-au adus premiul „Oscar” pentru cel mai bun film străin în 1982.

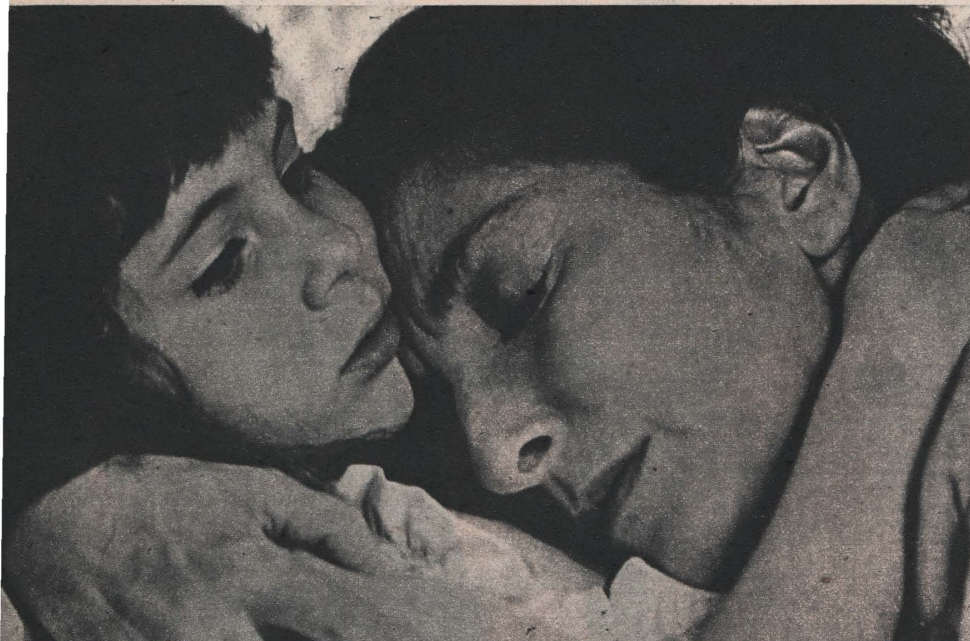
local, tenebrosul Varlaam are gustul gigantismului și al puterii discreționare ce-l particularizează pe dictatorii citați. El strivește cu nepăsare destine, dărîmă case și biserici, dar afișează un comportament patern, de tăcut ce reamintește mereu oamenilor că sînt în primejdie și că trebuie să rămînă vigilenți. Replica sa: „Poporul nostru trebuie să se transforme într-un pumn strîns”, este unul dintre clișeele regăsite în discursurile tuturor dictatorilor comunisti. Abilitatea lui Varlaam și a acoliților săi de a întreprinde suspiciunea, plăcerea distrugerii opozițiilor, sacrificarea unora dintre apropiații săi că și-au pierdut zelu, evocă teroarea stalinistă prelungită pînă în zilele noastre pe multe meridiane și paralele. Principalul merit al peliculei lui Abuladze este că vorbește de universalitatea tragediei totalitarismului. În plus, el avertizează că un asemenea tiran ar putea să reapară dacă trecutul este uitat. Tocmai de aceea i se refuză personajului Varlaam dreptul de a fi îngropat creștinesc. „Dacă-l înmormîntăm, înseamnă că închidem ochii la ce-a fost”, declară eroina justițiară care cere să se facă dreptate. Depinde numai de noi ca așa ceva să nu se mai întîm-

„Dreptul de a face orice și puterea de a ucide sînt un vîn prea tare pentru a nu îmbăta oamenii“.

Hippolyte Taine

„Tirania sfîrîmă sau fortifică individul; libertatea îl molește și face din el o fantomă“.

Emil Cioran



Veneția

Logodnica lui Stalin

Producție a studiourilor ungare. Scenariul: Miklós Kolló. Regia: Peter Bacso. Cu: Jull Basti, György Csérhalmi, Nina Petri.

Peter Bacso mărturisea anul trecut la Mostra venețiană că i-au trebuit cîțiva ani de zile bune ca să poată obține dreptul de ecranizare, de fapt o adaptare liberă a povestirii scriitorului rus Grigori Tiendiakov. Pe Bacso îl interesa povestea în primul rînd pentru că se întîmpla în cei mai sumbri ani ai epocii Stalin (an '36-'37) cînd era sacrificat, printre alții, mareșalul Tucheovski, sub acuzația de „inaltă trădare“. Acuzată și procesul înscenat aveau să aibă loc după vizita oficială pe care mareșalul o făcuse la Londra.

Povestea lui Tiendiakov se petrece într-o regiune îndepărtată a Uniunii Sovietice. Într-o bună zi își face apariția în țirg o faptură stranie, Parania și numele ei, ființa ieșită parca din neant. Cu greu i s-ar putea indica o vîrstă, are căutură de animal hăituit, e toată numai rîni ce răzbat de sub zădrențele care îi acoperă trupul. Pretinde nici mai mult nici mai puțin decît că e logodnica lui Isus. Localnicii sînt uimiți de această apariție, apoi înțeleg că e o femeie cu mintea rătăcită și încep să-i arate o grijă omenescă. Parania își alege ca loc preferat chiar unul aflat sub portul lui Stalin, care împodobește piața țirgului. Încet-încet începe să-și declare o pasiune devotoare care, evident, nu se poate împărtăși între Isus și Stalin așa încît îl preferă pe dictator, proclamîndu-se „logodnica lui Stalin“. Și dacă Isus în nestîrșita lui îngăduință n-a avut cum să reacționeze față de Parania, odată cu invocarea calităților de logodnică a lui Stalin, un întreg mecanism se pune în mișcare, pentru că nimeni nu poate învocea numele dictatorului sau cum s-ar spune nimeni nu-l poate lua în desert, proclamîndu-se rubedenie a lui. O ploaie de acuze dintre cele mai grave și exterminatoare se abate asupra cerșetărei. Ce urmează este ușor de banuit: acuzații de spionaj, sabotaj, dușmană a poporului. Erau semnele vremii care de altfel aveau să se perpetueze și să devină însemnele unui sistem. Arestare, judecată, pedeapsă aspră, Siberia.

Prin povestea Paraniei, Bacso face anatomia unui sistem și o face în așa fel încît te ține cu suflul la gură — nu știi dacă pe toți cei din sala venețiană dar cu siguranță pe unii dintre cei care veneau dinspre soare-răsare.

Mircea ALEXANDRESCU

San Sebastian

Noaptea cea mai lungă

Producție spaniolă, 1991. Regia: José Luis García Sánchez. Scenariul: García Sánchez, Gutierrez Aragón, Carmen Rico-Godoy.

Spania încearcă să-și exorcizeze spaimetele trecutului. Filmul *Noaptea cea mai lungă* pornește de la romanul „Anul în care a murit Franco“ de Pedro Ramirez. Acțiunea filmului se referă la un moment istoric — anul '75 — și la una din ultimele condamnări la moarte și execuții comandate de dictatorul fascist. Victimele sînt cinci tineri acționând într-un grup de comando care ucide un polițist. Regizorul evită trimiterea prea concrete la grupările teroriste de atunci ETA și FRAP. Atitudinea filmului e de a înțelege și compasiune pentru acești tineri exaltați. De aici indignarea unor critici care reproșează autorului că face din teroriști eroi, în timp ce alții consideră, dimpotrivă, că denigrează combatanții progresiști ce s-au opus regimului dictatoral. „N-am vrut să fac cronică istorică, ci film de ficțiune. Un recurs la memoria noastră, la o perioadă crîncină“, declară regizorul la premieră. „Noaptea cea mai lungă a fost precedată de multe zile și nopți de spaimă, cînd oricine putea fi executat fără multe dovezi... Eu nu mi-am propus să arăt călii ori victime, ci doar să fac apel la conștiința noastră dornică să uite prea repede. Ori, popoarele care-și uită greșelile sînt condamnate să le repete.“

Într-un tren se întîlnesc, în 1990, avocatul care a încercat să aere în acele vremuri grele pe tinerii acuzați și ex-procurorul militar care a rostit atunci sentința de condamnare la moarte. În rolul procurorului a fost distribuit un actor cunoscut pentru opiniile lui politice profesiste pe atunci. În rolul avocaturii apărător evoluează un actor cu vederi progresiste. „Democrația din Spania de azi face ca acești doi foști adversari să poată sta acum liniștiți de vorbă. Oamenii sînt dispuși să ierte, dar greșelile trecute trebuie să nu se uite...“ — conchide, pe același ton evaziv, autorul filmului acuzat, printre altele, că „profanează amintiri și speranțe“... Care cine are dreptate?

Alice MĂNOIU

Tragedia unei dictaturi militare: istoria oficială de Luis Puenzo (cu Norma Aleandro)

O tiranie după model ceausist: Titania, Titania de Peter Bacso

Titania, Titania

Producție: Ungaria, 1989. Scenariul și regia: Peter Bacso. Cu: Gyula Bodrogy, Dorottya Udvaros, Eva Igo, Andreea Kiss.

Curajul acestei satire politice este acela de a fi ales pentru personajul dictatorului un model contemporan aflat în momentul realizării filmului în plină dezantare a nefastelor sale inițiative. Dictatura lui Ceaușescu este ușor de recunoscut în comedia lui Peter Bacso în care tiranul este denumit Marele Titan. Sînt semnalate (evident, în cheie ironică) cunoscutele trăsături ale „anilor luminați“, aberantul cult al personalității, dezgustătoare spectacole omagiale, mania demolării și a „ctitorilor“ gigante, infometarea populației, suspiciunea generalizată. Nu lipsește ideea dictaturii bifofale: tiranul din țara numită Titania are o nevastă care-l ajută să-și puia în operă infernalele planuri. Bineînțeles, o consoartă cu veleități de savantă.

Arsenalul diabolic al tiraniei ceausiste ar fi fost incomplet fără practica sosilor. Acest obicei inspiră chiar liniile de forță ale subiectului, filmul evoluînd în principal ca povestea celor trei dubluri care, după moartea dictatorului, sînt condamnate să dispară. Incurcările comice provocate de asemănarea celor trei cu nefastul răposat au cînd factură de vodevil, cînd una de farasă tragică. Preocupat constant de tratarea în cheie umoristică a temei totalitarismului și a strivirii unor destine de marele malaxor al comunismului, Peter Bacso nu-și regăsește în Titania, Titania verve și inventivitatea din *Martorul*. Nici nu e de mirare, gîndindu-ne că monstruoasele forme ale dictaturii la care filmul său face transparente aluzii nu prea stîrneau risul. Oricum, este o peliculă premonitoare despre sfîrșitul unuia dintre cei mai detestați dictatori comunisti.



A unsprezecea poruncă

Producție: România, 1991. Regia și scenariul: Mircea Daneliuc. Cu: Constantin Dinulescu, Mircea Andreescu, Bujor Macrin, Valentin Urutescu, Ilidco Zamfirescu, Cecilia Bîrba.

O extraordinară vitalitate a răului domină lumea imaginată de parabola lui Mircea Daneliuc. Un simbolic spațiu concentrațional devine fundalul tragediei unui grup care, abia scăpat de teroarea unei dictaturi, asistă (și chiar participă) la întemeierea alteia. Incriminările animă relațiile dintre personajele care se acuză reciproc de complicate la oronile nazismului, dar și la abuzurile și fărâdelegile care se nasc sub ochii lor. Liderul care se impune prin forță, agită sloganuri comunitare și o demagogie care cere sacrificii interese personale pentru cele ale colectivității. Perfid și machiavelic, el reușește să-i înrajbească pe unii împotriva altora, transformînd pe fiecare în delator și tortionar. Trimiterile la

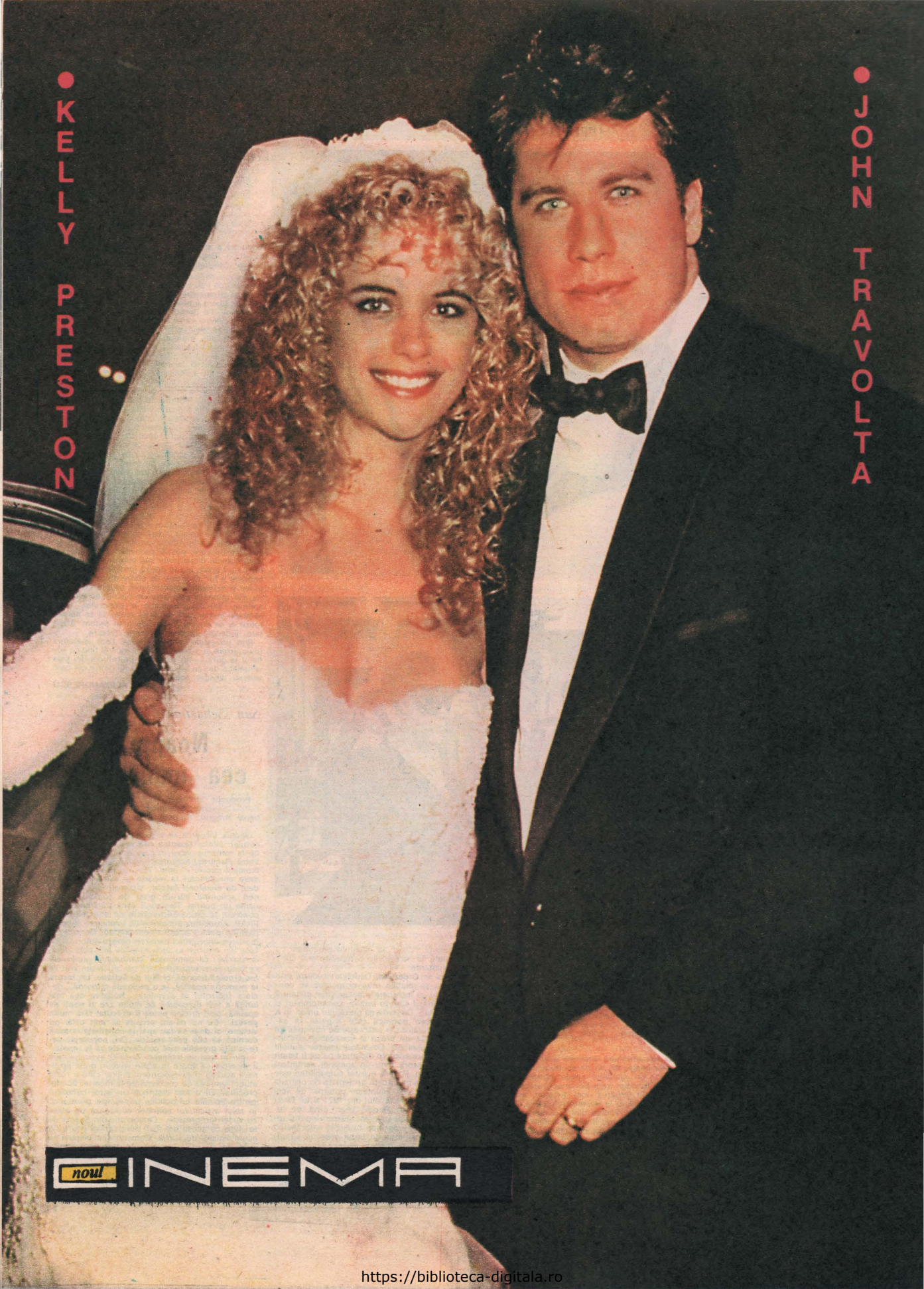
experiența Pitești, la înjosirile practice cu voluptate în închisorile comuniste sînt clare și percutante.

Ca și în *Croziera*, Daneliuc studiază prin reacțiile cu relație unui grup care se confruntă cu „o încercare“, mecanismul dictaturii și anghenajii său de lasitate, compromisuri și complicități. Degradarea peisajului uman în *A unsprezecea poruncă* este împinsă la extreme naturaliste și aminteste de cuvintele lui Cioran: „Că de firești și inatacabile sînt instinctele irosnice“. Coșmarul acestor „suflente moarte“ care acceptă dictatura ca pe o fatalitate este izvorit dintr-un apăsător sentiment de vinovăție. Povara acestei culpabilități este senzația cea mai acută deșteptată de pelicula lui Daneliuc. Ea aminteste puternic de acel moment din spectacolul din 1971 al lui Radu Penulescu cu „Regele Lear“ cînd, pe replica decăzutului suveran, „Nimeni nu e vinovat“, lumina se aprinde brusc în sală, făcînd pe orice spectator de bună credință să roșească.

Grupajul „Cineștii împotriva dictaturii“ este realizat de Dana DUMA

● K E L L Y P R E S T O N

● J O H N T R A V O L T A



now CINEMA

● NICOLE KIDMAN

IN
Z
E
N
I
noir

CRIZA '91

Portretul tînărului cineast ca artist trist

Frumos hăulește studentul cineast, minunat hăulește el pe coridoarele Academiei de teatru și film, și cită istorie, și cită măreție... Lasă-te purtat, lasă-te în voia unui traveling ce te plimă parcă prin cîmpii cu iasomii înflorite, și ce minunată e Arta, și ce minunată e Arta... Nu te opri pe coridoare, treci și pașii vor răsuna tare, oprește-te și iar înaintează, continuă, vei reuși cîte sacrificii, dar nu degeaba, tu știi...

Au poate că acum privești pe geam și-ți vezi confratele, Scriitorul, și-l invidiezi că doar ascuțitul creionului îl desparte de scris?

nu te opri, nu te opri, ești Cineastul-metafora, ești Cineastul de vis... Sau poate că-n curte Pictorul creează și tubul de roșu s-a terminat, și tubul de galben s-a terminat, și tubul de verde s-a terminat și El smulge un smoc de iarbă și-l strivește de pinză, înverzind-o definitiv, înverzind-o pentru National Gallery și tu-l vezi, și tu-l pizmuiesti? nu-l pizmui, nu-l pizmui, tu ești Cineastul de mîine, doar știi...

Continui să hăulești acum sublim pe scări și coridoare — cîte etaje vor mai fi fiind oare? ești Cineastul-parabolă, vei fi Cineastul slavit, privești în oglindă un chip ce-a albit, ce perspectiva minunată mi se deschide, Doamne, drept în fața mea, ei spun că voi accede la semnificație, că are valoare de simbol și că frustată e metafora mea, ce minunat, ce minunat... chiar critica zice așa...

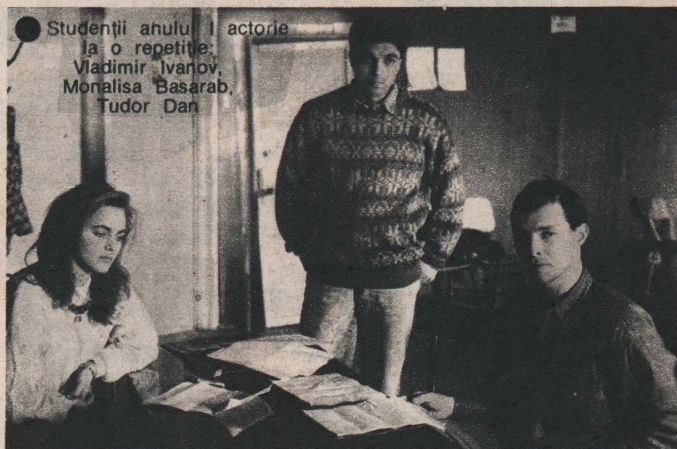
Ai ajuns la ultimul etaj al clădirii care ți-este atât de dragă acum, cu atât mai mult cu cît începi un nou drum,

cu un bagaj de cunoștințe mult lărgit — în fond, ce dacă ai albit? în fond, nu poți spune că ei nu au făcut tot ceea ce le-a stat în putere, în fond, există ceva ce tu nu le poți cere: ceea ce ei nu au...

continui să mergi, călcînd sec pe coridoare... în fond, ei ți-au spus, te-au avertizat: dar ce vrei mă, puștile, tu nu știi că Chiarini a zis că cinema-ul e și artă, dar și industrie? pî dalăle de piatră, pașii răsună tare... de aceea noi ne-am gîndit ca de astăzi Institutul să-l numim Școala de Arte și Meserii, unde veți fi deveniți și voi, copii, cumînți de veți fi...

Acum se înfundă și ultimul culoar, acolo se află o fereastră doar și-ți zîmbești: „Doamne, ce simplu e, să filmez chiar așa putea (vai, ce nebunii imi trec prin cap!) ba

Criza '91 a fost organizat de Via Media și Academia de Teatru și Film în colaborare cu ART. Susținătorii financiari și morali ai festivalului au fost: Ministerul Culturii, Fundația Soros, Institutul Francez, Intreprinderea Cinematografică a Municipiului București, Departamentul de Film-Teatru al Televiziunii Române, Radio NOVA 22, Asociația profesioniștilor de televiziune din România, Teatrul Național București, AREXIM, Fundația de tineret București, UNI-FAN și Optim Proiect.



Studentii anului I actorie la o repetiție: Vladimir Ivanov, Montalisa Basarab, Tudor Dan

chiar așa putea să panoramez de aici, numai să am cu ce, așa, lent, lent, după cum ni s-a explicat — în fond, nu-i chiar așa de complicat — doar să nu bruschez aparatul și spectatorul, și așa bruscat...

Și, cine știe, poate că pînă cînd cineva va sesiza că în mine zace un artist latent, în stare să panorameze lent, mi se va permite măcar să rămîn la această fereastră, pe acest culoar, pe aceste pietre, pe aceste stînci, fără obligații, fără obligații și fără revendicări și voi panorama doar eu, cu inima mea, cu sufletul meu, în scrișterile de intestine pietrificate și folosite ca proiectile la lapidarea visurilor mele.

Lucian GEORGESCU

Deștepți: sîntem noi acum?

Se făcea că trăiam din nou vremurile de altădată: ne întineam, cînd, unde, ne prezentam unul altuia, politicoși, virtuotoase noastre reșepnări în timp ce stăteam așa, mai deoparte, să nu dea aștia cu marșurilă peste noi, să nu ne prînda elefanții sub labe, să nu ne pună vreo etichetă pe spate, vreo muscă pe căciula... drepti și tristi stăturim, ca faru-n noaptea sau ca statuia Cîșmigului, cu păsări ginguritoare pe frunte... Cînd — Revoluțiunea sună din a să goarnă de alamă chemînd astfel la Deșteptare Națiunea și, implicit, Poporul... venind EI, noi ne traserăm iar deoparte să nu dea aștia cu basculantelă peste noi și așa ne-am și reîntîlnit de am făcut din nou prezentările... Cutare, Cutare... — Ce faci, bre? — Ce să fac, monșer, pe criza asta — stau deoparte, nu m-amestec, să nu-mi pună vreo etichetă în spate, vreo pancartă în mină... — Altfel? —

Căliș GEORGESCU

Studentii la Poitiers

După căderea cortinei de fier

Un student al junei facultăți de cinema are posibilitatea ca în timpul anilor de studiu să realizeze filme care sînt de cele mai multe ori exerciții (în lipsa marelui public, aceste exerciții pot fi asimilate cu antrenamente de dicție în fața oglinzii), dar un film de diplomă înseamnă o investiție — personală și de cele mai multe ori financiară — care reprezintă în fapt o sinteză a cantității și calității informației asimilate în școală și în aceiași timp o măsură a talentului, a maturității și promisiunii pe care o reprezintă proaspătul absolvent pentru viitorul cinema.

Festivalul *Rencontres Internationales Henri Langlois*, care și-a consumat anul acesta a XIV-a ediție în frumosul oraș Poitiers în perioada 2—8 decembrie a reunit 49 de filme de diplomă realizate în ultimii doi ani, alese din 400 de pelicule sosite de la Facultățile de cinema din întreaga lume. Pres selecția pentru acest festival a fost realizată în Franța, sub semnul unei înalte profesionalități (fiecare film din pres selecție a fost vizionat de trei sau chiar patru ori), astfel încît concursul a demarat avînd concurenți ce reprezentau școlile de film numai din Franța, Bulgaria, Anglia, Suedia, Iugoslavia, Finlanda, URSS, Cehoslovacia, Italia, România, Israel, Mexic, Australia, USA, Canada, Brazilia, Grecia și Irlanda.

Întreg festivalul s-a desfășurat într-o organizare perfectă, cu un program extrem de dens al proiectiilor, căci în paralel cu concursul au existat Serii speciale: Roman Polanski, Janus Majewski, Zanussi și Andrzej Wajda, Kieslowski, Rybczynski, dar și două Serii dedicate Școlii din Lodz, ediția din acest an fiind concepută atît ca un gest de recunoaștere a valorii școlii de film poloneze, cît și ca un prilej de a demonstra că montajul este apreciat la justa sa valoare. În această ultimă direcție, toți participanții la concurs au avut șansa de a asista la o lecție de montaj expusă de Roberto Perpignani (a lucrat cu Orson Welles, frații Taviani). După proiecțiile filmului *Noaptea Sfîntului Lorenz* de Paolo și Vittorio Taviani, Perpignani a remontat un act din acest film în fața publicului, imaginea din masa de montaj aflată pe scenă, fiind reproiectată pe ecranul cinematograficului.

Membrii juriului au fost Claudine Arnold, Marie-Josépe Yoyote (printre altele numărăse filme a montaj *Testamentul lui Orfeu* — Jean Cocteau și *Cele 400 de lovitur* — François Truffaut), Alan Taylor (detinătorul Marelui premiu H. Langlois, 1990) și regizorul polonez Feliks Falk. Ei au decernat Marele Premiu al acestui an filmului *La Istanbul*, cel mai repede posibil — Andreas Dresen, Germania. Dar organizatorii au ținut să sublinieze că simpla participare la acest concurs reprezintă un premiu nescriș pentru toți concurenții selecționați. Proiecțiile s-au încheiat de fiecare dată cu o seară de discuții la care au participat reali-

PALMARES

Cel mai bun film de ficțiune: **Lumea pe care îți-o dorești** (35 mm) de Emil Stan; **Milona** (16 mm) de Viorel Frangolea; **Cintecul de dimineață al lordului Zero** (video) de Gheorghe Preda și 02180/1991 (video) de Titus Munteanu

Cel mai bun documentar: **Nucet de Mirona Tatu**
Mențiune specială pentru imagine: **Camelionul** de Alexandru Solomon
Mențiune specială pentru scenariu: **Anamneză** de Dumitru Cristian
Mențiune specială pentru interpretare: **Sorin Cristea** (Intoleranță)
Premiul publicului: 02180/1991 de Titus Munteanu
Premii speciale (acordate de „Via Media”): **Memoria zidurilor** de Malin Musatescu și **Verdictul** de Bogdan Cristian Dragan.

O opinie de spectator

Ginduri despre festivalul de film „Criza” ’91”

A simți criza nu înseamnă și a fi lucid. Luciditatea există poate, doar în măsura unei negații metafizice a existenței. Ceea ce înseamnă, de pildă, în rest, lumea face „psihoză”. Nimic nu este a priori normal pentru că totul este Subiectivitate. Marcați de psihoză, nu trebuie uneori secole pentru a „vedea” alternativă.

De aceea nici mentalitatea crizei nu scapă acestui factum. Ceea ce degeată filmele acestui festival este, în primul rând, ralierea la un timp istoric specific; cel al revoluției. Pamfletele cinematografice prezente stigmatizează, infierează. Și atât. (Cintecul de dimineață al lordului Zero, Cădere liberă, Lini de fugă). Nu provoacă o luptă de idei, o măsurare productivă, ci sînt strigătul revoltat al artistului sugrumat de sistem.

Aș mai remarca o anume contemplativitate exprimind poate conștient o situație de fapt: absența Omului la împărțirea norocului. Este cazul **Cintecului de dimineață al lordului Zero** și a altora, excepție făcînd **Milona**. Este singurul film în care, fără pic de ostentație, autorul dă soluția. Mi se pare de asemenea a fi și cea mai subtilă metaforă a crizei din cele prezentate în concurs.

Cred că nu ar trebui uitate creațiile care sondează spațiul transfigurator al conștiinței, filme care ne spun, prin însăși concepția lor, că nu sîntem altceva decît oglinzi deformate: **Interviul**, **Încăperile sufletului**, **Alesul**, **Anamneză**.

În ceea ce privește filmele apologetice, dedicate lui Mircea Vulcanescu, Geo Bogza sau deținătorii politici nu poate să nu se observe „pleonasmul”, o anumită neputință de a evolua a substanței filmice. Personal, **Memoria zidurilor** mi s-a părut extrem de descriptiv, convertind misterul s-a-părut enunț.

Festivalul abia încheiat este însă o întâlnire necesară, cinematograful avînd și ea nevoie de generații „fronice” de valoare și nu doar de fiori primăveristici. Ori o generație nu se succede decît prin dialog. Și cred de asemenea că ar fi cu atît mai eficient acest festival, cu cît i s-ar conferi un caracter cît mai puțin ezoteric.

Mădălina SLĂNINOVICI

studentă an IV Istorie - București

zătorii, publicul, alți cinești, organizatori, jurnaliști, critici de cinema. Discuțiile au fost caracterizate — fără excepție — de un respect reciproc al interlocutorilor, de convingerea că în artă concurența agresivă este degradantă, că fair-play-ul mărește valoarea creatorului. Mai important decît topurile de preferințe, decît criticile sau laudele, au fost clasificările privitoare la problemele de limbaj cinematografic, opțiunile de stil, compoziție, simboluri și recompunere creativă a realității, conturîndu-se viziunea unui cinema modern care să răspundă cerințelor publicului, iar în același timp să aibă puterea de a forma acest public în sensul emancipării sale estetice. Marea luptă care se duce în prezent — cel puțin la nivelul teoretizării venite de pe băncile școlilor de cinema — este dată cu filmul de consum, existînd în mod real credința că noul cinema se va naște din impactul dintre școala vestică de film și cea estică, prima venind cu atîtul lucrului bine făcut, așa cum se spunea la Poitiers „ambalajul strălucitor” — iar cealaltă cu avantajul „conținutului” mai complex și mai profund.

Acest festival, conceput ca o întâlnire internațională a absolvenților de la facultățile de cinema din întreaga lume, a avut marel merit de a media concepții diferite, dar nu opuse, oferind un teren neutru pentru „disputa” colegială dintre modalitățile de a recepta și retransmite adevărurile fundamentale, acum cînd cortina de fier care a împărțit în mod artificial estul și vestul european s-a prăbușit sub propria greutate. Este adevărat că semnificarea sensibilităților este însă mai dificilă, iar criza poate fi și semnul unei virtuale renasteri.

Malin MUȘATESCU

Memoria zidurilor de Malin Musatescu, scurt metraj de ficțiune — filmul de diplomă, secția imagine, clasa prof. Florin Mihăescu — a fost reținut în competiția Festivalului Internațional de Filme Studentești de la Poitiers, dintr-o preselectie de 400 de filme. Este prima dată cînd filmul unui student român a participat la acest festival.



Printr-o cinematografie etichetată ca fiind „în criză”, nu e puțin lucru un film de debut care să rezoneze cu unele dintre cele mai acute tendințe ale cinematografului mondial, reacționînd și anumite tentative autohtone.

Căutîndu-și iubita de pe vremea cînd își satisface stagiul militar, un bărbat se îndrăgostește de o altă femeie. Nimic mai banal dacă acest tinăr n-ar fi regizor, iar filmul n-ar fi de fapt dilatarea în timp și spațiu a clipei sale de limbozire a gîndurilor la o filmare, la care se simte bruscat înstrăinat de indivizii ce-l înconjoară, coboriți din trenul propriilor amintiri. Metafora la modă („obiect ideal în cinema” — Lars von Trier), trenul facilitează voiajul unui personaj în conștiința unei epoci. Protagonistul anume conceput asemenea unei colți albe de hirtie, substituit perfect pentru imaginația spectatorului al cărui statut este în curs de modificare printr-o activă implicare în trecerea-deafacere-reîncercarea narativului filmice. Naratiunea etalată simultan pe mai multe niveluri — obsedată de regresie în copilărie, idila „cazona” idila elevat — care gîlzează permanent păstrîndu-și fiecare în parte coordonatele de autenticitate și veridicitate, de onirism și coșmaresc, dar care treptat ajung să fie deopotrivă puse sub semnul relativității. Ca de altfel întreaga poveste care, în cea de a doua parte a ei conține, ca orice operă (post)modernistă, propria sa exegeză. Astfel, după ce — conform unui uzitat procedeu contemporan — imagini (aparent) disparate ce își căută un sens comun, o idee călăuzitoare — rememora, reconstrucția autobiografică, se însinuează și tema creației — tehnica fabulatorii, perspectiva subiectivă alterînd strategia decubării cu tactica detașării, o luciditate halucinantă care deschide porțile parapsihologiei. Convenție și artificio, iluzie și devoalare, în urmă instanta comunicare în stil Delvaux.

Cum astăzi universal cinematograful a devenit un univers natural, un bun comun, cine și-a însușit cu talent alfabetic filmic își poate permite să apeleze la patrimoniul genetic de procedee utilizînd clișee sau citate.

Deruta în creație, vidul existențial pe care-l rezimte eroul trecut prin experiența comunistă a filmelor „comandă”, evocată lapidar, devine pretext bergmaniano-felliniian (a-zuții transparente la **Noaptea satimbancilor** și B.) tratat în maniera tarkovskiană a sensibilității poetice a realității (nu întimplator e invocat verbal ultimul film al maestrului, **Sacrilicium**).

Dinamica fluxului memoriei, vizualizarea monologului interior, improvizarea intuitivă, sînt practicate după legile *nouvelle va-*

guel-ului. Amendate însă de optica recentă a unui Lynch, de exemplu, care revizuirea nevoia de poveste, de basm, de înfringere mai mult sau mai puțin puerilă, mai mult sau mai puțin ezoterică.

Verbiajul filozofat însă ajunge să fie pe alocuri de o prețiozitate riziabilă (personajul superfluu al lui Mitică Popescu) în loc să limpezească speculațiile pur estetice legate de motivul enunțat — regizorul: psiholog general, magister lufi. Se izbutese totuși translația din planul concret în planul moral, ab-

Maia Morgenstern și Marian Rîlea în Pasaj



Ambiguitatea existenței noastre

Paul Ghițu este de profesie inginer. Scenariul său Pasaj a fost finalist Casei de Filme 4 în vara lui 1993. Factura înedită a acestuia în raport cu modelul momentului a stîrnit admirația — fie ea platonică, sîrînd prăa multe sanses de concretizare — a producătorilor. Autorului i-au fost cete niste „Iimpziiri”, în speranța că poate, totuși... Așa au apărut aceste ginduri. Ele nu explică, ci motivează scenariul.

Un fel de prefață... De ce nu? „Nu cred decît în revelațiile profunde. La ce folosește să schimbi structurile, dacă oamenii nu se schimbă? Marii revoluționari sînt cei care transformă omul. Singurii care au reușit cît de cît acest lucru sînt fondatorii de religii: Moise, Ius, Confucius, Mahomed...” spunea Emil Cioran.

Există, cred eu, două realități generale. Una minimă — realul și una maximă — aceasta fiind a lui Dumnezeu. Realitățile fiecărui dintre noi variază după plusul de simțuri cu care sînt înzestrați; sau de calitățile pe care le avem în raport cu minimul. Acesta este compus din nouă dimensiuni: cele trei ale spațiului, cinci simțuri, plus timpul.

Obisnuim să stabilim o cauzalitate a întimplărilor/evenimentelor. Cînd nu avem argumente, spunem: viața, soarta, întimplarea etc. Dar cine sînt ele? Ce sînt despre noi, despre ceilalți, despre ceea ce ni se întîmplă? Și cît știm? Desigur, foarte puțin. Adică — aproape nimic.

Firul epic al **Pasaj**-ului se deplasează pe mai multe trasee. Există în primul rînd un pa-

lier realist, cel pe care lucrurile se desfășoară la vedere.

Există apoi un al doilea palier — incursiunea în conștiința ca într-o altă lume, cu alte legi. Acolo totul este posibil.

Mai există și al treilea palier, al unui labirint în care eroul este, la rîndul său, creator, astfel încît o parte mai mare sau mai mică din acest scenariu — reprezintă de fapt un alt scenariu — sau film — imaginat, scris, sau chiar transpus pe peliculă. Prin urmare, sîrma pe care se deplasează, precum un acrobat, scenariul — este ambiguitatea, cea care — la urma urmei — caracterizează existența noastră.

La un din întrebările-cheie ale scenariului: „Cine este Miria”, există cîteva variante de răspuns. Poate fi Mara, care a trecut printr-o transformare de tip evolutiv. Sau Miria, adică pur și simplu o altă femeie din același oras. Ori, poate, o intrupare a conștiinței, într-o lume cu mult mai multe dimensiuni. Dar și o acțiune, soție sau iubită — proiecție imaginară a lui Andrei.

Prin această prismă cu multe fețe trebuie privit și traseul de absolvire-recuperare pe care îl urmează eroul, un fel de „recalibrare ca om”. Reușește el în final să se recupereze pe de-a-ntregu? Posibil, da, posibil nu...

În tot acest pelerinaj, singurele ajutoare și singurii prieteni ai personajului sînt ipostazele lui trecute — deci tot el însuși.

Căci remuscările indică întotdeauna existența unei alte posibilități. Ele ține de viitor și adoptă un punct de vedere superior actului împlinit: într-o situație asemănătoare va trebui să acționeze altfel. Cel care are remuscări își neghează vechea existență și crede în posibilitatea de a se schimba. Remuscările sînt credința omului în libertatea sa; cel care acordă importanța remuscărilor crede că omul este liber.

Paul GHIȚU

Anul 500 de la Columb



● Mitul lui Don Juan intrat în conștiința universală: **Don Juan, minunata mea fantomă** în regia lui Antonio Mercero, cu Juan Luis Galiardo și Maria Barranco

Festivalurile internaționale de film au ajuns să se autoconcrezeze, făcându-și un punct de onoare în a prezenta cât mai multe programe paralele. Devine astfel imposibil să vezi cea mai mare parte dintre filme. Așa s-a întâmplat și la Valladolid unde, pe lângă selecția competitivă, puteau fi urmărite: 1. Puncte de întâlnire; 2. La

ora istoriei; 3. Antologia cinematografului latino-american; 4. Ciclul Vicente Aranda și Victoria Abril; 5. Retrospectivă Carl Reiner; 6. Retrospectivă Buster Keaton; 7. Ciclul animatorului Jan Svankmajer; 8. Filme studențești de la Tisch School, New York; 9. Cinematograful spaniol 1990—1991. Un total de 264 filme în nouă zile. Inevitabil trebuie să optezi. Am ales filmele țării gazdă.

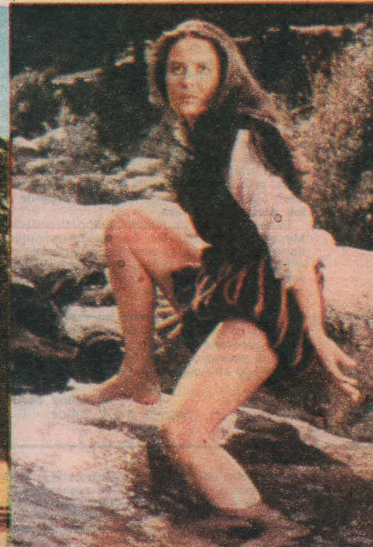
poți da seama că spaniolii se simt mai degrabă din aceeași familie cu cei de peste ocean care le vorbesc limba, decât cu cei din comunitatea europeană din care țara lor face parte.

Dacă locul de naștere al navigatorului se presupune a fi fost pe pământ italian, la Genova, iar el a cerut înțeli sprijinul regelui Portugaliei și abia pe urmă s-a adresat lui Ferdinand de Aragon și Isabellei de Castilia

tadorului despre care astăzi istoricii afirmă că „se înșela adesea în calcularea distanțelor parcurse în fiecare zi pe ocean, a inventat povestiri despre canibalii din Caraibe pe care nu i-a întâlnit vreodată și avea o imaginație infierbită...” parca recunoaștem în nuce pe Don Quijote. Cei doi se întâlnesc pe teritoriul imaginației în acțiune și al imaginației în meditație, împărțind elanul spre ideal.



● Cervantes la temelia prozei moderne, dar și la originea numitelor „road-movies”. (Fernando Rey, Alfredo Landa și Aitana Sanchez Gijon)



Cervantes

Orice cultură națională își are punctele ei cardinale „Citate” prin intermediul ecranului celui mai important festival spaniol, acestea îi se profilează a fi: **Columb, Cervantes, Don Juan, Lorca**. Să nu vi se pară ciudată asocierea unor scriitori, conchistadori, personaje mitice, în imaginara noastră roză a vinturilor, cei patru consoanează peste secole, clădind o solidă punte între realitate și ficțiune ce te conduce în inima spiritualității spaniole.

El Colon

Cred că nu există oraș spaniol mare sau mic fără statuia lui Columb. La Valladolid sînt mai multe. Este o recunoaștere tîrzie, dar totală a celui ce a sfîrșit singur, în ultimare, după ce a descoperit continentul american, asigurînd pentru secole bogăția și grandeură Spaniei. Datorită lui, Carol Quintul putea să spună că în imperiul său soarele nu apune niciodată. Tot grație faptelor lui Columb, limba spaniolă și catolicismul și-au extins atotputernicia dincolo de ocean de unde au venit și resursele ce au permis înălțarea atîtor mănăstiri și catedrale în peninsula Iberică.

Legăturile Spaniei cu lumea latino-americană au rămas atît de puternice pînă azi, încît chiar și la un festival de cinema își

care după șapte ani l-au dat în cuviințarea ca să-și înceapă visul sub culorile Spaniei, nu-i pot face pe spanioli să nu-l considere pe Columb integral al lor. Periplul său fabulos început la 17 mai 1492 cu cele trei corăbii Santa Maria, La Pinta, La Nina este reconstituit în acest an, ce marchează cinci secole de la marea sa descoperire, în două premiere cinematografice. Poate părea paradoxal că un actor francez, Gérard Depardieu, și altul britanic, Timothy Dalton, au fost aleși să-l întruچیپeze. Dar într-o Europă care se pregătește să aibă o monedă și chiar o cetățenie comună, lucrul nu trebuie să ni, se pară nepotrivit.

Extravaganța și obstinarea lui Cristofor Columb, visul și izbînda sa, precum și sensul tragic al aventurii sale ca experiență umană se regăsesc și astăzi în trăsăturile fundamentale ale spiritualității spaniole așa cum ni s-au conturat și din filmul spaniol contemporan.

Cel mai pertinent exemplu este includerea printre proiectele menite să celebreze „El quinto centenario”, realizarea unei ecranizări fluvii (351 de minute) a aventurilor lui Don Quijote de la Mancha și Sancho Panza.

El Colon sărbătorit prin Cervantes! În fond, Columb a fost atras și de literatură așa cum Cervantes a fost atras și de aventură. Iar dacă ne gîndim la curajul conchis-

torului despre care astăzi istoricii afirmă că „se înșela adesea în calcularea distanțelor parcurse în fiecare zi pe ocean, a inventat povestiri despre canibalii din Caraibe pe care nu i-a întâlnit vreodată și avea o imaginație infierbită...” parca recunoaștem în nuce pe Don Quijote. Cei doi se întâlnesc pe teritoriul imaginației în acțiune și al imaginației în meditație, împărțind elanul spre ideal.

În 1506, Columb muria la Valladolid. După exact 100 de ani, tot aici vedea lumina tiparului prima parte a lucrării lui Cervantes, care l-a făcut a fi socotit pînă azi „cel mai ingenios spirit pe care l-a avut Spania”.

Succesul lui Don Quijote a fost instantaneu. În același an, cartea a fost retipărită de șase ori. Cei doi eroi mitici, cu numai patru ani mai vîrstnici decît Hamlet, aveau, asemenea prințului Danemarcei, să intre pentru totdeauna în conștiința universală.

Cum noi revenim mereu la Eminescu și Caragiale, englezii la Shakespeare, francezii la Molière, indienii la Mahabharata... tot așa spaniolii nu se pot satura de Don Quijote și Sancho Panza. Este ceea ce puteai constata mersurînd coada de la casa de bilete, ce înțrecea mult pe toate celelalte de la filmele din festival, în seara cînd s-a prezentat prima parte a ecranizării semnate de Gutierrez Aragon (de două ori laureat la Berlin, de trei ori la San Sebastian și de ci-

el CINE ESPAÑOL



● Spiritul lui Lorca
prezent în tragedia Războiului civil (**Ah! Carmela**
de Carlos Saura cu Carmen Maura și Andres Pajares)

teva ori laureat al premiilor naționale spaniole).

„Am dorit să scot în evidență în special aventura și nu doar personajele așa cum s-a făcut până acum”, declară regizorul. Totuși, în compania lui Fernando Rey (Don Quijote) cu privirea, profilul și silueta corăbilor parcă dintr-o pinză de El Greco și în cea a celui mai popular actor al scenei și ecranului spaniol, Alfredo Landa (laureat la Cannes pentru interpretare în 1984 și cu cele mai importante premii cinematografice spaniole), dînd chip lui Sancho Panza, personajele nu puteau fi decît pregnant. Filmul este riguros și captivant așa cum captivante rămîn toate poveștile pe care le știi și virei mereu să le mai ascuți. Văzind această nouă versiune a capodoperei socotită a sta la temelia prozei moderne, ești frapat că story-ul său ar putea sta (și) la originea filmului de aventuri cunoscut acum sub denumirea de „road-movie”. Sublimul și derizoriul, bravura și ridicolul, misterul și fantezia au trecut firesc din pagina de carte pe ecran.



● El Colon — o punte între realitate și ficțiune;
și cei doi actori aleși să-i rememoreze aventura.

Comemorînd Marea Descoperire, spanioli se descoperă, mereu, pe ei înșiși

Don Juan

În același teritoriu al imaginației li se alătură și miticul Don Juan, născut la 25 de ani după Don Quijote, din pana lui Tirso de Molina, (millocășul tripletei marilor dramaturgi madrileni: Lope de Vega, Molina, Calderon de la Barca).

Columb își luase avînt de pe coastele vestice ale peninsulei, „periplul” lui Cervantes se desfășura către nordul țării, Seducătorul Don Juan își are originea în Sevilla și poartă în singele său clocotul sudic al Andaluziei, recunoscută a fi patria pictorilor și a poezilor Spaniei. Să numim doar pe Velasquez, Picasso, Lorca.

Don Juan a sedus nu doar sexul frumos, ci și creatori aparținînd altor culturi. În 1650, îl găsim deja în Italia în teatrul comedia dell'arte; Molière îl adoptă; Mozart îi dedică o operă; Richard Strauss, un poem simfonic; Byron îi schimbă semnul, transformîndu-l în seducătorul-sedus. Balzac, Merimée, Puskin îi poartă și ei torța iubirii. Și nu numai ei, în sfîrșit, se reîntorc în Spania secolului trecut, în piesele și poeziile lui Zorilla, sub masca unui satanism romantic.

Așa l-am regăsit acum pe ecran în două comedii în regia lui Gonzalo Suares (**Don Juan în infern**) și a lui Antonio Mercero (**Don Juan, minunata mea fantomă**). Libertinul fanfanor și orgolios a rămas să-și ispășească păcatele doar pe scenă, „adevăratul” Don Juan, cel ce după 450 de ani are dreptul să iasă o singură noapte din sepiul-cru spre a reveni la plăcerile vieții, e galant, tandru, îndrăgostit. Nu poți seduce fără să fii generos. Două mostre de cinema popular de divertisment, înconjurînd cu o caldă ironie legenda.

Dalton Depardieu:



● După o știre de ultimă oră, se pare că
Dalton a fost schimbat cu Matt Dillon

Lorca

La începutul festivalului, un tânăr ziarist din Barcelona, aflat și el pentru prima oară în capitala Castilliei, îmi spusese că selecția spaniolă a reținut doar un singur film catalan. Celor veniți de pe alte meridiane aceste diferențe nu le spun mare lucru în afară de a le atrage atenția că patimile regionale sînt departe de a fi stinse pe bătrînul nostru continent.

Nu am știut să dau pe loc replica tînarului ziarist, dar urma să constat că... un întreg ciclu (16 filme între 1969—1991) era dedicat celui mai important cineast spaniol în viață care este un autentic catalan: Vicente Aranda.

Dacă ar fi să definești printr-un singur cuvînt opera lui Aranda, cel mai potrivit ar fi: pasionalitate. Un cinema al pasiunilor, mergînd pe firul strărilor lui Garcia Lorca, dar în care realitatea îmbracă adesea o expresie fantastică de sorginte salvatordălescă, semn că fantasmale nu sînt străine catalanilor. Recunoaștem crezul estetic al suprarealiștilor după care „tot ce e frumos e misterios”. Să mai amintim de „Capriciile” lui Goya? Așa este privită lumea gitanilor de către Aranda în ciclul filmelor **El Lute**, reverberație a poemelor „Roman-cigitan” de Lorca. Aceeași înrudire se face simțită și în marile iubiri dezlănțate, născătoare de moarte (**Amantes**, cel mai nou film al lui Aranda). „Eroticismul este miezul relației dintre bărbat și femeie. Este firesc să se fi aflat și în centrul filmelor mele”, declară regizorul. Unde e dragoste, e violență; unde e violență, e moarte. O sintagmă cu funcție de destin în numeroase filme spaniole. O misterioasă fatalitate răzbată și în filmele sale politice (**Asasinatul de la Comitetul Central**).

La 65 de ani împliniți, Aranda spune: „Nu vreau să fiu tînar, eu vreau să fiu nemuritor.” O fărîmă de nemurire a cucerit-o, desigur, prin filmele sale.

Carmen Maura — cea mai populară actriță a Spaniei, alături de Victoria Abril (cea mai cunoscută, internațional) — fixează două fațete, divergent-convergente ale feminității spaniole. Maura este mai aproape de concretețea frustă a unei carmenice imaginată între flamenco și portretul creat de Merimée. Abril se dovedește mai apropiată de sensibilitatea femelor imaginate de Lorca. Jocul ei este asemenea unei flăcări ce se dăruiește zglobiu spre a lumina și încălzi pînă se mistuie într-un pumn de cenușă.

Filmul la care se referise cronicarul catalan, ca fiind singurul reprezentant al Școlii de la Barcelona (mișcare estetică de avan-

gardă care a marcat o reîntoarcere spre realism, moment ce a coincis cu declararea Cataloniei „drept provincie autonomă”), mi s-a părut interesant nu numai pentru că nici el nu separă realitatea de misterele ei, ci și pentru descrierea coerentă a cauzelor, întotdeauna obiective, ce au dus și aici la deruta tineretului (consumul de droguri și alcool a atins un nivel îngrijorător). Cu tot progresul social și economic, cu toate libertățile prezente, tinerii își găsesc cu greu drumul atît în viață cît și către ei înșiși. În contexte diferite, **Nimeni nu e acasă** de Juan Carlos Bonete era surprinzător de asemănător, în intenție și viziune plastică, cu debutul lui Jon Gostin, **Innebunesc și-mi pare rău**. O consonanță de-



● Temperamentul catalan al
regizorului Vicente Aranda
(Victoria Abril și
Imanol Arias în **El Lute**)

teori remarcată la cinești de aceeași vîrstă de pe diferite meridiane, care firește nu și-au văzut filmele și cu atît mai puțin au auzit unul de celălalt. Experiențele lor existențiale sînt însă gemene.

Temperamentul spaniol înflăcărat se cîstește și în deviza încrustată pe multe dintre monumentele închinată eroilor Spaniei: „Por la Gloria. Por la Patria. Per el Honor.”

Onoarea înțeală cu un maximum de subiectivism este elementul cheie în de-clanșarea impredictibilă a resorturilor temperamentului hispanic, fie că e vorba de amor sau de război.

Am regăsit această triplă deviza cu tot reflexul ei tragic și eroic în cel mai recent film al lui Carlos Saura, **Ah, Carmela!**, transpunînd pe ecran o piesă de succes. Ce straniu sună „de succes” dînd e vorba de a povestire din timpul Războiului civil ce a desprîrit prin sînge și moarte spanioli spre a egua în dicatură? A fost o altă noapte de 40 de ani și tot atîtă aia de tăcere impusă. O noapte trăită și de noi 45 de ani. Măi mulți ziaristi spanioli trecuți de 30 de ani mi-au povestit că toată copilăria le-a fost traumatizată de faptul că părinții lor, deși nu divorțaseră, erau despărțiți de convingerile lor politice. Sînt multe similitudini între cele două experiențe istorice. Și spanioli și-au împărțit o vreme existența între pușcării și exil, între impulsul răzvrătirii și acceptare. Acest trecut politic, încă prezent pentru cei ce l-au trăit, este surprins într-o cronică septimalmente forte, decapitată tocmai prin conflictul dintre republicani și franchiști (**Paisprezece stății** de Antonio Gimenez Rico). Exilați a căror inimă nu a încetat să bătă pînă în ultima lor clipă. „Por la Patria. Por la Gloria. Per el Honor.”

Adina DARIAN

CINEMA GLOB



Hamlet în viziunea lui Zeffirelli (Glenn Close și Alan Bates)



Lena Olin și Robert Redford n-au uitat... Havana (regia Sydney Pollack)

HAMLET DE ZEFFIRELLI

Unul din evenimentele cinematografice ale anului și candidată la tot felul de distincții — ca sa cităm considerații ale unor comentatori — este Hamlet în transpunerea realizatorului italian Zeffirelli (la ora de fata cel mai internațional dintre italienii filmului, alături de Bertolucci).

Capodopera shakespeariana a încitat, în teatru ca și în film, pe mulți interpreți, comentatori și nu în ultimul rând pe teoreticienii operei bardului de la Stratford. E de ajuns sa-l amintim pe polo-americanul Jar Kott a carui lucrare „Shakespeare contemporanul nostru” a stîrnit mare viața acum vreo trei decenii, ramînd pînă astăzi un reper interpretativ critic depășit deseori de propria maturizare a autorului sau, potrivit caruia „în Shakespeare alii infotdeauna totul, absolut totul. Este peste timp și chiar peste oameni. Dar fapta e totdeauna precedată de gîndire”. (În lucrarea sa, Kott se opreste cu precădere la acțiune, conflict, dacă nu chiar numai la conflict).

Care a fost unghiul de abordare al lui Zeffirelli? I-am aflat chiar din gura autorului, cu prilejul unui interviu acordat unui ziarist francez de la Radio Paris. După ce arata că Evul Mediu nordic se caracterizeaza printr-o duritate, o stare de violență și o dinamică puternic contrastantă cu atmosfera sudului Europei din acea vreme, regizorul italian afirma: „Hamlet este în cadrul de vremea expresia aceluia timp care nu se lamenteaza, care nu se piește în apoteze, ci știe ce are de făcut. Este cu totul deosebit, în text, față de reprezentările pe care le-a cunoscut. În pe scena sau în film vedești legădule lungi lamentoză, Hamlet vrea să scoată la lumină adevărul. Prin aceasta el părăsește cadrul vremii lui, în primul rînd prin calitatea intelectuală și sufletească pe care le dovedește. Se simte încorsetat de epocă și este otăsedat sa deslușească un alt orizont și cum este print, întreprinde aceasta nu doar pentru sine, ci și pentru cei ce-l urmeaza. Din acest punct de vedere el este înaintasul, ba chiar modelul furiosilor din anii '60 ai aceleiași Anglii”.

„Sa nu uităm însă, că timpurile erau glisante atunci, ca și astăzi, Hamlet — după cum ținea sa mai adauge Zeffirelli — pare ca stă singular sub un scut de lumină într-o lume cuprinsa de neguri iar căutările lui nu pot fi lamentatii cum s-a procedat uneori în transpunerea scenica ori filmica ci, după parerea mea, totul trebuie învaluit într-o acțiune și în ceea ce englezii numesc quest care este mai mult decît o cautare, este chiar cercetare. Scopul acesteia, a aceluia timp ca și a oricărui timp — este descifrarea adevărului. Știu că nu s-au nouate, nu



Cry Baby (Pingăciosul) în regia lui John Waters, „o capodoperă a kitsch-ului” (cu Johnny Depp și Amy Locane)

este o revelație pe care o fac prin aceasta, deși se uita mereu ca marea, reala cauza a luptei umanității, conditia însăși a ei este adevărul iar drumul spre el nu este unul singur ci cuprinde în același timp și actul depășirii de sine care l-a incitat dintotdeauna pe om.”

Vom mai aminti ca acest film îi are ca interpreți pe Mel Gibson în Hamlet și pe Glenn Close în Regina.

CINEMATOGRAF LA RADIO

Postul de radio Roma a înființat în cadrul emisiunilor sale o rubrica ce poartă drept titlu „Cinematograful la radio”. Emisiunea care se întinde pe circa 50 minute, urmărește sa furnizeze ascultătorilor maximum de informație despre filmul în lume, fie el comercial ori de calitate. O particularitate a acestei inițiative a radioului italian stă în faptul ca informația nu este mediata de critici sau specialiști, ci este furnizată în mod direct de către realizatorii însiși, interpreți, scenaristi, regizori și chiar de către tehnicienii de platou. Preocuparea realizatorilor este pe cît se pare de a evita prezentările docte și plicticoase, acestora preferindu-li-se un ton colocaliv dar nu suburban, fara ri-

Bazarul itimilor Sfa-rz-ma-te

• Cînd regizorul Billy Wilder (*Înora le place jazzul*) a scos la licitație faimoasa sa colecție de arta formată din 93 de piese rarissime, Hollywoodul a fost mai mult decît surprins. Regizorul a explicat: „Toată viața am trăit cu teama ca vecinul de deasupra ar putea uita apa deschisa și o inundatie mi-ar distruge colecția. Apoi, mai e ceva: mă costă o groaza de bani asigurarea altor tablouri.” Recordul licitației l-a atins un desen de Picasso: 4 milioane și jumătate de dolari. De aceeași „boala” suferă și vedetele generației mai tinere a Hollywoodului, investindu-și banii în afaceti imobiliare, dar și în arta. Astfel, Jack Nicholson colecționeaza Chagall, Picasso, bronz etrusc și egiptean, Madonna a cumpărat recent un Picasso și un Fernand Léger, Jolita Barbet Streisand este mobilă stil, Stallone achiziționeaza sculpturi de Rodin și Bourdelle. Toată aceasta activitate febrila face ca preturile operelor de arta sa creasca vertiginos (la ei, ca la noi). Famosul tablou „Jis” al lui Van Gogh a atins fabuloasa cifra de 54 milioane do-

lari. La prețul acesta, Jack Nicholson — care incasase la vremea aceea 11 milioane dolari pentru *Batman* — a trebuit sa renunțe la „visul vieții sale”. Cum s-ar spune niciodata nu esti prea bogat. Sau cum se spune la Hollywood: Niciodata nu esti suficient de bogat și de... suptu.

• **El despre el.** Regizorul Spike Lee despre Woody Allen: „Filmele lui nu au nimic de-a face cu lumea în care trăim. Nici un negru nu se vede în filmele lui. Mă întreb dacă tipul asta a coborît vreo dată în strada”. Woody Allen ridică manua: „Negrii pe care ni-i arată Spike Lee sînt aseptizati. Romantizati, îi întorc complimentul și-i spun: Filmele lui nu au nimic din lumea în care trăim: nu tu arma, nu tu SIDA, nu tu droguri...”

• Michel Piccoli despre Alain Delon: „Cînd ne întilnim, ne vorbim ca niște fosti colegi de armata. Eu îi spun: „La te uita, cea mai frumoasa mutra de actor. Să știi, esti încă un tip bine!” Și el mi raspunde: „Și tie cred ca îți merge!” Te descurci? Te descurci!” Nu prea avem ce ne

spune, dar el este fermecător. Înșportabil, dar fermecător.” Nu stim însă ce spune Delon despre Piccoli.

• Anémone: „Trebuie sa fii un mare nesuferit în meseria asta. Îmi aduc aminte ca pe tema asta mi-a certat deseori cu Coluche. „Firar sa fie, n-ai putea sa fii și tu o data dragut?” Și el raspundea: „Puicuto, n-ai înțeles nimic din meseria asta. O sa vezi tu mai tîrziu. Cînd o sa mai crești. Dacă esti un dragut, esti luat drept prost.” Și avea mare dreptate.” Oare?

• Arnold Schwarzenegger a fost numit de către presedintele George Bush în fruntea comitetului de educatie fizica și sport (au și ei așa ceva). Devisa lui Schwarzenegger: „Toată lumea face sport.” Știrea a ajuns la urechile lui Sylvester Stallone (vestițele se propaga cu viteza luminii, nu?) și l-a transformat în „Rambo furios”. Drept consolare, și-a comandat o statuie de bronz de 3 metri reprezentîndu-l în chio de discobol, pe care a asezat în grădina vilei sale, așa, pentru posteritate.

Poster

John Travolta
(Febra de simbioză seara,
Grease)
și Kelly Preston —
un happy-end
la o poveste de dragoste
cu suspense
(v. Noul Cinema nr. 11/1991)

Nicole Kidman
(v. pag. 23)

tuful întrebărilor și răspunsurilor ci, așa cum declara Francesca Codispoti, realizatoarea rubricii, o abordare dominată de reala curiozitate pentru interlocutori și pentru munca lor. Fiecare emisiune se încheie cu o înscuțurată amplă în cinematograful mondial și o prezentare a unor „tineri de succes” dar nici victinici nu sînt neglijați, caci li se rezervă în fiecare emisiune un portret de trei minute, consacrat de obicei unei personalități considerabile, după care urmează o marturisire a acesteia privind speranțele pe care le nutrește.

PREMIU

La sfîrșitul anului trecut, în decembrie, la Babelsberg, la porțile Berlinului (acolo unde în 1925 Fritz Lang turnase *Metropolis*) au fost decernate premiile „Felix” pe anul acesta (replika europeană a „Oscarului” american). Filmul european al anului pe care juriul Societății „Europa Cinema” l-a ales, este pelicula englezului Ken Loach intitulată *Riff Raff*. Pelicula belgianului Jaco van Dormael, *Toto eroul* a fost desemnată „Tinarul film european” al anului. Cel mai bun interpret a fost considerat Michel Bouquet (în *Toto eroul*) iar cea mai bună interpreta actrița Clotilde Courreu pentru rolul din filmul francez *Micul criminal*.

Două premii au revenit cineaștilor italieni: lui Ricky Memphis, interpret în filmul lui Tognazzi — fiul ce poartă titlul *Ultra*, precum și un premiu pentru montaj primit de Giancarlo Simonelli tot pentru *Ultra*.

S-a mai stabilit ca decernarea premiilor pe 1992 să aibă loc în decembrie la Madrid.

CEI DIN CLANUL SIOUX

Probabil că vom vedea și noi, și nu peste mult timp. Cel ce dansează cu lupii al lui Kevin Costner, film care a primit în 1990 șapte premii Oscar, printre care: pentru regie și pentru cel mai bun film al anului.

lata ce spune, între altele, comentatoarea americană Sheila Benson în „Sinteza” despre realizarea lui Costner: „Ea transmite o viziune perfect lucidă. La fel de autentic ca o fotografie de Edward Curtis sau o pinză semnată George Catlin sau un peisaj de Karl Bodmer. Este un film de o puritate pregnantă. Nu poți să-l califici decât epic, date fiind scene cum ar fi culturnătoarea vinătoare de bizoni, filmată cu aparate care gonesc cu viteza animalelor înspăimîntate, fugărite cu agilitate ecvestră de Dunbar și tinerii din Clanul Sioux. Desi scenariu, scris de Michael Blake, este axat pe personaj și nu pe spectaculozitate, calitatea epică a peliculei este antrenantă, condimentată frecvent cu umor viguros și nu se autoflotează niciodată...”

PREMIUL JURILUI LA MONTREAL

Este vorba despre distincția primită de un scurt metraj intitulat *Serviciu de noapte* de regizorul italian Martinotti, de fapt un episod dintr-un serial consacrat luptei împotriva drogurilor.

În episodul care poartă acest titlu este vorba despre un tinar care solicită ajutorul unei doctorele aflată în tura de noapte pentru a veni astăzi în sprijinul celor care se droghează. Doctorele veghează pe tinar întreaga noapte, reușind astfel să-l fearească să recurgă din nou la drog. Filmul, se spune în argumentarea premiului acordat de juriu, este impresionant prin devotamentul, umanitatea, spiritul de sacrificiu al medicului și prin serviciul inestimabil pe care el îl aduce unei cauze în care lupta este cel mai adesea răspătată cu eșec.

Robin Givens, fosta soție a boxerului Mike Tyson, lansată în *Furie în Harlem* de Bill Duke

FILMEAN

► Anii *Zidului* este titlul filmului pe care și-a propus să-l realizeze regizoarea germană Margarethe von Trotta. Filmările vor începe curînd, după o lungă perioadă în care autoarea a luptat să-și asigure bugetul necesar.

► „Sundance Film Festival”, sau Festivalul intelectual al Americii cum este considerat, a luat ființa prin grija lui Robert Redford, ca activitate anexă a propriului său institut de film. La 16 ianuarie a avut loc la Salt Lake City ediția din acest an la care au fost înscrise peste 50 de filme, urmate de conferințe de presă și chiar de seminarii. Între peliculele aflate în primul plan al manifestării s-au aflat *Kafka* de Soderberg, *Lanternele roșii* al chinezului Zhang Yimou, caruia i s-a dedicat și o sesiune de prezentare și analiză a operei sale. O sesiune mult pretuită a acestei ediții a fost așa-numita „Producția cea mai recentă prezentată de British Film Institute”, iar unul din filmele în privința caruia domniează pînă la prezentare a anumit suspans, a fost un documentar produs de Redford și regizat de Leonard Pettier: *întimplare la Ogala*.

► Hiturile începutului de an: pe ecranele europene *Hot Shot* cu Valeria Golino și Charlie Sheen, film destinat mai mult publicului tinar; *Cealaltă latură* de Tinto Brass; iar în America în frunte rezistă de trei săptămîni filmul *Gran Canyon* al lui Lawrence Kasdan.

► *Star Trek VI* — (iar care n-a fost explorată, film în regia lui Nicholas Meyer cu Gene Roddenberry) — recent decedat) joacă în 1804 salii din Statele Unite și este considerat printre cele mai fertile ca încasări.

► Cîi de lungi pot fi filmele lungi? Durata clasică a unui film în Statele Unite se considera a fi de două ore. Multe din filmele aparute în ultimii ani confirmă această afirmație, altele nu. Printre cele mai populare e cazul sa amintim, de pildă, ca *Bugsy* cu Warren Beatty are 130 minute, *Peter Pan* al lui Spielberg, 143 de minute, în timp ce filmul aflat la ora de față în centrul atenției publice, *J.F.K.* de Oliver Stone (laureat cu „Globul de aur”) pe 1992 nu s-a sîit să atingă 180 de minute. Deci, nu se poate (totuși) povesti cu ochii pe ceas.

► Foarte așteptat în Italia filmul tinerei realizatoare Marina Ripa Di Meana. Filmul se întotdeauna, deocamdată, cel puțin, *Fete cu păcat*. Eva Grimaldi deține rolul principal. Premiera a fost fixată pentru luna martie.

► O distribuție de înaltă clasă: Philippe Noiret și Emmanuelle Béart în filmul regizorului francez André Techinî intitulat, ca o sarmă, *Fără sărutări pe gură, te rog*.



Victoria Principal și sotul ei Harry Glassman



— și alega într-un suflet la vizionare. Acolo, nimeni nu îndrăznește să o machieze. Sufletele sunt tuși proba și... cistigă. Timp de 12 ani va fi Pamela Barnes Ewing în serialul-fluviu *Dallas*. Viata ei particulară este mult mai tumultuoasă decît a personajului pe care-l interpretează în serial. Casătorita cu actorul Christopher Skinner, divorțată și trăiește o romantică idila cu unul din frații Bee Gees, Andy Gibb, cu opt ani mai tinar. După moartea acestuia, se consolează cu miliardarul kuveitian Adnan Khashoggi. Cea de-a doua casatorie, cu medicul Harry Glassman îi aduce mult ritmul echilibrului sufletec. Printre ultimele filme: *No Just Another Affair* și *Amanita*, văzut de curînd pe ecranele TV. Este autoarea unei cărți intitulată „The Body Principal”, publicată în editura Simon and Shuster. (În numărul viitor coperta!)

Vă răspunde:

• Onisor Rodica, Valea Larga (Mures); Anca Ragusitu (Tg. Jiu); Narcisca Ardelean (Satu Mare).

Victoria Principal. Născută la 3 ianuarie 1947, la Fukuoka, Japonia, unde tatăl ei, colonelul american (de origine siciliană) Vittorio Principale fusese transferat (după cel de-al doilea război mondial), luîndu-și tinara soție pe care o cunoscuise în Anglia. Numele adevărat al actriței: Concettina Principale. La cinci ani este înscrisă la o școală particulară din Londra, familia fiind în permanență mișcată, ba în Georgia și Puerto Rico, ori în Massachusetts sau Florida. Pe timpul șederii la Londra (10 ani) se înscrie la Royal Academy of Ballet unde studiază timp de trei ani, fiind singura americană acceptată. Se înscrie apoi la Actor's Studio din Miami și la Dade Jr. College. După un serios accident de mașină, ceea ce nu o determină să renunțe, pleacă la New York, hotărîta să urmeze actoria. Își plătește singura existență și își plătește cursurile de actorie pozînd la diverse magazine de modă. Hotărîte să-și încerce norocul la Hollywood. După șapte ani (!) i se ivește primul rol mai important în *Vieța și vremea judecătorului Roy Beale*, de John Huston, avîndu-și partener pe Paul Newman. Între 1970—1975 joacă în: *The Naked Ape*; *Vigilante Force*; *I Will... I Will... For Now*; *Fantasy Island*; *Love American Style* și pentru televiziune în *The Night They Stole Miss Beaulieu*. Din 1975 este și agent de publicitate. 1977: un prieten de la Casa producătoare Lorimar își amintese de ea și îi trimite scenariul primului episod din serialul *Dallas*, cu mențiunea: „Pamela este tu!”. Ii place rolul și acceptă să dea o probă. Dar, spune ea, „întotdeauna cele mai fericite momente din viața mea au început cu o catastrofă”. În ziua fixată pentru a se prezenta la studiu, „Jaguarul” pe care-l conducea este lovit de un camion. Se trezește la spital, acoperită de vîntași și citeva copci la cap. Se externează — pe propria răspundere



Kabir Bedi cu soția

• Iolana Marinescu, București; Dan Beldie, Tg. Jiu; Mioara Iacob, Iași; Kabir Bedi — actor de origine indiană, născut în 1946 înalt, 1,80 m, brunet, ochi albaștri. După o serie de filme indiene, serialul *Sandokan* l-a lansat pe „piața europeană”. Casătorit, apoi divorțat în 1974, de dansatoarea Priitima, mama micelor sale Puja și Sidharta, s-a recasătorit cu actrița Parveen Babi. Alte filme: *Zina* lui Mohi, *Hoțul din Bagdad*, *Ashanti*.

Doina STĂNESCU

3 adrese

Victoria Principal
c/o International Creative Management
8899 Beverly Boulevard
Los Angeles, CA 90048, USA

Depeche Mode
c/o Sire-Warner Brothers Records
3 East, 45 th Street
New York, NY 10022 USA

Carrie Fisher c/o Chasin Park Citron Agency
9255 Sunset Boulevard
Los Angeles, Ca 90069 USA



DOK '91



Europa în criză, America în recesiune, Africa în ofensivă

Plecarea înapoi a rușilor veniți din Nord la Marea Caspică, condițiile de muncă ale minerilor din Argentina, situația evreilor din Buhara, Nelson Mandela, Patrice Lumumba, Mickis Theodorakis, ostracizarea bolnavilor de SIDA și regimul sever al leprozerilor din lumea întreagă, demnitatea aborigenilor din Australia și secretul fertilității în gulag (Pavel Lungin sub pavilion francez), pornografia și prostituția sau... unificarea erotică a Germaniei, tragedia de la Katyn și biografia lui Beria, groapa de gunoi a Istoriei, Jaruzelski — Troțki — Gamsahurdia, noua eugenie și banca de spermă, hippies după douăzeci de ani și alternativa traiului cvasi-conformist, femeile din Santiago de Chile și amintirea celor dispăruți fără urmă, ecuatorienii alfinindu-și identitatea în plin New York, supraviețuirea celor mai odioase mijloace de tortură din sisteme politice diferite, migrarea de la sat la oraș a australienilor, socialism sau moarte — despre inerția fanatismului cubanez, străinii și homosexualii victime ale ignoranței și intoleranței...

Focalizându-și selecția pe acest spectru conflictual, Leipzig-ul își reconfirmă renu-



**Nord-Sud,
ora
confruntărilor**

In octombrie 1991, la Palatul Națiunilor Unite, a avut loc o dezbateră asupra relațiilor Nord-Sud. Programul deschis cu tema emigrărilor și-a propus să susțină ideea solidarității dintre Nord și Sud, amintind că Africa, cu numai 6 milioane de persoane care beneficiază de asistența socială, este continentul cel mai împovărat.

Necesitatea de a face față distrugerilor mediului, tema încă nouă sub unghiul raporturilor Nord-Sud, a suscitat discuții dense și a dus la concluzia cooperării mai strânse a celor două emisfere. S-a apreciat că „Nu se poate cere Sudului să fie rezonabil dacă Nordul este atât de puțin rezonabil. Dacă societatea industrială e dăunătoare trebuie oprită, dar nu se poate pretinde acest lucru Sudului dacă Nordul perseverează.” În conștiința contemporană își face astfel loc ideea că ecologia va deveni o armă de șantaj cum a fost demografia în anii '60. Dezbaterile pe tema relațiilor economice au rămas la nivel abstract, pentru că nu este posibil să se explice împotmolirea în subdezvoltare a țărilor emisferei sudice doar prin responsabilitatea țărilor industriale. Totuși Nordul trebuie să-și rezolve contradicțiile pentru că și Sudul să demareze. S-a dezbătut de asemenea și natura politică a conceptului „dreptul la ingerință”.

LEIPZIG



Dintre colegii noștri prezenți la festival:
Irina Coroiu, Alina Sălcudeanu și Anita Gîrbea. Absenți
din fotografie: Sabina Pop (membră în juriu) și Radu Igazzag

mele, cunoscut sub deviza „Filmele lumii pentru demnitatea omului”, formula relansată de Dr. Christiane Mückenberger, directoarea festivalului și de președintele juriului, braziliana Raquel Gerber. Douăzeci de ani de memorie naștinilor”. Scutul acesta de natură „arhivistică” a fost uneori în detrimentul valențelor filactice. Abuzându-se de formula „talking heads”, se uită că imaginea este instrumentul principal al limbajului cinematografic (în mod paradoxal, o lecție de cinema a fost un film ceh despre un artist fotograf: **Între lumină și întuneric**, Jan Spatal), iar concizia un atu al forței de persuasiune.

Sesizînd impulsul în care se află acest gen de documentar, tributul didacticismului desuet, dar revenit în modă ca o reacție la imixtiunea ficțiunii, trei studenți münchenezi, Alaric Hamacher, Stefan Sarazin, Bernd Reufels și-au propus și au reușit să dinamizeze acest tipar cu un filmuleț controversat, **Jean-Luc Godard și Sfântul Graal**, dedicat celui pe care el și l-au ales ca maestru: deși întîlnirea pare ratată fiindcă li se refuză dialogul — sint chiar admonestați și trimiși „la operă” de către irascibilul cineast — tinerii vor înțelege în

cele din urmă că esențialul este nu atât adevărul, cât căutarea lui.

Gilceava punctelor cardinale

Perfecta sfericitate a globului pămîntesc face posibil ca în vreme ce unii dintre locuitorii săi sint preocupăți de integrarea în Europa, alții să fie interesați de afrocenismul ce susține că civilizația s-a născut pe continentul negru a cărui populație a migrat forțat, în stare de sclavie, pe noul continent, iar acum se pregătește să-și ia revanșa lansînd întrebarea: „Unde s-a născut Occidentul?”

Mitul superiorității și implicit al supremației „albe” este descoperit intact în Africa de Sud unde urmașii legendarilor Boer-i colonizatori au întemeiat o organizație neonazistă paramilitară de apărare împotriva pretinsei amenințări a populației de culoare: **Tara mea iubită** (Saskia Vredevoel, Târlie de Jos). Confruntarea dintre extremiști conduce la crime, dar este redată doar indirect prin cîntece intonate de fiecare parte a baricadei (în schema docu-

mentarului „en vogue” se recurge frecvent la această modalitate de comentariu paralel devenită stereotipă). Cîntînd „I am America!”, indienii de pe Rio Grande propun **Amerindia** (Corado Bernind), o privire critică asupra celor cinci sute de ani de convertire la creștinism, ani de suferință inimaginabilă în care au reușit să-și păstreze demnitatea, cultura, credința, figurată simbolic printr-un localnic „scheletic Christ indian”.

După ce dezbatează ca o farsă de proporții guignolesci — cu un soi de Cristofor Columb ce descoperă Brazilia — **Cîntecul pămîntului** (Paulo Rufino) relatează metodic, pe etape și capitole, istoria unui popor rămas fără pămînt care hotărăște să-și facă singur dreptate printr-o reformă agrară. Emoționantă este și îndirijirea femeilor marocane care și-au propus să surmonteze inapoierea cauzată de ocupația spaniolă: aflate într-un cantonament sub protecția ONU, ele studiază, muncesc, îngrijesc copiii, dar și pe ele însele, pregătindu-se de o integrare în viața modernă, care — susțin ele — nu contravine Islamului — **Gouilli** (Porumbelul de argint l.m. ex aequo, regie colectivă, Franța). În sfera exemplarității se situează și filmul despre **Fixarea dunelor** (Robert Kudella), un program științific de ameliorări ale fertilității solului, rezultat al cooperării dintre Nord și Sud, respectiv dintre Franța și Senegal. **În ce domul lumii** (Jerry Greenwald) este deșifrat unui eschimos care a ajuns egipt pe bancnota canadiană de doi dolari — ironie a soartei căci practic canadieni au distrus economia celor cărora, în 1950, le acordau cetățenia — un destin generic pentru compromisul acceptării obedienței în schimbul favorurilor, dar și oprobiului co-nașionalilor.

Pe meridianul Germaniei se rostește dramatic **Adio unui drog** numit speranță. Revenindu-se într-o localitate din fosta RDG unde se mai fîlmasă în 1985, se constată că: nimic nu s-a schimbat, un partid a luat locul altuia, situația e cu mici diferențe ca înainte; un alt sistem, dar viața n-a devenit alta! — Un Porumbel de argint a recompensat filmul lui Peter Fleichmann **Germania, Germania**, incursiune printre indivizii din Est și Vest care perseverează în aceeași idei preconcepționate ce par a configura un nou zid, zidul rece — al apatiei. De altfel, poemul filmic semnat de Stepha-

花柳幻舟

Hanayagi Genshū
in

The
K N I F E
behind
the
F A N

Foto de
Brigitte Krause



● Marele premiu
Porumbel de aur:
Tăișul evantaiului
de Brigitte Krause

Lejeune și Heiner Müller captivând Murrumul: zidului defunct, sîrșește cu exclamația „Est-Vest, ce diferență!”.

Pe lângă drama integrării, și cea a emigrării și-a avut enunțurile sale în festival! La dansa de 110 ani, existența Fără întoarcere (Antonia D. Carnerus, Suedia) a două femei, o sîriancă stabilită în Suedia și o suedeză plecată în America, este comparată: aceiași sentimente de outsider, aceiași dificultăți de acomodare, aceiași dor de casă, aceiași mare vis al reîntoarcerii imposibile. Asemeni unei steluțe rătăcitoare (Peter Mostovoi), o evreică a părăsit Rusia pentru Palestina încă pe vremea țarului, după revoluție s-a stabilit în Germania, a suportat mizeria și represuniile, iar acum se întoarce în Israel.

Tot un fel de emigrare este și cea a trupelor sovietice care părăsesc, după 23 de ani, Cehoslovacia (Sfârșitul eternității, Vladislav Krasnicka): unii soldați vor să termine cu serviciul militar, alții s-au împacat cu gândul că și-au făcut doar datoria, unii pur și simplu sînt imposibili. Diferite

Animatorii

nu se feresc nici ei
de subiectele acute

● Epilogul de doar două minute al iugoslavului Branco Rantovic vizează două concepte indispensabile atât în existența individului cât și în cea a societății — compromisul și înțelegerea: dacă un singur ins dă dovadă de „anarhism” și nu vrea să sară prăpastia, toți ceilalți se prăbujesc. Soluția „pluralismului” de conjunctură este persiflată în Cinci pieșe ușoare (Pet Lakh Kiomanda, Jugoslavia): sub aceeași emblemă tradițională „seocera și ciocanul”, indivizii stau la coadă să se vopsească unii roșii, alții albaștri, lăsîndu-se apoi manipulați în acordurile „Internationalei”.

● Veritabilă operă de artă lingvistică, Vorbe, vorbe, vorbe (Michaela Paviatova, Cehoslovacia — Porumbelul de argint) amendează în maniera BD verbozitatea ce împietăzise asupra comunicării firești. O zi (Radu Igazsag, România) din viața unui soldat propune o meditație existențială globală.

● Sarcasmul jocului cu moartea, Moartea cu coasa, asigură succesul unanim al filmului Amentia (D. Alnutdinov, URSS — Porumbelul de aur). Impresionează viziunea asupra istoriei recente — războiul din Golf — o furtună de nisip dă la iveală „grota-iesle-primidrală” — creștinismul și islamismul abandonîndu-se deșertului, Ave (Peter Gotthardt, Germania).

● Shanti (A. Gongade, India) ar fi putut fi emblema festivalului: palme de tot felul, albe, galbene, negre, netede sau mucilite, se crispează în pumni de protest, se împreună într-o rugă și implorare, se string pentru conchitere, închipuie un porumbel co-și desface aripile să zboare. I.C.

sînt motivațiile războiului din Vietnam reflectate indirect într-un film al filmului Apocalipsul, acum: Inimi ale întinericului. Apocalipsul unui cineast, documentar psihologic în care Eleonor Coppola analizează trauma națională care l-a afectat deopotrivă și pe soțul ei. Ironia — rara avis în peliculele actualei ediții — își pune pecetea pe Versiunea japoneză (Louis Avarez, Andrew Kolker): o țară capabilă de un veritabil miracol economic continuă să fie tentată de mirajul „culturii western”.

Normalitate — anormalitate

Revenind la vectorul Nord-Sud, un operator globe-trotter a considerat că merită să facă publică (filmînd-o) povestea ficei sale care, deși născută la Köln, a copilărit în Kenya, Pakistan și Africa de Sud: Sint Katja cea trăznită (Bernd Mosblech) se recomandă ea la 25 de ani cînd, după ce fusese declarată de specialiștii europeni handicapată mental, revenind în Africa, se regăsește pe ea însăși viețuind cu tribul Masai. Africa revelată ca loc de vindecare și inițiere, de încredere în spiritualitatea fiecăruia. Laitmotivul diferenței este decelat nu doar pe plan etnic sau socio-politic, ci și psihologic. Recuperarea celor retardați mental presupune, înainte de orice, afec-



● Dramele emigrării, ieri și azi: Fără întoarcere de Antonia D. Carnerus

ține și dorința de a-și ajuta semenii. Aceste sentimente îi animă și pe profesorul de muzică din filmul polonez Anormal (Jack Blawut) și pe profesora de dans din filmul german Vîno să dansezi cu mine (Claudia Willkel — premiul juriului internațional și Premiul juriului ecumenic). Lăcașul zeilor muți al Anitei Gîrbea, prin subiectul grav — ștergerea granielor dintre normalitate și anormalitate, odioasă practică a regimului totalitar care astfel sconta pe anihilarea oricărei contestări sau rezistențe — s-a plasat în aceeași sferă tematică cu filmul sovieticului Boris Sunkov

Afrocentrismul

Mășcare bazată pe elaborarea unei viziuni diferite asupra lumii, afrocentrismul susține că — timp de 500 de ani — europenii, obliterînd influența tuturor civilizațiilor africane, au manipulat istoria și etnologia pentru a-și afirma superioritatea și a sprijini cauza sclaviei. Afirmînd că civilizația europeană este derivată din cea africană, afrocentrismul își revendică Egiptul, abuziv alipit la Orientul Apropiat de către intelectualii secolului XIX, care nu puteau suporta ideea că africanii au ridicat piramidele. Crearea unei istorii separate pentru și prin negrii americani, clase rezervate doar elevilor negri etc. seamănă mult cu o formă de apartheid intelectual. Leonard Jeffries, ex-titularul catedrei de studii negre de la Universitatea din New York, însinuază că există o conspirație pentru oprirea negrilor și tot el a enunțat teoria că personalitatea individului este determinată de un pigment, melanina, iar unanimitatea se împarte în „Ice People” — locuitorii cîmpii și beltoși din Nord și „Sun People” — indigenii generosi și căfraterii din Sud.

Ich bin die tolle Katja



● Africa — loc de vindecare și inițiere: Sint Katja cea trăznită de Bernd Mosblech

tărează a devenit un simbol al non-conformismului, al revoltei împotriva puterii într-o monarhie imperială ce datează de mii de ani. Într-un peisaj hibernal, ea interpretează potrivit viziunii proprii o alegorie dansată ce reconstituie menirea femeii în lume.

Ecocid — S.O.S.!

Vocația militantismului o probează și esul cinematografic despre mișcarea antinucleară în al 40-lea an al istoriei puterii atomice: Al optulea comandament al germanului Bertram Verhaag. Film care face parte dintr-o trilogie consacrată democrației și violenței, într-o frescă a prezentului ce consemnează deopotrivă testele din Nevada și dezastrul de la Cernobil. Zguduitorul filmului englezului Clive Gordon Copiii din Cernobil, care constată simptomele contaminării și evaluează rata mortalității, evocînd și momentul catastrofei, cele 48 de ore cît s-a accurs lumii că radioactivitatea „catifea neagră” se întindea la Nord, la Sud, la Est, la Vest. Amenințarea globală a Naturii se face dramatic simțită prin afectarea treptată, dar ireversibilă a mediului în care-și trăiește viața și-și afirmă speranțele un băiețel lapon: Jalna, un crescător de reni pentru anul 2000 (Stefan Jarl, Suedia — Porumbelul de aur — s.m.). Limbajul imaginilor este la fel de convingător și în Aripile frînte al norvegienei Lisbeth Dreyer, un montaj paralel între păsările de mare filmate astăzi și cele filmate în urmă cu 70 de ani. Ecosistemul nu se mai poate regla singur, între om și natură există o strînsă interdependență căreia îi este consacrat poemul Wasserland. Filmul lansează în eter patetica interogație: „Cine ne determină să acționăm împotriva propriilor interese și să distrugem ce e bun pentru noi?”. O mărturie personală aduce un caricaturist german referitor la eforturile de supraviețuire în lupta cu șomajul și poluarea a locuitorilor Bitterfeld-ului, considerat cel mai murdar loc din Europa. (Oare?). Același „calificativ” îl deține și Coșca Mică, prezentă pe ecranul festivalului nu în filmul autohton Apocalips '90 al lui Viorel Branea, ci în Orașul negru de Etlisch Wolfgang. Dar dimensiunea cea mai exactă a ecocidului căruia se lasă pradă global întreg a fost dată de filmul lui Axel Engstfeld: Sindromul Alaska (Premiul special al Ministerului mediului). În martie 1989-se pierd 40 milioane de litri de petrol la esuarea tancului marin aparținînd societății „Exxon” care uezază de sînganul „Energie pentru o America întregă”. Filmul face lumină în raporturile obscure dintre industrie și poluările încă din timpurile îndepărtate ale colonizării acestui „vîșel de aur” căruia i s-au smuls pe rînd bogățiile — aurul, cuprul, lemnul, petrolul și acum însăși viața, fiindcă marea care-i hrănea pe locuții aduce la mal doar stîrcuri macerate. Paradisul de la cercul Arctic a devenit un pericolos focar de infecție planetară care se propagă de la Nord la Sud.

Cu siguranță ediția jubiliară a festivalului din 1992 consacrată temei „500 de ani de rezistență în emisfera sudică” va aduce unele răspunsuri. Poate și speranțe!

Irina COROIU

Am mai văzut pentru dumneavoastră:

VINCENT ȘI EU ●●●

Film canadian, 1990. Regia și scenariul: Michael Rubbo; Cu: Nina Petronzio, Tcheky Karyo, Christopher Forrest, Paul Klerk.

În timp ce francezul Maurice Pialat îl omagia pe Van Gogh într-un film mediativ și lent, canadianul Michael Rubbo evoca fața solară a pictorului într-o comedie cu pasaje lirice, dar și cu accelerații de polițier. Cei drept, **Vincent și eu** nu este o biografie a frământatului artist. Povestea unei fete fascinată de pinzele lui este destul de imaginativ construită ca să includă și elogiul inimitabilelor sale culori, dar și tablourile de Van Gogh ca sursă de urmări polițiste. Fetița devine din inocență, colaboratoarea unor falsificatori de obiecte de artă, punct de pornire a cursei după copile puse în circulație. Începute la Montreal și încheiate la Amsterdam, investigațiile aventuroase în căutarea lucrărilor falsificate sînt aglomerate cu umor și suspens, vîrsta fragedă a detectivilor amatori (pictorița și prietenii ei) neputînd decît să sporească atașamentul spectatorilor. Bine scris (cu replice de cuceritoare spontaneitate), excelent filmat și ritmat, **Vincent și eu** este o peliculă jovială și delicată, ce vorbește fără afeclare despre bucuria de a picta. Un Van Gogh pe gustul adolescenților.

POVESTE FĂRĂ SFÎRȘIT ●●●

Coproducție R.F.G.-Anglia, 1989. Regia: Wolfgang Petersen; Scenariul: Wolfgang Petersen, după romanul lui Michael Ende: *Christoph Oliver, Noah, Hathaway, Tamī Strognach, Patricia Hayls*.

Tonal și imaginile fabuloase ale acestui basm cinematografic nu sînt familiare din filme pe care George Lucas sau Steven Spielberg le-au dedicat copiilor și copilăriei. Un impresionant arsenal de efecte speciale ajută la descrierea călătoriei în Fantasia a micului Bastian, băiatul care preferă tovarășia cartilor companiei zgomotoșilor săi colegi de școală. Convenția e veche de cînd lumea: citind o carte care îl acaparează, eroul ajunge să pătrundă și să se implice în ea. După cum, cuoscutea e și morală filmului: imaginația e bunul cel mai de preț al oamenilor, cu ajutorul ei Raul poate fi irîns. Cu toate acestea, spectacolul este captivant, iar intervenția miraculoasă de la urmă este plastică neobișnuită. Difuzorii noștri ar trebui să se îngri-

- excelent
- film important
- film bun
- poate reține atenția
- te lasă indiferent



● Călătorie în regatul fanteziei: Poveste fără sfîrșit de Wolfgang Petersen

jeasca deja de procurarea părții a doua a **Poveștii fără sfîrșit** (producție 1990 regia George Miller). Copiii ar aprecia promptitudinea lor.

INCUBUS ●

Coproducție Canada-SUA, 1982. Regia: John Hough; Cu: John Cassavetes, Kerrie Keane, Helen Hughes, Erin Flaney, Duncan Mcintosh.

Am intrat să vad **Incubus** atrasă de prezența pe generic a numelui lui John Cassavetes, actorul-regizor decedat în 1983. Celebru pentru rolurile interpretate în **Ucigașii** de Don Siegel, **Cei 12 ticăloși** de Robert Aldrich, **Rosmary's Baby** de Roman Polanski, **Furie** de Brian de Palma, el este respectat mai ales pentru propriile sale pelicule ce au marcat afirmarea școlii new-yorkeze de cinema (**Um-**

bre, **Fete, Soți, Minnie și Moskowitz** etc.), lăși de ce m-a îndus să-l vad jucid în acest **horror** de duzină, cu maniaci sexuali și cu penibile forme de vrajitorie în timpurile moderne. Desi prestația lui este demna de toată sima, intriga cusută cu ață alba și asamblierea cu stîngacie a poncifelor genului nu salvează de ridicol pelicula. În „Ghidul filmelor video și Tv” ediția 1988 aceasta este clasificată în categoria „bombă”, ceea ce s-ar traduce ca esec sau fiasco. De acord.



● Viața în ritm de rap cu un idol al genului: Mario Van Peebles

● VIAȚA ÎN RITM DE RAP ●

Film american, 1985. Regia și scenariul: Joel Sieberg; Cu: Mario Van Peebles, Charles Pleche, Tasis Valenza.

O infruntare între două bande rivale amînd de **Poveste din cartierul de Vest**, asigură pretextul unor numere muzicale ce pun în vedetă un gen la modă: rap. Realizatorii folosesc prilejul pentru a sublinia semnificația socială a acestei muzici atît de prețiate de adolescenți. Ritmul sau african și textele sarcastice tindînd „sus”, permit populației americane de culoare să-și spună of-uriile. Sarcia lătră cu voioșie de protagoniști, cîntecul lor înfrăcșe și happy-end-ul previzibil pompoză optimism în piepturile spectatorilor. Judecînd după vibrația sălii în care am văzut filmul, rețeta funcționează. Ceea ce nu-i puțin lucru.

Dana DUMA

Nu putem vedea pentru dumneavoastră!

● Béatrice Dalle, vedetă în **Noaptea pe pămînt** de Jim Jarmush



● John Hurt erou de thriller în **Obsesi** de Patrick Dewolf



Dorința noastră ar fi să vă prezentăm în această rubrică filme cît mai noi și cît mai bune. Cum ați remarcat în ultimele sase luni, din 27 premiere, 21 au fost notate cu și sub două puncte, iar după cum se profitează realitatea economică obiectivă în momentul de față, importul de filme nu va deveni nici în 1992 o prioritate în rînd cu petrolul, medicamentele, alimentele etc. etc. Acceptînd evidența și pînă cînd distribuitorii particulari își vor face apariția — noi îl așteptăm cît de curînd — ca oameni de cinema resimțim decalajul între ceea ce vedem și ceea ce ruțezează în lume, ca un handicap. Este nu doar o pierdere a divertismentului în sine, cît o pierdere în plan cultural-estetic ce se traduce prin lipsa unui stimul al producției naționale. Spectatorii se forțează prin ceea ce vad. Și cîneștii.

Nu pentru a ne face singe rau, ci doar spre edificare vă facem cunoscut doar o mică parte a afîșului parțian (e drept, capitula mondială a premierelor cinematografice) din luna ianuarie.

Noaptea pe pămînt de Jim Jarmush. 20 de minute din viața mai multor personaje într-un dialog delicat și răscolitor. Cu Wilona Ryder, Gena Rowlands, Béatrice Dalle.

„Slam” Dance de Wayne Wang. Crime, polițisti venali, inocenți condamnați... Ia teme vechi, structuri noi. Cu Tom Hulce, Mary Elizabeth Mastrantonio, Virginia Madsen.

Lampadarele roșii de Zhang Yimou (v. Noul Cinema nr. 1/92, pag. 20-21).

Hamlet de Franco Zeffirelli. Cu Mel Gibson, Glenn Close, Alan Bates. Clasă pe primele locuri în Statele Unite, filmul se confruntă cu o primire rezervată din partea criticii franceze.

Obsesi de Patrick Dewolf. Cautarea memoriei pierdute în slalom de thriller. Cu John Hurt, Mathew Mackay, Marthe Keller.

Micul bărbat. Primul film regizat de Jodie Foster. Ea este și interpreta mamei micului bărbat (Adams Hann Byrd) și cu Diane Wiest. „Nimic nu poate înlocui dragostea”. Cel mai elogiat film la acest început de an.

Billy Bathgate de Robert Benton. Din rou în lumea fara mila a gangsterilor și a iubirii romantice. Cu: Dustin Hoffman, Bruce Willis, Nicole Kidman, Loren Dean (un tînar actor în ascensiune).

Tocuri înalte de Pedro Almodovar. Noua melodramă a unuia dintre regiizorii europeni laureați ai Oscarului, incintă, înfrăcănează, curentează! Criticii salută noua sa performanță. Cu: Victoria Abril, Marisa Paredes, Miguel Bose (fiul Luciei Bose și al toreadorului Miguel Dominguin).

Idaho-ul meu de Gus Van Sant. Demolarea vîstului american cu inventivitate îndrăzneală, emoție. Generația '70 ruț ofera un model de fericire. Cu: River Phoenix, Keanu Reeves. Etc. etc. etc.

Zilele filmului suedez Tandrețe și abjecție

Cinematografia suedeză are o reputație prea solidă pentru ca îndelungata sa absență de pe ecranul românesc să i-o fi erodat.

Așa se și face că sala „Eforie” a fost aproape plină atât cât au durat „Zilele filmului suedez”. Selecția, compusă din producții recente (trei filme din 1988 și două din 1990) ne convinge în primul rând asupra osmozei petrecute între genurile perpetuate prin tradiție de către cinematografia suedeză. Socialul a invadat pînă și filmul cu și despre copii (**Oameni buni** de Stefan Jarl) după ce — în anii '60 — pusese stăpînire pe filmul despre tineret. Umorul, de la tandru pînă la mușcător, pune pete de culoare pe atmosfera mohorâtă sau zbuciumată a peisajului social ori psihologic (**Eroul** de Agneta Fagerström-Olsson). Elementul erotic e prezent doar pentru a introduce clipa de fericire, și ca atare, este rar (**Cucului** de Karsten Wedel).

Spre neplăcerea simpilor amatori de decolectare prin „depeizare” (franțuzism ce înseamnă în cazul nostru a fi purtat cu imaginația departe de lumea ta și de problemele tale), filmele „Zilelor suedez” au fost — cu o singură excepție — ancorate solid în problematica socială a țării lor. E drept că, în buna parte, motivele generatoare de conflicte nu ne sînt comune — ele aparținînd unei socie-

(Inger) și Karsten Wedel (**Cucului**) nu fac decît să își plaseze respectivele creații în constelațiile măestrilor preferați. Și dacă acest fapt denota ca în Suedia cultura cinematografică este la pret printre cineaste, este un motiv în plus să îi felicităm.

Singura excepție de care vorbeam, în sensul că nu se inspiră din realitățile suedeze contemporane, este un film într-adevăr de excepție: **Vreau să fiu un Rembrandt** al Suediei sau **să mor**, dedicat pictorului Ernst Josephson (1851 — 1906), creator zbucimată, respins în timpul vieții de critica oficială, glorificat după moartea sa tragică la casa de nebuni. Formula scenică aleasă și folosirea inteligentă a documentelor epocii (scrisorile artistului, măturile amicilor și inamicilor săi), demersul estetic, plin de îndrăzneală în abordarea unui fel de corolar al „camerei subiective”, superbele imagini ale naturii vii, dar și ale picturii lui Josephson, fac din acest lung metraj documentar despre arta nu numai o mare izbîndă a cinematografului suedez, dar și o dovadă a posibilităților de reînnoire într-un gen ale cărui formule pareau epuizate. Reînnoire oriunde posibilă cînd există talent și gust, minte și voință. Autorii total al filmului se numesc Goran Guner și a debutat la 46 de ani, după ce multă vreme a fost producător.

Aura PURAN

azi, ei sînt vedete...



NICOLE KIDMAN

La numai 23 de ani, Nicole Kidman este una dintre cele mai invadate actrițe de la Hollywood. Motivul nu ține atât de poziția sa în box office (destul de bună, de altfel) cit de privilegiata sa situație maritală: de un an este soția lui Tom Cruise, aflat în topul seducătorilor ecranului. Sosită nu de multă vreme din Australia, ea a învățat repede strategia reușită la Los Angeles pe care o rezumă lapidar: „Nu e timp pentru modestie la Hollywood”.

Primul rol mai important l-a deșinut în superproducția **Zilele tunetului** de Tony Scott unde a jucat alături de Tom Cruise. Șansa a făcut ca pe platou să-l cunoască pe „băatul de aur” care, cerit de prospețimea ei, s-a angajat să-i supravegheze americanizarea, iar la sfîrșitul anului 1990 a luat-o de nevastă. Proaspăt căsătorii au mai jucat împreună în **Far and Away** (de Ron Howard) un film despre imigranții irlandezi sosiți masiv pe „pămîntul fagăduinței” în urmă cu două secole. Nicole Kidman declară că are „relații de muncă” excelente cu soțul ei și că este stimulat să lucreze alături de el. Tutelata de Tom Cruise, cariera tineretii vedete se bizuie însă și pe propriile sale calități. Anul trecut ea a jucat și în **Billy Bathgate**, peliculă al carei regizor, Robert Benton (**Kramer contra Kramer**, **Tootsie**) se bucură de mare prestigiu, lată ce afirmă al despre Nicole Kidman: „E o actriță uimitor de talentată și chiar mai mult decît atât, dacă pui la socoteală cit de tînără este. Toți o adoră pe platou.” Jucînd alături de Dustin Hoffman, ea a dovedit

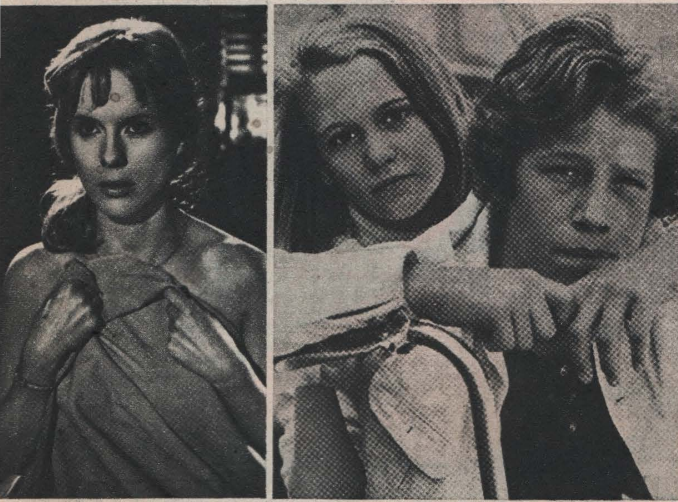
resurse dramatice nebanuite în rolul iubitei dramatice gangster Billy Bathgate. Deși în copilărie australianca roșcată se considera „cea mai urîțea persoană din lume”, frumusețea ei exotica este din ce în ce mai remarcată și mai exploatată pe ecran. Nicole Kidman este un nume de care, cu siguranță, vom mai auzi. Sperăm să o și vedem.

BRAD PITT Presa cinematografică din Statele Unite l-a declarat pe tînărul Brad Pitt „noul Robert Redford”. Suplu, charismatic, el s-a impus instantaneu cu rolul seducătorului din **Thelma și Louise** de Ridley Scott, unul dintre cele mai comentate filme ale anului trecut. Scena erotică jucată de el împreună cu Geena Davis este considerată antologică, iar magnetismul interpretului trece dincolo de ecran.

Fiu al unui proprietar de companie de transporturi din Missouri, William Bradley Pitt nu visa la o carieră în cinema. După ce a părăsit universitatea în 1987 și a încercat cîteva meserii, șansa l-a suris din direcția televiziunii.



O cinematografie mică, dar cu un mare prestigiu internațional (**Amanta** de Vilgot Sjoman cu Bibi Andersson și **Un love-story suedez** de Roy Andersson)



tați, cu un nivel de viață foarte ridicat — dar în curînd, s-ar putea să ne fie: invadarea vieții de familie de către automatele aliene: marginalizarea creatorilor de frumos și nivelarea individualităților.

Despre toate acestea ne povestește — din fericire, distractiv și cu happy-end — **Cucului**, Eroul, aurit și pur, în genul (chiar și fizic) eroului din **Vocea lui**, evadează din universul ultramecanizat de acasă și de la serviciu (excelent-debut de film sub semnul lui Tati), și, ajungînd să își câștige existența ca gunoier — categoria mai puțin încorsată de convențiile sociale — cercetează rampe de gunoieră a orașului. Acolo, alături de hîrbiti sîrșitori, zac azvîrșiți, ca nefolositori, cîntăreți, dansatori, pantofari, circari... A doua jumătate este un fel de **Miracol la Milano** în versiune suedeză: conduși de erou, cei aruncați la gunoieră se unesc pentru a reduce în oraș Sărbătoarea și reușesc să-i infrîngă, ridiculizîndu-i, pe semenii lor dezumanizați.

Reversul dramatic al lucrurilor îl aflăm în **Inger**. Cel în cauză este un băiat blond, frumos la chip și la trup. De fapt, ingerul blond este un Inger negru, pervers, care trăiește pentru a-și bate joc de oameni, zapacînd, chinînd, seducînd... El trece nosalant de la un bărbat la o femeie, apoi la un cuplu și la un alt bărbat (ca în filmele americanului Morissey), acordîndu-le generos o clipă de plăcere și un infirmit de abjecție. Aripa lui Fassbinder trece și ea peste acest film sumbru, grav, eparat de tot ce putea constitui un element de atracție ieftină.

Multiplele referențe la mari cineaste făcute mai sus nu trebuie să creeze impresia că am văzut niște imitații. Consider că Stig Larsson

noul CINEMA	
Coperta I și IV: Doi actori de suflet ai cititorilor noștri: Michele Placido și Giuliana de Sio din serialul tv. Caracalița	
Echipa redacțională: Adina Darian — redactor-șef, Mircea Alexandrescu — redactor-șef adjunct, Bogdan Burileanu, Irina Coroiu, Dana Duma, Alice Mănoiu, Ioana Statie, Dolina Stănescu, Victor Stroie	
Tiparul executat la Regia Autonomă a Imprimeriilor — Imprimeria „CORESI” București	
Plata Presei Libere nr. 1, București — 41917. Exemplar lei 30	
Abonamentele pentru străinătate se realizează prin ORION-SRL	
Splaiul Independenței nr. 202 A, sectorul 6, București telefon: 17 34 07.	
FAX (400) — 42 41 69	
Abonamentele se pot face pe adresa D.P.P.T., Casa Presei Libere nr. 1, sector 1, București, cont 645120608, Banca Comercială a Sectorului 1, București, cu mențiunea „Noul Cinema” — abonamente, prin oficiile poștale, pe baza catalogului de presă — poziția 257 — sau prin instituții și întreprinderi cu plata efectuată prin virament.	

Rolurile episodice, din seriale ca **Dallas** și **O altă lume** și unul mai consistent jucat în **Zile glorioase** l-au plasat pe Brad Pitt printre idolii telespectatorilor. Această probă de priză la public fiind trecută, el a fost distribuit în **Thelma și Louise** unde i s-au remarcat farmecul și franchea. Producătorul executiv Lou Di Giarmo care a influențat alegerea lui îi anticipașcă o carieră de star. După prima sa izbîndă pe marele ecran, Brad Pitt este foarte solicitat la Hollywood. El joacă simultan în trei filme: **Johnny Suede**, **Favoarea și O lume rece**. Acesta din urmă poartă semnătura lui Ralph Bakshi, autorul celebrilor pelicule de animație **Fritz cootului** și **Heavy Traffic**. Regizorul, care l-a distribuit alături de frumoasa Kim Basinger, afirmă despre interpretul lui că „poate fi senzual fără să-i propună”. El pariază că Brad Pitt va fi desăvîrșit în rolul detectivului singuratic. Propusat rapid la rangul de vedetă, tînărul actor nu pare să-și fi pierdut luciditatea: „Mă uimesc acești interpreți care încearcă să-și reinvie pe James Dean în loc să-și găsească o identitate proprie. De ce să-ți modelezi viața după cineva care n-a fost un supraviețuitor?”. Iată un „credo” mai mult decît promișagiu.

D.D.

● G I U L I A N A
D E
S I O

În numărul viitor :

**Totul despre cascadori și
cascadorie**

EMERGENCY
nou