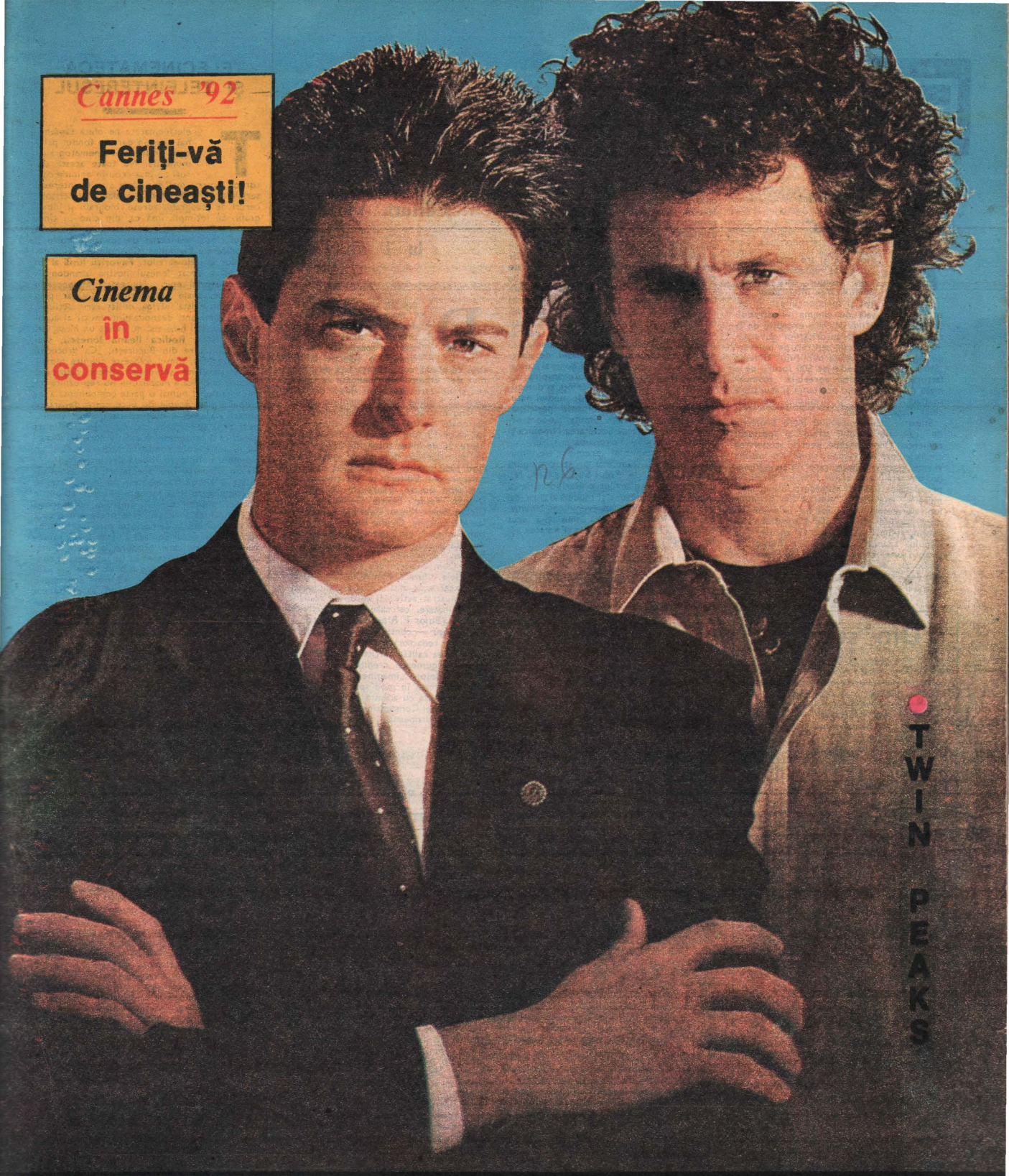


Cannes '92

Feriți-vă
de cinești!

Cinema
in
conservă



T
W
I
N
P
E
A
K
S

REVISTA A CINEFILILOR DE TOATE VIRSTELE

noul

CINEMA

Nr. 6/1992 (351)
Anul XXXI

BLOC-NOTES

TELECINEMATECA ȘI TELEINTERESUL

Cinema „Studio“

Orică artă își are instrumentarul ei de reprezentare, specific, desigur, care asigură comunicarea între autor, artist și spectatorul său. În cazul filmului, sala de cinema — ecranul, Uniunea Cineaștilor nu face excepție de la regulă și, prin grija autorităților guvernamentale, posedă o sală centrală pe bulevardul Magheru, cunoscută publicului: Cinema „Studio“. O sală medie de 500 locuri, de o factură arhitectonică agreabilă, acompaniată de un hol, de o prestanță și acuratețe spațială ce impun și presupun decență, chiar oarecare ștaif.

Statutul sălii, pendulind între proiecția de „gale ale filmului străin“ și spectacol comercial (indispensabil pentru acoperirea cheltuielilor de regie), tinde, în ultima vreme, către o „specializare“ în zona filmului de artă, festivalului filmului străin și premierelor filmelor românești. Strict enumerativ, iată câteva mostre din primele luni ale acestui an: 24 martie, gala filmului ungar, având ca pe afaș Logodnica lui Stalin, regia Peter Bacsó; 17 aprilie, gala filmului spaniol, cu premiera Femeii în pragul unei crize de nervi de Pedro Almodovar; 4—10 mai, festivalul filmului olandez, excelent organizat de ambasada Olandei în colaborare cu Uniunea Cineaștilor,

onorat de o masivă participare a publicului bucureștean (vezi pag. 14—15); 18—24 mai, festivalul filmului din cadrul primului colochiu internațional pentru o psihiatrie umanitară, organizat de „Médicins du Monde“ și Uniunea Cineaștilor, cu o selecție (din care nu au lipsit pelicule de prestigiu: Zbor deasupra unui cuib de cuci de Milos Forman, Amurgul zeilor de Luchino Visconti, Mărturisirea de Costa Gavras, Ciuleandra de Sergiu Nicolaescu) ce acreditează ideea că destructurarea suferinței psihice prin intermediul artei, eticului, socio-culturalului este la fel de importantă ca obiectul clinic și tratamentul medical. Este interesant modul de abordare a unei teme de interes general (tematica cinematografică se poate inspira copios) și anume aceea că suferința și denaturarea psihică apar acolo unde mediul natural și cultural al omului este periclitat; 19—25 iunie, festivalul filmului japonez organizat împreună cu Societatea Niponica și primăria orașului Yokohama.

În fine, la capitolul „premieră ale filmului românesc“ stăm mai prost: o singură recentă producție, Polul Sud de Radu Nicoară, restul regizorilor preferând sălile cu „vad“, nu întodeauna și mediul artistic cel mai propice pentru un eveniment cinematografic. Vorba zicală: „cine și-a scos ochiul!“, „Frate-miu“, „De aia și l-a scos așa de aind!“

Constantin PIVNICERU

Editura Video la 1 an

După un an de a înființare (la 1 martie 1991), Editura Video a Ministerului Culturii a prezentat un public format din specialiști, ziariști și cinești o selecție de pelicule ce atestă consecvența față de programul ales. Obiectivele rezumate ca „realizarea și difuzarea de filme video, documentare, de ficțiune și experimentale, de scurt și lung metraj, în cadrul politicii culturale naționale“ au fost, în general, atinse. Bilanșul celor 12 luni reunește cifre impresionante: 26 de filme, totalizând 827 minute și 25 de titluri de documente video, totalizând 1060 minute. De semnalat că printre colaboratorii Editurii se află cinești vălorași (Ion Bostan, Laurențiu Damian, Vivi Drăgan Vasile, Felicia Cernănuș, Anita Gîrbea, Sorin Ilieșiu, Gabriel Kosuth, Nicolae Mărgineanu, Ovidiu Bose Paștina, Cristian Comeaga etc.) dar și scriitorii și criticii de artă prestigioși (Gabriel Liiceanu, Radu Bogdan, Alexandru Titu, Radu Florescu etc.). Cum o parte din aceste pelicule au fost deja difuzate prin Ministerul Afacerilor Externe la oficiile noastre diplomatice și au ilustrat activități culturale românești în străinătate, cei care girează activitatea Editurii (Bujor T. Rîpeanu — director, Horea Murgu — consilier, Marina Constantinescu — redactor) sînt preocupați de perfecționarea calității artistice a acestor producții, argumente credibile în obsedanta discuție despre „imaginea României“. Merită remarcată în mod special broșura trilingvă editată cu această ocazie (sub îngrijirea Marinei Constantinescu), de păinută cu adevărat europeană.

„Armuri în piatră“

Într-un cadru festiv, a fost prezentat în premieră filmul documentar Armuri în piatră, o producție 1992 a Studioului de Creație Cinematografică al Armatei în colaborare cu Studioul Cinematografic „Viaga“ din Chișinău. Pe generalul filmului întîlnim numele regizorului Al. G. Croitoru (coscenarist împreună cu Ioan Stăjan), imaginea este semnată de Mircea Bunescu, colona sonoră de Florin Gioroc, montajul de Eliza Iordăchescu. La realizarea filmului și-au dat concursul actrii Eugenia Bosniceanu, Vistrian Roman și Grigore Grigoriu, Liga Culturală pentru Unitatea Românilor de pretutindeni, Mitropolia Moldovei și Bucovinei, Muzeul Militar Național, Muzeul Național de Istorie, Arhiva Națională de Filme, Biblioteca Academiei Române. Armuri în piatră sînt cetățile de apărare înălțate de-a lungul veacurilor de marile înaintași ai neamului. Este o primă serie a unui film programat în trei episoade — în care sînt înfățișate cetățile de pe plaiuri basarabene și moldovene, rămase, peste veacuri, ca semne ale dorului nestins de libertate și neafîrnare a poporului român: evocînd Cetatea Teșină din Cernașii, Cetatea Chilia, Itinerariul „armurilor de piatră“ trece pe la Hotin, Soroca, Orhei, Tighina, Cetatea Albă, Putna, Neamț, Suceava. Chiar dacă unele procedee regizorale sînt discutabile (excesul de „ficțiune“, pozele „de familie“ etc.), rezonanța patriotică a peliculei este amplă, profundă, iar boctul de la Putna, cu „Măria Ta unde-a plecat, Mărite Doamne“ rămîne momentul cinematografic și emoțional primordial al filmului (prezentat ulterior și de TVR).

C.L.C.

Din sumar:

Nr. 6/1992

Bloc notes

Dialog cu cititorii

Videomania:
Cinema în conservă

Televiziție
Telerealitatea: Onorata
instanță a imaginii

Cannes '92: Feriți-vă de
cinești

În premieră: Polul Sud,
Tusea și Jungliul

Zilele filmului ungar,
spaniol, olandez

Cinematograful german
înainte și după anul zero

Mereu vedete: Marlene
Dietrich — A trecut
un inger

Azi, ei sînt vedete: Fanny
Ardant, Arnold
Schwarzenegger

Cineglob, Film fax

Hollywood '92: Trupuri de
închiriat

Fan Club;

Am mai văzut...
Predator, Ultima cursă,
Lupul tinăr, întîmplări stranii

În acest număr semnează:

Mircea Alexandrescu, Bogdan Buri-
leanu, Călin Căliman, Cristina Cor-
ciovescu, Irina Corciu, Adina Ga-
rarea, Diana Duma, Magdalena Ga-
brelea, Lucian Georgescu, Dumitru
Man, Constantin Pivniceru, Romilțu
Solomon, Doina Stănescu.

Trienală de scenografie

După o pauză de șapte ani, ediția actuală a acestei tradiționale manifestări a fost vernisată în mai la galeria Etaj „3/4“ din incinta Teatrului Național din București, sub patronajul Ministerului Culturii, Uniunii Artiștilor Plastici, Artexpo.

Am constatat că în secțiunea destinată filmului de ficțiune, nu se găsesc reprezentate toate peliculele semnificative pentru perioada respectivă, cum ar fi fost normal. Și aceasta pentru că la apelul conducerii Asociației scenografilor din U.C.I.N. prea puțini au fost cei care au răspuns dorind efectiv să participe. Tocmai de această dată cînd UAP a hotărît să acorde unul dintre premiile sale și scenografilor de film! Totuși, prin efortul ătoriva inimoși, spațiul a fost amenajat nu doar cu schițe, machete și fotografii, ci și cu impozante plesse de decor și vestimentație. Așa cum și în perimetrul rezervat filmului de animație, căruia i-a fost consacrată ediția anterioară din 1985, plăcut surprind expozite de păpuși sau schițele picturale, veritabile opere plastice. Dar senzația de arbitrar persistă!

Salutară, în trienală, este prezența unor noi tehnici din sfera creației video (deocădată în fază de proiect), incluse în secțiunea ce deschide expoziția, cea aparținînd studenților de la Academia de artă frumoasă.

Fapt inedit: Invitarea artiștilor din emigrare sau de dincolo de Prut, chiar dacă numărul lor este mic.

De semnalat: lipsa autentecilor criterii de selecție și lipsa unui catalog.

De propus: antrenarea cineaștilor în găsirea unor formule originale de amenajare și prezentare complexă a fenomenului scenografic, eventual printr-o dotare, fie și minimală, cu aparatură video. Bineînțeles, după ce va fi fost soluționată problema „sponsorilor“...

telecinemateca ne oferă săptămînal cite un dar din fondul principal de filme al cinematografilor mondiale. Nu toate aceste daruri au însă ecou în opiniile cititorilor noștri; mai curînd le suscită interesul seriale, care declanșează avalanșe de scrisori, cereri de fotografii, adrese, biografii și filmografii. Se întîmplă însă ca, din cînd în cînd, cite un film de telecinematecă să trezească simțul cinefilor anesteziat de șuvoalele epice și epigodice ale Ewingilor, Chisholmilor, Guldenburgilor sau Howarților. Favoriții lunii al lui Iosellani a șocat leșnelul nostru abandon în apele fluviului epic. „Nu există acțiune, nu există personaje individualizate (măcar prin nume), nu există intrigă, desfășurarea acțiunii, punct culminant, deznodămînt, mesaj al autorului (sau, mai bine zis, nu există un mesaj explicit)“, scrie Rodica Ileana Ionescu, studentă la Litere din București. „Ca procedeu compozițional, filmul folosește tehnica mozaicului, alăturînd secvențe aparent disparate. Fiecare buciucă a mozaicului nu reprezintă nimic în sine, ci numai o parte componentă a întregului și e nevoie de o oarecare depărtare pentru ca spațiile despărțitoare să se estompeze și să se formeze clar imaginea“. Definiția generică a mozaicului e relativ corectă. Rezultatul, scrie corespondenta noastră, „este un exemplu perfect de operă deschisă“ în accepția lui Umberto Eco. Spectatorii sînt astfel invitați să aleagă fragmentele, să le grupeze, să le completeze și să formeze ei înșiși tablourile dorite. Probabil că mulți dintre ei vor fi șocați și vor refuza invitația. Este o trecere bruscă de la dicitura la democrație care întodeauna șochează și dezorientează (...) în locul «autorului-dictator» care propune o operă finită, închisă, cu dorința ca ea să fie înțeleasă și consumată așa cum a produs-o el, vine un «autor-democrat» care zice: «Stimați spectatori, în virtutea egalității în drepturi, vă propunem să facem împreună o operă de artă. După mine, opera de artă trebuie să fie un mister care trebuie cercetat, un stimulent pentru imaginația dumneavoastră, nu un obiect care trebuie admirat. Eu vă propun o structură pe care vă invit să o contemplați, să o desvălășiți, să o utilizați, nu să o contemplați în mod pasiv. Și acum, la treabă, domnilor!». Iată ce propune autorul (regizorul): o trecere în revistă a Vieții în toată splendoarea și mizeria ei. (...) Nu se poate spune că regizorul n-a fost generos. Cotidianul năvălește peste noi, ne strîștește cu o avalanșă de imagini și sunete (...) Există anumite puncte-cheie, imagini care se repetă, secvențe care se constituie în veritabile nuclee generatoare de semnificații. Imaginea cu care începe filmul — spargerea unor vase de porțelan — mi se pare a fi metafora principală a filmului. Este o metaforă a distrugerii, a dispariției, a maculării opere de artă într-o societate atît de complexă și de contradictorie cum e cea actuală (...). Distrugerea unor opere de artă e tragică pentru că ele sînt unice și irepetabile și pentru că prin artă, prin creație, omul își depășește condiția și se înscrie în eternitate. Cioburile, tabloul cioprit, soclul pe care au rămas doi șoșoni imenși în urma exploziei sînt simboluri ale unei transcendențe ratate din cauza unor gesturi stupide. Fără artă, viața nu e decît o desfășurare monotona de evenimente: șoși alcoolici, șoși împline spre adulter, Don Juan care și-acestează victimele repetînd la nesfîrșit aceeași stratagemă, tipul etern al gelosului etc.“

Sînt de reținut rîndurile Rodicăi Ileana Ionescu pentru luciditatea analizei, pentru maturitatea remarcabilă și pentru claritatea observărilor critice, pentru capacitatea de abstractizare prin dominarea impresiei imediate.

Armand Assante
din nou în top





● Un love story românesc: Oana Pellea în **Unde la soare e frig** de Bogdan Dumitrescu

● Printre Doamnele de la malul mării, Francis Huster

UN VAPOR NAUFRAGIAT ÎN HĂȚȘ

Rentră în atenția noastră Laura Popa, de data asta cu numele adevărat Laura Sterian („imi cer scuze pentru faptul că în scrisoarea precedentă... am semnat cu pseudonimul Laura Popa”, citim în recenta scrisoare), studentă în anul IV la Facultatea de Litere din București. Ne comunică observații asupra filmului **Unde la soare e frig** de Bogdan Dumitrescu, pe care însă nu le vom transcrie în întregime, atât din motive de spațiu, cât și din motive de limbaj apăsător impresionist. Exemplu: „Cred că titlul pe care B.D. l-a ales pentru acest autentic love-story românesc (de o sensibilitate, o profunzime și o «complexitate simplă» ce depășește multe alte povești de dragoste transpuse cinematografic și devenite celebre) confirmă adevărul că numai un înverșunat pesimist poate glosa cu «competență» despre optimism, că numai celui însingurat îi este dat, fie și printr-o strălucire meteorică, privilegiul de a cunoaște prietenia, iubirea chiar”.

De unde „adevărul” că numai pesimistul înverșunat poate glosa cu, mă rog, competență, pe tema optimismului? De unde celălalt „adevăr”, că numai însinguratul are privilegiul prieteniei și al dragostei? Până nu de mult ne grăbeam să humim adevăruri truismele, clișeele de gândire. De la o vreme, descoperim adevăruri doar în paradoxuri și oximoroane („complexitate simplă”). Mai adunați-vă de pe la extreme, copii, că s-a făcut cam mare înghesuială acolo! Riscurile, cel puțin în politică, s-au văzut.

Tentația adevărului—paradox și a comentariului liric-impresionist rivalizează cu tentația stilului stufos, a frazelor abundente ramificate care—poate lua respirația și unul maratonist. „În pofida undei de lirism din tuler, sugerînd un spațiu ostil oricărei împliniri (mie nu-mi sugerează asta, așa cum nu-mi sugerează nici expresia populară „soare cu dinși” — d.s.), spațiul de esență elegiacă ovidiană, în pofida aparițiilor (incurajate de leit-motive ale deznașdejdi, ale imposibilității de a comunica — de pildă neînțelegerea și cearta fără cuvinte de la început, într-un decor de substanță neo-realistă ce contrastează cu elementele lirice care vor transigura aspectul săracios, umil al colibel paznicului de far, păpușa și obiectele uzate aduse de valuri parcă dintr-un alt timp, singurătatea celor doi în cabina telefonică invadată de ploaie, încercînd să vorbească la telefonul care nu



● Purtînd o celebra pseudonim masculin și... cinefil, cîntăreața Viktor Laszlo, mascuț în „Zilele filmului spaniol” (Bum-bum)

merge, punțile de comunicare cu lumea pîrînd rupte), filmul pledează, desigur printr-o poetică implicită, «a învălurii», pentru posibilitatea omului de a se salva, chiar și într-un univers supus hazardului, unde semenii devin păpuși mecanice purtate de valurile arbitrarului pe un fîrm pustiu fără soare”.

Nu spun că ideea corespondentei noastre e de neînțeles, dar de ce atîtea obstacole pentru a exprima o simplitate destul de... simplă? „Valurile arbitrarului” ne poartă în continuare spre un fîrm care, dacă nu e pustiu, e în orice caz învălurit în ceață: „Aici înclinările și despărțirile sînt guvernate de legi necunoscute nouă, pe care tocmai din ignoranță obișnuiți să le considerăm absurde, depășînd logica noastră

umilă. (Imi pare rău, dar nu necunoașterea, ignoranța ne revelează absurdul, ci parcă, dimpotrivă, cunoașterea — d.s.). Este și cazul celor doi tineri ale căror nume nu le vom cunoaște niciodată, pentru că (atenție! — d.s.) aceasta ar fi în contradicție cu condiția noastră de entități nedefinite, situate în pură nedeterminare, care nu vor putea niciodată stăpîni lumea de obiecte din jur prin simpla lor numire (și care dintre noi ne cunoaște adevăratul nume)? Că sîntem niște entități nedefinite, situate în pură nedeterminare (altă vizită în teritoriul paradoxului, căci entitățile sînt totuși niște existențe determinate vezi și DEX), treacă-meargă. La urma urmelor, ne plac și nouă paradoxurile, cu condiția să nu ne arunce în pură nedetermi-

nare, transformîndu-ne în entități nedefinite. Dar de aici pînă la a nu ne cunoaște propriul nume este oarecare distanță. Nu știu dacă mă numesc Laura Popa sau Laura Sterian!

În rest, o alternare de observații interesante și comentarii impresioniste dublînd imaginea cinematografică. „Povestea de dragoste se înfiripă simplu și firesc, deși asupra ei planează încă de la început conștiința eșecului precedent. (Conștiința — un fel de planor? — d.s.) Renunțarea la vechea identitate este anticipată de eșecul spălării minților de către fata care va rămîne la far pentru că începe să se joace cu stropii de apă, purificare necesară trecerii într-o altă realitate (...). Înaintarea prin labirint a celor doi este sugerată de imaginea umplerii cu apă a vasului din curtea farului, o clepsidră necruțătoare, care se revărsa atunci cînd cei doi se hotărîsc să părăsească spațiul nașterii în virtual (sic!) a dragostei lor.”

Umplerea cu apă a vasului sugerează înaintarea prin labirint? Dacă te îmbeți cu paradoxuri, pînă și apa devine labirint. Sau... clepsidră. Numai că o clepsidră care să se reverse nu ne putem reprezenta. Cel mult una care se varsă dacă... s-a spart. „Simbolică farului, atât de bogată și în literatură (prezența, de pildă, și în romanul „Spre far” al Virginie Woolf), poate chiar demontată prin insistență, prin repetare, capătă aici noi valențe. Unul dintre cei doi eroi (fata) are nevoie, aidoma vapo-rului naufragiat, de un reper, pentru a leși din hățșul eșecurilor”. „Paznicul de far este cel care poate salva de la inec naufragiașii (sugestiv, poate prea explicit, este și parabola despre delfinul care vrea să se sinucidă și este salvat) (să ne hotărîm: parabola despre delfin ori e sugestivă, ori e explicită — d.s.), dar, aidoma celui care încearcă să locuiască în Steaua Polară, nu este capabil să se salveze pe sine, tocmai pentru că își este propriul său far. Urcarea treptelor farului seamănă cu o coborîre în propriul sine (alt paradox gustat de auto-toare — d.s.), poate cu un inițiativ „descensus ad inferos”, pentru că ea te face stăpîn pe privilegiata neliniștoare și înfrigurată (?) a imensității imposibil de stăpînit (pelicula alb-negru era, de altfel, singura potrivită pentru a surprinde cenușii acestei imensități) și își va găsi, în final, un corespondent în urcarea deznădăjduită a treptelor blocului, în căutarea fetei necunoscute”. „Filmul este salvat de (la — d.s.) căderea în lirism desuet (din păcate, nu și comentariul pe marginea lui — d.s.) prin detaliile realiste necruțătoare...”

„Și totuși, la atît se reduce viața? Un nou eșec, o nouă cădere în propriile iluzii? Este omul sortit să rămîna o pasăre cu zborul frînt și cu aripile crescute pe dinăuntru, tot atît de departe de ceilalți oameni ca un astru de alți aștri, ca un far de alt far, lipsit de orice sistem de orientare, condamnat la perpetua rătăcire prin labirint?” se întreabă, medîtînd asupra filmului, Laura Sterian. ...Dacă pe Laura Popa redacția o invita să abordeze critica de film, pe Laura Sterian aș invita-o să nu se grăbească. Mai întîi să schimbe regula jocului: să lase din metafore și paradoxuri și să nu le prelungească pe cele ale filmului.

NOTA REDACȚIEI

De la Marga Gavrilășă din Corod, Galați, am primit o scrisoare de 12 pagini din care rezultă că e nemulțumită de felul în care i-a fost publicată și comentată scrisoarea anterioară (nr. 3/1992). Nu dispunem de atîta spațiu încît un punct de vedere atît de personal să ocupe mai mult decît o cronică de specialitate, iar abundența de incriminări la adresa colaboratorilor noștri, în absența totală a argumentelor, nu-i justifică publicarea. Este, credem, o datorie față de cititorii noștri. O așteptăm pe Marga Gavrilășă cu o scrisoare revenită la normalitate.

Rubrica „Dialog cu cititorii” este realizată de Dumitru SOLOMON

Onorata instanță

t
e
l
e
v
i
z
i
o
n
i
z
a
r
i
i
t
ă
t
e

Grație televiziunii, filmul în general și serialul TV în special par a fi ajuns în fața unui nou început. Acesta presupune o abordare cu totul diferită a realității — este concluzia la care ajunge Peter Travers în paginile revistei „Rolling Stone”.

După mai bine de 50 de ani în care actualitatea în imagini și filmele au constituit pilonii oricărui program TV, se constată că lucrurile au evoluat în ultimul timp într-un mod absolut spectaculos.

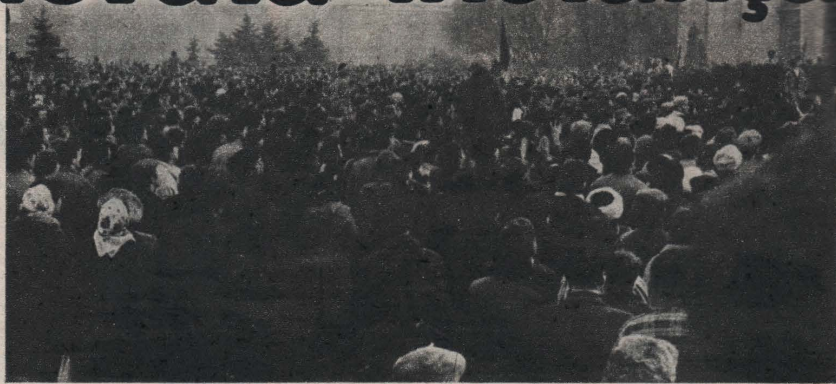
Transmiterea pentru prima oară în direct a unei Revoluții (cea română — consideră observatorul american) și a unui Război (cel din Golf) schimbă fundamental datele raportului dintre realitatea directă și forma ei mediată. Altfel spus, cu ce își mai poate ficțiunea surprinde sau emoționa publicul său, odată ce acesta a trăit „la cald” cele mai acute și imprevizibile desasturi ale unui cotidian ce devenea sub ochii lui istorie?

Braț la braț, filmul și istoria

Desigur, subiectele inspirate din faptele reale de notorietate publică — adică din evenimente au constituit dintotdeauna marea tentativă a cinematografului. Reconstituirea pe îndelete, analiza detaliilor, sugerarea unor posibile conexiuni, totul susținut printr-o tratare spectaculoasă, dar riguros subordonată unui punct de vedere cu valoare concludivă, reprezintă o metodologie curentă în industria filmului variabil, în egală măsură, pentru ficțiune și documentar. Singurele elemente care diferă sînt ponderea datelor obiective în construcția scenariului și modalitatea de tratare în funcție de gen. Dincolo de acestea, însă, rezultatul este același: enunțarea unei teze, adică a unei interpretări subiective, proprie echipei de realizatori (scenarist — regizor). Argumentată prin imaginile filmice, așa cum apar ele montate, această nouă concluzie ajunge să convingă de adevărul său un număr enorm de spectatori.

Anumite generații au ajuns astfel să identifice chipul, personalitatea, Elenei sau natura războiului troian cu fizionomia actriței Rossana Podesta și vizuina regizorului Robert Wise. Tot așa războiul de secesiune din Statele Unite a fost oferit (telespectatorului prin prisma celebrului Pe arșile vintului. Banda de celuloid sau caseta video propun, la prețuri accesibile, un Napoleon (Charles Boyer), un Julius Caesar (Rex Harrison) sau un Mihai Viteazul (Amza Pellea) și Mircea cel Bătrîn (Sergiu Niculescu).

Problema se complică și se amplifică din momentul în care pelicula cinematografică a început să rețină pentru memoria lumii adevăratele personaje istorice. Jurnalele de actualități și alte materiale de arhivă stau la îndemina cineastilor, care ajung „să facă” istorie așa cum se pricepe ei mai bine. Problema e în ce măsură acest „bine” include în el și adevărul. Dacă nu tot, atunci măcar o parte. Și care anume?



Cît de senzațional este adevărul? Dar senzaționalul cît este de adevărat?

Document + film = documentar

Serialul *The World at War*, produs de către englezi, recunoscut și pentru obiectivitatea lor și care tocmai se difuzează la Televiziunea noastră săptămînal sub titlul, mai pe înțelesul tuturor, *Al doilea război mondial*, operează în mod declarat o selecție necesară printre sutele de mii de metri de peliculă filmată în focul evenimentelor. Acestora li se adaugă comentariul, scris de un istoric și citit de inegalabilul Laurence Olivier (intonatie, nuanțări etc.), toate la un loc contribuind la crearea unei anumite imagini asupra evenimentelor. Că ea ajunge să fie cunoscută și înșusită de un număr imens de spectatori e evident. Mai puțin evident rămîne faptul dacă filmul în cauză ilustrează o concepție asupra istoriei (afîindu-se în ipostaza de „propagandist”) ori dacă imaginele cu pricina au contribuit prin ele însele la cristalizarea adevărului despre holocaust (cauze, vinovații, factori adiacenți etc.), serialul ajungînd astfel în situația de „martor”.

Fără discuție, documentul cinematografic dispune de o forță de convingere excepțională. Cel care au avut nefeierirea să trăiască o parte din evenimente, au cum ocazie să se detașeze, sublimindu-și trăirile.

Dar ceilalți? Dilema este legitimă, fiind limpede că marea public este cu mult mai atras spre ficțiunea ce a rezultat din istoria respectivă. Mille de filme care s-au făcut pornind de la realitățile celui de-al doilea război mondial (supuse unui proces normal de transfigurare artistică, dar și de deformare subiectivă) însumează înfinit mai mulți spectatori decît acest onest și lucid *The World at War* care, iată, la noi este gustat după desert, aproape ca un ingredient al sîstiei de simbută.

Cinești, reporter sau judecător?

Memorialul durerii — un alt serial-documentar menit să ofere (telespectatorului) revelația cumplită a unei istorii pînă de curînd multitate și ascunse.

Evocarea glîtuță de emoție, pe alocuri patetică, dar supunîndu-se unui efort pe cît de evident, pe alit de salutar de a-și salva obiectivitatea necesară demersului asumat, este în măsură să uimească, să indigneze, chiar să revolte privorul de azi.

Programat inițial la o oră de maximă audiență, serialul Luciei Hosu-Longin scormoneste cu inversurare, dar și cu luciditate printre locuri și oameni. Sînt invitați să vorbească victimele, dar și călăii din anii dictaturii comuniste.

Cei dinți au aerul sfîrșit, manifestînd mari rezerve asupra faptului că s-ar mai putea repara ceva. Adevărul? Desigur, prinde bine, dar el poate folosi de aici încolo. Înțelepciunea proprie senectuții, calitatea umană a celor pe nedrept încarcări exprîmă, în mod surprinzător, tendința de asumare a suferințelor. Unii vorbesc, de justiție, dar foarte pușini de răzburare. Lertarea creștinească pe care o invocă un Mircea Vulcanescu sau Camil Demetrescu răsună cu atît mai straniu cu cît cele văzute, auzite și înregistrate prin memoria peliculei sînt cutremurătoare.

De partea cealaltă, tortionarii (Drăghici, Nicolski, Giolpan), reveniți în centrul atenției publice. Prim planul nu reușește să le surprîndă nici măcar o tresărire de emoție. Cu atît mai puțin regret sau rușine... Se intercazează imagini de arhivă (Gheorghiu-Dej, Vișinski, Petru Groza, Stalin, Ana Paucker) sau secvențe culese azi la Gherla, Alud, Pitesti, Sighet.

Efectul este terifiant. Dar persistă și întrebarea: cîi și cine sînt cei care rîmin în focul micului ecran? La Dallas ei însumează 80—85%. Dar la Memorialul durerii!...

Alo, Procuratura? Nu, Televiziunea!

De o mai mare audiență în rîndul publicului pare a se fi bucurat un alt serial din aceeași categorie: *Revoluția română* în direct, autori: regretatul Virgil Tatmir, Mihai Tatuliță și o mulțime de participanți anonimi, înarmați în focul evenimentelor care cu o video-cameră, care cu o pușcă sau doar cu sentimentul disperat că tre-

buie făcut ceva... Numai că *Revoluția...*, nu este deloc „în direct”. Reconstruire necesară, firește, cu mulți spectatori, cu și mai multe semne de întrebare sau doar cu puncte de suspensie. Imagini inedite, unele surprinzătoare. Altele cunoscute deja, dar care dobîndesc noi înțelesuri cînd sînt privite „la rece”. Intr-un fel se face istoria... într-altul se scrie ea.

Serialul nu și-a propus să descopere adevărul — dovadă de bun simț și realism. Dar masa de montaj, precum și o curiozitate legitimă, chiar dacă subordonată ierarhiei instituționale, au reușit totuși ceva important: să sesizeze necorordanțele, minciunile, falsurile. Nu toate, doar o mică parte din ele. Cînd apar și autorii lor, dînd interviuri și dezvinovîndu-se cu mai multă sau mai puțină dezinvoltură, poș constata că în film efectele comice se pot obține nu numai prin gaguri.

Serialul s-a limitat la a pune întrebări, sugerînd doar ici și colo cîte rîspuns. În fața ecranului TV au stat aceiași care tremuraseră la vremea transmisiei cu adevărul în direct. Acum, mulți dintre ei au zîmbit sceptic, unii au înjurat sau, pur și simplu, au închis televizorul. Cu asta, participarea lor la „revoluție” a luat sfîrșit. E un bi și filmul la ceva, nu?

Un serial despre... alt serial!

În fine, minerii. Adică, așa cum lăruit-lă botzat Camelia Robe, Navetștii hulei.

Succesiunea evenimentelor începe, iată, să spună ceva, capătă coerență. Să fie doar rolul detasării de eveniment sau filmul deține totuși, prin natura lui, această capacitate?

Și aici apar fapte neștiute, iar cele deja cunoscute dobîndesc semnificații noi. Se pun unele accentse, se scoț altele. Dispar chiar fapte, pe care transmisia în direct sau emisiunile de actualități de la noi sau din lumea în-tregăv le preluseră la vremea respectivă. Rigori de încadrare în timp, față de care montajul se arată nemilos... Mai apar și niște texte supra-impressionate pe ecran, încercînd să mai domolească efectul revelator produs prin ceea ce se vede acolo.

Și aici, ca peste tot unde este vorba de creație cinematografică, s-a montat (sau s-a demontat), s-a mixat, s-a sincronizat. Asta înseamnă adăcuri și omisiuni, toate ascultînd de un numitor comun: subiectivitatea realizatorilor. Cel puțin!...

E greu de precizat dacă pentru telespectatori acest inedit serial a adus clarificări sau a sporit confuzia. Unii l-au acuzat de intenții de manipulare politică. Sînt greu de contrazis, dacă ne gîndim că acest uriaș mic ecran are o forță de îniriure absolut colosală. O condiția ca să se afle cineva în față lui.

Mai presus de orice — ficțiunea...

Constient de terenul pierdut, filmul de cinema — adică cel destinat în mod explicit sălii și marelui ecran — își repliază forțele gata de contraatac. Ponderea se mută de la autentic la spectaculos. Scenariile — expresie obsesivă, împrumutată de mulți

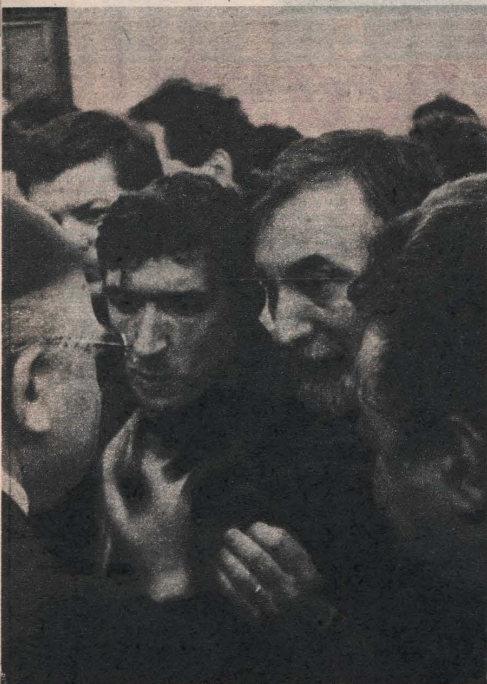
Frumoase... istorie: Elena din Troia (Rossana Podesta) și Cleopatra (Elizabeth Taylor)



Orice s-ar spune — publicul preferă să fie minșit frumos

a imaginii

Cind documentarul ajunge să copleșească cea mai neagră dintre ficțiuni



Am trăit s-o vedem și pe asta: cineaștii (Mircea Diaconu și Alexa Visarion) luind la întrebări Securitatea

Ca și pușcăriile, arhivele păstrează nealterat un trecut incredibil de dureros

Mineriada (seria a IV-a): uniforme și... uniforme



din chiar ograda cinematografului — se năpustesc asupra cite unui subiect „gras”, pe care îl storc zdravăn. Și nu numai atât, ci „la marea meșerie!”

Cetățeanul Kane al lui Orson Welles se inspirase (doar atât) din viața unui personaj real — magnatul presei americane Hearst. Acesta se supărase și făcuse destul de urât. Ceea ce n-a împiedicat filmul (ba chiar dimpotrivă) să devină o capodoperă, înregistrând și un enorm succes de public.

Iată însă că, acum, publicul nu se mai mulțumește cu trimiteri, cu aluzii sau chiar cu niște identificări mascate sub formula „orice asemănare cu realitatea este pur întâmplătoare”. Prin grija interviului, reportajului sau transmisiei în direct la TV, el s-a obișnuit să pătrundă în intimitatea evenimentelor și a celebriților. Deci — clientul nostru, stăpînul nostru! Făcă-se voia lui... de subiecte senzaționale n-a dus lumea lipsă niciodată. Să te „scenarizăm” puțin!...

Codificat — ostii

Scandalul internațional provocat de prăbușirea, în 1985, a avionului sud-coreean de pasageri, doborât de vigilența Armată Roșie (care nu vroia să audă nici de perestroika, nici de glasnost și nici de altce) a fost enorm. N-a scăpat nimeni! Cu atât mai bine...

Să vedem „ce” și „cum”. Pelicula realizată pe acest subiect de regizorul englez David Darlow se înscrie într-o categorie în curs de înmulțire: docu-drama. Cum se face așa ceva? Nu atât de complicat pe cât s-ar putea crede.

Se alcătuieste o dare de seamă asupra cazului, în desfășurarea lui cronologică. Se consultă documentele, se iau declarații de la participanți. Rezultă un tablou complet al întregii afaceri. Pe baza lui, se ajustează personajele, în special ce au spus acestea. Nu, nu se deformează mai nimic! Dar puțin umor sau niște suspans în plus fac toată istoria mai atractivă... Astfel, noul scenariu e gata.

Se alcătuieste o distribuție care să corespundă gustului indeobște cunoscut al marelui public, se stabilesc locurile de filmare, unele chiar în incintele reale, altele reconstituite la perfectie.

Pentru cei ce au văzut filmul astfel rezultat, senzația de autentică a fost frapantă. Făcut după toate regulile unei anchete obiective, Codificat — ostii aduce a reconstituire, chiar dacă nu este așa ceva. Accentele de ordin criminalistic, juridic sau politic par a rezulta în mod firesc din derularea faptelor, deși, în realitate, ele sînt rîndurile aceleiași interpretări subiective.

Sintetizînd în scenariu datele obținute în urma minuțioasei analize, cineaștii reușesc performanța (altfel, extrem de rară) de a spune adevărul. Că acesta se dovedește incomod...asta reprezintă o chestiune care-i privește doar pe cei implicați în istoria respectivă.

Spectatorul are astfel ocazia să aște cu totul altceva decît l se spusesse prin comunicatele guvernamentale și decît răzbatuse în mass-media! Cu atât mai jenant pentru acestea, cu atât mai bine pentru el, pentru film, dar mai ales pentru adevăr.

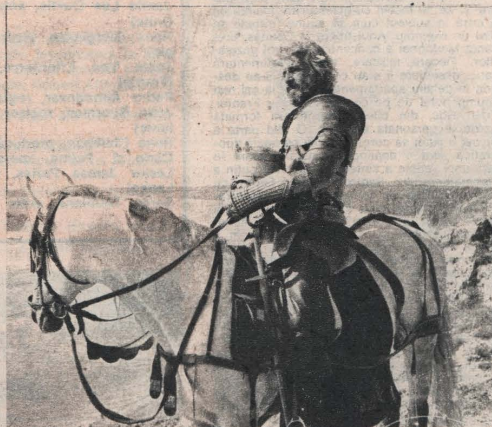
Între Dallas* și „Tăcerea mielilor”

Greu de precizat dacă filmul JFK al lui Oliver Stone reprezintă doar un pariu cu istoria, cu justiția ori dacă s-a urmărit cu precădere cistigul comercial. În orice caz, ancheta pe cont propriu pe care o întreprinde scenariul, luînd în calcul unele date și întorcînd pe dos altele, ajunge la un rezultat plauzibil, poate chiar mai mult decît atât. Cum de n-au ajuns la ei cei abilitați prin lege să o facă? (adică F.B.I.-ul și C.I.A., organisme a căror competență profesională este mai presus de orice dubiu). Asta ar fi altă poveste, ba chiar un alt film. Iată însă să publicul de azi, însușind o Americă întreagă și încă ceva

* Dallas — nu de la Jock (Ewing), ci de la John (F. Kennedy), președintele S.U.A. asasinat la 22 nov. 1963.



Un actor unic (Amza Pellea) în rolul unui domnitor unic (Mihai Viteazul)



Sergiu cel Mare în ...Mircea cel Bătrîn

pe deasupra, se trezește în fața unei revelații în care ajunge să creadă cum n-a crezut nici în raportul Comisiei Warren, nici în alte concluzii oficiale. De ce, care?

Să aiă tocmai filmul lui Stone meritul de a fi descoperit adevărul-adevărat, sau doar reușește să răspundă nevoii americanilor de a avea un adevăr cit de cit credibil, dacă nu desăvîrșit, asupra cazului respectiv?

Oricum, concluziile formulate de acest JFK pun într-o lumină deloc favorabilă anumite instituții respectabile ale statului. Altfel spus, el jenează, dacă nu cumva deranjează de-a binelea.

Se afirmă răspicat că ar fi fost vorba de o crimă premeditată, pusă la cale și înlăpăuită tocmai de cei ce erau plătiți de către contribuabilul american pentru ca așa ceva să nu fie posibil!

Nu este de mirare deci că filmul a fost încă de la apariție criticat, contestat, discreditat. De către o anumită parte a presei, desigur! Cealaltă parte susține că tocmai din aceste motive a cules Tăcerea mielilor atîtea Oscar-uri, la concurență cu JFK.

Ficțiune sau realitate? Pe cine să crezi mai întii?

Pagini realizate de Bogdan BURILEANU

Peter O'Toole, Katharine Hepburn și Jane Mellow — Leul în Iarnă



SPECIAL CANNES

45

45th FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM CANNES 1992 7 AU 18 MAI

Criticii-gazetari sunt rarorii multumiți. Ori filmele nu sunt destul de interesante ori organizarea are lacune (cine n-are?), ori sunt prea mult vedete și festivalul pierde din seriozitate, ori sunt prea puține și ce ne facem cu glamour-ul! Înainte de a intra în subiect cum se spune, trebuie să dau un exemplu. Anul trecut la Cannes, prezenta Madonnei a concentrat tot tirul gazetarilor. Fiecare mișcare, linuță, vestimentară sau... despueneți îi erau comentați. S-au descris în detaliu apartamentele ei de la cel mai scump hotel de pe coasta sudică a Franței, Eden Roc, din câte persoane era formată garda ei personală etc., etc. O altă parte a presei a făcut sa curga tot ația cernelă tipografică spre a deplina aceste exaltare în fața unei vedete a cintelui, dar mai puțin a cinematografului. Regizorul Marco Ferreri cu ironia-i cunoscută, de fapt indignat, a contracarat această reclama, întrebând în conferința sa de presă: „Madonna? și mai cum!?”. Acum aceiași gazetari nu s-au putut abține în a evoca trecerea ei pe croazată titrind: „In rolul Madonnei, Deloni!” sau „Tom Cruise ocupă apartamentele Madonnei!” Așa e lumea (festivală, inferibintată).

La ediția cvazi-anniversară din acest an, a 45-a, s-a întâmplat însă un lucru nemaipeomenit. Toți gazetarii prezenți (și erau vreo 3 800) au fost de acord că **Selecția oficială** ca și celelalte secțiuni au fost demne de toată lauda, iar organizarea a mers aproape strună. Până și premiile acordate nu au fost nici fluterate, nici contestate (în ansamblul lor) așa cum se întâmpla de obicei. Iată, există și minuni!

Cheia acestui succes a stat indiscutabil în mina d-lui Gilles Jacob care, reținând în competiție numai 21 de filme, a reușit să dea un eveniment complet despre tot ceea ce am putea numi cinema de avangardă, chiar dacă avangarda se bazează foarte mult pe ariergardă. Se poartă thriller-ul, dar suspensul pur și simplu pare să nu mai acopere nevoia de senzații tari a contemporanilor, așa că tradiționalul gen are de atunci un accent intens erotic (înfrânt primar de Paul Verhoeven). Filmul politic de expresie violentă nu e deloc. În declin, dar nu puțin cinești regăsesc un proaspăt suflu liric spre a ne confesa tragedia acestui sfârșit de mileniu. Nu lipsesc nici adepții unui suprarealism de sorinite bunușliana, dar nici întemeie apariții între creator și creația sa. Contrastul esențial nu poate fi diagnosticat doar prin gen. Modalitatea de a relatea desparte transant creația cineastilor. Asistăm astfel la o spectaculoasă (și confuză) pulverizare a story-ului (corifei: americanul Lynch, francezul Desplechin, canadianul Lauzon, chilianul Ruiz) și totodată la reabilitarea artei de a povesti tradițional cum o fac: danezul Bille August, italianul Gianni Amelio, spaniolul Victor Erice, americanul James Ivory și mulți alții. Urmărind tabloul premianților, se vede că juriul a votat în favoarea acestora din urmă. Pe Robert Altman ca și pe cei doi cinești ruși, Lunghin și Kanevski, i-am putea plasa undeva la centru. Alt atît al prezentei ediții, dincolo de argumente estetice sau tematice, a fost orientarea festivalului către marea public. Căci, așa cum a (t)nu să sublinieze repetat președintele festivalului, dl. Pierre Viot: „Cinematograful nu există fără spectatori!”

Dacă ar fi să găsim totuși un numitor comun al filmelor așezate în **Selecția oficială** — în competiție, dar și în afara ei (ca **Balanța** de Lucian Pintilie), al filmelor din **Cenzina realizatorilor** (**Bob Roberts** de Tim Robbins, **Mac de John Turturro**, **Revoluerul meu cel nou** de Stacy Cochran — toate din Statele Unite, sau **Ingerul de foc** de Diana Bolbero (Mexic), **Prietene de suflet** de — atenție — favoritul cititoarelor noastre: Michele Placido (vom reveni în numărul viitor); sau al filmelor din programul **O anume privire** (Eu, americanul, de Edward James Olmos, **Vârul meu Bobby** de Jonathan Demme (regizorul **Tăcerii** miorlor) sau, în sfârșit, de cele din **Săptămîna critică** de pilda premiatului selecției **S-a întâmplat în vecini** semnat de trei belgieni), în toate programele festivalului s-au proiectat 100 de filme, — numitorul comun imperios necesar pentru a fi selecționat l-aș numi ori-

Juriul

Gérard Depardieu — președinte
Jamie Lee Curtis, actriță (Statele Unite)
Nana Giorgiadze, regizoare (Georgia)
Joëlle Van Effenterre, monteuză (Franța)
Pedro Almodovar, regizor (Spania)
John Boorman, regizor (Marea Britanie)
René Cleitman, producător (Franța)
Carlo di Palma, operator (Italia)
Lester James Peries, regizor (Sri Lanka)
Serge Toubiana, critic (Franța)

țional și limitați, ceea ce îi dă posibilitatea lui Ivory să investigheze atracțiile dintre persoane și clase care, deși totul le desparte, nu se pot lipsi unele de celelalte. Constanța lui Ivory se remarcă și din asocierea sa de peste 30 de ani cu același producător, indianul Merchant și aceeași scenaristă (soția acestuia) Ruth Praver Jhabvala. Distribuția este în bună măsură formată din echipa sa de actori (Helena Bonham-Carter, Vanessa Redgrave), dar și din colaboratori în premieră: actrița Emma Thompson care i-a ceryat practic rolul și Anthony Hopkins. Ambii actori s-au aflat pînă în ultima clipă printre favorii premiului de interpretare. De altfel, Ivory, laureat al Leului venețian și al Oscar-ului american, a fost așteptat de mulți să fie încununat și cu Palme d'Or. În revenit premiul celui de-a 45-a ediții, să spunem un Palme d'Or — bis.

Intr-o cu totul altă gamă de originalitate s-a înscris **Cămătoră** argentinianului Fernando Solanas. Ce poate fi mai personal decât să imaginezi un

adolescent care pornește pe bicicletă din punctul extrem austral al continentului sud-american și străbate Argentina, Bolivia, Peru, Brazilia, Mexic.

Scopul concret al călătoriei este regăsirea tatălui — un geolog, vestit ca desenator de benzi desenate. Regăsirea nu are loc. Călătoria inițiată a tînărului are ca scop real descoperirea crizei de identitate națională a țărilor Americii Latine aflate în plin naufragiu economic. „Miracolul argentinian” ne apare inundat la propriu. Băiatul traversează sațe și crase aflate sub apă, ca și iluziile oamenilor. Unde se termină învâdările, încep cutremurele. O ciudată aniversare la 500 de ani de la descoperirea Americii de către europeni!

Solanas e necruțător: „Descoperirea Americii Latine este rezultatul alianței dezastruoase între tehnocrați și politicieni (a la fel de cupizi”. Regizorul a fost victima unui atentat la 22 mai 1991 chiar în fața laboratorului unde își monta filmul. 12 gloante i-au străpuns ambele picioare invalidându-l pentru mai multe luni; în acest timp președintele Menem i-a înținat un proces. Cineastul a avut cistig de cauză: „Cred că dacă nu aș fi putut termina filmul aș fi murit de infarct.”

Citeva replici edificatoare: „Am 66 de ani și nu mai știu cîte dictaturî”. „Nu mai avem becuri, trebuie să găsim un sponsor”. „Cine a avut ideea să fim independenți?”. „Avem doar sare”. Opresc citatele, fără comentarii. Singurul care nu înțelege nimic din toată tragedia din jur, este președintele țării, un dr. Rama în costum de scafandru, încălțat cu labe de cauciu: ține discursuri, inaugurează, decide. Comedia/tragedia umană în viziunea plastică a lui Solanas este un spectacol și terifiant, și halucinant.

Adolescentul lui Solanas, ajuns să-și piardă iluziile pe malul Amazonului, este fratele spiritual al tînărului din **O viață independentă**, filmul lui Kanevski. Băiatul hoinărește și el în căutarea unui tată dispărut întîlnind opresiune, mizerie, deznaude, deriziune și sfîrșete prin a-și pierde și el, ireversibil, iluziile, pe malul Amurului. Eroul lui Kanevski pendu-



LUNA R

O VIAȚĂ INDEPENDENTĂ



ginalitatea. O originalitate nu în sensul de a face ceva „nemăvăzut” ci raportată la propria operă, la sursa emoției, la modalitatea de a esențializa ceea ce există în lume de cînd e ea lume. Ceea ce trebuie să recunoaștem, după aproape un veac de la inventarea cinematografului este nu greu, ci extrem de greu.

Originalitatea lui James Ivory are mai multe fațete. Acest american pur sînge născut la Berkeley, cu studii de Arte frumoase la Universitatea din Oregon și de Cinema la cea din California, este un îndrăgostit de Europa (filmul său de diplomă a fost un documentar dedicat Veneției), în special de Anglia din vremea ei imperiață, și de India colonială. Este fidelitatea sa față de aceiași romancieri: Henry James (vă amintiți **Europeni**, **Bostonieni**) și F.M. Forster care l-a inspirat ultimele trei filme (numesc doar **Camera cu vedere spre mare**). Acum întoarcere la **Howards End** este parcă un remake impregnat cu același exces de rafinament estetic, de minuție în portretizarea societății engleze de la răscrucea ultimilor secole și al strictului și nuanțatului cod al diferențelor sociale. Judecata regizorului față de acea lume a bunului gust rămîne însă drastică. Povestea celor doua surori emancipate și cultivate, descinse parcă din compania Virginiei Woolf și a sofisticatului cerc literar. Bloomsbury, intră, din întîmplare, în contact cu o familie de mari industriști conven-

● **Lunghin:** „Nu merităm noua libertate. Perestroika ne-a găsit nepregătiți, imaturi”.

● **Kanevski:** „Dacă nu avem de nici unele, măcar suflet să avem”.

VIDEOOMANIA

Cinema în conservă



Fără să mai albe farmecul vag conspirativ dinainte de decembrie '89, gestul schimbului de casete video s-a instalat în cotidian. Probabil că nu se mai parcurg atâți kilometri ca „înainte” pentru a imprumuta un film nou, pentru că lista premierelor de pe marile ecrane mai potolește puțin setea de nouitate. În schimb, videocitele te întîmpină la tot pasul: mai mult sau mai puțin insalubre, mai mult sau mai puțin dotate tehnic. Deși au apărut și centrele de împrumut, casetele se obicei în vitrinele conștigațiilor. Cei care au călătorii mai mult știu că locul lor este (totuși) în librării. Deși se practică în contextul unei legislații destul de neclare și în condițiile „capitalismului sălbatic” al tranziției, comerțul și difuzarea video de la noi nu evoluează de totuși, împotriva curentului mondial. Să ve-

pîndit în ceea ce obișnuim să numim lumea occidentală, cu accente deosebite de la țară la țară: în timp ce în Franța piața e dominată de vânzarea casetelor, în Germania și în Anglia se preferă închirierea lor.

Explicația abandonării sălilor este legată atât de nesiguranța acestor foste temple ale lumii moderne, devenite prea adesea teatrul unor acte de violență, cât și de preț relativ ridicat al biletului la cinema. Închirierea costă de obicei ceva mai mult decât un loc în sală, dar filmul obișnuit pentru câteva ore poate fi vizionat de mai multe persoane. E un avantaj de care știu seama în special adolescenții care, împrumutînd un titlu sau mai multe, organizează vizionări între prieteni. Ca să nu mai vorbim despre cinefili „înrașiți”, care apreciază acest mod de a vedea și revede (uneori folosindu-se de avantajul stop-cadrului) operele preferate. Oplănea pentru video decurge și din superioritatea ofertei numerice și unorii calitative. Oricît de prompt apar pe ecranele mari, premierele nu pot egala în nici o țară numărul de filme propus de negociul de casete.

Cu toată îngrijorarea stîrnită de dezertarea din săli, formula video nu mai este totuși privită cu ostilitate. Președintele sindicatului editorilor video din Franța, Jean-Pierre Warnke-Dherines, declară încurajător: „Noi sîntem balonul de oxigen al cinematografului. Sîntem singurii care reabilităm cataloagele producătorilor. În plus, viața unui film este foarte scurtă azi și trebuie să profităm repede de scăderea interesului mediatic, să nu așteptăm ca pelicula să fie îngropată”. Ba chiar editurile video pot ajuta la „dezgroparea” unor opere, la repunerea în circulație a unor titluri de cinematecă la care noile generații nu au avut încă acces. Această acțiune de recuperare a valorilor clasice ale cinematografului spală multe din păcatele difuzării masive în video a unor sub-produce care cultivă prostul gust la scară planetară.

O mentalitate de colecționar

Un bun editor video trebuie să albe mentalitate de colecționar. El știe mai bine ca oricine că o serie de casete (grupate pe teme, autori sau genuri) aduce un profit mult mai mare decât un film singular, oricît de strălucitoare ar fi numele de stururi înscrise pe genericul acestuia.

Care cinefil nu și-ar dori o colecție de pelicule premiate cu „Palme d'Or” sau „intégralele” Bergman, Antonioni, Fellini, Truffaut?

Să nu ne facem iluzii! Piața video este dominată, pe toate meridianele și paralele, de peliculele americane avînd drept coordonate: acțiune, violență, mare spectacol, erotism. Tîrînd cont de gusturile unei clientele eterogene, editurile adoptă însă strategii diversificate. În orice caz, ele încearcă să dea consumului cultural o formă civilizată. Grafica micului afiș aplicat pe casetă, precum și textul și genericul însoțitor oferă cumpărătorului suficiente informații asupra conținutului. Chiar și cei oripilați de ideea cinematografului la marfa sînt nevoiți, totuși, să recunoască progresivele înregistrate de comerțul video. O colecție ca „Best of MGM” („Successes ale studioului Metro Goldwyn Mayer”) reprezintă o tentație pentru cinefili de toate vîrstele și cu gusturi diverse.

Editorii specializați nu se mulțumesc să

În Franța: legi și afaceri

- 1978: apariția primelor magnetoscoape
- 1982: se stabilește o taxă specială pentru posesorii de magnetoscop
- 1983: după stocarea forțată a 200 000 de aparate video importate, se reglementează prin lege instituirea unui decalaj de 1 an între premiera în săli a filmelor și apariția lor în casete video
- 1986: anularea taxelor pe magnetoscop
- 1987: demararea vânzării de casete la prețuri accesibile
- 1989: accesul tehnicii video pe ecranele publicitare ale televiziunii
- cheltuielile pentru echipament video într-o familie franceză erau în 1980 de 1,2% din buget, iar în 1991 de 43,4%
- cifrele de afaceri ale editurilor video în ultimii trei ani: 1989 — 994 milioane franci; 1990 — 1,5 milioane franci; 1991 — 2 milioane franci.

reproducă pe casete filme care au fost bine primite pe marele ecran. Adesea ei se străduiesc (și uneori reușesc) să ofere ceva în plus. Astfel, firma CIC Video propune o versiune specială a peliculei lui Coppola „Nașul 3”, mai lungă decât cea difuzată în săli, remontată de autor. Societatea americană „Fox Video” a oferit, alături de titluri clasice, documentarul în pat cu Madonna de Alex Kershishian care, după un succes modest în cinematografe, a devenit „o lovitură” pe piața casetelor.

Editorii video includ în strategia lor de ultimă oră și o nouă concepție asupra reclamei. Ei nu se mai bazează pe efectul campaniei de promovare ce a însoțit premiera filmului. Din ce în ce mai ingenioase, spoturile publicitare realizate special pentru televiziune anunță lansarea unei noi casete

sau a unei serii, punîndu-l în valoare principalele argumente de atracție.

Mentalitatea de colecționar nu trebuie să aparțină numai editorului. Acesta își poate considera ținta atînsă cînd va reuși s-o transmită și videofilului. Cînd cel care achiziționează casete începe să le îngrijească la fel ca pe niște cărți, să le grupeze pe autori și genuri, parul este cîștigat. Avem atunci de-a face cu o persoană care consideră filmul o adevărată artă. Asemenea iubitori de cinema nu vor opta definitiv pentru vizionarea pe video: ei se vor întoarce în săli pentru a vedea, în cunoștință de cauză, filmele care merită cu adevărat să fie văzute. Să sperăm că editorii și difuzorii de casete de la noi vor încerca să-și adapteze strategia după cea de pe piața mondială.



● Stan și Bran, personaje de video-cinematecă

dem însă ce forme capătă videomania pe alte meridiane și paralele.

Dezertarea din săli

Acest deceniu poate fi numit și al „cinematografului în conservă”. Începînd cu anul 1990 difuzarea filmului pe casete aduce mai mulți bani decât cea din săli. Cifrele de afaceri rezultate din mersul la cinema îngrijorează atât în Statele Unite cât și în Europa. Producătorii își întregesc însă considerabil profitul din exploatarea peliculei în format video. Fenomenul este răs-

„Eu iubesc cinematograful din copilăria mea: nu era numai un film, ci un întreg ritual. Azi ritualul s-a schimbat. Vineri seara copiii mei se reped la magazinul video și închiriază patru casete. Îi înțeleg, căci, pentru a merge la cinema la New York îți asumi riscul de a fi strivit, de a fi injunghiat de un traficant de droguri, de a te așeza într-un fotoliu care te lasă invalid pe viață... Ceea ce îmi lipsește este mesul la cinema. Când vom avea ecrane mari acasă, va fi

un moment de răscruce. Când vom avea o definiție perfectă a imaginii, cu culori pe care regizorul însuși va încerca să le obțină și nu va mai fi nevoie să ne jucăm cu butoanele televizorului pentru a obține verde sau galben, va fi un pas înainte... Deocamdată, video este la vîrstă preistoriei sale”.

Woody ALLEN



● Eddy Murphy este (Polițistul din Beverly Hills)



● Ornella Muti și Sylvester Stallone (Oscar)



● Don Johnson și Mickey Rourke (Harley Davidson și omul Marlboro)



● Jeff Bridges (Regele pescar)

Pași spre video club



● Ellen Barkin și Al Pacino (O mare de iubire)

Piraterie și precocitate

După estimările făcute de specialiștii americani, industria video este prejudiciată anual de colosală sumă de un miliard și jumătate de dolari. Este vorba, desigur, despre banii pe care îi pierd producătorii, editorii și difuzorii în întreaga lume datorită pirateriei. Termenul se referă atât la copierea ilegală a unor casete, dar și la difuzarea sau împrumutarea, în condiții ilicite, contra cost, a acestora. Deși legislația stabilește interdicții clare de reproducere și exploatare în țările care au deja tradiție în comerțul video, delictele de piraterie se înmulțesc și îngreunează adevărate rețele de tip mafiot.

„Pirații” acționează însă și pe cont propriu și își încep activitatea de la o vîrstă fragedă. Revista „Le Nouvel Observateur” relatează, nu de mult, cazul unui adolescent în clasa a doua de liceu care câștigă binisor de pe urma traficului de casete video. Clienții săi sînt alieși în majoritate dintre colegii cărora, în schimbul unei sume modice, le închiriază casete din stocul său de 300 de titluri. Jurnalele afacerist recunosc că micul său comerț ilicit îi aduce 300—500 de franci pe săptămînă. Principala sursă de filme este pur și simplu copierea după exemplarele închiriate de la video-cluburile autorizate. Cum peliculele aparute în săli au interdicțiile pe timp de un an de a fi difuzate pe video (după legea din Franța), adolescentul-pirat obține, de la o rețea formată din adulți, copii după acestea. Furnizorii sînt de obicei monteurii, proiectanții, care lucrează pentru difuzorii oficiali și, contra unei sume (nu mai mică de 10 000 franci), înlesnesc fraudă. Deși calitatea casetelor clandestine este mediocră, clienții plătesc bine, dornici de a ieși pe piață înaintea editorilor, lăsîndu-le fără o parte din clienți.

Cazul micului pirat din Franța are și partea sa atentă: el declară că face aceasta din pură pasiune cinefilă, folosind banii pentru a merge la cinema sau economisindu-și în speranța că-și va putea cumpăra o cameră video. Visul lui de aur este acela de a deveni cineast. Deși sună patetic, mă întreb cîți asemenea „mici Truffaut” vor fi practicanți pirateriei? Dacă există și la noi, n-ar fi rău să preia măcar deziva francezului precoc: „nu difuzez decât filme bune”.

Deși noțiunea de videotecă are, la noi, o conotație peiorativă, din pricina caracterului cam improvizat al sedilor și repertoriilor acestora, trebuie să recunoaștem că au apărut și săli cu proiecții video care intră în confort pe cele din rețeaua obișnuită. Dacă în București ele sînt mică excepție, în Brașov încep să devină o prezență normală în viața culturală a unui oraș unde s-a păstrat permanent grija pentru un spectacol cinematografic civilizată. Trei mici cinematografe aflate în administrația Direcției Teritoriale Brașov a R.A.D.E.F. (Regia Autonomă de Difuzare și Exploatare a Filmelor) asigură proiecții video de bună calitate în condiții de confort acceptabile, reușind să-și îndeplinească misiunea pe care o au în acest moment, aceea de a diversifica oferta repertorială. L-am rugat pe domnul Andrei Braun, directorul Direcției Teritoriale, al cărui har de bun organizator și-a pus pecetea asupra aspectului îngrijit al difuzării brașovene, să ne vorbească despre aceste săli video. Am început prin a-l întreba care este sursa casetelor și specificul sălilor.

— Principala sursă este firma „JKS” care deține drepturile de difuzare pentru public a unor filme în format video. Avem acordul de a proiecta și toate peliculele rămășițe. În plus, trebuie semnalat că în ultima vreme, RADEF a achiziționat aproape toate titlurile străine și cu licențe video. Noi sîntem interesați ca numărul acestora să crească pentru că expediția și manipularea casetelor în județ, costă mai puțin decît aceea a roloilor de film.

În privința cinematografulor din Brașov, trebuie să spun că ele au pornit ca o inițiativă de rentabilizare. La complexul „Modern” existau trei săli cărora nu era ușor să le asigurăm trei titluri atractive pe săptămînă. Acum, cu acest profil video, interesul lor a crescut. Am încercat să oferim condiții civilizate de divertisment. Deși nu am asigurat tot confortul, am aranjat puștin sălile, am pus huse la scaune. Nu ne-am putut deocamdată permite să punem permanent în funcție instalația de ventilație la 12 lei pe kilowatt, vă dați seama! Deci,

la „Modern” avem două săli, la „Arta” una, și am mai obținut o alta restructurînd cinematograful „Poplar”, care avea 500 de locuri.

— Există teama că sălile video ar deturna spectatori din rețeaua „normală”. Ați putut verifica acest lucru...

— Deocamdată, la noi nu există un asemenea pericol. Am un exemplu grăitor: după ce se văzuse pe video Tăcerea mieilor, atunci dînd a avut loc premiera pe 35 mm a fost un mare aflus de spectatori. Lumea a vrut să-l vadă și pe ecran mare. În orice caz, cred că aceste săli trebuie gospodărite de oameni care se pricep și la cinema, și la difuzare. Noi avem documentație, cunoaștem gusturile publicului, ne pricepem cît de cît la reclamă și nu lăsam lucrurile la voia întîmplării. Ca orice lucru nou, și aceste săli video întîmpină rezistență. Nu trebuie să le neglijăm pentru că, eu unul, cred că viitorul aparține cinematografului electronic.

Ne preocupăm mult creșterea eficienței reclamei. Intenționăm să facem panouri sonore, imprimînd un text cu informație sumară asupra spectacolelor de cinema. Avem deja în sălile obișnuite un forșpan făcut cu mijloace proprii care anunță premierile săptămîinii următoare. Ne străduim acum să facem rost de utilaje pentru realizarea unor reclame ale peliculelor viitoare pe care să le difuzăm în sălile video și la televiziunea locală. Avem nevoie neapărată și de cameră video.

— În țările occidentale există noțiunea de video-club. Nu credeți că ar trebui s-o preluăm, transformînd, evident, aceste săli în ceea ce sugerează termenul?

— Bineînțeles. Deja ne-am gîndit ca în hoului acestor săli video să deschidem centre de închiriat casete (avem deja două). Ar trebui ca aceste video-cluburi să aibă abonajii lor, să fie dotate cu săli de lectură de specialitate. Deocamdată noi sîntem pe cale de a organiza o video-cinematecă. În colaborare cu Arhiva Națională de Filme. E nevoie în fiecare oraș de o sală în care cinefilii să poată vedea, fie și pe casete, opere clasice.

— Vă urăm succes!

Grupaj realizat de Dana DUMA



POLUL SUD

Puține din debuturile post-revoluționare au fost atât de așteptate ca cel al regizorului Radu Nicoră. Chiar dacă nu atât de cunoscut ca Laurențiu Damian, care venea cu o filmografie consistentă de documentarist, tânărul autor al **Polului Sud** este un nume datorat de speranțe încă din institut. Absolvent mai întâi al secției de imagine, el a semnat împreună cu Relu Morariu-Solea pentru ecran, o peliculă — far a repertoriului studențesc, una dintre cele mai originale ale anilor '80. Promisiunile de modernitate din aceasta sînt respectate în noul film al lui Radu Nicoră.

Atributul modern se referă în special la scriitura, nu la subiect. **Polul Sud** nu se distanțează prea mult tematic de operele prime post-decembriște care încearcă să aducă pe ecran, mici și mari adevăruri despre societatea noastră de dinainte și după Revoluție, intersectându-se în unele intenții cu **Innebuș** și — mi pare rău de Jon Gostin, Șobolanii roșii de Florin Codre sau cu **Sanda** de Cristian Nicolae și Nicu Gheorghe. Lumea ce ne cunoaște și apăsătoare din ultimele zile ale „epocii de aur” e zugrăvită în toată urfiența sa disperantă. Este imaginea dezolantă a cartiere-

lor în bezna, a umiltoarelor cozi la orice, a intonațiilor unde intimitatea e agresată de discursurile transmise la televizor.

Acceptarea unor compromisuri mai mari sau mai mici face pentru unii supraviețuirea mai ușoară. A spune altceva decît ce gîndești e o deviză aproape unanim acceptată de această lume condamnată la o existență larvară.

În plus, a scrie altceva decît crezi devine preceptul obsedant pentru cei care practică profesia de ziarist. Deși aparține acestei bresle, eroul din **Polul Sud** nu pare să își dramatizeze condiția. Nu protestează cînd șeful îi aduce din condei reportajele, nu se revoltă cînd e trimis să scrie despre „mărețele realizări”. Nu se prea sinchisește pentru că și-a găsit o „supapă”: scrie o carte. Nevastă și ci-tiva amici cred cu tărie în talentul lui, atestat și de un încurajator premiu literar.

Îndrăgostii Anului Zero: Ioana Pavelescu și Claudiu Bleonț în Polul Sud



Angoasa paginii albe și neliniștea tînrului scriitor torturat de ambiția de a zamisi o lume imaginată alcătuiesc partea mai interesantă a peliculei, în care autorul analizează cu finețe un raport fascinant: realitate-ficțiune. Făcînd apel la subtile mijloace cinematografice, regizorul sugerează dedublarea prozatorului, înstrăinarea față de propria biografie. El pare că asistă, nu își trăiește propria lui viață. Obligat să scrie pentru seriar, protagonistul începe să se îndoaie și el de rosturile artei sale, să se simtă, așa cum îl caracterizează o parteneră, „înutit”.

Polul Sud face parte din categoria filmelor „cu sertare”. El poate fi citit ca o meditație asupra profesiei de scriitor, dar și ca una asupra compromisului. În plan strict realist, pelicula are și date de melodramă. Îndrăgostit de nevasta unui nomenclaturist, ziaristul își abandonează, încetul cu încetul, familia, e

capabil să renunțe la tot numai pentru a putea să trăiască alături de ea. Revoluția nu ne ușurează să întorcăm răsărită noaptea în favoarea sa pentru că, deși arestat o bucură să vompe, soțul iubitei redvine un personaj important, putînd să asigure luxul de care aceasta nu se poate lipsi.

Prea puține s-au schimbat „după”, sugerează autorul, neascunzîndu-și dezamăgirea. El evită însă trimiterea ostentativă la titlul anume, investigațiile de genul „misterele revoluției”. Evenimentele din decembrie '89 nu sînt reconstituite în latura lor patetică. Dimpotrivă, tonul relatării se vrea neutru. Esecul protagonistului este vădit în seriosismul și, în complicitate cu interpretul Claudiu Bleonț (ca întotdeauna, foarte cinematografic), autorul nu face nimic pentru ca acesta să devină simpatice. Ziaristul-scriitor își tratează destul de brutal nevasta și fiica, face beții urite cu un amic, iar zilele din decembrie acceptă să ascundă documente compromițătoare ale nomenclaturistului cărui vrea să-i fure nevasta. Pe scurt, un anti-erou. Regizorul Radu Nicoră își pare atras de „poetica” independenților americani, acei cinești care se opun vehement tendințelor hollywoodiene de a supradimensiona personajele, de a le face cu orice preț „atasante”. El nici nu ascunde această înfățișare și amintu în includerea unei scene în care protagonistul vede pe video un film de Jim Jarmusch, **Dawn by Law**, o reverență în fața acestui autor atât de reprezentativ pentru ceea ce înseamnă „noul cinema american”. Refuzul „eroului” și celebrarea banalității sînt semne distinctiv ale stilului lui Radu Nicoră. Împreună cu operatorul Relu Morariu, regizorul propune soluții imagistice subtile, sugerează apăsătoare ale unei lumi opresive, populată de suflete moarte. Un final antologic, în care protagonistul dispăre în peisaj (și probabil din viață), eliberîndu-se de propria identitate cu sacrificiul manuscrisului său ale cărui foi sînt risipite în vînt, este semnul cel mai pregnant al vocației cinematografice a regizorului. Plăcerea unei scriituri moderne este satisfacția majoră oferită de primul film al lui Radu Nicoră, plăcere care atenuază din denivelările unei dramaturgii cam nehotărâte.

Dana DUMA

Producție a Studiului de creație **Profilm**, 1992; Scenariul și regia: Radu Nicoră. Imagine: Relu Morariu. Scenografia: Mircea Tofan. Costumele: Mioara Trandafir. Montajul: Mircea Ciocălte. Cu: Claudiu Bleonț, Ioana Pavelescu, George Constantin, Alexandra Bucescu, George Alexandru, Dana Dembinski, Dan Aștîlean



TUSEA ȘI JUNGHIUL

Inter-un univers arhaic de basm autohton, sînt preluate liber teme și motive din povestile și poeziile lui Ion Creangă, într-o ambianță de muzel satului, secțiunea „invenții și inovații pe baze lennoase”. Peripețiile — mai mult sau mai puțin „apocriefe” — ale hamicalii fete a moșului, cea oropsită și urgiasă de mama vitregă, cicălitărea babă, și fata ei, cea hîdă și năhăgă — se derulează destul de monoton, pe alocuri încercîndu-se o „bucurie subtextuală” prin intermediul unui melanj muzical, comentariul lirico-satiric culminînd și ispirîndu-se abrupto cu „slăgarul popular” din care trebuie reținută — evident — vorbele cu filc: „C-asa joacă neamul meu, și mai bine și mai rău!”.

Și mai bine și mai rău se înșală și filmul „cu cheie” la „Dimitrie Cantemir. Ca și în cazul **Jatarii vergoșice**”, asupra titlului poetic — destul de străvezu — nu merită insistat. G. Călinescu, cîndva îi aparține aprecierea cinstită, sînd interesat de felul cum „se dizertează cu mult umor dialectic despre intolerabile condiție a omului („tragical” existenței „am zice astăzi” — adică la 1941, data apariției **Jatarii**), așa „să fie la origini...”. Condiția actuală a marelui — „trag-comică” de astă dată



Fata moșului între „tuse” și „junghi”: Cecilia Birbora, Ernest Maftei, Maria Gligor

— este vizată și de pelicula această, parabola grotescă, filmată aproximativ odată cu sumbra parabolă **A unaprezea poruncă**.

Trimiterea la Călinescu nu e făcută intimplator pentru că exegatul literaturii române s-ar cuveni să fie menționat drept... coautor, căci a furnizat... ideea de bază. El îl consideră pe Creangă „un dramaturg deghizat” și opera — chintesentă a unor observații morale milenare — „un spectacol caricat”, iar **insolitul** spectacolului cinematografic în discuție îl constituie tocmai publicul spectator — **colectivitatea**. Inși cu apetență pentru victorii facile, acceptînd cu entuziasm inconștient schimbări de indiferent ce fel, gregari și trindavi, mai tot timpul tolanți cu burta la soare pe țăpșanele ce împrejmuiesc locul acțiunii („clocăa umană” într-o viziune similară cu cea a filmului precedent), asistînd fără să intervină decît prin strigăte de încurajare, amuzîndu-se prosteste de conflictele, de luptele „corp la corp”, din ograda comună (unde ei inși sînt „argăți”) — bătătura gospodăriei acestei familii generice luate în colimator oăci — de la Caragiato citire — „familia e patria cea mică”. Lipsa de discernămint a acestor „mase” e subliniată apăsător la ospătul final cînd, alături de protagoniști, împreună, se grăbesc să sărbătorească dispariția definitivă a răului intruchipat de cele două ființe detestabile înghițite de lada fermecată a Sfintei Duminici (sic!), care se pregătește la rîndu-

să facă o (la propriu) înlocuită „casă bună” cu tatăl ei, făcîndu-l de vîrstă a treia, de care s-arătase foarte interesat dintr-început. O însoțire conform cu zicala „tusea și jungiul!”.

„Mecanica vieții unui sat de munte”, sesizată de același Călinescu, s-ar putea să fi dat sugestia recurgerii la gaguri și chiar tehnici ale filmului de animație, ceea ce, pe alocuri, incită în măsura în care scenograful (Aliona Stancu) și operatorii (Imaginea Florin Mihăilescu și Sorin Dumitrescu, camera) au susținut formula în mod original, ca de exemplu concretizarea observației „între obiecte se învinge o comică sfadă”, totul pe fundalul unui „realism poznaș” surprins prin repetate survolar. Inspirația însă nu izbuteste să țină pasul cu ritmul propus la start cînd, avîndu-se — probabil — în vedere sensul etimologic al parodiei (para „alături” și oă „cîntec”) se prefigurează un alert „musical” rural.

Chiar dacă opera lui Creangă este numai suportul pentru reflectarea burlescă a realității mai mult sau mai puțin apropiate, viziunea „populista” abordată (sau poate ar fi mai bine spus „arborată” precum tricolorul din nou abuz și irreverențios „implicat”) lezează în primul rînd „țărâniile” genialului povestitor atît de fin disimulate. Fiînd vorba în cazul humuleșteanului — cum au remarcat nu doar criticul roman citat, ci și comentatorii străini de „un rafinament erudit”. Lucru de care merita ținut cont și în transpunerea cinema-

tografică pentru că, se știe, atunci cînd se polemiează cu prostul gust nu se admit... licențele de gust! Care, în cazul de față, sufocă de-a dreptul și așa plînduă tîntă a satirei. Dacă filmul s-ar putea să placă într-o oarecare măsură datorită frustreții imagistici naive, nu are cum să nu dezamăgească sub raportul semnificațiilor și chiar al intențiilor, probabil altele la vremea elaborării inițiale a scenariului ce trebuia să intre în lucru în 1989, cunoscînd — mai mult ca sigur — o fază de radicalizare pe parcursul filmărilor și lăsînd la vizionare impresia unei incerte temperaturi. Altele nu se explică echivocul ambiguităților, în majoritatea cazurilor de-a dreptul obscure și mai ales diluate fără măsură. Un exemplu: regia în infanțitate la moșul este inabil supralicitată înct se autoanelază. Așa se face că malignitățile prezentului proiectate în atemporal se estompează, tratarea ironică a fabulosului pierzîndu-se în terna fabricată a cotidianului.

În ceea ce privește personajele, ele suportă distorsiunile inerente dublei focalizări grotești, pîrînd într-o proporție „egalitară” cofra-terea cu Păcăli și Tîndală, încăl contrastate dispar pentru a sluji sloganul etern al criticii sociale: „Toți, o apă ș-un pămînt”. Fără un efort prea mare de compoziție, Ernest Maftei își exploatează bonomia-i hîtră din nastere. Uzînd, evident, tot de hazul personal, Olga Tudorache recurge la tusa grasă, secundată nu fără aplicație de debutanta Liliana Mavris. Inedită este evoluția Ceceliei Birbora, constrînsă la un dificil *contre-emploi*, obligată ca, acționînd precum o marionetă, să păstreze un fragil echilibru între „inteligentă” și „hărnice”, puse și ele cu radicalismul „momentului” său, semnul „într-o viziune”.

Tusea și Jungiul nu e „un accident” într-o solidă filmografie, oricum iesită din comun, în care există un clip publicitar de doar trei minute (**Semenic**) probînd certe calități de comediodrag ale regizorului Mircea Danieliuc, care pînă acum doar cochetase cu umorul. Ca dintr-o dată, simultan, să mediteză grav și subtil asupra Scripturii și Istoriei configurînd o viabilă „a unaprezea poruncă”, dar hazardîndu-se să actualizeze sarcastic — din păcate cu aceeași înșelătoare încredere — și... „Gîlceava înțeleptului cu lumea”...

Irina COROIU

Producție ALPHA FILMS INTERNATIONAL. Scenariul și regia: Mircea Danieliuc. Imagine și camera: Florin Mihăilescu și Sorin Dumitrescu. Scenografia: Aliona Stancu. Costumele: Svetlana Mihăilescu. Muzica: Ion Cristinoiu. Sunetul: ing. Anusavav Salamannian. Montajul: Maria Neagu. Cu: Ernest Maftei, Olga Tudorache, Cecilia Birbora, Liliana Mavris, Maria Gligor, Vasile Mureu.



● Locotenent Colombo, alias Peter Falk

tele

VÉRITÉ



Cu ani în urmă
fiecare actor american
dorea să fie —
măcar o dată — cowboy.
Acum, visul
e să fie polițist



● Un clasic al genului.
Fillera (cu Gene Hackman și Marcel Bozzuffi)



● Sidney Poitier și Rod Steiger,
polițiști în arșița nopții

● De la justițiarul cosmic
la unul terestru
(Harrison Ford în Witness)



Topul polițiștilor, Detectivi americani, Mistere neelucitate, Neștiutele povești ale F.B.I.-ului, Stare de urgență, răspundeți, Cei mai căutați criminali din America — sînt titlurile emisiunilor ce au inaugurat în mass media vizuală un original curent pe care nu-l putem numi altfel decît: **tele-vérité**.

Cu siguranță dramatizarea romanului de anticipație al lui D.H. Wells „Războiul lumilor”, radiodifuzat la New York cu 54 de ani în urmă de tânărul Orson Welles, nu ar mai băga în sperieți astăzi pe nimeni. Între timp, televiziunea și-a antrenat atît de bine spectatorii în a vedea atentate, revoluții și războaie în direct, încît, cred, nici o invazie extraterestră nu ar mai provoca panică. Eventual, o mobilizare generală. Este concluzia care se impune după ce rețelele de televiziune americane au lansat în ultimii doi ani „serii” și „seriale” care transmit pe viu polițiștii în acțiune.

Ne obișnuisem cu **docu-drama**, acea reconstituire cu mijloacele ficțiunii a unui fapt real. Eram la curent cu **re-creation**, — procedeele ce reconstituie situații reale de notorietate, întrebunînd chiar numele și identitatea persoanelor publice implicate. Acum s-a făcut un pas — ce pas, curat salt — mai departe.

„A trecut vremea cînd materialele filmate pentru dosarele poliției erau remontate pentru ca filmul să arate perfect”, spune John Le Count, operatorul care lucrează, ca un reporter de război, pe frontul violenței stradale, însoțind polițiștii în cele mai periculoase acțiuni. „În lumea noastră, adaugă el, nimic nu e perfect și spre a fi credibil, filmul trebuie să reflecte lumea așa cum este”. Iar producătorul Lance Heflin declară: „Garantez că noi dăm o percepție mai exactă asupra criminalității, decît o face buletinul de știri”. Într-adevăr, numeroși ziaristi susțin că cine aștește în timp ce privește unul dintre aceste seriale și se trezește la Jurnalul de actualități, nu-și poate da seama de diferență. În aceste condiții, se prevede că următoarele emisiuni vor fi realizate chiar de polițiști care vor sări din mașinile lor pe urmele răufăcătorilor, ținînd într-o mînă pistolul și în cealaltă camera de filmat! Story-ul se scrie astfel „din mers”, la locul crimei, iar interpreții sînt supraviețuitorii. Pentru cei ucși sau dispăruți se caută mai ales asemănarea fizică cu actorii: Un ofițer de poliție apreciază: „Războiul din Vietnam a deschis apetitul pentru realitatea dură, ca spectacol. Să vezi din living cum mor băieții noștri a fost un șoc pe care America nu l-a mai putut depăși niciodată”.

Toată lumea pare să fie încîntată. Organizatorii, pentru că aceste seriale au cel mai scăzut cost de producție dintre toate programele de televiziune. Polițiștii, pentru că aceste emisiuni în direct califică întreaga națiune în profesia de detectiv, ajutîndu-i la prinderea multor criminali. Un caz a făcut multă vîlvă. În noiembrie 1971, John Emil List și-a ucis mama, soția și copiii. Timp de 18 ani toate încercările poliției de a-l găsi au fost zadarnice. La 20 mai 1989 s-a transmis, în cadrul serialului **Cei mai căutați criminali din America**, povestea sa. În lipsa celui încriminat, pe ecran a apărut un bust al său, reprezentîndu-l la vîrsta prezentă. În urma acestui imagini, cîțiva telespectatori au putut să-l identifice și au indicat poliției unde se afla cel căutat. Zece zile după ce a fost difuzat episodul respectiv, List a fost prins. Rezultatul nu este o excepție. Este normal dacă serialul are în medie 12 milioane de telespectatori pe săptămînă. Dealtfel, numărul telefoanelor primite în timpul celor 60 de minute ale unei asemenea emisiuni, este de aproximativ 1200!

De o mare audiență se bucură și programul „Dat dispărut/Recompense”, inaugurat de John Walsh după ce bălatul său de șase ani a fost răpit și ucis. Walsh încearcă prin emisiunile sale să găsească copiii dispăruți și dă posibilitatea părinților să se adreseze direct răpitorilor: „Nu-i faceți nici un rău. Aveți grijă de copilul nostru!” rostesc sute și sute de voci (vă amintiți de scena asemănătoare din **Tăcerea mieilor**, cînd soția senatorului încearcă să-l înduplece pe necunoscutul răpitor al fiicei lor, să o elibereze!).

Un aport important la succesul acestor programe îl au tocmai benzile sonore. Dacă imaginile filmate pe viu sînt, pentru înțelegerea demersului acțiunii, completate cu secvențe filmate ulterior, benzile sonore sînt strict reale. În special apelurile telefonice făcute de copii, înregistrate la poliție („Mama zace pe podea și eu nu o pot trezi”, „Fumul e atît de gros încît nu pot să respir” etc.) au un impact extraordinar și implică în rezolvarea cazurilor mii și mii de telespectatori. Spre deosebire de polițierul de ficțiune, chiar dacă și acesta trăiește de pe urma realității, polițierul **vérité** nu plasează în centrul atenției criminalii, ci victimele.

Să recunoaștem că cineastii francezi, inițiatorii curentului ciné-vérité în 1959—1960, care și-au propus să atragă ficțiunea în ambientul realității, nu și-ar fi putut imagina vreodată că televiziunea le va depăși în asemenea măsură intențiile.

A.D.



● Steve McQueen identificat
cu Locotenentul Bullitt



● John Wayne a schimbat westernul
pe un polițier (Inspectorul Mc.Q. în acțiune)



● ARNOLD SCHWARZENEGGER

FRANZINI

1981



●
K
I
M
B
A
S
I
N
G
E
R

noul CINEMA

UNGAR

Oameni sub vremuri

Urmarind filmele programate în cadrul „Zilelor filmului ungar” îți dai seama că pentru cineștii maghiari ideea că nu vremurile se află sub oameni, ci oamenii sub vremi este obsedantă. Deja filmele unor regizori precum Miklós Jancsó sau István Szabó — văzute în anii trecuți pe ecranele noastre — ne arătasera acest lucru. Desigur, de la un film la altul și de la un regizor la altul, situațiile, problemele și modul lor de abordare diferă. Dar istoria — și e vorba aici de istoria recentă — se arată a fi un element seducător pentru discursul filmic.

Situată într-o colonie din URSS, în 1937, acțiunea din *Logodnica lui Stalin* — film realizat de Péter Bacsó în 1989 (v. „Noul Cinema”, nr. 2/1992), inspirat dintr-o povestire de Grigori Tendiakov — aminteste de „Ivona, principesa Burgundiei”, piesa lui Witold Gombrowicz: o ființă dezechilibrată, de care ride toată lumea, ajunge — după ce fusese supusă la torturi din cauză că se proclamase logodnică lui Stalin — să terorizeze întreg satul, demascându-i involuntar ca dușmani al poporului pe cei care o deranjau. Finalul nu poate fi altul decât înălturarea — prin crimă — a nebunei. Filmul ne apare ca o parabolă: teoroarea este întotdeauna însoțită de irațional și teama ucide sufletul.

Perioada 1946—1956, văzută cu ochii unei adolescente, apare în trilogia cinematografică a Mártei Mészáros, trilogie ce cuprinde filmele *Jurnal pentru copiii mei* (1982), *Jurnal pentru iubirile mele* (1987) și *Jurnal pentru mama și tata* (1990). Juli, eroina filmelor, este un

fel de alter ego al autoarei și descoperă în același timp dragostea, opresiunea și o irezistibilă atracție spre cinematograf. Secvențele de arhivă intercalate în filme nu se leagă însă foarte bine cu ficțiunea, lăsând impresia unei opere care, deși știe ce vrea să spună, nu reușește să comunice spectatorului toate înțelesurile regizoarei.

Tot în 1956 se încheie și acțiunea din *Eldorado* (1989) de Géza Bencényi, film premiat atât la Festivalul național al filmului (Budapesta, 1989), cât și la Festivalul filmului european. Povestea lui Monori — „Regele pieștii” — este într-un fel povestea unui nou rege Midas, dar, spre deosebire de eroul mitologic — care transforma în aur tot ce atingea — personajul filmului crede că aurul poate transforma totul după voința celui care îl deține. Insensibil la frământările istoriei și la frământările celor din jur, trecând peste lege și legi, el va muri în final de apendicită, nereușind să cumpere dreptul la viață, în timp ce pe străzile Budapestei sute de oameni sînt împușcați în timpul revoluției din toamna lui '56.

În *Jumătate de vis* (1991) de Janos Rózsa acțiunea este plasată în zilele noastre, iar eroii sînt tineri ce nu-și găsesc locul într-o societate în schimbare. Printre copiii care câștigă bani spăland parbrizele mașinilor oprite la intersecție (Imagine cunoscută și pe străzile Bucureștiului) și adolescenții ce fură din automobilele din parcare apare și o familie de refugiați din Transilvania care se întorc în țară după evenimentele din decembrie '89. Toate personajele filmului trăiesc într-o stare de așteptare, de tranziție, sperînd că ceva să se schimbe — în bine — în viața lor.

Mai puțin convingătoare ne-au apărut cele două scurtmetraje văzute în aceste zile. Deși premiat la Ismailia și Nyon și încununat cu laurii unui Oscar al filmelor de diplomă din 1991, *A fost odată ca niciodată...* de Zsuzsa Böszörményi — povestea unei bătrîne care adoptă copiii de la un orfelinat și a relației ce se stabilește între ea și o astfel de fetiță înfiată — rămîne neconvîngător. Personal am senzația că am văzut filme de diplomă mult mai interesante.

Trei regi (1990) de Szabolcs Béla reține atenția doar prin imaginea de un rafinament plastic remarcabil, dar poate prea căutat. Povestea însă nu se încheagă și cei trei neprofesioniști, care interpretează foarte convingător rolurile ce le-au fost încredințate, dau senzația unor mașini frumoase care merg în gol.

Că oamenii sînt sub vremuri ne demonstrează și situația actuală a cinematografului ungar (v. și „Noul Cinema” nr. 4/1992). De la o producție de 25 de lung metraje anual s-a ajuns la 18—20 în doi ani — după cum mărturisea Péter Bacsó la conferința de presă din București — regizorii nereușind adesea să strîngă banii necesari producerii unui film pe care îl visează — câteodată — de ani întregi. Poate și de aceea găsim în filmele lor acțione destine umane aflate sub apăsarea istoriei.

Roland MAN

„Cred că oamenii nu înțeleg că eu mă exprim spontan prin filmele mele și că nu încerc să epatez burghezul prin scandal. Scandalul, care avea toate virtuțile pe vremea lui Bunuel, este azi superfluu și banal. Fac filme pentru a încerca să mă înțeleg pe mine însumi! Sînt o persoană puțin grotescă și știți că grotescul este, totuși, unul dintre pilonii culturii spaniole, căreia îi aparțin psihologic. Dacă n-am pretenția că sînt moștenitorul lui Valle Inclan sau al lui Goya, știu totuși că de acolo vin. Acest umor negru atins de suprarealism, ceea ce la noi se numește esperpento, este în același timp un gen, un stil și o mentalitate. Un mod baroc, puțin dureros, foarte disperat de a vorbi despre realitatea cotidiană prin deformațiile imaginației.”

Pedro ALMODOVAR

SPANIOL În ritm de flamenco și rock



● scenă tipică pentru Pedro Almodóvar în *Tocuri înalte*

În timp ce pe micile noastre ecrane apăreau primele reportaje de la inaugurarea expoziției universale de la Sevilla, la București începeau „Zilele filmului spaniol”, spre bucuria cinemafililor pentru care informațiile despre cinematograful Spaniei rămîneau cam de multă vreme în perimetrul Cinematicii sau al reportajelor de la festivaluri

(v. „Noul Cinema” nr. 11/1991 și 1. 2/1992). Șapte pelicule din producția recentă oferă destule repere pentru conturarea preocupărilor cineștilor iberici în acest moment. Selecția a avut în vedere diversitatea, incluzînd genuri și stiluri diferite, dar și calitatea, asigurată de prezența unor autori prestigioși și a unor opere remarcate în competiții cinematografice.

OLANDEZ

Un regal

Festivalul filmului olandez a însemnat pentru publicul bucureștean un eveniment plasat sub semnul informației, dar și al revelației.

În consecință, întâlnirea cu o cinematografie mai puțin cunoscută cineaștilor noștri a fost onorată printr-o participare puțin scontată chiar de cei mai optimiști dintre organizatori. Altfel spus, spectatorii s-au situat la înălțime, atît din punct de vedere numeric, cît și calitativ.

Selecția celor nouă filme, datorată concursului oferit de Ambasada Olandei, a răspuns adecvat acestei curiozități, convertind-o pînă la sfîrșitul manifestării într-o certă admirație. Faptul este cu atît mai semnificativ cu cît, în vîdăta fîind în ultima vreme de filme de larg consum — majoritatea americane — piața cinematografică și-a păstrat nealterată, după cum se vede, o certă disponibilitate culturală.

Într-un atare context, ce ne-au arătat oaspeții olandezi, în cadrul acestui fericit rendez-vous?

În primul rînd, un nivel de profesionalitate fără cusur, adecvat exigențelor standarde mondiale. (Din acest punct de vedere, întâlnirea reprezintă și un reper față de care ar trebui să se raporteze cineaștii noștri, măcar acela ce s-au declarat hotărîți a intra cu filmele lor în Europa.)

Pornind de aici, celelalte date decurg în mod firesc, subiecte interesante, dar care se supun validării obișnute prin gradul de atracțivitate față de spectator și, mai ales, o strictă, fundamentare de natură etică a oricăror demers artistice. Căci, plasate explicit sub semnul moralei creștine, filmele olandeze nu se jenează dîtuși de puțin să predice adevăruri primordiale de genul „ajută-ți aproapele” (în *Gustul apei* al lui Orlov Seunke — „Leul de Aur” la Veneția în 1982), „să ridice piatra numai cel ce se știe curat” (*Atentatul* de Fons Rademakes, film distins cu Oscarul pentru cea mai bună realizare din străinătate în 1987 și *Abel* al lui Alex van Warmerdam), ba chiar și sintagma „precum în cer, așa și pe pămînt” ajunge să fie tratată într-o manieră pe cît de subtilă, pe atît de originală în *Pe aripile gloriei*, al lui Otokar Votocek, cu un Peter O'Toole inedit într-unul din rolurile principale.

Acest din urmă titlu este, de altfel, singurul exemplu de film (să-i zicem) intelectualist, a cărui miză transcende planul real, permițîndu-și „luxul” de a-l trata în cheie parabolică.

Desigur că și *Al patrulea bărbat*, făcut de celebrul Paul Verhoeven în 1983 (premiat la Toronto și Avoriaz), pornește tot din cotidian, antîmînd la modul savuros și, pe alocuri parodic, zone ale parapsihologiei și fantasticii.

Umorul constituie și el un numitor comun al celor două filme care, spre laudă lor, rămîn totuși atît de diferite una față de cealaltă.

Cum succesul este oriunde condiționat (și) prin cota de audiență (dincolo sau... dincoace de verdictul criticilor), apare de înțeles obligația pe care producătorul o impune autorilor de a satisface (și) gustul mediu al spectatorilor plătoritori. Că acești autori găsesc în talentul lor resurse suficiente pentru a răspunde cerințelor pe care le formulează comanditarul (cum e cazul lui Verhoeven, al cărui film rămîne contradictoriu, dar și incîntător) sau recurg conștiințioși la garanțiile pe care le oferă rețeta de gen (*Lily a fost aici* de Ben Verbong și *Căuțînd-o pe Eileen* de Rudolf van den Berg) are, poate, la un anumit nivel, mai puțină importanță.

Oricum, generozitatea umană, extinsă într-un fel sau altul și în plan social, reprezintă o constantă a acestor filme care, indiferent de premisele tematice ori de situațiile imaginare, îi oferă privitorului acel dram de

încredere că nu e niciodată singur pe lume, că cineva acolo — mai sus sau mai jos — îl iubeste și are grijă de el.

S-ar putea ca unii să fie tentați a reproșa excesul de coincidențe care asigură, de cele mai multe ori, spectaculosul poveștii, cum se întâmplă în aceste două filme. Așa arată „regula jocului”, stabilită și probată pe la case mai mari, ajungînd acum aproape clasică. Fiește că, dincolo de datele dramaturgiei (un fel de temă cu variațiuni), prezența lui Thom Hoffman în ambele distribuții accentuează senza-



Thom Hoffman
(Căuțînd-o pe Eileen
și Lilly a fost aici),
oaspețele nostru la Costinești

ția respectivă. Interesant mi se pare, însă, că acest... Eileen seamănă, pe undeva, și cu *Pașajul* lui Bușecan, dar și (pe altundeva) cu *Autor anonim, model necunoscut*, pe care acceptăm că Dan Pița să-l arate, pînă la urmă, publicului.

Un cuvînt de admirație temperată și pentru *Romeo*, film cu care Rita Horst debutează elegant și serios, transferînd cu multă delicatețe pe ecran o dureroasă experiență personală.

Văzînd aceste filme (cărora li s-a adăugat un lung metraj de animație în stilul Disney: *Dacă înțelegi ce vreau să spun* Rob Hower), înțelegi cum nu se poate mai bine ce înseamnă azi o cinematografie națională respectabilă și, tocmai de aceea, respectată, dar și cam ce ar trebui făcut pentru a atinge nivelul cu pricina care nu este, totuși, unul de vîrf.

Căci, vorba unui spectator de-al nostru la ieșirea din sală: „Mai e mult pînă departe!”. Asta dacă vrem să ajungem acolo...

Bogdan BURILEANU



Despre relația dintre ficțiune și realitate:
Podul Varșovia de Pere Portabella

Am putut vedea cîteva exemple de cinema popular care mizează pe unele preferințe (previzibile, de altfel) ale spectatorilor spanioli. Melodrama a fost reprezentată de *Familia Montoyas* și *Tarantos de Vicente Escrivá* care, deși începe ca un fel de „West Side Story”, sfîrșește ca o versiune a lui „Romeo și Julieta” cu apăsătoare coloratură etnică, cu lungi secvențe de temperamentalitate dînce și dansuri țigănești. Pasionialitatea atitudinilor și caracterelor se regăsește și în comedii: cu un pregnant pigment erotic în *Don Juan, fantoma mea iubită* de Antonio Mercero sau cu accente sentimentale în *Bum-Bum* de Rosa Verges. Reprezentative pentru mentalități tipic spaniole, deși conțin destule locuri comune, aceste pelicule își ating, cred, obiectivul major, acela de a da satisfacție publicului mediu.

Nu s-ar putea spune că cealaltă parte a selecției nu are și ea argumente de atracție. Este însă vorba despre calități care caracterizează în general filmul de autor. Puteznică personalitate a regizorului este prima dintre acestea și ea s-a făcut

farmecul celui de-al doilea.

Și filmul *Ah, Carmela* de Carlos Saura a fost premiat într-o competiție cinematografică, el deținînd premiul european al filmului pe anul 1990. Cunoscut (la noi) din retrospectivitatea de la Cinematotecă, Saura își reconfirmă înclinația spre tragi-comic și complexitatea universului său de autor ce preia unele din obsesiile lui Bunuel.

Revelația majoră a selecției a fost însă *Femei în pragul unei crize de nervi* de Pedro Almodóvar, deținătorul „Oscarului” pentru cel mai bun film străin în 1988. Considerat copilul teribil al cinematografului spaniol, regizorul este la ora aceasta unul dintre cei mai bine cotați pe plan mondial. Nu m-am mirat că autorul este una dintre marile slăbiciuni ale criticilor francezi, pentru că, în mod evident, are ceea ce se numește *scriitură*. Nu mă surprinde că se află și în grațiile americanilor; Almodóvar are dinamism, umor, caracter pregnant, o grăunțe de provocare și o excepțională abilitate de a include trimerite la cele mai dragi mituri cinematografice. Culorile tari, exagerarea afectelor, o permanentă stare de „enervare” care accelerează evenimentele sînt trăsături inconfundabile ale stilului său. Personalitatea iberică este sarjată afectuos și complice de regizorul care propune coactarea imaginilor-clîșeu asupra specificului spaniol. El reușește să topească în aceeași „melodie” ritmuri de flamenco și rock. Declarîndu-se fascinat de vechile melodrame americane, acesta preia schemele genului, impunîndu-le însă o trepidăție modernă.

Foarte lucid, el observă: „Chiar dacă regizorii o vor sau nu, dacă sînt sau nu conștienți, melodrama conține umor. Foarte adesea el este suprapălat dar reprezintă sentimentele. Acestea fîind spuse, nu mai poți face melodrama cu aceeași ingenuitate ca acum douăzeci sau treizeci de ani”.

Sîntem fericii că „Zilele filmului spaniol” ne-au înlesnit cunoașterea unui regizor cu o viziune atît de originală care, deși de o modernitate frapantă, este foarte atașat de tradițiile culturale ale țării sale.

Selecția a mai prilejuit publicului nostru satisfacția de a vedea pe ecran pe unele dintre cele mai populare actrițe ale Spaniei. N-a lăsat pe nimeni indiferent senzualitatea toridă a Victoriei Abril, din *Amanții*. După cum, temperamentul vulcanic al brunei Carmen Maura, în vîrva de zile mari în *Ah, Carmela*, dar și în *Femei în pragul unei crize de nervi*, a ridicat tensiunea sălii. Avînd darul de a intensifica interesul pentru cinematograful spaniol aceste *Zile...* ne lasă amintirea unei fieste cinematografice.

Dana DUMA



O spaniolă premiată la Berlin:
Victoria Abril (*Amanții*)

simțită atît în *Amanții* de Vicente Aranda (premiat la Berlin în 1990 pentru interpretarea Victoriei Abril) cît și în *Podul Varșovia* de Pere Portabella (inclus în secțiunea „Quinzaine des réalisateurs” la Cannes '90). Finea observație psihologică și rigoroasa dramaturgie atenuează datele melodramatice în primul, iar analiza nuanțată a raportului dintre realitate și ficțiune face

Marlene Dietrich

A trecut un inger



Marlene — împreună cu un partener de un suflet", John Wayne

Nu o dată, Marlene Dietrich și-a întors gândul spre ani copilăriei și adolescenței sale. „Primele mele amintiri — spune ea — nu sînt prea vesele. N-am cunoscut, ca să zic așa, duminicile, și păpușile, și fiocurile, și rochiile albe de fetiță... Zinele închipirii mele aveau ochii înroșiți de lacrimi, și făt-frumos era silinos și nebarbierit, cu ochi plini de friguri și chivăra plină de noroi. Din vremea aceea, cînd omului i se deșteaptă simțirea, i se trezesc vocațiile, din vremea aceea cînd omul începe a citi, a afla, a vibra, din vremea aceea n-a rămas pentru mine decît un cog negru și groaznic. Tot ce-mi amintesc despre mine este o fetiță în dolu, apoi o domnișoară slabă și tristă. Singurul lucru pe care l-a făcut pentru mine acest trecut al meu, singurul cadou primit de la el, este o pecete; este marca lăsată de obrazul Mariei Magdalene von Losch, acea patetică marcă de durere care avea să facă gloria obrazului viitoare Marlene Dietrich”. Poate că aceste triste aduceri aminte acordate însăși tainei unei cariere artistice de-a dreptul senzaționale. Să nu uităm că „Ingerul albastru” cuceră spectatorii încă din 1930, cu mai bine, deci, de șase decenii în urmă. De atunci, din anii în care cinematograful abia învăța să vorbească, datează și intrarea actriței în legendă. Șase decenii de legendă, a puțin lucru? În această primăvară, împovărată de iernile unui veac întreg, actrița s-a retras cu discreție, așa cum și-a trăit și anii senectuții. Ultima ei dorință s-a împlinit, Marlene s-a întors în patria ei, pe care o părăsise cu 60 de ani în urmă, din pricina ascensiunii naziste; peste o sută de mii de oameni au venit să-și lăsașă bun, de la starul lor, pe străzile Berlinului. „A trecut un inger” a sosit o lume. A trecut un inger și în seara inaugurării a festivalului de la Cannes. Ca un făcut, cea de-a 45-a ediție a marii competiții cinematografice de Pe Coasta de Azur avea în program o amplă retrospectivă

Marlene Dietrich. Ca un făcut, la Cinematoteca bucureșteană rula, chiar în zilele mari sale treceri, un ciclu omagial. Ce argumente mai bune pentru largă recunoaștere internațională a unui idol fără de moarte?

Iar retrospectivile, să recunoaștem, au ce arată. „Din cap pînă în picioare sînt construită pe iubire, sînt „montată”, piesă cu piesă, pentru iubire” cînta Lola-Lola din Ingerul albastru. Regizorul Josef von Sternberg creștea atunci, un personaj fără precedent în istoria filmului mondial, personajul numit Marlene Dietrich. Mitul avea să se nască de la sine. Sternberg a clădit, în jurul actriței sale emblematică (vreme de șapte filme), o operă cinematografică echivalentă cu marile opere lirico-erotică ale poeziei mondiale. Ingerul albastru, această primă capodoperă a cinematografului sonor, era doar începutul. Urma debutul american al Marlenei, în Morocco, povestea unei alte cîntărețe de cabaret care-și urma iubul în desert, personajul creat de Sternberg dobîndind dimensiuni dramatice și psihologice insolite: „Marlene — scria maestrul nostru D.I. Suciuanu — Marlene, acest doctor honoris causa în științele durerii, nedreptăți și dezamăgiri...”. Au urmat Dezonoarea, Shanghai-Expres, Blonde Venus, Împărăteasa roșie; aceste piese unele inconfundabile, cu un personaj ne-perache. Și despărțirea de Sternberg; al șaptelea film al copilului, The Devil is a Woman (cunoscut la noi sub mai multe titluri, Capriciu spaniol, Diavolul e femeia sau Femeia și patata, acesta din urmă traducînd și titlul romanului inspirator, al lui Pierre Louys). „Cu zarurile măsluite, în așa fel ca să nu pot câștiga, am plătit un tribut final femeii pe care am găsit-o într-o margine de scenă, la Berlin”, spunea atunci, după filmul din 1935, Von Sternberg. „Cîntecul de lebdă” al istoricului tandem a însemnat, în epocă, un mare succes de public și de critică, ecranizarea a fost considerată „onirică și funebnă”, pentru ca ulterior, reconsiderat, filmul să fie înscris printre „cele mai frumoase filme” în istoria cinematografului. Invitat retrospectivelor Marlene Dietrich este inclus în sălile Cinematelor și cu arbitru.

În cariera îndelungată și prodigioasă a actriței, înscrisă pe scenă, sînt îndrumarea unui mare regizor, Max Reinhardt, continuată — în film — cu apariții de figuraje inteligentă, apoi cu roluri secundare, „capitolul” Sternberg, cel mai important, constituie doar o etapă. Actrița avea să apară în filme de Mammoulian și Borzage, de Jacques Feyder și Ernst Lubitsch, de Tay Garnett și René Clair, de Raoul Walsh și Mitchell Leisen, de Frank Lloyd și Eddie Sutherland, de Ronald Colman și Georges Lacombe, de Billy Wilder și Alfred Hitchcock, de Henri Koster și Fritz Lang, de Orson Welles și Stanley Kramer, multe titluri de referință completind o filmografie mereu deschisă unor experiențe frumoase numite Șapte păcate, sau Frumosa din New-Orleans, sau Marilor acuzării, sau Procesul de la Nürnberg... Printre partenerii actriței aveau să fie, de-a lungul anilor, Emil Jannings, Gaby Cooper, Adolphe Menjou, Victor Mac Lagen, Cary Grant, Charles Boyer, James Stewart, John Wayne, Misha Auer, Broderick Crawford, George Raft, Ronald Colman, Jean Gabin, Ray Milland, Mel Ferrer, Vittorio de Sica, David Niven, Charles Laughton, Charlton Heston, Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark și alții, mulți alții...

Fiecare rol, fiecare clipă de artă au sporit legenda... dar au păstrat intactă — după nouă decenii de viață, după șapte decenii de creație — au păstrat intactă enigma. A trecut, în vîrf al partenerilor, un inger, dar i-a rămas, în aer, desenul...

Calin CALIMAN

Augsburg

Zilele filmului independent

Say Goodbye to Hollywood
Say Hello to Augsburg

UN TAGE DES ABHÄNGIGEN FILMS

La Augsburg, superb oraș din Bavaria, își dau anual întâlnire reprezentanții din toată lumea ai unei idei nebuneste, dar seducătoare: aceea de independență în cinematografie. Cei mai mulți dintre ei nu figurează în vreun box-office, însă festivalul nu este o întrunire a petiționarilor umili: de ce nu ar fi el un „Salon al independenților” redivivus? Ajuns la a 8-a ediție (1—5 aprilie), festivalul nu a intrat în rețeaua „marilor Premii” cinematografice. Neavînd caracter competitiv, el nu poate fi comparat cu manifestările de anvergură, care dispun de capitaluri imense și publicitate pe măsură. Aceasta ar contrazice însăși deviza „Say goodbye to Hollywood, say hello to Augsburg!” Festivalul a fost împărțit în trei secțiuni: Filme din Africa Neagră, Copiii din Goltzow și Perspective.

Dacă filmele africane au adus în fața spectatorilor strădăniile unor cinematografi tineri de a găsi un limbaj film personal, care să aibă în serviciul unui scop comun — valorificarea resurselor spirituale ale popoarelor Africii —, cele prezentate în cadrul secțiunii Perspective, au îmbrățșat o arie tematică diversă, subiectele fiind inspirate din viața de pe Terra sfîrșitului de secol XX. Filme precum cele despre asasinii de copii din Brazilia (Cruciada copiilor de Samora Werneck), despre catastrofa ecologică provocată de naufragiul petrolierului Exxon-Valdez în largul coastelor Alaskai (Alaska Syndrom de Axel Gostfeld) sau despre „Societatea Germană pentru o moarte umană”, care-și propune „să-i ajute” pe bolnavii incurabili să

părăsească această lume (Privirea lui Panowitz, cutremurătorul lung metraj al lui Didi Danquart, care a primit în 1991 premiul pentru cel mai bun documentar german), te fac să tragi concluzia că „perspectivele” nu sînt prea roze.

Această părere o au și Copiii din Goltzow care, ajunși la vârsta maturității, după o copilărie și o adolescență petrecute „în cea mai umană dintre orînduiri” — socialismul — și după ce au asistat plini de speranță la dărîmarea zidului Berlinului, tremură astăzi de frica somajului și participă la mitinguri sindicale pîrînd pancarte cu portretul lui Marx. De această dată însă, concluzia pesimistă nu a făcut parte din proiectul autorului, regizorul Winfried Junge (cel care, filmînd timp de 30 de ani — între 1961—1991 — viețile copiilor din Goltzow a realizat un film care figurează în „Guinness Book of Records” drept cel mai lung documentar — peste 10 ore de proiecție). Adevăratul scenarist și interpret al acestei cronici cinematografice — fluviu este Timpu. Și el nu ascultă decît de producătorului suprem.

La Augsburg au fost văzute și filme românești. Este vorba de cele aparținînd studenților Academiei de Teatru și Film din București, prezentate — alături de producții ale altor 16 școli de cinema din lume — în cadrul celei de-a IV-a Conferințe Internaționale a studenților cinești, care a precedat deschiderea oficială a festivalului.

Spre deosebire de alte întruniri ale studenților de la facultățile de film, aceasta a avut meritul de a degaja participanții de stresul obișnuit, neexistînd o „competiție și nici o film-tecnic, fiecare participant venind cu un fel

sub braț. Deși au participat școli de prestigiu din Anglia, Italia, Germania, Cehoslovacia, Ungaria, am văzut destule filme lipsite de idei, prăfuite, definite drept „experimentale” sau „poetice” numai datorită unui comentariu prețios.

Cîteva din cele șase filme ale colegilor mei s-ar fi putut face însă remarcate printr-o osarcare prospectivă a ideilor și a realizării. Spun „s-ar fi putut” deoarece faptul că ATF (în cadrul căreia funcționează singura școală de cinema din țară patronată de stat și, în consecință, confruntată cu dificultăți financiare) nu posedă un tele-cinema pentru trazoapneri de calitate de pe peliculă în sistem video, a făcut ca la proiecție copiii să se sene cu un set de diapozitive înfășînd povestea lui Petrică și a lupului, mîjite de un copil nastruciu cu șerbet de cacao! Imposibil pentru un spectator să-și dea seama dacă filmele au sau nu o acțiune ori măcar născăv personaje. Toate acestea în condițiile în care la Augsburg au fost prezentate și creații studențești precum Trauma (o producție a școlii de cinema din Viena), film remarcabil ca realizare, interesant ca idee (amînd de „Autostrada dinspre sud” a lui Cortazar) și care a beneficiat de un buget de 35.000 \$, în vreme ce, raportat la actualul curs valutar, costul unui film produs de ATF este în jur de 200 \$! De, bugetul, după famelle!

Lucian GEORGESCU

Azi, ei sînt vedete...



ARNOLD SCHWARZENEGGER. Cu aerul său de Superman, uriașul Arnold Schwarzenegger este, ca alături de Johnny Weissmuller, europeanul pe care Hollywood l-a ales pentru a înfrunghia visul american. Acest austriac născut în urmă cu 44 de ani la Graz insistă ca publicul să facă diferența între personajele încarnate pe ecran și cel care este el cu adevărat. Mega-starul precizează: „Nu sînt nici Conan, nici Terminator și nici nu mă plimb pe stradă cu un pistol în mînă pentru a mă răfu cu cei a căror mîtră nu-mi place. În realitate sînt un tip liniștit și așezat”.

Pentru a ajunge să fie distribuit în rolurile de supereroi din superproducțiile cele mai costisitoare din istoria cinematografiei, Schwarzenegger a muncit enorm și este mîndru să afirme că este propriu sa creațiile. Copii bolnăvicioși, el a început să practice sportul pentru a-și învinge debilitatea fizică. Cu o voință lesită din comun și-a lucrat trupul în isivoitoare sesiuni de *body-building*, ajungînd ca la 18 ani să cucerească titlul de Mister Europa junior la culturism. Urmat alte succese impresionante în acest domeniu: de patru ori el a fost ales Mister Univers și de șapte ori Mister Olimp. Într-o asemenea competiție a fost remarcat de un producător hollywoodian care l-a încredințat un rol pe măsura în filmul *Hercule la New York* (1970). După ce a acceptat să apară într-un documentar ce dezvăluia cuisele antrenamentului unui atlet cu titlul *Mister Univers* (Arnold magnificul de George Butler și Mark Fiero), a jucat, în același an (1975) în pelicula lui Bob Rafelson *Stay Hungry* (Rămii flămînd). Întîlnirea cu acest important regizor l-a marcat cariera și, la îndemnul lui, a început să urmeze cursuri de artă dramatică.

FANNY ARDANT: Adeveseori noi, actorii de natură obsesională, sîntem interesați mereu de aceeași lucruri, de grime de a verifica aceeași lucruri. Totuși, cite un rol îți permite să evidențiezi o parte inimaginabilă din tine înșăși, pe care ai ținut-o în umbră. E ca și cum, dintr-odată, un zid s-ar da la o parte. E un mare orgoliu să crezi că vei putea să controlezi totul. Pentru că rolurile te marchează. A juca un personaj e ca și cum ai arunca seminte în vînt fără să știi dacă vor crește flori sau buruieni. Admir oamenii calmi, care-și păstrează controlul. E o mare forță. Mi-ar place să fiu un animal cu sine rece. Meseria noastră e ca o piatră care se rostogolește, du bune și rele. Fără prea multă detașare înșă, fiindcă luciditatea paralizază. Iubesc ceea ce memoria pictează în aur: acele roluri, acele momente care rămîn. Citeodată nu ești sigur de ce ai făcut nici cînd vezi filmul, dar îți rămîn amintirile, ceea ce ai trăit, ce ai creat, ce ai simțit regăsindu-ți colegii în alte relații, în alte situații, dar toți aceiași. Atunci box-office-ul nu mai contează.

Acele filigrane confesive aparțin actriței de mai bine de zece ani vedetă și pe care micul ecran a înfățișat-o la ora debutului din 1979 în *Doamnele de la malul mării*, serialul tv al Ninei Compagnez, care a impus-o și publicului francez.

Născută în 1949 la Saumur, își petrece copilăria și adolescența sub tutela unui tată, atașat militar la Monaco, care a învățat-o „independența spiritului, curiozitatea în fața vieții și dragostea de oameni”. Urmează facultatea de științe sociale la Aix-en-Provence, dar în 1974 părăsește pentru prima oară pe scenă jucînd Cornelle și, cu toate că trăiește „cea mai mare frică” din viața ei, va reveni periodic la teatru (versiunea televizată — 1983 — a spectacolului „Domnișoara Julie” de Strindberg, în care a înlocuit-o pe Isabelle Adjani bolnavă, după doar 15 zile de repetații, avîndu-l ca partener pe Niels Arthrop, a fost de asemenea programată de curtea la TVR). Prima apariție pe marile ecrane: *Cilindri* (1979) de Alain Jessua — un rol de infirmieră, partener Gérard Depardieu, pe care-l reîntîlneste într-un film despre o dragoste nebună — *Femele de alături* (1981) de François Truffaut, regizor-maestru alături de care talentul ei va înflori. Dovada, *De-ar veni odată duminică* (1983) unde, transformată în detectiv amator pentru a salva viața patronului ei (Jean-Louis Trintignant), își părăsește postura de trage-diană în favoarea fanteziei și umorului. Într-o ipostază lirică apare în *Benvenuto* (1984) de André Delvaux, pianistă îndrăgostită de un magistrat italian (Vittorio Gassman). Într-o distribuție de răsuen, contribuie la succesul unuia dintre „filmele ambicioase” ale lui Claude Louch — *Unii și alții* (1980). O întîlnire importantă este pentru actriță cea cu Alain Renais: *Viața e un roman* (1983), *Dragoste dîncolo de moarte* (1984), *Mélo* (1985).

Alte filme de interes: *O dragoste a lui Swann* (1984) în care Volker Schlöndorff o „vede” în Ducea de Guermantes; *Vara vîntoare* (1984) unde Nadine Trintignant îl oferă ca partener de iubire distrugătoare pe Jean-Louis Trintignant, iar ca tată pe Philippe Noiret; în *Consiliul de familie* (1986), prima comedie a lui Costa Gavras, e „căsătorită” cu Johnny Hallyday și lubește muzica. *Ca Familia* (1987) lui Ettore Scola probează că poate fi la fel de fermecătoare în personajele străni ca și în cele comice. A mai colaborat cu Michelle Deville pentru *Bădăranii*; cu Margarethe von Trotta la *Trei surori* (1988), fiind însă sora cea mare, personaj împrumutat din *Conștient și adus în contemporaneitate*, alături de Greta Scacchi și Valeria Golino; cu Jean-Jacques Andrien pentru *Australia*, unde face o frumoasă compoziție în cuplu cu Jeremy Irons; cu Pierre Beuchot la *Aventura lui Catherine* C. (1990), în tandem insolit cu Hanna Schygulla. Compune un rol delicat de oarbă în *Frica de întuneric* de Mark Peopie. Riscă să apară și în *Nimic decît mincuni* (1992) al debutantei Paule Muret. Următoarea premieră, *Femele dezertorului* de Michal Bat-Adam.

Misterioasă, senzuală, ușor distanțată, reflex al unei veritabile pudori și a unei timidități pe care o resimte citeodată ca pe „un vertij”, Fanny Ardant, „frumoasa lungănă, brunetă și imprevizibilă”, reîntevinează pasiunea și romantismul prin propria ei privire profundă, prin vocea ce subjugă, prin ființa întreagă de o „răceală ardentă”.

Irina COROIU



Schwarzenegger nu a devenit instantaneu un star. A cucerit acest rang abia în 1981 cu rolul din *Conan, Barbarul* de John Milius. Succesul uriaș l-a determinat pe producător să comande un *sequel*, *Conan distrugătorul* (1983), regizat de Richard Fleischer. Actorul pare definitiv cantonat în rolul eroului înfalibil care, deși recurge la o violență extremă, se situează consecvent de partea dreptății.

În această familie de personaje se înscriu și androizii din *Terminator 1* (1984) de James Cameron, un science-fiction cu ambianță futuristă, justițiarii din *Commando* (1985) de Mark L. Lester și *Predator* (1986) de John McTiernan.

„Aveam nevoie mai întîi de cîteva filme de acțiune foarte solide pentru a-mi consolida notorietatea pe plan internațional”, declară, cu luciditate, marele Schwarzzy, Odată publicul cucerit, el și-a permis și mici devieri de la imaginea eroului invincibil, jucînd în comedii (pentru care este realitate dotat) precum *Gemeni* (1988) și *Un polițist la grădiniță* (1990), ambele regizate de Ivan Reitman.

Adevărate sa vocație rămîn însă personajele superdotate și supradimensionate de science-fiction. Pornind de la datele lui fizice au fost concepuți protagoniștii unui violent secol al XXI-lea din *Amintire totală* (1990) de Paul Verhoeven și *Terminator 2* de James Cameron. Succesul acestor pelicule S.F. l-a făcut multimilionar și l-a plasat în fruntea box office-ului. Avera sa personală s-ar cifra la 65 milioane de dolari.

Cu toate acestea, el afirmă: „banul nu e principala mea motivație”. Schwarzenegger și-a întregit reușita socială pătrînd în înalta societate prin căsătoria cu ziarista Maria Shriver din clanul Kennedy. Președintele George Bush l-a numit în fruntea Comitetului național pentru educație fizică și a apelat la el pentru susținerea actualei sale campanii electorale. Schwarzzy definește astfel secretul inegalabilului succes: „Umorului meu este pe măsura mușchilor”. Din surse bine informate s-a aflat că mai are încă un secret: nu-și permite nici o vacanță.

Dana DUMA

SPIRITUL VREMIII

La unison CU restul lumii

Ma bucuram să constat sincronismul noastre culturale, cinematografice în speță, în două rînduri și la scurt interval: cînd s-au decernat Oscar-urile și Tăcerea meilor culegea statueta după statueta, dar se afla și pe ecranul numărul 1 al capitalei noastre. Filmul tocmai își începea o carieră tumultuoasă, iar Jodie Foster se instala în preferințele cineaștilor noștri ca și ale publicului larg atît ca interpretă cit și ca personalitate artistică. Coincidență la fel de plăcută cu *Twin Peaks*. În seara în care la festivalul de la Cannes, David Lynch își prezenta versiunea pentru marele ecran extrasă din serialul cu același nume, pe micul nostru ecran își începea periplul — cu mult brio și cu sentimentul că serialul poate fi și altceva decît chewing gum pentru ochi — serialul cu același titlu, care bate astăzi recordurile cunoscute și recunoscute de acest gen de film TV. Inseamnă aceasta că vibram la unison cu restul lumii? Din păcate cred, mai degrabă, că este vorba de coincidențe ferice. Ne putem însă mingia că nu sîntem singuri în această situație, raportul de forțe pe plan cinematografic în lume aflîndu-se într-un proces de

masele de pretutindeni. Și, iată, tot ea lansează pe toate continentele rețeaua restaurantelor populare și ieftine (să dăm un singur exemplu: „Mac Donald's”-urile).

Cu toate deficiențele remarcate, discutate, și de altfel sursă a unor manifestări sociale alarmante, economia americană continuă să fie aceea a unui colos. Această preeminență nu înseamnă însă și omnipotență decît în măsura în care ceilalți sînt înșeri. Și aici, păstrînd toate proporțiile și adoptînd tonul îngrijorat al unui provincial european, aș aduce discuția la noi. Sigur că toate producțiile cinematografice europene sînt în dificultate, iar formularea pare mai curînd un eufemism care marchează inabil cuvîntul alt de temut: criză. Dar să lăsăm pe fiecare să-și vadă paul din propriul ochi și să se lăime în plan artistic ci pur și simplu ca prezentă internațională a unei țări, a unui popor și a unei culturi. Argumentul este că vectorul cinematografic s-a dovedit mai penetrant și mai rapid, și în această situație, raportul de forțe pe plan cinematografic în lume aflîndu-se într-un proces de

Pînă mai ieri cinematografia era prețioasă ideologiei. Astăzi trebuie să-i fie spectatorului.

radicală schimbare și afirmată aceasta nu o fac eu. Filozoful și politologul Jean François Revel în săptămînalul „Le Point”, într-o recentă și semnificativă intervenție intitulată „Europa provincialilor”, pornește de la întrebarea dacă nu cumva Statele Unite n-au devenit singura mare și adevărată putere? Teza acestei supremații este analizată în funcție de niște criterii foarte precise (formulate în mod expres de un alt mare politolog, americanul Zbigniew Brzezinski) pentru definierea unei supraputeri mondiale: influența politică la scară planară, capacitatea de intervenție militară pe întregul glob, puterea economică mondială, influența culturală internațională. Or, spune Revel, o privire atentă pe această listă de mostrează că doar Statele Unite răspund celor patru criterii și răspund *simultan*, Europa face joc egal cu America la capitolul influențe culturale — mai ales cînd o vorba de creație de nivel înalt: în literatură, în idei, în artele plastice, în stilismul de modă și în ceea ce se numește acum „noua gastronomie”. Nu însă și în cercetarea științifică. Dar, aici există un foarte prețios dar, America domină în cultura destinată maselor largi. Doar ea posedă astăzi o televiziune, o presă, o cinematografie difuzate în toată lumea și, de preferință, are privilegiul unei muzici preluate de

cent număr, o idee pe care o împărtășesc integral (și care din păcate se vede confirmată de ultimele manifestări cinematografice internaționale și de palida noastră prezentă în ele), anume că nu este suficient să faci niște filme ci că este nevoie să ai și cinematograful. Aceasta presupunînd a avea o marcă a ei și cu tot ceea ce noțiunea subînțează. Altminteri ești mereu „prezență întâmplătoare”. Cît despre prezență este poate o banalitate să mai amintesc că există prezențe și prezențe, dar ceea ce este o banalitate pentru unii este o necesitate pentru alții. Este evident că în primul și în primul rînd facem filme pentru noi, dar facem parte sper, tot mai mult din marea familie a lumii de astăzi care este o altă lume, o lume nouă unde vechile valori și criterii fac loc și altora noi (revoluția științifică a jucat aici și joacă un rol preeminent și profund modelator). Filmul nostru, alături de celelalte arte, este vital și se înscrie — așa cred, cel puțin și o cred cu toată fermitatea — trebuie să se înscrie în ceea ce Eliade numea *arhetipurile universale*. Alții, nu ne aude și nu ne vede nimeni. Pentru că nu ne înțelege.

Mircea ALEXANDRESCU

BIBLIOTECA CINEMATICĂ



● Kirstie Alley cu soțul ei, actorul Parker Stevenson, la premiera filmului **Uite cine vorbește!**



● Si-a dorit din tot sufletul să fie actriță. Astăzi joacă și în teatru și în film (Judith Godrèche)

▶ RESTITUIREA VOCl

Pe durata a cinci zile în cadrul unei manifestări care a avut loc în Italia, s-a purtat o discuție pe tema: „Filmul în versiune originală, cu subtitrare sau filmul dublat?” S-a proiectat o serie de pelicle în versiune originală, menționându-se faptul că astăzi în lume și nu numai în Italia este o raritate să vezi un film vorbit în propria lui limbă. S-a putut constata astfel — după cum afirmă Michaela Uccelli în „Giornale dello Spettacolo” — că filmul în versiune originală este un alt mod de a vedea cinematograful și a-l aprecia unele elemente constitutive cum ar fi interpretarea actoricească sau frumusețea unui text. Se pune deci problema (de care noi sintem încă feriiți — n.n.) este oare dublajul indispensabil sau transformă el filmul într-o altă operă? Chestiunea aceasta este dezbătută de ani și ani de zile iar din colocoli care a avut loc în Italia pare să capete accentul urgenței și

al unei preocupări care vizează integritatea și integralitatea operei cinematografice.

▶ PROMPTITUDINE

„Cazul Maxwell” (magnatul britanic decedat sau asasinat acum cîteva luni în Marea Carabilor) nu și-a stins ecourile în presa mondială. Un colaborator al acestuia, un anume Mike Molloy, un ziarist din trustul de presă al lui Maxwell, a și prezentat un scenariu de film inspirat de viața magnatului. Când l-a propus unor producători, el s-a văzut confruntat cu un alt scenariu scris de italianca Francesca Barra. Se pare că se va ajunge la un serial de televiziune, dar și la un film pentru marele ecran.

▶ QUINCY JONES...

este muzician, dar și un producător important în America, și foarte popular în Europa. În recentele sale preocupări intră și producția de

filme și seriale de televiziune. Ultimul produs de el se intitulează *Prințul de la Bel Air*, are 22 de episoade, și înregistrează un enorm succes.

▶ DOCUMENTARE DESPRE ROMA

La New York a avut loc de curînd la „Museum of Moving Image” adică „Muzeeul imaginii mișcătoare” o întîlnire cu Vittorio Storaro, de trei ori laureat al Oscarului. S-ar părea că noile generații americane se simt atrase foarte mult de cinematografia italiană și personalitățile ei creatoare.

Întîlnirea cu Storaro, afirmă presa, i-a incîntat pe participanții la manifestarea new-yorkeză. Cu această ocazie marele operator a divulgat și ultima lui preocupare în materie de film: o serie compusă din 15 filme documentare, foarte speciale, dedicate Romei sub denumirea de *Mito (Mitul)*. Mărturisește Storaro: „Mă aflam într-un moment psihologic în care consideram că trebuie

să-mi fac un fel de bilanț al vieții. Mi se propusese un documentar care să poarte titlul *Roma Imago Urbis (Roma imaginea unui oraș)*. M-am simțit tentat, dar cînd am pornit la lucru a ieșit altceva. Am vrut pur și simplu să fac o călătorie în trecut, dar fără să tin seama de timp.” Așa că abia la sfîrșit poți înțelege că ceea ce ai văzut este o istorie a Romei, a civilizației care a forțat-o și a schimbat-o. Aceste filme documentare sînt grupate în trei blocuri a câte cinci episoade.

▶ PREFERINȚĂ ABSOLUTĂ

Comedia se dovedește a fi preferată călătorilor de pe liniile aeriene care oferă clienților lor filme în timpul zborului. Există în America și o asociație care se ocupă de această activitate ce aliază aviația cu filmul. Organizația are denumirea WFA, adică Asociația mondială a companiilor aeriene care folosesc filme. În 1991, arată topul stabilit de numita organizație, comediiile cinematografice care au ocupat primele locuri au fost: *Mamă, am pierdut avionul*, *Robin Hood, prințul hoților* și *Poveste din Los Angeles*.

▶ FILM ȘI MUZICĂ

În cadrul amplului program de manifestări și activități ale Muzeului Louvre din Paris (expoziții ocazionale, conferințe și simpozeoane, vizite cu ghid, concert etc.) există și un spațiu dedicat filmului (documentar, de autor etc.) proiectiile avînd loc într-o sală situată în noua construcție denumită *Anexa*, Piramida Pei. De curînd sub titlul „Clasic în imagine”, s-a desfășurat pe durata a 22 de zile, cea de a doua biennială de muzică clasică filmată.

În acest ciclu s-au putut „vedea și auzi” filme în care subiectul este muzica. Printre cele mai captivante — spune presa — s-au aflat: *Not Mozart, M vine de la „man”* (adică om) — film realizat de Peter Greenaway. Deasemenea de un viu interes s-a bucurat filmul lui Resnais, *George Gershwin*. S-a afirmat că cinematograful nu este numai imagine, ci și ritm și pentru aceasta, poate fi de folos cunoașterea mai profundă a muzicii.

Bazarul inimilor Sfa-ri-ma-te

● Realizatorii clipurilor publicitare sînt cu adevărat maeștri ai efectelor speciale, lată ultima lor „găselniță”: pentru o reclamă a firmei Coca Cola în Statele Unite, ei au „inviat” două vedete ale filmului polițist, James Cagney și Humphrey Bogart. Aceiași tehnicieni care au realizat trucurile la *Zelig* de Woody Allen au reușit „să izoleze” imaginea lui Bogie și Cagney din *Esec la Gestapo* (1941) și respectiv *Inamicul public nr. 1* (1931), incluzîndu-le apoi în spotul publicitar. Pîna aici nimic nou sub soare. Surpriza o constituie faptul că cei doi beau în loc de whisky... Coca Cola. Să înlocuiești „whisky and soda” al lui Bogart cu „sirop gazos”, fie ei și Coca, asta da, curaj!

● Sean Young (văzută în serialul tv. *Singe și orhidee* și pe aparatele video personale în *Un sărut înainte de moarte*) este cunoscută la Hollywood nu numai ca o actriță talentată, dar și ca o persoană cu o viață sentimentală foarte furtunoasă. După o pasiune de scurtă durată pentru Robert De Niro (se pare nelimpărtășită), părăsește platoul de turnare la *Batman*, în urma unor certuri teribile cu Michael Keaton. Este înlocuită cu Kim Basinger (dar nu și în inima lui Keaton). Recidivează.

în timpul filmărilor la *Wall Street*, după ce prietenul ei, Charlie Sheen, ca să glumească, îl agită la spate o hîrtie pe care scria: „Sînt cea mai mare proastă din lume”. Pleacă trîntind ușa. Este înlocuită cu Daryl Hannah. James Woods o părăsește pentru a se căsători cu o dreșoare de cal. Într-un acces de gelozie, Sean îi trimite ca dar de nuntă, o păpușă străpunsă cu ace, înfășîndu-l pe actorul (care i-a fost partener în *Stare de șoc*) în maniera vaudou. „Cred că într-o zi îmi voi gasi toți fericierea”, declară ea încapălnită. Cine caută găsește... Depinde cel

● Ochelarii pe care îi poartă cu atîta dezinvoltură Warren Beatty în *Bugsy* au costat nici mai mult, nici mai puțin decît fix 10 000 dolari. E adevărat, ochelarii erau faclate de comandă. Obrazul subțire...

lență pe care ni le flutură ziinc prin fața ochilor, să umple acest gol. Și nu reușește decît să ne ametească mai mult! După cum se vede și americanii cunosc strigătura „cu televizor” s.a.m.d. ● Sîtați că: ● Charlie Sheen este fiul actorului Martin Sheen și frate al lui Emilio Estevez (care și-a păstrat numele adevărat al tatălui); Michael Keaton se numește de fapt Michael... Douglas. Cum nu era singurul cu numele acesta, optează pentru Keaton, privind o fotografie cu... Diane Keaton. ● Soții Jeff Goldblum (*Un polițist în oraș*) și Geena Davis (*Thelma și Louise*) cheiluiesc sume fabuloase frecventînd cu asiduitate psihanalizii. Bineînțeles, fiecare cu psihanalistul său. ● La căsătoria sa cu Tracy Pollan, Michael J. Fox a adus în pragul disperării pe numeroase din admiratoarele sale. Una dintre ele i-a trimis 5 000 (cinci mii) de scrisori în care îl implora să nu facă pasul acesta. Și el l-a făcut. ● Kevin Costner înainte de a fi actor a fost manechin (și el!) la casa de modă Gianfranco Ferré. Și toți se îmbracă la Giorgio Armani...

Doina STĂNESCU

Coperta I

Kyle MacLachlan și Michael Ontkean față în față cu întrebarea: „Cine a ucis-o pe Laura Palmer?” (serialul tv *Twin Peaks* regia David Lynch)
Coperta IV
Fanny Ardant, o doamnă de la malul mării

A existat un ciclu de filme dedicat unor mari dirijori ai acestui secol. N-au lipsit din acest ciclu concertele lui Karajan filmate de Clouzot, repetițiile lui Klemperer și chiar concertele dirijate de Toscanini la Boston. Revelație au fost câteva filme germane din anii '30, considerate drept rarități, precum și filmele dedicate lui Bernstein, lui Knappertsbusch, Thomas Beecham, Karl Böhm și Solti.



▶ AVERTY ȘI TOULOUSE-LAUTREC

Muzeul Orsay din Paris i-a solicitat lui Jean-Christophe Averty un film despre Lautrec. Nu este vorba despre un film artistic (cine a uitat oare celebrul *Moulin Rouge* al lui John Huston?) de un documentar. Lautrec era un om a cărui înfățișare, la prima vedere, trezea mai degrabă repulsie — spune Averty — pentru ca apoi să se constate că el era înzestrat cu un umor negru și că tot timpul încerca să se acomodeze cu o legendă pe care el însuși o crease despre sine.

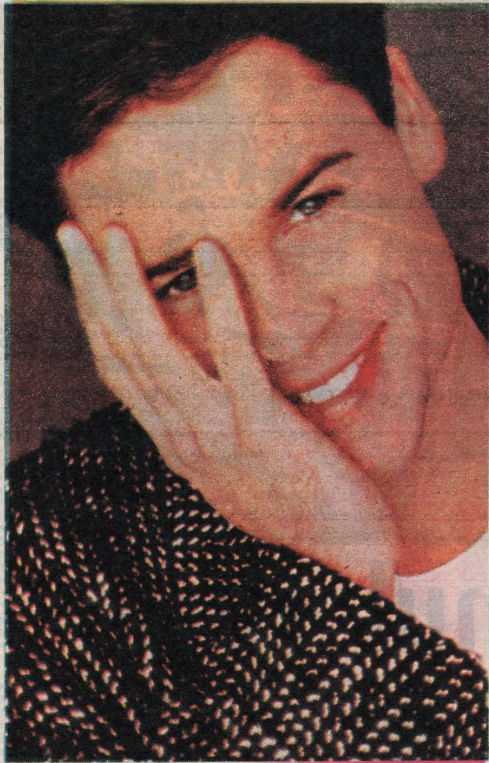
Substanța demersului cinematografic al lui Averty o constituie corespondența destul de voluminoasă pe care a purtat-o Lautrec, apoi un considerabil număr de fotografii de epocă care îl înfățișează cel mai adesea în mediul „femeilor ușoare” și al localurilor rău famate. Nu în ultimul rând însă chiar pinzele lui Lautrec. „De patru luni și jumătate, de când mă doborâșez am ajuns ca din punct de vedere mental să nu mai măsoar decât un metru cincizeci și doi cit avea Lautrec”.

▶ PASIUNI COMUNE

„Muzeul Național al Cinematografiei” cu sediul la Torino a îngrijit apariția unui volum cuprinzând corespondența dintre Maria Adriana Prolo, directoare și conservatoare a acestui muzeu, al filmului și Henri Langlois (1914—1977), fondatorul Cinematotecii din Paris. Este vorba despre schimbul unor „scrisori de lucru” ale celor doi animatori ai vieții cinematografice din Italia și Franța. „In pasiunea care le-a fost comună, cei doi au fost într-adevăr niște complici” scrie în prefața volumului Jean Rouch.

● Emmanuelle Seigner și Hugh Grant
(*Pină când ne vom revedea*)
într-o... **Lună de fiere**
(regia: Roman Polanski)

● Un zîmbet și o... **Influență nefastă**
(Rob Lowe)



FILM FAX

▶ Mihail Gorbaciov preocupat pe producătorii de film. Astfel „British Company Directors” din Londra anunță o mini serie, în patru părți, ce va fi realizată în cursul acestei veri, la locuința de vacanță, aflată lângă Moscova, a fostului lider sovietic.

▶ Depardieu s-a hotărât să devină distribuitor de filme (de calitate) în Franța. În acest scop a achiziționat dreptul de prezentare a unui pachet de filme realizat de Cassavetes, între care celebrele *Umbre* (recent prezentat și la noi la cinematograful „Studio”), *Chipuri* și *O femeie sub influență*.



● Marc și Sophie — un alt fel de comedie franțuzească (Julie Arnold și Gérard Rinaldi)

▶ Andrej Wajda și-a reluat activitatea pe platoul de filmare urmînd să regizeze un film a cărui acțiune se petrece în Polonia anului 1945 avînd ca eroi cîțiva agenți secreți.

▶ Superman revine pe ecrane ca orice erou cinematografic care a cunoscut succesul, mai ales pe cel de box-office. Noua producție se intitulează fără prea mult mister *Superman — noul film*.

▶ Robert De Niro semnează regia unui film care poartă titlul *Povestiri Bronx*.

▶ Dintre filmele italiene recent apărute își anunță candidatura la ediția din acest an a festivalului de la Veneția *Centru istoric*, realizare a tînarului cineast Roberto Giannarelli cu Serena Grandi, Giuliana De Sio și Amanda Sandrelli.

▶ La cea de a 35-a ediție a festivalului filmului de autor de la San Remo (Italia) una din cele mai mari atracții a constituit-o o retrospectivă: aceea dedicată marelui cineast polonez Jerzy Kawalerowicz. Au fost proiectate primele sale șase filme.



● Milla Jovovich
(i se spune
„Brooke Shields
din Kiev”)
în **Întoarcere
la Laguna albastră**



la cererea
dv.

Francis Huster
c/o Agence Artmédia
10, av. George V
75008 Paris France

Ralph Macchio
c/o S.
Sporkin, 2648 Tremont Street,
Philadelphia
Pennsylvania 19152 USA

George Lucas (producer)
c/o P.O. Box 111000 Aurora
Colorado 90011 USA

N.R. Nu răspundem de o eventuală schimbare a adreselor de mai sus.

Lipsit de umor, rece, insensibil, slob, pedant, naționalist — sînt calificativele cu care este descris uneori acest popor al miracolului german. Spun al miracolului pentru a nu spune al paradoxurilor, căci din mijlocul acestui neam s-au născut mari filozofi, mari oameni de știință, mari artiști și, nu în ultimul rînd, mari cinești.

Cinematografia germană, vastă, tentaculară, se afirmă reprezentativ în două mari momente: Expresionismul (1920—1930) și Noul Film German (1962—1982).

O lună înaintea lui Lumière

Începuturile cinematografului în Germania sînt controversate. Dînd crezare unor critici germani, ar trebui să recunoaștem că nu Lumière a fost inventatorul cinematografului, ci Max Skladanowsky, a cărui primă proiecție publică ar fi avut loc la 1 noiembrie 1895 la Berlin! În orice caz, din această perioadă, trebuie să reținem numele lui Eduard Oskar Messter, care își reclama paternitatea primelor spectacole cinematografice în Germania (26 aprilie 1896) ca și inițiativa construirii primului cinematograf în Europa (1896). El este autorul și producătorul primelor pelicule germane cu caracter documentar și de actualitate (înțocmirea trupelor de la manevrele de primăvară) și al filmelor de ficțiune (Scene nocturne la han, Născut la un bal mascat).

Filme anticipînd istoria

După anul 1910, se presimte deja apariția expresionismului. Filmul dinaintea primului război mondial aducea pe ecran o lume plină de obsesii, bihuită de creaturi himerice. În felul lor, aceste filme anticipau istoria, ele fiind făcute într-o aceeași perioadă în care ironiei — filozofului Max Scheler tinea prelegeri la intrările universității despre cauzele urii pe care Germania o dezlănțuia în lumea întreagă. Apar acum filme ca *Calaiatul* (Max Mack), *Studentul din Praga* (Stellan Rye), *Golem* (Heinrich Gaertner), *Homunculul* (Albert Neuss și Otto Rippert).

După anii '20, expresionismul atinge punctul său culminant, atât ca mijloc de cinematograful, cît și ca temă. Se poate urmări, cum de la Murnau la Fritz Lang și la Lubitsch se cristalizează conceptele expresionismului prin sinteză și prin simbol și prin parabolă. Opțiunea viziunii cinematografice merge spre încarnarea ideii de forță, o forță cu un substrat demonic sau cel puțin straniu. În filmul expresionist interbelic tocmai anticultura, artificialul, masca, falsa ordine, fără teme în rînduile organice dobîndesc prioritate. Personajul se mișcă abrupt, mecanic, într-un decor

Înaintea și după



anul zero

geometric cu care parcă se contopește, într-o atmosferă impregnată de un fantastic rece. Lumea filmului, de la *Cabinetul doctorului Caligari* (Robert Wiene, 1920) la *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) și de la *Ingerul albastru* (Josef von Sternberg, 1930) la *Opera de trei parate* (G.W. Pabst, 1931) apare pe cîmp de glaciă, pe atît de fantastică. După primul război mondial, lumea pare a avea locurile clar fixate. De o parte inadaptabilită, marginalul adică artistul, emigrantul, clovnul, fanaticul... de cealaltă parte societatea, respectabilitatea, convenționalitatea.

După cum arată Siegfried Kraacuer în studiul său „De la Caligari la Hitler” (1946), multe din filmele anilor 1919 — 1933 au anticipat istoria, iar ceea ce fusese cîndva o poveste fantastică a ecranului a devenit în timpul celui de-al treilea Reich o crudă, incredibilă realitate. Dezastrul, care a atras după sine prăbușirea economică și politică a Germaniei a dus, inevitabil, la prăbușirea ca artă a cinema-ului german.

Filmele „șlagăr

În timpul tiraniei lui Hitler, cinematograful devine instrument de stat, mistificator și periculos, cum se va dovedi întotdeauna cînd se va afla în slujba unei dictaturi.

În timpul miracolului economic pe care-l cunoaște Germania în timpul lui Adenauer, filmele se mulțumesc a fi un bun de consum. Apar în serie comedii muzicale („Schlager-filme”), filme ieftine politiste, melodrame „pășuniste” („Heimatsfilme”) explozînd pitorrescul de carte poștală, fiind toate pe gustul micii burghizie, dornică de ris și uitare. Commoditatea unor povestioare lirico-sentimentale îi satisfăcea pe deplin. De altfel, condițiile pentru crearea unor astfel de filme lipsese.

Fondurile alocate cinematografului erau reduse, posibilitatea documentării ca și inexistență, critica era la pămînt, cultura cinematografică de asemenea — iar starea de spirit, disimulată cu disperare în film, dar existentă la toate nivelele, era cea de culpabilitate și dependență față de întreaga lume.

Privind acum înapoi, vom găsi poate în această stare de lucruri și explicația aceluia îndelung așteptat miracol cinematografic german, care avea să se producă abia în anul 1962, considerat de cinești „anul zero” în Noul cinema german.

Manifestul de la Oberhausen

La aproape 20 de ani după război, o nouă și tînără generație de cinești lansează în cadrul festivalului de film de scurt metraj de la Oberhausen un manifest, menit să pună capăt „gravei crize în care se zbate filmul german convențional”. Se spune în manifest: „Filmele germane de scurtmetraj ale unor tînari autori, regizori și producători, au cucerit în ultimii ani un număr de premii la diferite festivaluri internaționale și au dobîndit recunoașterea criticii străine. Aceste pelicule și succesul lor arată că viitorul filmului german stă în mîinile celor care au demonstrat că vorbesc o nouă limbă a filmului (s.n.).

La fel ca în alte țări, și în Germania, filmul de scurt metraj a devenit o școală și un teren de experimentare.

Ne proclamăm dreptul de a făuri noul film german de ficțiune (s.n.).

Acest nou film are nevoie de libertăți noi. Libertatea față de tociete convenționale...

Avem, în legătură cu producția noului film german, idei concrete de ordin spiritual, legislativ și economic. Sintem gata, în chip solid, să ne asumăm riscurile.

Vechiul film a murit. Noi credem în cel nou.

Semnatare: Bodo Blüthner, Boris von Borsholm, Cristian Doerner, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khlit, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krütt, Dieter Lommel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hans Jürgen Pohland, Edgar Reitz, Raimond Rühle, Peter Schamoni, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Detten Schleiermacher, Franz-Joseph Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichauer, Wolfgang Ulrich, Herbert Vesely. Chiar dacă lipsit de o veritabilă platformă program, descriind doar o stare de spirit și conștiința sa („Vechiul film a murit. Noi credem în cel nou”), „Manifestul de la Oberhausen” constituie, totuși, actul de naștere al tînrului film german.

Referindu-ne la anul nașterii sale — 1962 — și la felul în care a evoluat, putem vorbi despre un miracol. Să luăm spre comparație anul 1982, an în care mulți cinești germani erau de părere că epoca Noului film german a apus și că de acum putem vorbi despre un capitol încheiat în istoria filmului. E de ajuns să ne raportăm la premiile acordate în acești ani la festivalurile internaționale. În 1962, la Cannes, filmul premiat cu „Palme d'Or” era *50 de trepte către dreapta* al brazilianului Anselmo Duarte; la Veneția „Leul de aur” și-l împărțea Tarkovski (pentru *Copilaria lui Ivan*) cu Zurini (Cronică de familie), iar la Berlin, John Schlesinger primea „Ursul de aur” pentru *Numal un suflet de fericire*.

Și iată acum premiile alocorasi importante festivaluri, peste 20 de ani. Premiul pentru cel mai bun film la Berlin: Rainer Werner Fassbinder — *Nostalgia Veronicăi Voss*; la Veneția, Marele Premiu îl obține filmul lui Wim Wenders *Starea lucrurilor*, iar la Cannes se decerna premiul pentru cea mai bună regiie lui Werner Herzog pentru *Fitzcarraldo*. Palmareul anului 1982 părea să fie pentru cinematografia germană închinarea a 20 de ani, în care nu puține au fost premiile dobîndite.

Pentru a înțelege însă fantastică evoluția a acestui cinematograful, răsărînd parcă din cenușă, este necesar să ne amintim declararea unuia dintre cei mai importanți regizori ai acestui „nou val”, Wim Wenders: „Cînd mi-am realizat primul scurtmetraj nici măcar nu văzusem vreodată cum se turnează un film. Cu Herzog a fost la fel. **Nol am învățat totul singuri**”. (s.n.)

Un cinema de puști?

Fie că o recunoșc sau nu, Wenders, Herzog sau Fassbinder datorează mult emulației anului 1962, cînd nu numai „Manifestul de la Oberhausen”, dar și activitatea unor regizori ca Alexander Kluge, Detten Schleiermacher, a unor istorici de film ca Ulrich Gregor și Enno Patajas, a unor critici-filmologi ca Hans Dieter Ross, Wilfried Berghahn, Helmuth de Haas au pus bazele culturale și materiale, care au făcut posibilă apariția unei noi generații de cinești. În acel an s-a înființat la Uim de către Kluge și Schleiermacher „Institutul de formare cinematografică”, în München se dota cu o arhivă de filme „Institutul de film și televiziune” (devenit mai tîrziu „Școala de film și televiziune”); în Berlin încep demersurile pentru crearea unei cinematoci. Tot acum se publică pentru prima oară în Germania scenariile unor mari creatori ca Bunuel, Antonioni, Fellini... Eforturile vor continua și în anii următori, cînd vor începe să apară și alte publicații (pe lângă revista de specialitate „Filmkritik”, apare și „Film”).

Totuși, anul 1962 urmează, în planul realizărilor cinematografice, patru ani de pauză, timp în care „veteranii” (realizatorii filmelor din timpul războiului și al cinema-ului postbelic) continuă să producă filme de serie B, atribuind grupului tînar de la Oberhausen denumirea voit jignitoare de „Bubikino” (cînea de buză). O explicație a acestor fenomene — lipsa unor filme ca cele anunțate de Manifest, dar și disprețul cu care erau privite încercările de a le produce — este dată poate de faptul că puținele filme produse în acești patru ani de către tinerii cinești erau mai mult experimentale. Un caracter experimental are chiar filmul *Pline pentru anii fragezi* al lui Herbert Vesely, cînd 1962, regizor ce s-a dovedit a fi o falsă speranță a acelor ani. Dorind a face ceva cu totul nou, de a schimba radical starea de lucruri și de a crea în Germania scenariile unor mari creatori ca Bunuel, Antonioni, Fellini... Eforturile vor continua și în anii următori, cînd vor începe să apară și alte publicații (pe lângă revista de specialitate „Filmkritik”, apare și „Film”).

Totuși, anul 1962 urmează, în planul realizărilor cinematografice, patru ani de pauză, timp în care „veteranii” (realizatorii filmelor din timpul războiului și al cinema-ului postbelic) continuă să producă filme de serie B, atribuind grupului tînar de la Oberhausen denumirea voit jignitoare de „Bubikino” (cînea de buză). O explicație a acestor fenomene — lipsa unor filme ca cele anunțate de Manifest, dar și disprețul cu care erau privite încercările de a le produce — este dată poate de faptul că puținele filme produse în acești patru ani de către tinerii cinești erau mai mult experimentale. Un caracter experimental are chiar filmul *Pline pentru anii fragezi* al lui Herbert Vesely, cînd 1962, regizor ce s-a dovedit a fi o falsă speranță a acelor ani. Dorind a face ceva cu totul nou, de a schimba radical starea de lucruri și de a crea în Germania scenariile unor mari creatori ca Bunuel, Antonioni, Fellini... Eforturile vor continua și în anii următori, cînd vor începe să apară și alte publicații (pe lângă revista de specialitate „Filmkritik”, apare și „Film”).

Anul unu

Dacă anul 1962 poate fi considerat în istoria Noului film german ca fiind anul zero, anul 1966 poate fi socotit anul unu. Ca orice minune germană, pregătita minuțios în timp, cu o voință de fier, erupția noului val se produce dintr-o dată.

Filmele lui (Ulrich Schamoni) și *Tînrul Törless* (Volker Schlöndorff), ce tratează relațiile interumane în societatea germană — temă predilectă a Noului film german, sînt prezentate la Cannes cu incontestabil succes, iar filmul lui Alexander Kluge *Bun rămas zilele de ieri* primește la Veneția „Leul de argint”.

Din acest moment, dacă vrem să urmărim cronologic, pas cu pas evoluția filmului german, ne-ar trebui cu multă răbdare, hirtie și spațiu detil dispunem la ora actuală. Căci una din caracteristicile filmului german este marea sa bogăție tematică, varietatea proce-

● Regizorul
Rainer Werner
 Fassbinder,
 interpret
 în propriul său
 film
 **Dragostea
 e mai rece
 decit moartea**
(1969)



deilor tehnice, o mereu tinăra și nouă generație de cinești conferindu-le înaintașilor, după numai câteva filme, statutul de „veterani”. După apariția unor cinești ca Alexander Kluge, Schlöndorff, Jean Marie Straub — pentru a nu-i numi decât pe cei mai cunoscuți — urmează „Școala din München”, dar și aceasta va fi eclipsată curînd de altă „triplă”: Fassbinder, Herzog și Schroeter. Doar clișa ai mai lîrziu, alți grup de cinești apare în forță, întemeind în 1971 o editură și o casă de producție („Filmverlag der Autoren”). Printre ei, Lilienthal, Geissendorffer și, mai ales, Wim Wenders. Singurele puncte comune ale acestor cinești erau lipsa de mijloace, de experiență, precum și refuzul vechilor tradiții. De fapt erau total lipsiți de un program, de o ideologie sau de o direcția comună. Vom înțelege, așadar, cât de dificilă se dovedește o analiză a filmului german privit ca fenomen unitar, chiar și acum, în 1992. Totuși, în mod paradoxal, tocmai această disparitate conferă filmului german un caracter unitar, căci, tratînd o paletă bogată de teme și de concepte, dar fiecare într-un stil propriu, opera acestor cinești se întîlnește în câteva puncte de referință.

Copilul teribil

În ordinea importanței, cel a cărui operă este nu numai cea marcană, dar poate fi considerată ca emblematică pentru Noul film german, „copilul teribil” sau genial al cinematografului datorită producției sale fabuloase într-un timp record este **Rainer Werner Fassbinder**. În filmele sale el a creat o „comedie umană”, contribuind la cunoașterea și recunoașterea lumii în care a trăit, printr-o analiză rece, suficientă însă pentru a dezvălui, sub masca respectabilității burgheze, perversiunea instinctor și întunecata poartă de violență și putere. „Caut să descopăr înlauntrul meu locul unde mă situez în istoria țării mele, și de ce sînt un oerman” (Fassbinder, „Le monde”, 17.IV.1981). Filmografia necesară: **Dragostea e mai rece decit moartea** — 1969; **Negustorul de legume și fructe** — 1971; **Frica mîncării sultelul** — 1973; **Effi Briest** — 1972—74; **Ruleta chinezescă** — 1976; **Căsnicia Mariei Braun** — 1978; **Lili Marleen** — 1981; **Lola** — 1981; **Nostalgia Veronicăi Voss** — 1981.

Poetul

Dacă Fassbinder poate fi socotit observator critic al lumii germane, atunci locul poetului este rezervat lui **Werner Herzog**. Poate

● **Wim Wenders**
 și **Nastassia Kinski**,
 interpreta filmului său
 făcut în S.U.A.:
 Paris-Texas (1984)

cel mai aproape de ceea ce a fost înainte de cel de-al doilea război mondial filmul expresionist, prin modul său cinematografic de a povesti, încărcat de parabolă, metafore și simboluri, Herzog este un artist al frumuseții umane interioare, privită ca însăși rațiune de a fi. Prin viziunea sa fabuloasă și stranie **Visul** pătrunde odată cu filmele sale în topos-ul Noului Film German: „Din ce în ce mai mult îmi dau seama că există aici o mare deosebire între ceea ce este viața și ceea ce constituie de fapt existența și că este foarte important să ai, în primul rînd, o existență (...) Cred că încerc în toate filmele mele să aflu ce sîntem noi, de fapt ce se ascunde în noi”. (Filmografie esențială: **Apărarea fără pereche a cetății Deutchrentz** — 1968; **Semne de viață** — 1967; **Și pitlicii au început de mici** — 1969—70; **Meleagurile tăcerii și ale intinericului** — 1974; **Fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor** — 1976; **Nosferatu**, **Fantoma nopții** — 1978; **Fitzcarraldo** — 1982).

„Strategul drumurilor”

Aceleași întrebări, tratate în contextul mai larg al umanului european, luînd ca punct de referință valorile civilizației, le tratează **Wim Wenders** în opera sa. Denumit și „strategul drumurilor”, el își pune personajele să întreprindă lungi călătorii, descriindu-le în situații limită, căuînd parca un răspuns întrebării, vechi de cînd lumea: Ce este omul?, în con-

După efervescenta epocă a expresionismului, cinematograful german și-a pierdut, pentru o lungă perioadă, figurile și filmele proeminente. Revenind în atenție în anii '70, acesta a renăscut în Germania Federală prin operele unor cinești ca Fassbinder, Herzog, Schlöndorff, Wenders. În ultimul deceniu alte nume de regi-zori s-au impus în context internațional apărînd, tot mai des, pe genericul unor producții americane: Wolfgang Petersen, Michael Verhoeven, Percy Adlon. Acum, cînd după căderea zidului Berlinului se așteaptă ca cinematograful german să își recapete faima din zilele Republicii de la Weimar, propunem, mai ales tinerilor noștri cititori, o rememorare a etapelor sale de cristalizare.

textul larg al culturii și nu în ultimă instanță al cinema-ului, una din temele ce îl obsedează fiind chiar moartea, dispariția acestuia. (Filmografie esențială: **Vara în oraș** — 1969; **Frica portarului la lovitura de la 11 metri** —

1971; **Alice în oraș** — 1973; **În fuga timpului** — 1975; **Hammett** — 1979; **Starea lucrurilor** — 1982; **Paris — Texas** — 1984; **Cerul deasupra Berlinului** — 1987; **Pină la capătul lumii** — 1990).

● **Werner Herzog**,
 autor al filmului
 **Ecoeur dintr-un
 Imperiu sumbru** (1990)



Victimă și călău

Völkcr Schlöndorff declara în 1961, la Paris: „Mă întorc să fac film în țara mea, unde filmul nu există”. În acel an impunea cinematograful german la Cannes cu **Tinărul Törless**, un film despre care regizorul spunea: „Am vrut să arăt cum un om poate deveni victimă și călău, am vrut să fac un fel de fenomenologie a „răului”. Printr-un simț cinematografic deosebit și o perfectă stăpînire a mijloacelor, Schlöndorff va încerca să descrie în prolifică sa operă — bazată aproape toată pe ecranizări — tocmai procesul de dobîndire a conștiinței inovative pe fundalul unui pamflet politico-social ce vizează imoralitatea și violența din societatea germană a anilor de război, dar și a anilor postbelici. Aluziile la nazism sînt transparente, cînd nu sînt de-a dreptul acuze sau interogații tragice. consacrat prin filme ca **Onoarea pierdută a Katharinei Blum** — 1975 și **Toba de tinichea** — 1978, Schlöndorff reprezintă și astăzi cinematograful german în lume, ultimul său film, **Homo faber**, fiind o ecranizare a nuvelei cu același titlu de Max Frisch.

Teoreticianul

Dar opera acestor regi-zori n-ar fi fost cu puțință în absența activității unui cineast ca **Alexander Kluge**. El este considerat drept seful de școală al Noului Film German. El a creat și a dezvoltat, din aproape în aproape,

(Continuare în pag. 23)

Maria Magdalena GABREA

● **Homo faber** (1991) de Volker Schlöndorff,
 cu o distribuție internațională
 (Julie Delpy și Sam Shepard)

● Și regizoarea Margarethe von Trotta
 semnează coproducții multinaționale:
 Africa (1990) cu Sami Frey și Barbara Sukowa



HOLLYWOOD '92

TRUPURI DE ÎNCHIRIAT

Imaginați-vă că sînteti Julia Roberts sau Kevin Costner (în definitiv, totul posibil, nu?). Ați primit un nou scenariu care este tot ceea ce v-ați dorit în cariera dv. artistică. Vi se propun de către producător: un regizor foarte bine cunoscut, un partener(ă) dintre vedetele în vogă ale Hollywoodului și un onorariu mai mult decît substanțial. Un singur impediment vă face să șovăiți. Scenariul cuprinde cîteva scene de dragoste toride și cam prea... nude. Refuzați, căci e dreptul dumneavoastră. Producătorii n-are decît să-și bată capul să rezolve problema. Și o va rezolva cu ajutorul unei agenții de „body double”, mai pe românește o agenție de „trupuri de închiriat”. Irene Kamal, directoarea unei astfel de agenții, dă o mină de ajutor — rapid și eficient (dar și costisitor, desigur) — furnizînd producătorilor (la cerere) cataloage complete de... nu, n-ați ghicit, nu de chipuri frumoase, ci de... picioare, umeri, sîni, fese, solduri etc. Spectatorii americani au descoperit astfel, dezamăgiți, că trupul (superb de altele) și miile care trag ciorapii (într-un mod foarte sugestiv) pe picioarele interminabile, filmate timp de 33 secunde pe genericul lui *Pretty Woman*, nu aparțin Juliei Roberts ci lui Shelley Michelle, o tînară de 25 de ani care își „împrumută” părți ale corpului unor vedete care nu doresc să se mai dezbrace pe ecran. Și-a împrumutat astfel picioarele lui Kim Basinger în *M-am căsătorit cu o extraterestră* (1989, regia Richard Benjamin) și tot ea și nu frumoasa Kim este eroina cîtorva scene de amor în *Final Analysis* (r. Phil Joanou). Temperamentală Kim Basinger, furioasă, a dezmințit că ar fi fost dublată, dar Irene Kamal, proprietara agenției la care angajată este Shelley, a jurat cu mina pe inimă că aceasta a fost angajată pentru serviciile de mai sus. Shelley Michelle este plătită pentru asemenea dublaje cu sume variînd între 750—1.000 dolari pe săptămîna, ceea ce îi rotunjește considerabil veniturile.

Contractele unor actori din prima linie stipulează adesea clauze draconice care obligă pe producători și regizori să recurgă din ce în ce mai des la soluția „body double”. Minunile sînt dublurile cele mai des cerute, urmate de umeri văzuți din spate și de picioare cit mai lungi dacă se poate. Astfel în *Pretty Woman*, Richard Gere privește — în loja de la operă — nu peste umărul gol al Juliei Roberts ci peste cel al Angelei Churchill — 24 ani, studentă la biologie, care își completează (și ea) în felul acesta bursa de studii. Spre deosebire de manechinele ce pot deveni relativ ușor actrițe (vezi nr. 5/92), așa numitele „body double” se angajează pe un



● Nu este o dublură, este într-adevăr Elizabeth Taylor

● Geena Davis cu soțul ei, Jeff Goldblum



● Imaginați-vă că sînteti Julia Roberts...

drum care — cu foarte puține excepții — nu poate duce la o adevărată carieră artistică. Ele luptă totuși ca profesia lor să fie recunoscută (au deja un sindicat care să le apere interesele). Marine Jahan a dezvăluit că a fost dublura lui Jennifer Beals în *Flashdance*, în urma unui amănunt nu lipsit de importanță pentru ea: „Cînd am văzut filmul, am constatat că pină și numele cînelui era trecut pe generic, pe cînd al meu, nu”. Nemușumită, ea a dezvăluit presii cîteva amănunte picante din timpul filmărilor care au făcut deliciul cititorilor, dar micul scandal iscat nu prea i-a folosit Marinei. Angajarea unei *body double* se rezumă la o întîlnire cu realizatorul care seamănă mai

multa inspecție militară. „Am fost chemate în ruota rogorizului — își amintește Julie Strain, dublura Gannei Davis în *Thelma și Louise* (actrița a turnat totuși nedublata scena de dragoste cu Brad Pitt). A trebuit să ne dezbrăcăm complet în fața realizatorului pentru a ne convinge că nu avem vreun cicatrice sau vreun semn din naștere. A ales dintre noi și asta a fost tot”. Dublurile au și ele momente penibile și chiar terifiante în exercitațiile profesiei lor, căci nu sînt angajate numai pentru scene de dragoste. Cristy Dante își aduce aminte cu groază prin ce clipe teribile a trecut cînd s-au filmat tarantulele vii care mergeau pe pieptul ei în *Arachnofobia*. Ellen Dieth, dublura Lindsei Blair în *Exorcis-*

lui Brian De Palma. Și ca surpriza să fie completă s-a aflat că pină și Kevin Costner a apelat la serviciile unui body double. Astfel nu el, ci dublura lui face baie în lac în *Robin Hood, prințul hoților*. Producătorul nu a vrut să risce ca actorul să facă... guturai. O întrebare se impune: dacă se recurge din ce în ce mai mult la serviciile unor „trupuri de închiriat” pentru că starurile au devenit din ce în ce mai pudice, nu este oare astfel înșelat spectatorul asupra „marfii” pentru care plătește biletul de intrare?

Doina STĂNESCU



Vă răspunde:

Adriana Sas, Tusnad; Ion Nedelciu, Ploiești; Camelia Zarcu, Brad; Stan Miha, București; Gabriela Cosma, Cluj; Alexandru Verescu, Buzău;

JACKIE CHAN. 32 de ani. Peste o sută de filme realizate în studiourile din Hong Kong. A pulverizat toate recordurile de box-office din Extremul Orient. După moartea lui Bruce Lee, un as al artelor marțiale, Jackie Chan a devenit idolul incontestabil al milioaneilor de tineri chinezi și japonezi (și nu numai ai lor). Devine cunoscut și în Statele Unite datorită unor filme de factură mai specială, în care violența luptelor de karate este „indulcită” cu doze deloc neglijabile de umor. Filmul *The Big Brawl* realizat de Robert Clouse, a cărui acțiune se petrece la Chicago în anii '30, îl consacră definitiv în topul preferințelor tinerilor americani. Este căsătorit cu o actriță din Hong Kong și au doi copii. Din filmografia lui spicăm: *New Fist of Fury*, *Kung fu*, *Dragonul albastru*, *Înteleptul Man Li*, *Vin de cobară*...

Mihai Stănescu, Baie Mare; Ionică Tunsu, Măricești (Dimbovița); Mișoara Moise, București; Laura Popa, București; Violet Mihaescu, Iași;

KIM BASINGER.

Născută la Athens (Georgia) în urmă cu 30 și... ani. De la tată moștenește simțul muzical și arta de a ști să investească banii, iar de la mamă — frumusețea, în copilărie și adolescență, blonda Kim luptă să scape de accentul sudist și de silueta prea provocatoare (spune ea) purtînd șalopete și tricouri cu două numere mai mari. În urma unui concurs de manechine cîștigă o călătorie la New York. Ajunsă în fața lui „Ziegfeld Theatre” și-a spus: „Într-o zi numele meu va fi acolo, sus!” N-a fost însă ușor. A renunțat la cariera de manechin pentru a face cinema. La început n-a mers. A trebuit atunci să se gîndească serios la viitorul ei și a hotărât să se facă medic veterinar. (De aici pasiunea ei pentru animale, actrița avînd o legiune de pisici și o armată de cîini). În timpul liber a început să pozeze pentru „Playboy” și... în 1983 Blake Edwards o distribuie în două filme deodată. Apariții reconcludente însă. Interpretarea apoi rolul unei dansatoare în *Never Say, Never Again*, un James Bond cu Sean Connery în rolul principal. În *Cel mai bun este o doamnă misterioasă* și îl are ca partener pe Robert Redford. Urmează *Un bărbat și mai multe femei* și îndrăgostii nebunești. Cu rolul titular din *Nadine* de Robert Benton, este în sfîrșit, remarcată și distribuită în mult comentat film al lui Adrian Lyne *9 săptămîni și jumătate*, avîndu-l partener pe Mickey Rourke. Rolul o „catapultează” în stratosfera populiță de statură, dar nu datorită talentului actrițesc ci, mai degrabă, aspectului ei fizic mai mult decît provocator și scenelor erotice din filmul lui Lyne. Eticheta este pusă: bombă sexy. Rolurile ce i se vor oferi vor fi toate pe măsura catalogării: frumoasă, năbădăioasă și... deloc devotată acasă. Cîteva titluri din biografie destul de bogată: *M-am căsătorit cu o extraterestră* (cu Dan Aykroyd), *Fără milă* (cu Richard Gere), *Cîntăreața și miliardarul* (cu Alec Baldwin), *Batman* (cu Jack Nicholson) și *Michael Keaton*, *Final Analysis* (din nou cu Richard Gere). În vîrstă de toate zilele nu este deloc ce pare a fi în filmele sale. Nu-i plac interviurile. Este o mare timidă. Îi place



să cînte la chitară și să se ocupe de filme din grădina. Acestea sînt însă propriile-i mărturisiri. După o primă căsătorie nereușită, a fost văzută pe rînd în compania lui Prince, John — John Kennedy (fiul fostului președinte), Alec Baldwin. Se pare că împreună cu seducătorul Baldwin formează un cuplu care este din ce în ce mai des comparat cu perechea Elizabeth Taylor-Richard Burton, datorită scandalurilor care izbucnesc din te miri ce. Despre meseria pe care o are spune: „Tot ceea ce știu este că trebuie să intru în rol cu 100 km/oră și s-o țin așa pînă la sfîrșit. Binecuvîntat fe Stanislavski, cu toate că nu reușesc, niciodată să-i pronunț cum trebuie numele”. S-a lansat de asemenea în muzică, primul album rock cu melodii compuse și interpretate de ea fiind anunțat anul acesta la „Giants Records”. Cel mai frumos cadou și l-a făcut singură. A cumpărat orașului Brooklyn din statul Georgia. Populație: 500 de suflete. De ce tocmai un oraș? Răspunsul a venit prompt: „Pentru că este o investiție sigură”.

PREDATOR

Producție S.U.A. Regia: John McTiernan. Cu Arnold Schwarzenegger, Carl Weathers, Elpidia Carrillo, Bill Duke.

Admiratorii lui Schwarzenegger pot fi fericiți. Timp de 107 minute, idolul lor își exhibă fără efort bicepsii, tricepsii, pectoralii, deltoizii etc. (cea ce strânge în sală un „Ah!” prelungit), dar, în schimb, se străduiește să ne demonstreze că în câșporul lui, destul de mic comparativ cu gatul gros, creierul îi funcționează la fel de repede ca și sistemul computerizat al monstrului cu care se înfruntă.

Pot fi fericiți și cei care la cinematograful (și poate nu numai) nu vor să-și pună mîntuiala la contribuție. E drept că pretextul dramaturgic din *Predator* poate figura în Cartea Recordurilor, fiind firav și totodată foarte incilcit, dar el rămîne doar un pretext de care ne putem lipsi liniștiți în urmărirea luptei inegale dintre monstrul extraterestru și neînfricații, dar derutații membri ai unui comando parașutat în jungla sud-americană.

Mai pot fi fericiți aceia (din păcate tot mai mulți) care caută la film senzații tari: piei jupuite, miini retezate, organe smulse. Oare ce mutații genetice s-au produs în generația acestui sfîrșit de mileniu care nu mai poate asculta muzică decît dacă îi sparge timpanele și nu mai poate privi imagini decît dacă îi violează privirea? Dar asta e o altă poveste.

Oarece satisfacții poate procura acest film și celor interesați de performanțele tehnice ale cinematografului de azi. Realizarea aceluia monstru cameleon care inițial pare făcut din trunze, o siluetă abia ghicită ce sare, se prelinge, se evaporă printre copaci, este remarcabilă. Și varianta lui metalică este spectaculoasă, deși modelul din care s-a inspirat — *Allen* de Ridley Scott — era mai reușit. De fapt, John McTiernan își începe filmul gîndindu-se la *Apocalipsul*, acum de Francis Ford Coppola și îl continuă gîndindu-se la *Allen*, ambele filme de referință ale anului 1979 de la care împrumută doar elemente formale.

Dacă ar fi să căutăm tot din tîndinșul și o idee de fond, aceasta ar fi mitul reușitei americane. Omul american a cărui deviză este „Don't give up!” (Nu te lăsa!), care aspiră, vrea, încearcă, se străduie, se bate și învinge. Dar oare nu mai bine de jumătate din filmele americane au măcar în subtext acest mesaj?

ULTIMA CURSĂ

Producție S.U.A. Regia: John Leone. Cu: Henry Fonda, Eileen Brennan, John Byner, Dub Taylor, Susan Sarandon.

Același mit, aceeași temă, altă epocă, altă „punere în pagină”, alt interpret. Un Henry Fonda pe ultima sută de metri a carierei sale, dar nu asumî-

Am mai văzut pentru dumneavoastră:

du-și bătrînețea ca în *Pe lacul aurul* (ultimul lui film), ci devenind umbră jalnică a ceea ce fusese cînda. Ridat, nesigur pe picioare, cu privirea oboșită, cu vocea stînsă, el mimează agilitatea, rezistența, farmecul masculin, permițîndu-și chiar și o scurtă secvență de alcov. Și toate astea în slujba unui road

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



Richard Chaves și Elpidia Carrillo, aventurieri ai junglei în *Predator*

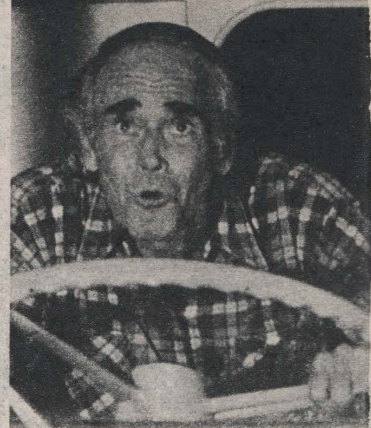


movie fără sare și piper, nici psihologic, nici turistic, fără umor (deși și-ar dori), dar cu un unic mesaj: „Dacă vrei, poți”. Poți evada din spital, poți fura un camion, poți străbate America în lung și în lat fără nici un ban, poți coopta și pe alții în planul tău nebunesc, poți păcăli poliția aflată pe urmele tale, poți înfrînge monstrul numit bătrînețe. Astfel, ultima cursă nu este un sfîrșit, ci un început. Oare?

LUPUL TÎNĂR

Producție S.U.A. 1978. Regia: Christopher Leitch. Cu: Jason Bateman, Kim Darby.

Dacă *Predator* este un „don't give up!” în forma sa violent-fantastică, dacă *Ultima cursă* este un „don't give up!” în forma sa tradițional-romantică, *Lupul tînăr* este un „don't give up!” în formă crazy pentru copiii slabi de minte. Un subrodus cinematografic care, prin tebelismul poveștii și neprofesionalismul realizării, reușește să compromită o idee altmînter stimabilă: „dragii copii, pentru a reuși în viață nu recurgeți la mijloace neioale!”. Pornind de aici s-a născut aberanta poveste a băiatului-lup care nu este nici vircolac, nici Mr. Hyde, ci o arătare cu păr și coadă pe post de așa-zisă metaforă pentru derbedeu. Să fie la el, acolo!



Henry Fonda, într-un rol pe „ultima sută de metri” (*Ultima cursă*)

INTÎMPLĂRI STRANI

Producție S.U.A. 1972. Regia: Paul Bartel. Cu: Ann Ruyman, Lucille Benson, Laurie Main, John Ventonano.

La cinematograful „Luceafărul”, specializat în deșeri cinematografice de coloratură erotic-karatică, s-a rătăcit și un film care merită o oarecare atenție. Deși, teoretic, nu face derogări de la profilul acestei săli, fiind o îmbinare de erotism, narcisism, voyeurism și transexualitate, *Intîmplări strani* este un film de suspans al căru regizor și-a însușit temeinic lecțiile lui Alfred Hitchcock. Numele său: Paul Bartel. De profesie actor, el își face debutul regional în 1972 tocmai cu acest film care îl situează în zona realizatorilor ciudați și îndrăzneți, buni minutori ai conotațiilor psihanalitice, care se amuză să ne sperie cu arsenalul sonor și imagic binecunoscut (uși scîrînde, camere obscure, dispariții misterioase), dar și să ne intrige prin procedee mai puțin uzitate (în planurile generale personajele sînt încadrate ostentativ de la gît în jos). De la înfățișarea eroinei (un fel de Geraldine Chaplin mai fragilă și mai perversă) și pînă la cadrul scenografic (hotelul, liftul, camera fotografului etc.), de la funcția detaliilor (cheile care electrocutează, fotografia marită care transformă zîmbetul în țipăt) și pînă la ciudățenia de fapt gratuită a personajelor secundare, totul este gîndit cu minuțiozitate în acest film aflat pe mîncuie de cuțit în deriziunea la adresa unui gen și conformarea la legile lui.

Cristina CORCIOVESCU

Cinematograful german

(Urmare din pag. 21)

toate structurile și instituțiile acestuia. Inițiator de școală și autor de film, el este în același timp și un teoretician. Prin filmele sale, construcții cinematografice de tip caleidoscopic, el aplică teoria sa despre „formarea filmului”. „Cred că acesta e lucrul „I mai important, ca filmul să nu rămînă doar o operă în sine, ci să trezească asociații, pe care, pe cit e cu putință, autorul trebuie să le prevadă, să le imagineze, așa cum se vor naște ele în mintea spectatorului”. (Filмография esențială: *Brutalitate în plată* — 1950, scurt metraj de debut; *Bun rămas zilei de ieri* — 1965; *Ariștii de sub cupola circului: perplecși* — 1968; *Oferte de muncă pentru o sclavă* — 1973; *Ferdinand cel tare* — 1976; *Patrioata* — 1979; *Puterea sentimentelor* — 1982).

Ce se întîmplă astăzi?

Noul Film German a însemnat în Germania ceea ce cîndva, nu cu mult timp înainte, afe curenți europene, ca *Nouvelle vague* și *Free Cinema*, au însemnat pentru Franța și respectiv Anglia anilor '60; o explozie de energie, o punere în discuție a valorilor acceptate, o „aventură de iubire cu filmul”, dar, mai

noul CINEMA

Echipa redacțională

Redactor-șef — Adina Darian

Ioana Stălie, Dana Duma, Irina Coroiu, Doina Vîlcovescu,
Bogdan Burlieanu, Lucian Georgescu, Roland Man, Ștăric Ștroș

Tiparul executat la Regia Autonomă a Imprimeriilor — F
Imprimeria „CORESI” București

Piața Presel Libere nr. 1, București — 41917, tel. 17.38.71. Exemplarul LEI 35

„Cititorii din străinătate se pot adresa prin „RODIPET” S.A. P.O.BOX 33-57

telex 11995, 11034, FAX 90-17.40 București. — Piața Presel Libere nr. 1, sectorul 1 București

Abonamentele se pot face pe adresa D.P.P.T. — Casa Presel 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.

ales, în contextul Germaniei, a însemnat crearea și popularizarea unei noi culturi cinematografice.

Dar astăzi? Ce se întîmplă cu filmul german astăzi? S-ar părea că se află din nou într-un moment de criză, de stagnare. Debuturi spectaculoase aduc mereu nume noi pe firmament, nume ce apoi se pierd sau se uită, din lipsă de continuitate, de forță. Aflat la o răsucire de drumuri între televiziune, video și cinematograful, cineastul german își încontoare tot mai des privirea spre America. Nume ca Dorris Dorris (*Bărbaii, La mulți ani, turcule*), Christa F. (*Noi, copiii de la gară zoo*), Wolfgang Petersen (*Nava, Moartea în oglindă*) trezesc iluzia unui film al generației tinere, ale cărei probleme însă, primejdii, iluzii și obsesii, sînt privite prin prisma unui modernism pe cit de artificial, pe atît de superficial. „Continuatori” moderni ai unui curent ce pare a-și fi spus de mult ultimul cuvînt, aceste nume capătă periodic rezonanță, fără a-și câștiga însă și strălucirea necesară consacrarii lor. Un „nou val” se lasă așteptat, iar pînă atunci filmul german ține mai departe stăcheta prin filmele unor „veterani” ca Schlöndorff, Werner Herzog sau Wim Wenders (cineastografica) pînă la capitulul lumii.

„Totul este să nu ne pierdem puterea de a o lua din nou de la capăt” spunea Wenders odată. „Să nu ne pierdem energia”. Oare? ne întrebăm cu toții privind spre Vest.

Din numărul viitor:

Video-ghid

novel

INTELLIGENCE

FANNY ARDANT
UNIFRANC FASHION INTERNATIONAL

Lel 35