

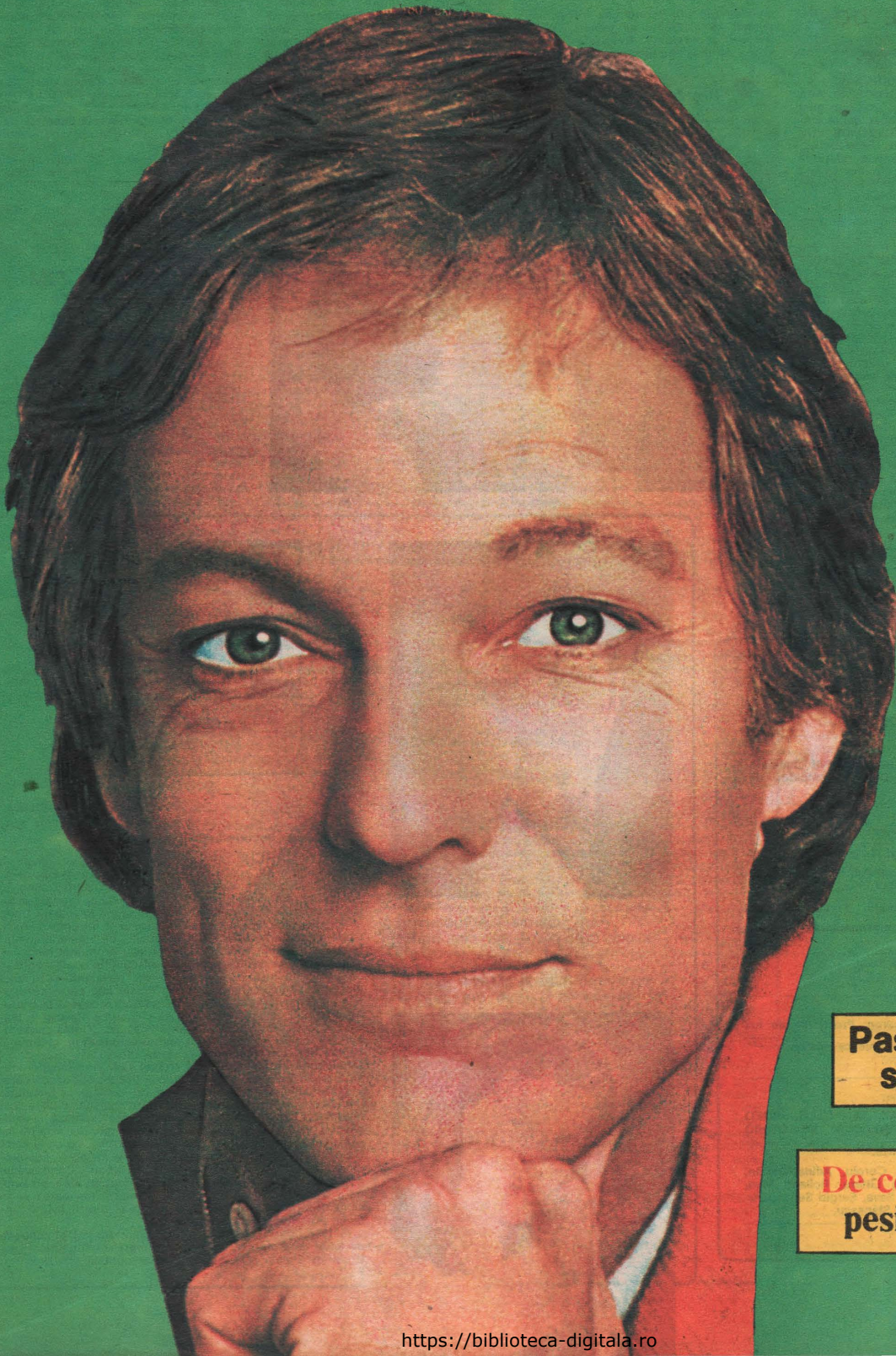
Nr. 10/1993 (367)

noul

Anul XXXII

CINEMA

REVISTĂ A CINEFILILOR DE TOATE VÂRSTELE



● RICHARD
CHAMBERLAIN

Pasărea
spin

De ce să fim
pesimiști?

Oricât ar părea de necrezut, corespondenții noștri sunt incomparabil mai preocupați de configurația și soarta cinematografiei românești decât de filmele străine, deși ponderea acestora din urmă este incomparabil mai mare în repertoriul cinematografulor și al televiziunii, așadar în existența noastră cotidiană, alături de Xerox, Computerland, Palmolive, Marlboro, Axion și Pepsi Cola. Indiferent de opiniile exprimate, interesul este viu și constant, ca și înainte, când filmele românești erau și mai multe, și mai aprig distribuite în cinematografe.

„O LUME PE DOS“

Lui SILVIU BUICĂ din Focșani DRAGOSTE ȘI APĂ CALDĂ i-a lăsat „un gust mult mai amar decât BALANȚA, HOTEL DE LUX sau PATUL CONJUGAL, ale căror cronici erau pline de referiri la gustul amar pe care vor trebui să mi-l lase”. Dar întrucât corespondentul nostru nu suportă amărăciunea (il înțeleg, chiar dacă nu întru totul), s-a hotărât să ne comunice nu un comentariu pe marginea filmului, ci un punct de vedere cu caracter oarecum general. „Nu credeți că viața românului are destule gunoale și mizerii pentru a le vedea și pe ecran?”

Dacă întrebarea îmi este adresată și nu e pur și simplu o întrebare retorică, aș putea răspunde: da, viața noastră e într-adevăr plină de mizerii, dar nu trebuie să închidem ochii, să ne prefacem că aceste „gunoale și mizerii” nu ar exista și să fabricăm filme senine, sedative, bucolice. Ani în șir s-au făcut filme care ascundeau realitatea și, prin aceasta, ni se inducea ideea că ea nu ar exista. E bine oare? „Cel mai adesea spectatorii se duc la un film să își încante ochiul, nu să fie palmuit cu o realitate deja cunoscută. Nu credeți că dacă această palmă dură e aplicată fără menajamente, atunci omul se va lăsa dus de val și nu va mai face nimic pentru o altă lume? Dacă creierul său este bombardat, împregnat cu imagini a (sic!) gunoaielor și a (sic!) decăderii, în timp, va acționa conform gînelului, microbului ce e în el (...) înțeleg impulsul oamenilor de film de a spune ceea ce le-a fost interzis, dar nu credeți că ar trebui să ne des-

chidem spre viitor și nu spre trecut, nu credeți că ar trebui să punem capăt acestor incursiuni? Realizatorii vor scăpa de imaginile din trecut nu recom-

punând alte imagini, alte variațiuni pe aceeași temă. Cred că ar fi cam timpul (sic!) pentru realizarea unor filme nu pentru sufletul regizorilor și al criticilor. Ar trebui să încetăm cu producerea filmelor ce dezamăgesc pe marea majoritate a spectatorilor, și așa puțini și care scad în continuare. Să realizăm filme pentru spectatorii (...) N-am nimic cu filmul românesc, însă am ceva cu filmele luate la general (sic!). Ce-i mult strică și deja sunt prea multe, mult prea multe filme pe aceeași temă ce a fost

secată de valoare și conținut. Părea mea este că atunci când nivelul de trai va crește, aceste filme ale perioadei de tranziție vor fi date uitării, precum filmele despre mărețele realizări ale socialismului, căci oamenii nu cred că vor vrea să se întoarcă în permanență în trecut”.

Cele două categorii nu sunt comparabile, întrucât filmele despre „mărețele realizări” erau, în general, minciunoase și, în particular, proaste. S.B., exprimându-și „tot respectul” față de noile filme, e de părere că ele „sunt reprezentative pentru această lume pe dos, cu capul în jos din PATUL CONJUGAL, însă atunci când această lume va veni pe picioare aceste filme vor părea pe dos”. Îl întreb pe corespondentul nostru din Focșani: dacă s-ar face altfel de filme, nu despre „această lume pe dos”, pentru cine ar fi ele reprezentative? Pentru o lume care (inca) nu există? Prin urmare, n-ar fi ele la fel de neadevărate și filmele despre „mărețele realizări ale socialismului”?

● Deschizător de drum în producția de film particulară: Șobolanii roșii de Florin Codre. Cu Ozana Oancea și Lucian Juță



„DE CE SĂ FIM PESIMIȘTI?”

DAN COJOCARU din Braila ar vrea să știe „de ce filmele românești care au apărut începând cu anul 1990 sunt atât de groșesti? Oare nu ne-am săturat de atâtea aluzii la perioada de «tristă amintire»? D.C. considera că ar trebui să facem filme S.F. sau cu cascadori „care să te țină treaz în fața ecranului”. Oare

DIN SUMAR:

Octombrie 1993

- BLOC NOTES:**
Regizori români în „Retrospectiva cinematografului armean” la Centrul Pompidou din Paris
- ÎN PREMIERĂ**
Primește înainte cu mînie.
- PE ECRANE:** Lovituri fulgerătoare; Testosele Ninja 3; Prețul trupului; Familia Addams; Pasagerul 57; Corp delict
- PSIHANALIZA:** Personajul „Freud”; Cineastii pe divan; Istorie complementară; Misterele unui suflet
- FESTIVALURI:** Veneția '93
Dreptul de a fi altfel
- HOLLYWOOD '93**
O bombă numită Sharon; Prostituiții de lux
- AZI EI SUNT VEDETE:** Anjelica Huston; Wesley Snipes
- SPOT:** Actorii-activiști!

CINEGLOB; FILM FAX; FAN CLUB; VIDEO CINEMATECA ROMÂNEASCĂ; VIDEOGHID

În acest număr semnează:
Călin Căliman, Irina Corolu, Adina Darian, Dana Duma, George Littera, Roland Man, Aura Puran, Valerian Sava, Sergiu Selian, Dumitru Solomon, Dolina Stănescu.



- Andy Garcia: „Atitudinea rasistă m-a durut cel mai mult”
- Rene Russo: „M-am apucat de cinema ca să am din ce trăi”



FAN

Club

Vă răspunde:

Oana Bercu, București; Emil Niculoaie, Huși;

ANDY GARCIA. 35 ani. Născut în Cuba și crescut la Miami unde ai săi s-au refugiat imediat după tentativa nereușită de răsturnare a regimului lui Fidel Castro (faimoasa operațiune din Golful Porcilor). Tatăl, avocat foarte cunoscut la Havana, este obligat — odată ajuns în Statele Unite — să deschida un restaurant pentru a-și întreține familia. Copil fiind, Andy a fost mult timp calul de bătaie al colegilor de școală din cauza accentului său pronunțat hispanic. Visul lui era să devină jucător de baschet. În adolescență se îmbolnăvese însă de mononucleoză, pierzându-și tonusul muscular. Adio, cariera sportivă! Pe de altă parte, rezultatele mediocre de la școală îl fac să se gândească la o profesune mai... liberă. Hotărâste să-și încerce norocul în teatru. „A fost ca un virus” — spune el astăzi. „Odată contaminat, am înțeles că eram făcut pentru actorie și nu m-am mai gândit din acel moment la nimic altceva”.

Începutul nu a fost ușor. A trebuit să înfrunte multe umilințe și să presteze diferite munci (încarcător-descarcător pe camioane de mare tonaj, om de serviciu la bucatăria unui restaurant). „Ceea ce m-a durut cel mai mult a fost atitudinea rasistă a multor oameni care lucrează la Hollywood. Prin naștere nu sunt nord-american, dar asta nu înseamnă că sunt un actor cubano-american. Este ca și când s-ar spune despre Dustin Hoffman că e un actor iudeo-american. Noi toți suntem pur și simplu actori... Când aveam 21 de ani primul impresar de teatru dispus să mă reprezinte mi-a pus condiția să îmi schimb dantura, tunsoarea și să scap de accentul spaniol. Dar așa n-aș mai fi fost eu însumi. Aș fi fost o «făcutură!»”

În 1985 obține, în sfârșit, un rol important în *Opt milioane de feluri de a muri* (r. Hal Ashby). Impresionat de jocul său, Brian De Palma îl distribuie în *Incoruptibili* (1987), alături

nu putem scăpa — scrie în continuare D.C. — de această realitate crudă care ne înconjoară nici măcar pentru câteva zeci de minute? (...) Desigur că aceste filme își au și ele locul și rolul lor, dar regizorii și actorii noștri știu să facă nu-mai filme care reflectă realitatea? Ce rost are atâtă insistență pe ceea ce se întâmplă în zilele noastre? Eu sunt capabil să văd ce este în jurul meu? Sincer să fiu, sunt suprasaturat de vulgaritatea și injurăturile murdare pe care le aud la fiecare pas și în fiecare zi și de aceea nu doresc să aud același lucru când intru într-o sală de cinematograf...". Și totuși — ce să-i faci? — cinematograful, de când a apărut (acum o sută de ani), cam asta face: reflectă realitatea. Care, e drept, nici ea nu e simplă și monotonă. N-am nimic împotriva filmelor S.F., care și ele reflectă o realitate, a imaginației. Nu se fac la noi, fiindcă sunt foarte costisitoare și (vezi filmele S.F. produse în Occident) presupun mijloace tehnice sofisticate. Avem, vai, o cinematografie săracă.

În continuare, Dan Cojocaru dorește să-i atragă atenția lui Marian Rădulescu de la Timișoara „că nu toți cei care au privit filmul RECONSTITUIREA, această oribilă porcărie care-ți întoarce stomacul pe dos, în paranteză fie spus, și nu le-a plăcut, pot fi numiți «spirite înguste», așa cum procedează dumnea-tui. Oare un alt mod de a reflecta realitatea acelor zile nu or (sic!) mai fi existat? Era imperios necesar ca actorul să-și afunde fața în mocirla aceea și apoi să ne delecteze auzul cu un limbaj pe care hărtia cu greu l-ar suporta? Bineînțeles că un spectator (cititor) căruia nu-i place ceva nu este neapărat un «spirit îngust». În același timp, însă, nu cred că un film ca RECONSTITUIREA, care reprezintă un moment de referință al cinematografilor românești, poate să nu-i placă atât de tare cuiva

Nici o cinematografie constituită nu-și poate permite să ignore ca totul semnăle venite de la spectatori, dar nici cineastii nu se pot transforma în executorii tuturor cerințelor unui public comanditar. În ceea ce ne privește, suntem pentru un permanent dialog deschis, dar înțelegem nevoia de romantism a publicului tânăr.

● Secvență antologică din Patul conjugal de Mircea Daneliuc, cu Lia Bugnar și Gheorghe Dinică



incât să-l considere o „oribilă porcărie care-ți întoarce stomacul pe dos”. Fi- rește, nu m-ar încanta, fiindcă socotesc totuși RECONSTITUIREA un film re- marcabil, să fiu calificat, de pildă, drept un „spirit pervers”. Fiecare e liber să-i placă sau nu un produs artistic. De- mocrația gustului e mai veche și mai solidă decât democrația politică!

D.C. îl interpelează direct pe M.R.: „Dumneavoastră, domnule Marian Ră- dulescu, nu ați dori să vizionați un film care să vă facă să evadați din realitatea asta hădă? Eu sunt convins că da, că toți avem nevoie de ceva mai frumos, de filme pe teme romantice...” Îl las, desigur, pe Marian Rădulescu să-i răs- pundă preopiniei sau din Brăila.

Correspondentul nostru e de părere că „după revoluție nu am mai făcut și altfel de filme, ca de exemplu filme de ficțiune, prin care să ne punem și im- aginația la treabă”. Dar filmele incrimi- nate sunt filme de ficțiune, adică în care autorii „și-au pus și imaginația la treabă”. Ce ne propune D.C. în locul unor filme ca BALANȚA sau HOTEL DE LUX, care, după părerea sa, nu vor fi „niciodată pe placul celor de peste hotare”? (Gresit: ambele au fost foarte pe placul celor de peste hotare, iar HO- TEL DE LUX a luat chiar un premiu im- portant la un festival de mână întâi, cel de la Veneția). D.C. ne propune „un film cu droguri”. („Și la noi în țară se introduc droguri cu nemilulă”, „Imagi- nea țării noastre peste hotare nu ar fi mai bine reprezentată de astfel de filme decât de cele în genul BALANȚEI, HO- TELULUI DE LUX etc.”) Nu-l contrazic pe D.C., mă gândesc doar că ar fi unele șanse în ceea ce privește „Imaginea” dacă filmul cu droguri ar fi făcut de Pintilie sau Pița (sau Daneliuc, sau Ve- rciu...).

de Sean Connery și Kevin Costner). Succesul apare peste noapte. Urmează roluri importante în **Black Rain** (1989 — r. Ridley Scott) unde aproape că îl eclipsează pe Michael Douglas; **Afaceri interne** (1990, r. Mike Figgis, partener Richard Gere) și, în sfârșit, rolul cel mare în **Nașul III** (1990, r. Francis Ford Coppola).

Ultimele două filme i-au adus titlul de „Starul anului 1990” iar pentru **Nașul** a fost nominalizat la Oscar și la Globul de aur. Următoarele filme: **Death Again** (r. Kenneth Branagh — 1992), **Erou din întâmplare** (r. Stephen Frears — 1992) și **Jennifer 8** (r. Steve Rudin — 1993). I se repro- șează că pe ecran este prea sobru și că în filmele sale sunt aproape inexistente scenele sexy care fac deliciul publicu- lui. „Niciodată nu voi fi văzut în astfel de filme. Nu e obliga- toriu să mă dezbrac pe ecran ca să-mi dovedesc talentul”. Andy Garcia vorbește foarte puțin despre soția sa Marivi și cele două fetițe. „Am spus întotdeauna că viața mea nu are nimic neobișnuit. Personajele pe care le interpretez sunt fe- site din comun și astfel, prin ele, eu mi trăiesc fantasmale care îmi bântuie gândurile. În rest, trăiesc ca toți oamenii”.

Florin Drăgan, comuna Cricău, jud. Alba:

RENE RUSSO. Născută în California acum 30 de ani. Aproape un deceniu a fost unul din modelele cele mai bine plătite, imaginea ei aparând pe copertele revistelor „Har- per's Bazaar”, „Cosmopolitan”, „Vogue”. A colaborat cu ce- lebrii fotografi Richard Avedon și Francesco Scavullo iar chipul ei a fost mult timp identificat cu „The Revlon Girl”, în reclamele celebrei firme de cosmetice. „Nu m-am conside- rat niciodată manechin”, spune ea. „Dar nici actriță.

Dupa atâția ani de pozat am simțit că nu mai suport să stau în fața aparatului de fotografiat”. A părăsit agenția pentru care lucra, și-a reluat studiile abandonate și vreme de patru ani n-a mai lucrat nimic. „M-am apucat de cinema pentru că trebuia să trăiesc și eu din ceva”. În 1987 debutează într-un serial tv — **Sable** — care eșuează după primele șase episoade. În 1989, obține primul rol adevărat în **Major League**. Apare alături de James Belushi în **Mr. Destiny**. Apoi, alături de Michael Keaton în **One Good Cop**. Este partenera lui Mick Jagger și Anthony Hopkins în **Freejack**. Anul 1992 îi aduce „sansa cea mare” cum spune ea: distribuția în **Arma mortală III** alături de Mel Gibson. Filmul depășește repede 100 milioane dolari încasări și casa producătoare Warner Bros. îi oferă lui Rene Russo un Range Rover ultim tip. Noua vedetă este partenera lui Clint Eastwood în **The Line of Fire** (în bătaia puștii) — r. Wolfgang Petersen.

PE SCURT:

Mioara Trăilă, București; Sârbu Florin, Cluj; Antal Neamtu, Arad.

Sheree J. Wilson, interpreta lui April Stevens în serialul **Dallas**, a fost văzută și pe micile noastre ecrane în **Putere și glorie** — serial de patru episoade — alături de Peter Strauss. Actrița a debutat pe Broadway într-un spectacol de mușic-hall iar serialul **Dallas** a consacrat-o vedetă tv. Nu este căsătorită, îi plac mașinile de curse, florile, poezia modernă și bărbății peste 1,90 m înalțime, brunet și, mai ales, inteligenți.

Mariana Vlăduț, București: Adresa lui Richard Chamberlain vezi, p. 19; două dintre ecraniza- rile romanului „Jane Eyre” de Charlotte Brontë au avut ca pro- tagoniști pe: Orson Welles și Joan Fontaine; George C. Scott și Sarah Miles; revistele care va lipsesc din colecție le puteți cumpăra de la sediul redacției noastre.

Radu Irimescu, Focșani: Nu- melele adevărat al actorilor Bud Spencer și Terence Hill (**Comisar Piedone** și partenerul său) sunt Carlo Spendersoli și respec- tiv Mario Girotti; Fernando Rey s-a născut la 20 septembrie 1917; numele său adevărat este Fernando D'Arambillet.

Doina STĂNESCU

● Tot Dallas-ul a consacrat-o: Sheree J. Wilson



CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI

Emilia Dabu: „Mă bucur pentru revista Noul Ci- nema. Pe această ciurma a banilor, minunata noastră revistă există, o citim și mă rog la Dumnezeu să o avem mereu”. Și acum despre CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI, în stilul

(Continuare în pag. 20)

Rubrica „Dialog cu cititorii” este realizată de Dumitru SOLOMON

BLOC-NOTES

Petre Sălcudeanu
Scenarist
„Biblioteca din“...
noi înșine

1 980 reprezintă un an de referință în biografia artistică a lui Petre Sălcudeanu.

În domeniul cinematografic (unde-și legase numele de producerea filmului **Reconstituirea**), după o serie de scenarii care-i probaseră capacitatea de a recordera direct la realitatea imediată, ca și la trecut recent, în registru grav, cât și în cel comic, colaborarea cu regizorul loșii Demian — da la iveală **O lacrimă de fată**, un film al cărui subiect fusese cântat dintr-o prolifică producție literară polifonă, axată pe determinarea socială a erorii și delinvenței. Concepută după formula dublei reflectări, pelicula vizează deopotrivă pasiunea și rațiunea de a practica cea mai populară dintre arte. Filmul se constituie într-o remarcabilă măturare a mentalității duplicitare a epocii. Aparatul de filmat devenit personaj contribuie la acest efect al reverberării sensurilor, astfel că **filmul din film** anticipează investigația facilitând elucidarea crimei propriu-zise, dar și enunțarea supratemei peliculei, care înglobează raportul dintre autentic și mistificare, dintre ignorare și toleranță. Discret, dar ferm se pledează pentru implicarea în problemele majore de interes general, filmul fiind totodată un rechizitoriu ce demască trica și lășitatea, lipsa de omenie.

Degenerescența umanului este și corolarul generic al „Bibliotecii din Alexandria”, cartea-revelație care vede lumina tiparului în același an 1980, uimind pe cei ce se grăbiseră să-și canteze pe scriitor în chingile dogmatismului sau patetismului conjunctural. Prozatorul român își propusese în mod declarat să refacă în parametri autohtoni, dar la altitudinea unui alt timp istoric, proiectul copleșitor al lui Thomas Mann „Muntele vrăjii”. Temerar rapel clasic pentru un excurs cvasi-autobiografic, finalizat în urma unei îndelungate acumulări de substanță epică densă. De astă dată în centrul atenției se află fascinația exercitată de un miraj ideologic răvășitor, care se va dovedi, trăit din interior, o forță malefică obscură ce infestază totul, desfigurând umanul la propriu — prin boala, și la figurat printr-o maladie progresivă de nevindecat: ura. „Lupta de clasă” pusă sub lupă în mediul spitalicesc își evidențiază starea clinică malignă. Verismul fervoarei militanțului „obsedantului deceniu” atinge pe alocuri un grotesc sarcastic, alienarea apărând ca dramă individuală, în vreme ce anențizarea se dovedește o strategie socială foarte bine pusă la punct, politicul confundându-se cu antiumanismul, în ciuda faptului că **zoon politikon** este o coordonată specifică naturii omenești.

Saltul de la răul fizic, care distruge celula spirituală a insului, la răul moral — suspiciunea, care avea să îmbolnăvească definitiv societatea românească, urma să fie descris în „Cina cea de taină”, alt roman a cărui aură de parabolă critică Mircea Iorgulescu o aprecia prin raportare la aceeași „Biblioteca din Alexandria”: „Ceea ce se petrecea într-un spațiu izolat, într-un loc închis al suferinței și al bolii, în sanatoriul infernal și purgatoriu totodată, aici se desfășoară pe întinderea fără limite ale sufletului omenească.”

Anunțându-și intenția de a ecraniza „Biblioteca...” romanul galugului românesc figurat prin sanatoriul concentraționar, Nicolae Mărgineanu ambiciozitatea o peliculă demnă de acumulările sufleteste ale fiecăruia.

Nicolae Mărgineanu
Regizor
Lungul drum către
filmul de actualitate

● Hotărârea de a schimba aparatul de filmat cu scaunul regizorului, Nicolae Mărgineanu a luat-o determinat de o

Regizori români

în „Retrospectiva cinematografului armean” la Centrul Pompidou din Paris

Consecvent ideii sale de a organiza periodic retrospective consacrate câte unei cinematografii naționale, Centrul cultural Georges Pompidou (cunoscut și sub denumirea Complexul Beaubourg) din Paris a programat, pentru perioada 9 iunie — 18 octombrie, 120 pelicule grupate sub titlul generic „Le cinéma arménien”. Această amplă panoramă asupra unei cinematografii puțin cunoscută prezintă caracterul particular de a alătura celor 90 de filme realizate de 40 regizori din Armenia, începând din anul 1934 până în zilele noastre, alte circa 40 pelicule aparținând unui număr de 30 realizatori din diasporă. Așa se face că au fost văzute filme de Hamo Bec-Nazarian, Henrik Malian, Frunze Dovlatian, Artavazd Peleșian, Edmond Keosaian, Bagrat Hovhannisian, și de cinești armeni din alte țări ca Rouben Mamoulian, Henri Verneuil, Serghei Paradjanov, Atom Egoyan, Roman Balaian, Serge Avedikian, Arby Ovanesian, Don Askarian, Richard Sarafian, dar și de Elia Kazan (pentru implicarea tematică din **America, America**), Francois Truffaut și Claude Chabrol (pentru prezența lui Charles Aznavour în filmele lor). Și tot așa se explică faptul că, în sala Garance, unde au loc zilnic trei proiectii, au putut fi vizionate **Mere roșii** și **Duos Anastasia trecea** de Alexandru Tatos și **Falansterul** de Savel Stiopul, filmele celor doi regizori români de origine armeană incluși în program. Iar în expoziția de fotografii, afișe, publicații, cărți și obiecte de recuzită, amenajată cu acest prilej în holul sălii, sunt expuse portretul lui Ion Sahighian și o scenă din **Năbădăile Cleopatrei**. Dealtfel, acești trei cinești figurează și cu fișele lor bio-filmografice și cu imagini din creațiile lor în secțiunea rezervată României din masivul volum „Le cinéma arménien”, editat sub direcția lui Jean Radvanyi, conform tradiției de a însoți asemenea retrospectivă cu monografiile, în colecția „Cinéma/pluriel” condusă de Jean-Loup Passek.

Sergiu SELIAN

Succes internațional

Filmul **A trăda**, debutul în lung metraj al tânărului Radu Mihăileanu (român stabilit din 1980 în Franța), a fost premiat la Festivalul internațional de la Montreal cu Marele Premiu. Coproducție Franța-Spania-Elveția-România, pelicula, foarte elogiată de critica internațională, este o reflexie asupra trecutului nostru apropiat și are în distribuție, alături de interpreți francezi, prestigioși actori români ca Victor Rebengiuc, Alexandru Repan, Maia Morgenstern, Răzvan Vasilescu, Dan Condurache. Sperăm că **A trăda** va apărea cât de curând pe ecranele noastre.



● Dan Condurache și Adriana Moca, Foto: Victor STROE
din distribuția filmului **A trăda**

LIN HAIRE SARGEANT



Povestea
intoarcerii lui
Heathcliff
la

Răscuț de
vânturi

Editura OLIMP

FREDERICK FORSYTH CĂINI RĂZBOIULUI



Editura OLIMP

Best-seller-uri pentru cinefili

Editura „Olimp” continuă să se adreseze cinefililor, mizând pe nume cunoscute acestora. Printre ultimele best-seller-uri publicate se numără „Căini războiului”, o palpitantă carte despre traficul de arme și culisele politicii al cărui autor, Frederick Forsyth, a scris scenariul seriei de filme inspirate din lupta dintre KGB și CIA recent difuzată de televiziunea noastră. Un alt volum de atracție pentru cinefili este „H” de Lin Haire Sargeant, care continuă epica celebrului „La răscruce de vânturi”, după care se turnează în prezent o ecranizare.



PRIVEȘTE ÎNAINTE CU MÂNIE

Parafrazarea atât de celebrului titlu „Privește înapoi cu mânie” precizează dintru început, prin introducerea adverbului înainte, perspectiva din care autorii privesc asupra societății noastre de azi. Amplasarea derutei și dezamăgirii post-revoluționare este descrisă tranșant, ca o „felie de viață” desprinsă dintr-o lume vulversată care-și caută patetic identitatea.

Secțiunea în realitatea românească de dată foarte recentă își alege un peisaj uman care altdată făcea gloria cinematografului „realist socialist”. Un șantier naval durănean atins de criza economică plătește tributul tranziției trimițând oamenii în șomaj. Printre cei sacri-ficați se află și protagonistul Fane,

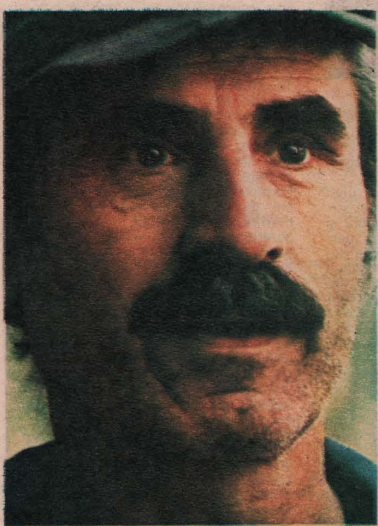
tan și verosimil, starea de spirit a momentului și a mediului respectiv. Hărțuit de nenumărate probleme materiale, eroii din **Privește înainte cu mânie** sunt mult mai marcați, de fapt, de dilemele morale ale prezentului. Rapida ascensiune în „noua lume” a cameleonilor politici, a torționarilor care-și fabrică alte biografii, a afaceriștilor „fără frontiere” este de neînțeles pentru oamenii de bună credință. Stupeficia de reușita instantanee a acestora, mulți dintre cei ireproșabili „înainte” încep să cocheteze cu necinstea pentru a nu rămâne mai prejos, pentru a nu rata momentul. Aceasta este, cred, constatarea cea mai interesantă și mai amară a filmului. Valorile morale sunt întoarse pe dos. Unul dintre cele mai oneste personaje, fiul cel mare, ajunge la

toare la „întreceri socialiste”. Tot în cheie simbolică se citește visul „roz” al băiatului fugit în lume, trezit brusc din reveria cu regine și regi care-l primesc binevoitor familia, la realitatea sordidului vagon de clasa a doua.

Deși este purtătorul unor obsesii (mizeria materială și morală, grevele, oamenii care nu-și găesc locul în societatea post-decembristă, convertirea în democrați a securiștilor) care-l aseamănă unor filme precum **Înnebunesc și-mi pare rău** de Jon Gostin, **Polul Sud** de Radu Nicooară și **Patul conjugal** de Mircea Daneliuc, **Privește înainte cu mânie** marchează parcă mai ferm ruptura dintre cinematograful românesc de dinainte și de după revoluție. Nu este vorba numai de evitarea frumuseții formale (compensată de

brutală provocare a sortii — devastatorul cutremur din 1977. **Mai presus de orice** (cosemnatar Dan Pița), care nu a fost proiectat niciodată, e un film născut dintr-o stare confuză de disperare, de neputință și poate de aceea nu si-a putut fixa nici genul, oscilând indecis între „documentar” și „reconstituire”. ● Debutul oficial (premiat la Costinești) îl reprezintă pelicula **Un om în ioden** (1979), un policier resimțit de la premieră ca un film deosebit. Pentru ca Mărgineanu se implicase (alături de Halalamb Zinca) în scrierea scenariului refocalizând suspensul psihologic și semnificația politică secundă, printr-o discretă, dar fermă actualizare a subiectului: manipularea conștiințelor. ● Tot de o actualizare avea să fie vorba și în **Ștefan Luchian** (1981), în sensul reînvierii pe peliculă a biografiei și opere pictorului damnat, conștiința expontențială nu doar pentru o îndepărtată „belle époque”, ci și pentru timpurile mai moderne. ● În aceeași ordine a aducerii în contemporaneitate a câștigului experiențelor existențiale anterioare (mediate de marea literatură, în cazul de față proza lui Ion Agârbiceanu), **Întoarcerea din iad** (1983, Premiul de regie ACIN și Diploma de onoare — Moscova) este o performanță de convertire a particularului la general, a naționalului la universal, performanță izbutită prin amorosarea seismelor intime provocate de fatalitatea istoriei ce propune războiul ca pe un coșmar necesar intru înțelegerea aproape-lui. ● Maxima intensitate a originalului demers — la care cineastul pasionat de prezent a fost obligat prin forța împrejurărilor — este atinsă în **Pădureanca** (1987, Premiul de regie Costinești), la aducerea în actualitate a scrierii lui Slavici contribuind substanțial Augustin Buzura, semnatul scenariului. O peliculă încărcată cu virtuți premonitoare, prin memorabila secvență a grozii de simbolică holera anticipând într-un mod aproape subliminal esecul ce urma să fie înregistrat de către autoritatea discreționară. ● Cu **Flăcări pe comori** (1988, Premiul de regie Costinești) se păstrează consecvent în efortul de răcordare la prezent (fie și prin formule metaforice preluate tot de la proza lui Agârbiceanu, scenarizată de Ion Brad) a unei teme acute: orgoliul puterii inecate în miza propriei nimicnicii. ● **Un bulgăre de humă** (1990), dificilul pariu (asumat împreună cu Mircea Radu Iacoban) de a da chip marilor spirite tultelare ale neamului românesc avea să fie ratat tocmai din cauza presunilor extraestetice exercitate. ● Odată debarasat de orice fel de „direcționări” impuse, Mărgineanu atacă istoria recentă, însă tot prin intermediul literaturii. Romanul lui Buzura „Fețele tăcerii” devine pe ecran **Undeva în Est** (1991), film marcat de un patos excesiv maniehist, dictat poate chiar de perioada dramatică a colectivizării. ● Metafora sârmei ghimpatе ce indică în finalul acestui film configurarea lagărului comunist se regăsește și în **Privește înainte cu mânie** (Premiul special Costinești). După spectaculoasele (și valoroasele) disimulări anterioare care i-au solicitat intens capacitatea de transgresare a realității, rafinamentul pictural și deosebitul simț al orchestrării tablourilor de atmosferă, cineastul a ajuns (în compania lui Petre Sălcudeanu, solicitat și pentru dialogurile la **Întoarcerea din iad**) la mult răvnitul film de actualitate, actualitate pe care o abordează ex abrupto.

Irina COROIU



Remus Mărgineanu, la al douăzecilea film



Simona Ciobanu, la primul film

organizatorul unei greve înainte de '89, al cărui spirit de revoltă incodează și noua conducere (formată din oameni vechi) a întreprinderii. Povestea acestui erou și a familiei sale cu trei copii figurează, la scară redusă, criza unei societăți care se despărta de trecut nu răzând, ci înspăimântată de contururile nesigure ale viitorului.

Preocupările și grijile cotidiene ale acestui mic grup de oameni trăind sub același acoperiș inventariază problemele obsesive ale momentului: mama constată că trebuie să facă un C.A.R. pentru a zugrăvi casa; fiica adolescentă se prostituează, adunând bani pentru a se putea întreține la facultate; fiul cel mare lucrează la stat dar, și la „privatizării” care plătesc mai bine; mezinul se alătură unei bande de delincvenți minori și începe să spargă mașini. Dat afară de la șantier, tatăl caută să se descurde din expediente, devine alcoolic și acceptă să lucreze ca hinger. Subiectul predilect în discuțiile din această familie cuprinsă de morbul distrugerii este contradicția dintre speranțele uriașe proiectate imediat după Revoluție și dezamăgirea apăsătoare de acum. Dialogul are condiții de limbai. Dar exprimă, spon-

pușcărie pentru ca se răzună pe patronul bordelului mascat care-l exploatează sora. Iar Fane, un ins de o admirabilă verticalitate, plătește cel mai scump împotriva energică la reinstaurarea minciunii.

Ghinioanele și nenorocirile acumulate de destinele celor din familia protagonistă riscă la un moment dat să imprime epicii o turnură melodramatică. Tonul sobru și simțul detaliului păstrează însă evenimentele în perimetrul realismului frust, ferit de tentația poetizării sau metafizicării.

Construit cu mare austeritate de regizorul Nicolae Mărgineanu, filmul plasează însă câteva jaloane simbolice. Cel mai semnificativ este tricolorul fluturând în zilele Revoluției deasupra primăriei de mezinul devenit din erou, delincvent, steagul inghesuit în grabă în bagajul puștii care, exasperat de dihonnia intrată în familia sa și de săracie, fuge de acasă printre copiii vagabonzi ai Gării de Nord bucureștene. Plină de tăle este și panoramarea prin binoclu asupra clădirilor păgănite ale șantierului deasupra cărora tronează încă litere uriașe din vechile lozinci mobiliza-

excesele în exacerbară urâtului), comună peliculelor mai înainte citate, ci mai ales de o decisiă recuperare a povestirii cinematografice. Un scenariu solid articulat de Petre Sălcudeanu își înserează conotațiile politice și morale într-o saga de familie pasionantă, cu fine observații de comportament și de motivație psihologică. Tragicul **pater familias** Fane, investit de actorul Remus Mărgineanu cu autentică omenie, va rămâne, cred, un erou emblematic pentru această perioadă în care prestigiile sunt spulberate sub deruta morală. Readucerea în prim-plan a poveștii **temeinic povestite** pare una dintre soluțiile cu sorți de izbândă pentru cineasții care încearcă să recue-rească publicul.

Dana DUMA

Producție a Casei de Creație Nr. 4 Cinerom. Regia: Nicolae Mărgineanu. Scenariul: Petre Sălcudeanu. Imaginea: Alexandru Solomon; Scenografia: Dan Toader. Costumele Andreea Hasnas. Muzica: Petre Mărgineanu. Sunetul: Silviu Camil. Montaaj: Nita Chivulescu. Cu: Remus Mărgineanu, Luminița Gheorghiu, Cristian Iacob, Simona Ciobanu, Ion Haiduc, Laurențiu Albu, Gheorghe Dinică, Virgil Andriescu, Ștefan Sileanu, Valentin Teodosiu.



Brandon Lee și Kate Hodge

Un gen exotic

Hong Kong nu este numai paradisul turiștilor (mai ales europeni). Din 1960 el a devenit imperiul modei cinematografice numită simplu: kung fu. Inventatorii ei sunt frații Runme și Run-Fun Shaw, proprietarii lui **SHAW BROTHERS COMPANY**, cea mai importantă casă de producție cinematografică din Hong Kong.

Aflat mereu în competiție cu producătorii japonezi, foarte mândri de „sportul național judo”, Run-Run a aruncat pe piața filmului asiatic un nou tip de erou, invincibil și, bineînțeles chinez: campionul de kung fu. În toate producțiile companiei fraților Shaw — fie ele comedii, musicaluri, filme de dragoste — din acel moment scenele de kung fu au fost nelipsite.

Artă supremă, de apărare și atac în situații limită, kung fu este mai puțin un sport de competiție. Luptătorul nu închide niciodată pumnul. El lovește cu vârful degetelor indoite, mâna putându-se astfel strecura cu ușurință între bărbie și umăr de exemplu, pentru a sfărâma, într-o secundă, carotida adversarului. Cu toate că este „făcută” pentru a ucide, arta kung fu aparține „seniorilor”, adică celor cu o conduită morală ireproșabilă, cei nevrednici nepunând spera să fie inițiați în acest gen de luptă. Există sute de stiluri de kung fu, dar o singură regulă: dacă un maestru cunoaște — să zicem — zece sisteme de luptă kung fu, el nu-i va învăța pe ucenicii săi decât nouă. Maestrul păstrează întotdeauna o lovitură secretă, înțelepciunea chineză veghează.

Totuși, nu frații Shaw au făcut cunoscute filmele și arta kung fu lumii occidentale, ci Raymond Chow, chinez din Formosa care și-a creat propria companie de producție, intitulată **GOLDEN HARVEST COMPANY**, scăpând de sub controlul atotputernicilor frați Shaw. Apoi, ca într-un număr de prestidigitatie, din pălăria lui Chow a apărut starul care lipsea cinematografului chinez din Hong Kong: Bruce Lee. Cu numai două filme, **Big Boss** și **Furia de a învinge**, acesta a devenit numărul unu în lumea filmului de acțiune. Mogulii cinematografului american și-au revenit cu greu din surpriza pentru că îl avuseseră, de fapt, pe tânărul Lee la îndemână. Acesta se născuse la San Francisco, era absolvent al facultății de filozofie de la Washington și locuise multă vreme la Los Angeles. Hollywoodul nu a vrut să scape ocazia și supralicând îi oferă noului star de 29 de ani un contract fabulos. Primul film al lui Bruce Lee în America a fost **Operațiunea Dragon**. Pentru frații Shaw filmul acesta a fost un adevărat hold-up: din acel moment stilul kung fu se va muta la Hollywood iar campionul său va purta marca „made in USA”.

Din nefericire, într-o seară de iulie a anului 1973, Bruce Lee a fost găsit mort

într-o cameră de hotel, în legătură cu felul în care a murit s-au avansat o sumedenie de ipoteze care mai de care mai fanteziste. S-a spus că una din iubitele lui, geloasă, i-ar fi infipt un ac de aur în craniu. Alții au susținut că, furioși pe Bruce Lee care ar fi dezvăluit câteva din secretele artei sale unor neinițiați, marii maestri l-ar fi urmărit și răzbunarea lor. Și, la momentul potrivit, cineva i-ar fi aplicat lui Bruce Lee „Jovitura morții cu întârziere”, atingându-l cu vârful degetelor într-un anumit punct al plexului. Starul a murit câteva zile mai târziu, fără un motiv aparent. Poliția a clasat însă cazul susținând că moartea lui s-ar fi datorat unei doze prea mari de droguri.

După exact 20 de ani, cu câteva luni în urmă, fiul lui Bruce Lee, Brandon (ajuns și el între timp actor — v. nr. 9/93) murea în condiții misterioase. Mulți s-au gândit că, poate, nu a fost doar o simplă coincidență.

Bruce Lee în 1973, împreună cu soția și Brandon (2 ani)



LOVITURI FULGERĂTOARE

Fericiți cei inițiați

Regizorul Dwight H. Little nu este un novice în materie de filme „tari”. E suficient să amintim **Halloween 4** și **Marked for Death** (cu Steven Seagal) care a adus Companiei Fox (după **Singur acasă**) cea mai mare rețetă de încasari. Încurajat, Little a realizat rapid... **Rapid Fire (Lovituri fulgerătoare)** dar, ca de obicei, graba strică treaba. De la primele secvențe nu trebuie să îți ghicitor ca să-ți dai seama că vei avea de-a face cu bun-buni, răi-răi, și chiar mai răi, eroi solitari, plus pumni, din... cafrii coregrafice de kung fu și demon-

strații — din belșug — de alte arte marțiale.

Brandon Lee interpretează rolul unui student, specialist în artele de mai sus (ca orice oriental care se respectă și veghează la integritatea propriei persoane). El este martorul unei crime comise de șeful unei rețele de traficanți de droguri. Protejat (prost) de FBI, tânărul devine ținta nu numai a mafioților dar și a polițiștilor corupți. Vorba aceea: singur printre dușmani. Lăsând deoparte scenariul cusut cu ață albă și cele două-trei posibile finaluri ce ne sunt propuse în derimentul suspensului, spectatorul amator de acest gen poate fi captivat însă de scenele de acțiune, spectaculoase și bine interpretate de Brandon Lee, mult mai convingător când expediază un pumn decât atunci când rostește o replică.

Doina STĂNESCU

Producție SUA. Twentieth Century Fox. Robert Lawrence Production. Scenariul: Alan McElroy. Regia: Dwight H. Little. Cu: Brandon Lee, Powers Boothe, Nick Mancuso, Kate Hodge, Tzi Ma.

TESTOASELE NINJA 3

Rețetă cu gust de pizza

La exact zece ani după ce s-au născut din imaginația unui patron de pizzerie și a unui desenator independent (milioniari, în acest moment, Peter Laird și Kevin Eastman), țestoasele Ninja au ajuns și pe ecranele noastre. După ocul printr-un serial TV văzut și la noi, dinamicii eroi de banda desenată au de-

venit protagoniștii unui film jucat, de fenomenal succes. Între peliculele inspirate de B.D. (vezi dosarul din nr. 6/1993) **Testoasele Ninja 1** rămâne campionul de box-office, cu cele 138 milioane de dolari câștigate. Nu era greu de ghicit că din acest uriaș profit avea să se nască **sequels**. Chiar dacă nu au egalat cifrele de încasări ale primului, următoarele două serii demonstrează eficacitatea fiteosilor rețetei.

Care ar fi ingredientele care dau savoare poveștilor cu inocentele broaște transformate sub efectul deșeurilor radioactive în luptători Ninja? Foarte mozaicată structura narativă mizează în primul rând pe formule cunoscute, dând nelipsite înfruntări dintre bine și rău alura unor aventuri cu urmări prin subterane și bătălii între grupări rivale. Cei patru protagoniști ce poartă numele unor artiști din Renaștere (Rafaël, Michelangelo, Leonardo, Donatello) trimit cu gândul și la mușchetarii lui Alexandre Dumas, dar și la eroii fără teamă și prihană din romanele cavaleresti. Între aceste repere tipologice clasice își fac loc detaliile lumii moderne, de la Coca Cola la calculator, de la meciurile de hochei la reportofon.

Conceput ca o călătorie în timp, **Testoasele Ninja 3** plasează faimoasele

personaje în Japonia secolului al XVII-lea și își găsec sursa de umor în ciudata întâlnire dintre reprezentanții unor epoci și mentalități diferite. Rezultă un dialog zgometos, amuzant, cu accente de umor absurd și parodic. „Parcă suntem în **Shogun**”, comentează cu ironie unul dintre protagoniști, trimiterile de acest tip referindu-se la clișee culturale de tot felul și mai ales la cele impuse de cinematograful hollywoodian.

Dialogul scăpărilor m-a ajutat să-mi atenez rezervele față de aspectul cuaiucat al țestoaselor care, cu toată electronica sofisticată ce le pune în mișcare fizionomia, nu mi se par prea plăcute la privit. Poate că sunt prejudecăți de adult, dacă mă gândesc la satisfacția totală a însoțitorului meu de opt ani. Și la reacția sălii pline de copii, de altfel.

Dana DUMA

Producția: SUA, 1992, Twentieth Century Fox; Regia și scenariul: Stuart Gillard; Imaginea: David Gurlin Kel; Cu: Elias Koteas, Paige Turco, Stuart Wilson, Sab Shimono, Vivian Wu, Mark Caso, Matt Hill.

PREȚUL TRUPULUI

Din provocările Madonnei

Un nou film cu Madonna e apt să stârnească interesul publicului de oriunde, știindu-se bine căți admiratori, marturisiri sau nu, are vedeta în chestiune. Plus milioanei care vor intra în sală ca să constate dacă vestita cântăreață-dansatoare a învățat să joace.

Ei bine, nu, n-a învățat, iar din această cauză, partenerii ei masculini, doi actori cu meșteșug sigur, au fost obligați să joace „sters”, ca să nu fie contrastul prea izbitor.

Nu de aici izvărăște însă neplăcerea provocată de film. Nici măcar de ideea: o erotomană criminală își omoară amantul bătrân, bogat și cardiac, prin epuizare sexuală. Bineînțeles, numai după ce s-a asigurat că au făcut testamentul în favoarea ei. Cu alte cuvinte, personajul omoară folosind ca arma... propriul său trup. Crup delict este de fapt un... trup delict.

Starea de insatisfacție pe care îi-o dă filmul vine de la faptul că totul nu e decât un pretext pentru o serie de scene sadomasochiste, pentru un spectacol al depravării, deghizat în dramă psihologică (a bietului avocat căzut în mrejele clienței perverse).

Prin comparație, filmele porno ne apar drept oneste; măcar sunt făcute cu un scop declarat și nu se pretind a fi altceva...

Când vor să denumească obținerea de profit prin mijloace care încalcă etica, anglo-saxonii folosesc cuvântul „exploitation”. Aici intră proxenetismul, comerțul cu droguri și alte murdării, unele străvechi, altele mai noi. În ultimele decenii, se face „exploitation” și prin cinema. Există producători și așa-zisi artiști care câștigă bani din filme ce fac apel — răscolindu-le, deci



Grup de familie într-un univers suprarealist

FAMILIA ADDAMS

Parodic sofisticat

Așa cum din jale s-a intrapat Electra, din benzi desenate s-a născut familia Addams. Și nu din niște benzi desenate oarecare, ci din benzile desenate ale domnului Charles Addams, publicate în „The New Yorker”. Este drept: primele benzi desenate ale ilustrului desenator american apăreau în 1932, iar filmul de debut regizoral al lui Barry Sonnenfeld (astă da, debut) a venit abia după șase decenii. Într-un fel, filmul **Familia Addams** este și un omagiu adus creatorului celebrilor benzi desenate, dispărut acum cinci toamne, la vârsta de 76 de

ani, despre opera căruia s-a scris — încă din necrologul artistului — că „era un spectacol pentru galerii de artă și muze, reprodus pe pahare de cocktail, pe farfurii și pe alte obiecte ale culturii clasei mijlocii, căreia universul desenelor lui i-a asigurat un contrapunct care îngheață și produce ilaritate în același timp”. Ar mai fi de notat un amănunt: deși Charles Addams a debutat la zece ani — desenând demoni și schelete pe toți pereții unei case părăsite din orașul său natal, Westfield —, deși benzile sale desenate de mai târziu au fost invadate de oameni de știință nebuni, de doctori vrajitori, de fantome și pitici, de membrii unei familii „însăpăimântătoare”, deși ultima lui nuntă s-a petrecut în cimitirul preferat și mireasa era îmbrăcată, firește, în negru — creatorul Familiei Addams nici nu face parte din familia care i-a împrumutat numele (sau invers, căreia i-a împrumutat numele). Dar cine face parte, de fapt, din Familia Addams? Morticia (atenție la nume!) are un suflet romantic și capri-

cii nebunesti, în timp ce sotul ei, Gomez, este un „latin lover” perfect. Copiii lor, Wednesday și Pugsley se joacă „drăgălaș” pe scaunul electric sau dezgropând morți în cimitir, dar par imuni în fața morții, deși se mai joacă și de-a Wilhelm Tell, trăgând cu săgeata în măr, mărul nefiind, însă, așezat pe cap, ci în gură. De la bunica lor, cu toți, au deprins răutatea: Majordomul familiei privește realitatea de la înălțimea celor doi metri și zece pe care-i posedă, în timp ce o altă locatară, Creatura — o mână care merge, aleargă, frănează, ajută, incurcă, tusește și glumește —, vede lumea înconjurătoare de la nivelul solului.

Familia Addams este o „familie spirituală” într-un dublu sens: este nu numai o familie amuzantă, ci are și filiații de spiritualitate. Dovadă este și faptul că ea îl va asimila repede pe „falsul” unchi Fester, care-și va justifica, prin fel de fel de ciudățenii, apartenența la clan. Ce semne particulare are familia Addams? Membrii iubitoarei și străns unei familii sunt monstruoși și macabri, adorabili și rătăcioși, excentrici și subversivi, sofisticați și strengari, nebanatici și iustifiați, grandioși și romantici. Doar... normalitatea este cu adevărat absurdă în casa Addams, deși personajele se iau prea în serios și se „respectă” așa cum sunt, fapt aproape imposibil la nivelul relațiilor de viață „clasică”. Aceasta este, poate, și performanța specială a filmului realizat de Barry Sonnenfeld: deși „cheia” narativă și descriptivă este absurdă, deși universul familiei Addams este suprarealist și ne duce cu gândul spre seducătoarele personaje urmuziene, deși umorul negru și hiperbolic sunt metodele de creație preferate ale autorilor, realizatorii și personajele iau în serios acțiunea propriu-zisă, ca și cum nimic straniu nu s-ar petrece în castelul victorian unde din cartea de capătăi „Pe aripile vântului” se iscă vântul, unde bianurile cu cap de urs mușcă, unde din flori se păstrează în vaze doar cotoarele și unde capcanele pentru degete se licitează cu sume imense... Morala? Pentru inventivul regizor debutant, pentru principalii săi protagoniști (Anjelica Huston, Raul Julia și Christopher Lloyd) evadările din normalitate, nu sunt, în fond, decât o invitație la normalitate.

Călin CĂLIMAN

Producția: S.U.A. Orion Pictures International, 1991. Regia: Barry Sonnenfeld. Scenariul: Caroline Thompson, Larry Wilson. Imaginea: Owen Roizman. Cu: Anjelica Huston, Raul Julia, Christopher Lloyd, Christina Ricci, Jimmy Workman, Judith Malina, Christopher Hart.

PASAGERUL 57

Reconvertire la... basm

In anii '70 moda filmelor „catastrofă (campion infernal din zgărie nori — 1974, regia John Guillermin, Irwin Allen) a inclus și domeniul aviatic (Aeroportul — 1970, regia George Seaton, urmat în 1975, 1977, 1979 de câteva palide sequels). Interesantă este mutația produsă în rețeta acestui gen de filme, **Bătălie disperată 1, 2** și **Pasagerul 57** fiind termeni de comparație cei mai potriviți, nu

doar pentru că rulează pe ecranele românești. În urmă cu două decenii, mobilizarea mai multor vedete implica un coeficient oarecare de analiză psihocarterială, determinând chiar o comparație mai mult sau mai puțin hazardată, despre **Aeroportul** spunându-se că e un **Grand Hotel** (1938, regia Edmund Goulding) aerian! Astăzi conflictul nu se mai declanșează dintr-o cauză „obiectivă” (calitatea precară a materialelor de construcție, respectiv avaria la bord), ci ca urmare a intervenției brutale a factorului uman distructiv: „terorismul”, al cărui exponenți trebuie contractrați de un temerar erou efecace, de preferință un „expert anti-terorism”.

Este sesizabilă aici o revenire la schema basmului care răspunde nevoii

spectatorului modern de a fi bruscat prin senzații tari (mai ceva decât cele din viața curentă), dar și dorinței de happy-end. Acesta este standardul actual al divertismentului cinematografic — regulă de aur a filmului american produs pe scară largă. Confortul consumatorului este asigurat de certitudinea eficientă a intervențiilor protagoniștilor, care — pentru o minimă verosimilitate — adoptă în mod salutar auto-ironia.

Pe urmele lui Bruce Willis, vedeta Wesley Snipes (v.p. 20) a fost atrasă în cazul de față nu atât de subiect (banal pretext pentru spectaculoase cascade) sau de regizor (cu trei filme la activ: **Vietnam War Story (The Pass)** — 1979, **Heat Wave** — 1990, **Strictly Business** — 1991), cât de *contra-emploi* solicitant. Pentru că, în conformitate cu povestea tradițională, dar și cu recentul *politically correct* (v. Noul Cinema nr. 8, p. 8—9) protagoniștii „pozitivii”, este un actor de culoare cu reputație de „bad guy”, căruia i se opune un actor blond destul de simpatic (britanicul Bruce Payne), dar numai în aparență pentru că cinismul personajului său frizează demența.

De unde și tensiunea dezamorsată prin câteva replici de spirit, umor, și auto-persiflare. Meritul filmului!

Irina COROIU

Producție SUA 1992. Lee Rich. Regia: Kevin Hooks. Scenariul: David Longhery și Dan Gordon. Imaginea: Mark Irwin. Cu: Wesley Snipes, Bruce Payne, Tom Sizemore, Alex Datcher, Elizabeth Hurley, Robert Hooks.

Guild Film România după un an

Conferința de presă organizată de competenții manageri ai Societății de distribuție Guild Film România la împlinirea unui an de la înființare, n-a fost numai momentul unei aniversări, ci și al unui lucid bilanț. Cifrele acestuia sunt impresionante: 45 de premiere în 12 luni și 40% din totalul repertoriului cinematografic din România. Calitatea filmelor propuse publicului a devenit o trasatură definitorie a strategiei celor de la Guild Film România care, în afara peliculelor cu o bună perspectivă comercială au adus pe ecranele noastre filme premiate cu „Oscar” sau cu „Palme d'or” precum: **Necruțătorul**, **Joc de culise**, **Howards End**, **Chaplin** și, cu ocazia sărbătoririi unui an de activitate, **Indochina**.

Desi nemulțumiți de confortul și numărul săliilor de cinema și de neolizia și nelegia competiției a pirateriei video, cei care conduc Societatea Guild Film și-au propus sincronizarea repertoriului nostru cinematografic cu cel al marilor capitale ale lumii. Le dorim succes!



Madonna, mai mult business-woman decât actrița

— la cele mai josnice instincte. Prețul trupului este o mostră elocventă pentru o zonă respingătoare a cinematografului care se poate numi „exploitation”.

Aura PURAN

Producția: SUA, 1993, Dino de Laurentis. Scenariul: Brad Mirman. Regia: Uli Edel. Imaginea: Douglas Millsome. Cu: Madonna, Willem Dafoe, Joe Mantegna, Anne Archer.



Un psihiatru vulnerabil (Richard Gere) și o agresoare de tip Barbie (Kim Basinger) în **Analiză finală**

PERSONAJUL... FREUD

din unghi: biografic

În mod surprinzător, cinematograful nu s-a grăbit să prezinte versiuni romanzate ale biografiei celui care (pentru unii americani, cel puțin) se consideră ca ar fi luat locul lui... Dumnezeu, teoriile sale substituindu-se Bibliei. Și poate că nu este întâmplător faptul că înainte de a ecraniza câteva episoade din Vechiul Testament (**The Bible**, 1966) într-o viziune apreciată drept extrem de „omenească”, John Huston s-a ocupat de... **Freud: The Secret Passion** (1962), distribuindu-l pe Montgomery Clift în rolul tânărului neurolog care, în Viena anului 1885, intră în conflict pe tema naturii isteriei cu ai săi colegi: el folosind hipnoza pentru tratarea diferitelor cazuri, își descoperă refuzul personal în încă din copilărie, ajungând astfel să formuleze teoria sexualității infantile.

Nu de mult s-a anunțat proiectul unui film, **Detectives of the Heart**, în care dr. Sigmund Freud alias Arnold Swarzenegger face echipa cu dr. Carl Jung — Woody Allen pentru a rezolva un caz dificil!

La răspântia veacurilor, decepțiile provocate de excesele pozitivismului aveau să producă mari schimbări în gândirea filozofică europeană, facilitând afirmarea spiritului iraționalist. Așa se explică de ce savantul austriac, din excelent diagnostician, a devenit un genial teoretician, în lumea ficțiunii cinematografice apărând, în schimb, o lungă serie de „practicieni”, care — direct sau indirect — îi continuă opera și fac deliciul spectatorilor pasionați de un gen sau altul, filmele ce îi au drept protagoniști depășindu-și adesea condiția.

polițist

Despre capodopera sa **Fascinație** (1945), Hitchcock spunea că deghizează în caz patologic clasicul pretext polițist „vânarea” unui om: pacient Gregory Peck, medic Ingrid Bergman, autorul ambianței de cosmar Salvador Dali.

În **Basic Instinct** (r. Paul Verhoeven, 1992) spectaculoasele ingrediente sexy i-au împiedicat pe mulți spectatori să sesizeze miza gravă a filmului privind manipularea subconștientului unui polițist (Michael Douglas) harțuit și de FBI, și de scriitoarea-criminală pe care o anchetează (Sharon Stone), și de medicul psihiatru (Jeanne Tripplehorn), o femeie ea însăși cu probleme de identitate și care e de presupus că se facea vinovată de „scurgere de informații”, plătind cu propria viață amicitia dubioasă cu acea colegă de studii, nimeni alta decât prozatoarea de succes.

psihologic

Un artist de talia lui Robert Redford, renumit și pentru atitudinea sa civică, își făcea debutul regional cu **Ordinary People** (1980) în care lansa un dramatic avertisment asupra pericolului sinuciderii ca efect al constrângerii. Dr. Tyrone Berger, psihiatru (Judd Hirsch), este cel ce — în premieră pentru cinematograful american — pune diagnosticul dezastrului familial ce contravine idealului de viață transoceanic.

Pe parcursul unei investigații pe care o întreprinde împreună cu o magistrată (plină de compasiune pentru un adolescent care scotea ochii cailor, calul fiind obiectul de idolatrie în compania caruia puștii cunoșcuse exta-

„Poetii și filosofi
au descoperit inconștientul înaintea mea:
ceea ce am descoperit eu e metoda științifică
ce permite să se studieze inconștientul.”

Sigmund FREUD

zului sexual), un psihiatru (Richard Burton) se descoperă mult mai vulnerabil decât tânărul său pacient (scenariul Peter Schaffer după propria piesă transpusă pe ecran de Stanley Kramer: **Equus** — 1977). În aceeași categorie se poate plasa și recentul film **Printul mareelor** (1991) unde Barbara Streisand, (regizoare și interpretă), alegând romanul lui Pat Conroy, și-a aflat un substațial rol încarcă de o poezie aparte: psihiatra care se îndrăgostește de fratele (Nick Nolte) pacientei sale sinucigase, el însuși marcat de aceeași traumă din copilărie.

politic

La antipodul acestui gen de eroină se află personajul pentru care Louise Fletcher câștigă în 1975 Oscarul, Miss Ratched, infirmiera șefă a azilului psihiatric din **Zbor deasupra unui cuib de cuci**, realizat de Milos Forman după romanul lui Ken Kesey, scriitor considerat vârful de lance al contestatarilor transatlantici la începutul anilor '60. Furia cineastului estic, saturat de propaganda unei societăți totalitare, se suprapunea în mod extraordinar cu cea a unui exilat în propria interioritate, una hippie al Lumii Noi, militând împotriva tehnologiei alienante și a constricțiilor instituționalizate. Tema aserivii individului la „sistem” apare îmbogățită pe ecran, după zece ani, cu o perspectivă nouă: gulagul de oriunde. Nonconformistul McMurphy (Jack Nicholson) luptează cu nebunia într-un delir psihedelic, infruntând-o pe infirmiera șefă, simbol al opresiunii disimulate sub masca liberalismului. În vreme ce ea, folosindu-se de delațiu și un stângiș joc al democrației (vezi scena manipulării votului, în care psihoterapia nu servește decât la desemnarea „inovatului” care va fi redus la tăcere), supraveghează doar pentru a pedepsi mai bine, recurgând la un arsenal tehnologic care se aseamănă cu cel de tortură din indiferent ce univers concentraționar. Cum McMurphy refuză să se conformeze imaginii fiului supus, preferând ipostaza de amant, strângutarea — la care el o supune și din care ea scapă în extremis — echivalează cu un viol rătat. Ea, imună la agresiuni carnale, se va răzbuna condamnându-l la castrarea „lobului frontal”.

Problemele politice nu pot fi separate de cele ale individului. Karen Szhanzarov în **Asasinarea țarului** (1990) relatează povestea unui oarecare Timofeev (Malcolm McDowell), pacient al unui spital psihiatric din Moscova contemporană, care crede că el i-a omorât atât pe țarul Alexandru II în 1881, cât și pe țarul Nicolae în 1918. Pentru a-l înțelege și trata, doctorul Smirnov (Oleg Lankovski) își asumă rolul celui din urma țar, încercând să-i deblocheze fantezia maladivă. Dar nu va mai putea nici el să „discearnă între adevăr și minciună, între trecut și prezent, între istorie și realitate.

S.F.

Un semnal de alarmă se ascunde chiar și în filmele „de acțiune și anticipație” precum **Soldatul Universal** (r. Roland Emmerich, 1992) sau **Terminator 2: Ziua judecării** (r. James Cameron, 1991) care abordează colateral probleme legate de viitoarele responsabilități ale medicilor psihiatri. Fenomen sesizabil și în **Blade Runner / Vânătorul de recompense** (r. Ridley Scott, 1982) unde se enunță complexitatea raportului dintre creator și creația sa, „replicantul-copie” (Rutger Hauer), umanoid care-și cere dreptul la existența normală, pledându-și cauza în final cu o dovadă certă de umanism: salvarea Omului (Harrison Ford).

Dacă până mai ieri psihanaliza era apanajul înaltei societăți, astăzi se vorbește de o „democratizare”, pe divanul din cabinetul medicului instalându-se categoriile cele mai variate de pacienți. Însăși psihanaliza a cunoscut o adevărată „revoluție culturală”.

În prezent se constată chiar o desacralizare a discursului analitic, care a devenit mai puțin teoretic și mai mult pragmatic. Astfel, de la psihanaliza existențialistă inspirată de Sartre și Heidegger, s-a ajuns la sedințele de „rebirth” / „renaștere” care în realitate se reduc la practicile unei periculoase ale unor guru de ocazie. În schimb, ficțiunea filmică — în măsura în care cinematograful continuă să fie un instrument de vulgarizare a teoriilor psihanalizei — poate să o ia rază în aberante fantezii de genul **Total Recall** (r. Paul Verhoeven, 1990) cu ultra sofisticate efecte speciale, dar de gust indoielnic.

Vă propunem o rememorie a câtorva filme care, inspirându-se direct din tehnicile psihanalizei, oferă posteriții mărturie despre personalitatea creatoare a cineștilor.

CINEAȘTII

• **FELLINI** s-a mărturisit în mai multe pelicule, care însumează zeci de proiecții ale vieții sale anterioare. Monstrul ieșit din stralindurile marii în **La dolce vita** (1959) deschide poarta subconștientului, eroul fellinian urmând a întreprinde călătorii speciale în sine însuși unde descopere conflicte, eroi, angaje pe care va trebui să și le asume. Oscilând între o sedintă de psihanaliză și examinarea unei conștiințe tulburate, astfel își definește chiar cineastul capodopera **B 1/2** (1963), acel mozaic de amintiri și fantasmă ale regizorului Guido (Marcello Mastroianni), aflat în criza de inspirație. Mama personajului, direct implicată în obsesia pacientului sexual, se face vinovată de mortificarea religioasă, iar cvasi sinuciderea e soluția logică a unei vieți îrosite.

Filmele următoare, într-un fel sau altul, prelungesc această introspecție în priză directă, inventariind temele fetiș — simboluri dragi realizatorului: plaje, cortegi, faruri, fântâni, petreceri, circul, nave, luna. Chiar dacă în **Giulietta și spiritele** (1965), de exemplu, raporturile între autor și personaje se inversează, în ordinea transexualității practicate și în alte filme. Conform declarației lui Fellini însuși, **Satyricon** (1969) e „un vis”, „un rug pentru ticurile și manile mele”, „e partea uitată a naturii umane cea mai intimă, pe care trebuie să o infruntăm și să o cunoaștem. Dacă putem accepta — pe plan rațional sau irațional — faptul că aceasta parte e cea mai importantă, cea mai reală din noi, atunci filmul dintr-o dată devine apropiat, familiar, inocent”. Imaginile supradimentate.

Psihanaliza

„Urăsc ședințele de psihanaliză. Urăsc faptul că sunt obligată să le fac.

Nu am nimic de spus, așa că inventez, spun lucruri care nu mi s-au întâmplat niciodată, fiindcă medicul n-are cum să le verifice.“

Marilyn MONROE

ISTORIE COMPLEMENTARĂ

Având aproximativ aceeași vârstă (brevetul cinematografului” a fost înregistrat de frații Lumière în 13 februarie 1895, Freud a folosit pentru prima oară termenul de „psihanaliză” într-un articol publicat la 30 martie, 1896), „uzina de vise” și „știința sufletului” au în comun o istorie reciproc determinată.

Inrudită dintre vis și film începe de la condițiile de vizionare. Obscuritatea, imobilitatea, suspendarea temporală amintesc de procesul terapeutic, ca și cum în fața unui public căzut într-un fel de hipnoză se derulează fantasmă, precum în secvența sălii din sătucul sicilian unde e plasat miticul **Cinema Paradiso** (r. Giuseppe Tornatore, 1989). Identificarea spectatorului cu eroul de pe ecran este un proces similar cu ceea ce medicii numesc „transfer de personalitate”, iar vedetele reprezintă arhetipurile la care se aspiră: în **Analiza finală** (r. Phil Joanou, 1992), ironica saradă hitchcockiană care îl antrenează chiar pe psihiatru (Richard Gere) într-o periculoasă idilă are o eroină de tip... Barbie (Kim Basinger)! Cu o păpușa de acest fel se defulează și psihanalistul complexat (Roy Ward) din **Sahara Sandwich** (r. Paul Ruven, 1991).

Structurat ca un limbaj — după cum demonstrează Jacques Lacan — inconștientul se manifestă prin simboluri și imagini non-verbale, prin ceea ce psihiatrii numesc „proces primare”. Cinematograful încă de la începuturi și-a probat caracterul irațional, filmele lui Méliès putând fi încadrate în categoria „halucinațiilor”; ca mai târziu, expresionismul, pendularea între real și cosmic sau o medie prin intermediul decorurilor pictate în tehnica trompe l'oeil. Onirismul a constituit însuși pretextul dinamic al **Cabinetului doctorului Caligari** (r. Robert Wiene, 1920) a carui premieră a coincis cu prima ecranizare a cărții lui Robert Louis Stevenson, **Dr. Jekyll și Mr. Hyde**; după această versiune a regizorului J.S. Robertson, avându-l în dublu rol pe John Barrymore, succedându-se în 1932 varianta Rouben Mamoulian, protagonistul Fredric March, în 1941 cea a lui Victor Fleming cu Spencer Tracy, în 1963 Jerry Lewis parodiind subiectul în **Procesul trântit**, ca în 1980 Charles B. Griffith să întreprindă o altă comică actualizare.

După „experiența Dallas”, v-ați familiarizat cu practica psihanalizei și în **Tăcerea mieilor**, **Instinct primar**, **Printul marelor**, **Analiză finală**, **Total Recall**, **Corp delict**, **Hot Shots 1**



Tăcerea mieilor: tânăra agentă FBI (Jodie Foster) între mentorii ei, șeful ierarhic (Scott Glenn) și psihiatru canibal (Anthony Hopkins)

Nevroza anilor '30 și-a găsit reflectarea în **Ingerul albastru** (r. Josef von Sternberg, 1930), dramatizare a refuzului sexuale a micuții burghez, decăderea profesorului fiind provocată de sentimentul său de culpabilitate că lubrește o femeie „nedemnată”; Marlene Dietrich se lansa odată cu mitul femeii fatale, ce e totodată și al mamei „castratoare”. Mit activ până în contemporaneitate când o acțiivă obscură, Diana Lad, îi jalonează ambele postulate în **Suflet sâmbete** (r. David Lynch, 1990) — originală explorare a concretei visului american — un film ce impune o lectură psihanalitică, fiind conceput, după uzanțele acestei științe (care sunt și ale filmului), pe mai multe nivele de interpretare, ca un road-movie oarecare, dar și ca o parabolă simptomatică pentru degringolada prezentului.

O veritabilă psihanalizare a societății americane a anilor '70 — un moment de criză cu repercutări și până azi — întreprinde Oliver Stone în **The Doors**, unde eroul, Jim Morrison (Val Kilmer), idolul unei întregi generații, declară că el trăiește în subconștient și e marcat de reflexul contemporan al complexului oedipian, urându-și părinții pe care îi consideră vinovați nu numai din război, ci și din faptul că și „asasinarea” sufletului populației indiene.

Despre opera lui Freud s-a afirmat că a reprezentat o „rasturnare copernicană” — luarea în stăpânire a naturii umane. El, legenda psihiatru, a tins într-adevăr spre consolidarea conștiinței, spre triumful rațiunii în lupta cu instinctele în ciuda rigoriilor științifice pe care și-o impuse, obișnuia să-și sfătuiască confrății să se instruiască citind mai degrabă poezie și dramaturgie decât lucrări de psihiatrie. De altfel multe din conceptele sale provin din studii mitologice sau artei. Civilizația și cultura în general sunt privite de Freud ca rezultat al „sublimării” instinctului sexual care, în loc de a-și cheltui energia („libido”) în felul care-i este propriu, o canalizează spre „proces secundare”, în urma unor constrângeri exterioare, de ordin social sau educativ, obținând satisfacții substitutive în domenii care nu mai țin de „principiul plăcerii”, ci de cel al... realității. Ceea ce îi va permite lui C.G. Jung să spună cu maliciozitate ca „ideea de sublimare nu este decât o performanță de alchimist”, care transformă „vulgăritatea” în „nobile”. Dar această performanță este chiar punctul ideal de incidență dintre psihanaliză și cinema. Conștient de limitele științei pe care o întemeia, Freud — care citea opera de artă în aceeași manieră în care interpreta un vis, adică depășind intenția artistului, adesea mascată, căutând conținutul latent și sensul operii — a contribuit totuși substanțial la dezlegarea enigmei creației, atât din punctul de vedere al percepției, cât și din cel al elaborării. Deși Freud și mai mult comentă decât citește, Freud nu vorbește cândva și cu marxismul — a fost și este „atât și denaturat, situându-se, astăzi, deoparte în vecinătatea performanței medicale și respectiv a capodoperei artistice, dar și a kitsch-ului. Lemurul științific a fost valabil anticipând unele modele ciberneticе, și a impus necesitatea unei pedagogii sexuale, a educării timpurii și calificate. Acest lucru se realizează într-o măsură mai mică sau mai mare și prin intermediul filmului. De aceea trebuie cunoscut realul aport al celui ce consideră că afectivitatea mai mult decât inteligența se face factorul esențial al existenței cotidiene. Nu degeaba Thomas Mann estima ca esențială pentru viitor contribuția freudismului la dezintoxicarea și pacificarea umanității.

Imaginarul, reveria — asemenea filmului — reprezintă o formă complexă a unor proiecte eguate sau, pur și simplu, o deschidere utopică spre o altă lume, evadare în nonrealitate, în ficțiune. Secretul audienței cinematografului se datorează fără doar și poate nevoii de defulare.

Secolul cinematografului, din ce în ce mai des este numit „schizofrenic secol XX”, „paranoia” — formă de maladie mentală, colectivă sau individuală — fiind în egală măsură o estetică și un stil, de la origini cosubstanțială cinematografului. În momentele de criză, civilizația recurge la manifestarea violentă a spiritului liber, iar stergerea granițelor dintre psihologie și filozofia socio-politică (dat fiind existența publică a individului) face să fie frecventă întăinirea dintre Nebunie și Eros, domenii de predilecție ale psihanalizatorilor.

De unde și importanța unui exorcism cinematografic precum **Tăcerea mieilor** (r. Jonathan Demme, 1991). Pentru a depista un psihopat care-și jupoaie victimele de viu, este adus în prim plan psihiatruul său, el însuși criminal odios (Anthony Hopkins), atrins în mod semnificativ de viciul canibalismului (ce caracterizează — conform teoriilor freudiene — comunitățile primitive), dar excelent profesionist, care-i pretinde „colaboratoarei” sale (Jodie Foster) să se psihanalizeze. Mărturisindu-și cosmarul copilăriei, sacrificarea nocturnă a mieilor, eroina se birue pe sine. E adevărat, ca prețul umilirii, dar înlistându-și cugetul sensibilizat de moartea tatălui-șerif ce trebuie răzbutat! Finalul deschis al filmului nu pare însă de bun augur pentru viitorul moral al omenirii. Și, de altfel, un astfel de film multiscarizat este multiplicat pe scară industrială în subproduse artistice, există riscul ca după ce cinematograful a reprezentat o veritabilă „piață de desfacere” — o modalitate generoasă de valorificare inteligentă a cuceririlor științei psihanalitice, să devină, din contră, un factor stresant, chiar toxic.

PE DIVAN

sionate ale distrugerii Pompeiului prefugurează distrugerea Babelului, a eului, a societății: un film labirintic în care Dedalul Minotaurului face aluzie și la enigma Sfinxului, și la legenda lui Oedip. Unde sunt limitele inconștientului și care sunt granițele biografiei personale? Judecând după **Amarcord** (1973) sau **La voce della luna** (1990) e greu de spus pentru că Fellini se află în continuă căutare a propriului eu: **E la nave va** (1983).

● **RESNAIS** plează și el sub semnul labirintului un film aparent de factură strict intimistă precum **Anul trecut la Marienbad** (1961), unde un psihiatru X pare a lucra la elucidarea traumei lui A: „...inconștientul este un lucru pe care-l avem toți și nu sunt sigur că ăa prera diferi de la un om la altul”. Chiar dacă

nu mai e la modă critica biografică, ar fi interesant de urmărit felul cum unicitatea creației regizorului francez se clarifică printr-un dublu reflex: colaborarea sa cu scriitorii care i-au furnizat scenarii ce s-au păstrat mereu în corespondență secretă atât cu angosalele lumii moderne, cât și cu sensibilitatea cineastului, el însuși marcat de „răni narcisice” încă de când, copil unic și bolnavicios, își trecea timpul filmandu-și prietenii cu un aparat de amator.

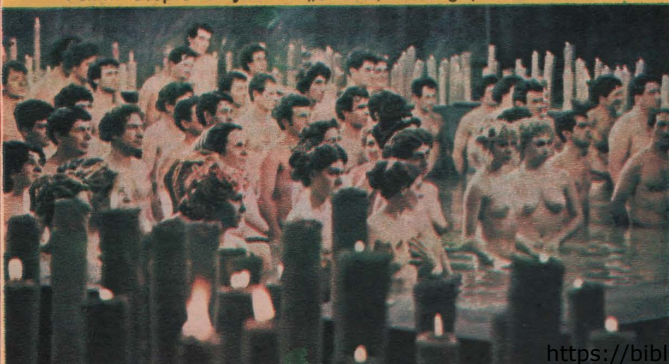
● În **Hiroșima, dragostea mea** (1959), sau **Te iubesc, te iubesc** (1968) a găsit căte un personaj reprezentativ pentru zăbucumatul secol XX, obsedat de frustrări și incertitudini. În **Muriel** (1965) tânărul demobilizat cristalizează tot acel **mal de vivre** din perioada acelor ani regizorul în mod consecvent corelând

acest rău individual cu tramele colective: lagărele de concentrare, bomba atomică, războiul din Spania, cel din Algeria. Raportând nevroza insului la cea a mediului, Resnais devine un intermediar privilegiat; un clarvăzător precum alta dată erau poeții. De altfel Jacques Lacan spune că „eul trăiește în ignoranță”. Fluctuațiile de identitate sunt o altă temă permanentă în opera lui Resnais. Dacă **Marienbad** este o lume fără trecut, suficientă ei însăși, în schimb în **Hiroșima** totul parcă trece, se uită, totul chiar și orărea. Psihanaliștii susțin totuși că amintirea traumatică lasă urme adânci în subconștient; nimic nu se uită, ba mai mult aduceriile aminte împiedică libertatea acțiunilor prezente. Despre japonezul (Eiji Okada) din **Hiroșima**: s-a spus că joacă rolul psihiatruului ce încearcă să-i restituie eroinei (Emmanuelle Riva) memoria, un rol ce va fi preluat în **Providence** (1977) de bătrânul scriitor care pentru a-și finaliza romanul își invită familia să-l ajute, procedând asemenea cineastului care-și exorcizează trecutul, reintroducându-l în cotidian.

● **BERGMAN**, unul dintre cei mai „autobiografici” cinești contemporani, nu altceva face, bineînțeles în stilul său propriu: „Personajele filmelor mele sunt exact ca mine, adică animale mănate de instincte, și care, în cel mai bun caz, gândesc atunci când vorbesc. Corpul constituie partea lor principală, cu un mic lăcas pentru suflet.” **Fanny și Alexander** (1983) și **După repetiție**: (1984) — în care s-a reprezentat direct, la vârsta copilăriei când s-a conturat avertismentul față de tatăl său și respectiv la maturitate când senzualitatea și ingenuitatea feminină acționează stimulativ asupra creatorului — sunt filme realizate

(Continuare în pag. 10)

Fellini despre **Satyricon**: „Un vis, un rug pentru manile mele”



Repere

SIGMUND FREUD (1856—1939) psihiatru austriac. Intemeietorul psihanalizei. A contribuit la constituirea psihologiei clinice prin tehnica explorării inconștientului. A studiat rolul sexualității în viață și în artă, al viselor, al actelor de fiecare zi, ca și al impulsurilor de autoafirmare.

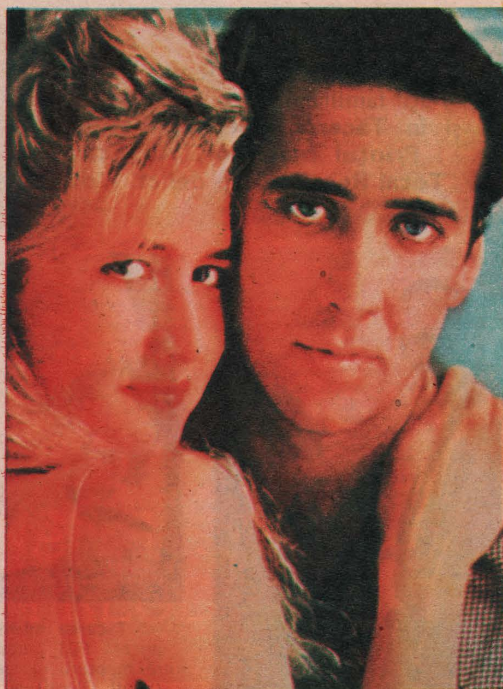
CARL GUSTAV JUNG (1875—1961) psiholog și psihiatru elvețian. Inițial, discipol al lui Freud, ulterior s-a îndepărtat de acesta, înlocuind noțiunea de „libido” prin aceea de „inconștient ancestral”; diferitele culturi ale umanității sunt clădite pe simboluri comune (arhetipuri) care se manifestă în mitologie și legende, în vise.

ALFRED ADLER (1870—1937) psiholog și neropsiholog austriac. Unul dintre primii elevi ai lui Freud, de care se desparte în 1903 pentru a-și fonda propria școală în 1911. Inițiatorul unei variante a psihanalizei numită „psihologia individuală” ce vizează tensiunile provocate de conflictul dintre complexul de inferioritate și dorința de putere, concepție inspirată din filozofia lui Nietzsche.

JACQUES LACAN (1901—1981) denumit „profetul francez”, psihanalist ce preconizează în 1953 o reîntoarcere la Freud și propune o hermeneutică psihanalitică întemeiată pe analiza structurilor lingvistice și pe un concept al structurii subiectului. Va suscita nenumărate controverse divizându-și adeptii în zeci de grupuri care totuși se reclamă de la lacanism.

„Cine s-ar mai lăsa vlăguit de sexualitate de n-ar nădăjdui să-și poată, prin ea, pierde mințile pentru mai mult de o clipă, pentru toate zilele pe care le mai are de trăit?”

Emil CIORAN



● Păcatele părinților repercutate la copii: Lula (Laura Dern) și Sailor (Nicolas Cage) din *Suflet sălbatic* de David Lynch

In istoria raporturilor dintre psihanaliza și cinematograful, *Misterele unui suflet* (G.W. Pabst, 1926) ocupă un loc privilegiat. Dintr-un dublu motiv: pentru întâia dată, psihanaliza devine în chip explicit materia unei opere cinematografice; pentru a doua dată, la elaborarea unui film psihanalitic participă specialiștii în freudism, și nu unii de mână a doua, ci savanți cu o solidă rețuție.

● Ideea colaborării lui Karl Abraham și Hanns Sachs, discipolii lui Freud, cu U.F.A. îi aparține lui Hans Neumann, producătorul care răspunde de „departamentul cultural” al puternicului consorțiu german. (De altfel, Neumann va fi și coscenaristul filmului, alături de Colin Ross). În corespondența lui Abraham cu Freud, purtata între 1907 și 1926 și strânsă într-un volum aparut la Paris în 1989, întâlnim o serie de amănunte, cu o certă valoare documentară, privind materializarea proiectului. ● La 7 iunie 1925, Abraham îi scrie maestrului său: „Directorul unei importante companii cinematografice a venit să mă vadă și mi-a comunicat decizia sa de a produce un film de popularizare a psihanalizei, cu incuviințarea dumneavoastră, cu colaborarea elevilor „dumneavoastră recunoscuți și sub controlul lor; în ceea ce privește acest ultim punct, voi avea dreptul de a face sugestii”. Abraham, conștient de impactul psihanalizei asupra lumii moderne, se teme ca nu cumva doctrina lui Freud să fie trivializată: „(...) nu trebuie nici să vă spun că acest proiect este conform cu spiritul epocii noastre și că va fi cu siguranță realizat: și dacă nu *cu noi*, atunci cu oameni incompetenți”. ● Din aceeași misiua: „Planul propriu-zis al filmului e următorul: prima parte servește de introducere prezentând exemple sugestive care ilustrează refularea, inconștientul, visele, actele ratate, an-

Cineaști pe divan

(Urmare din pag. 9)

după o carieră foarte „feminină”, populată cu protagoniste învăluate într-o complicitate afectivă. Angoasa obsedantă care-l caracterizează își are soriginea în filozofia existențialistă a lui Kirkegaard, care își concentra atenția asupra singularității irationale. Prin extrapolare, și *Persona* (1966) este construit pe un reflex biografic, tema incommunicabilității fiind subsumată transferului de identitate; actrița — persona — masca (Liv Ullmann) suferind de o gravă depresie e constrânsă să locuiască împreună cu o infirmieră Alma — suflet (Bibi Andersson) ce va deveni o proiecție subiectivă a eul-ii profund și obscur al bolnavei, căreia, în final, i se va substitui, aneantizând-o.

Inspirându-se direct din Jung, Bergman folosește metafora pentru figura inconștientului colectiv în secvențe onirice din *Inchisoarea* (1949), unde moartea e o femeie frumoasă în doliu, iar lumea celorlalți o adevărată pădure umană. După ce i-a oferit lui Bille August scenariul, Bergman publică „Cele mai bune intenții”, o carte-confesiune în care-și reabilitează tatăl pe care în cărțile anterioare, „Lanterna cu amintiri” și „Imagini”, îl prezentase într-o lumină foarte dezagrabilă cum de altfel apare și în opera sa filmică: pastor riguros, tiranic, un om al datoriei incapabil de tandrețe, un dictator domestic rece, las și violent.

● **ANTONIONI** a deschis drumul psihologismului în cinematograful postneorealism. Dacă în filme își proiectează propriile fantasmе, nu înseamnă că nu acordă atenție egală factorilor exteriori, problemelor de adaptare și dezvoltare a

Biografia lui Ingmar Bergman în viziunea lui Bille August: Cele mai bune intenții



individualului în universul tehnocratic — *Deșertul roșu* (1964) sau standardizat — *Blow-up* (1966), în plină contestată — *Zabriskie Point* (1970). Finetea psihologică a analizelor sale cinematografice se poate explica, într-o oarecare măsură, prin faptul că în copilărie — conform propriilor mărturisiri — a fost înconjurat de femei, multe verisoare: *Prietenese* (1955). Unele personaje îi seamănă: în *Aventura*, Anna citindu-l pe Scott Fitzgerald, sau în *Strigățul* (1957) bărbatul la fel de trist precum însuși cineastul când a fost părăsit de soția sa Laetitia. Plecând de la conflictele personale, regizorul a tins să ajungă la

originea nevrozei provocate de incapacitatea de comunicare și repercusivunile ei ce țin de un sentiment de frustrare etalat în trilogia alienării — *Aventura* (1960), *Noaptea* (1961) și *Eclipsa* (1962) — care se derulează pe fundalul unei lumi despre care regizorul spune că e „bolnavă de Eros”. Nu o dată apare și conflictul oedipian, antrenând deopotrivă sentimente de rivalitate sau culpabilitate, clasicul triunghi putând să însemne ca în *Blow-up* un martor nedorit, care va fi obligat să-și caute o realitate paralelă, interioară, ca refugiu iluzoriu și efemer.

Vorbind despre criza de identitate a

protagonistului (Jack Nicholson) din *Profesiune: reporter* (1975) Antonioni se confesează: „Nu era un subiect al meu. L-am cucerit turnând filmul. Deși am dorit adeseori și eu să nu fiu cel care sunt, să-mi schimb identitatea pentru a găsi un nou raport cu semenii mei.”

● **BUNUEL**, „colecționând” perversiuni sexuale și fixații nevrotice puternic marcate de misticism, fără să dea importanță explicațiilor de ordin psihanalitic atribuite *Cănelui andaluz* (1928), a continuat să fie preocupat de nebunia civilizației — *Vârsta de aur* (1930). Parabola a nașterii vieții, dar și a negării tuturor taburilor și preceptelor ce sufoacă personalitatea, *Viridiana* (1960) e centrată pe trinitatea bunelunii erotism-religie-moarte și indică eșecul dogmatismului. *Ingerul exterminator* (1962) descrie procesul autodestructiv al societății ajunse în stadiul degenerării mentale, ancorată în formele egoismului hedonist, înregistrând și alte constante bunelunii: simbolurile freudiene, satira alienării, umorul negru, apetitul pentru suprarealism. Viața dublă a unei aristocrate (Catherine Deneuve) care se prostituează încercând să scape de o traumă din adolescență — *Frumoasa de ză* (1967) sau drama unei orfane (tot Catherine Deneuve) ce devine amanta turelei ei (Fernando Rey) — *Tristana* (1969) denunță puritanismul cantonal în fatalism și ipocritie, așa cum *Farmacul discret al burgheziei* (1972) inventarizează cutumele unor personaje inconștiente și ridicole, mimând distincția și respectabilitatea, când de fapt ele se complac în adulter, alcool și drog, fascinate de forța banului, precum sotul frustrat de o soție frigida în *Jurnalul unei cameriste*. (1964). Dacă *Fecioara* (1959) transgresează interdicția oedipiană, în schimb un film de in-

„A traduce o situație psihică în termeni sexuali nu înseamnă câtuși de puțin a o înjosi, căci sexualitatea a fost pretutindeni și întotdeauna – numai în lumea modernă nu mai e – o hierofanie, și actul sexual un act integral (deci și un mijloc de cunoaștere).“

Mircea ELIADE

MISTERELE UNUI SUFLET

goasa etc. (...) Partea a doua urmează să infatîșeze un destin uman în lumina psihanalizei și să arate cum sunt vindecate simptomele neuroase.” ● Scrisoarea de răspuns a lui Freud, din 9 iunie, tradă o netă reticență, lăta izvorul ei: „Principala mea obiecție rămâne aceea că nu mi se pare posibil să dai abstracțiilor noastre o prezentare în imagini cât de cât convenabilă.” ● Cu mulți ani înainte, Samuel Goldwyn îl invitase pe Freud să colaboreze la o suită de filme inspirate de celebre „povești de iubire”, propunere refuzată categoric de părintele psihanalizei. Epistola către Abraham conține o trimitere la acest episod: „Domnul Goldwyn a avut macar inteligenta să se limiteze la acel aspect al obiectului nostru (de studiu, n.n.), care se potrivește foarte bine unei prezentări plastice, și anume dragostea.” ●

În cele din urmă, discipolii lui Freud izbutesc să dezlege nodul gordian. Abraham scrie la 18 iulie: „Vreau doar să vă spun astăzi că Sachs și cu mine creдем că avem toate garanțiile ca treaba va fi făcută cu cea mai mare seriozitate; dar mai ales voiam să vă spun că am reușit în principiu să „vizualizăm” chiar și lucrurile cele mai abstracte.” Cei doi psihanaliziști vor apărea pe genericul filmului în calitate de consultanți științifici. ● O bună intuiție prezidează alegerea regizorului: Pabst e familiarizat cu freudismul. Într-o scrisoare trimisă în 1924 lui Abraham, prietenul său apropiat, cineastul mărturisește că aspiră la „o aprofundare psihanalitică a posibilităților expresive ale camerei de luat vederi, evitând totuși pericolul unei dizertații în imagini” (scrisoare semnată de Roberto Paoletta în 1956). ● Pu-

blicul intelectual din Germania, ca și cel din alte țări europene, întâmpină **Misterele unui suflet** cu o vie curiozitate. În S.U.A., notează Freddy Buache în monografia pe care l-a consacrat-o lui Pabst, filmul e proiectat la reuniunile unor societăți de studii psihanalitice iar Pawel Pawlow, actorul distribuit în rolul medicului, primește, zice-se, nenumerate cereri de a da consultații. ● În 1929, interesul dacă nu chiar pasiunea pentru cinematograful a lui Sachs își spune din nou cuvântul: elevul lui Freud publică, în paginile unei reviste de prestigiu cum este „Close Up”, esul **Psihologia filmului**. Autorul se opreste asupra cetei unei secvențe din **Cruceașorul Potiomkin** al lui Eisenstein, din **Mama** al lui Pudovkin și din **Trei femei** al lui Lubitsch. Ignora însă, lucru surprinzător, tocmai **Misterele unui suflet**. ● La capătul analizei, minuțioase și acute, Sachs afirma: „Filmul pare a fi un nou mijloc de a conduce umanitatea spre recunoașterea inconștientului său”.

Mică antologie critică

Misterele unui suflet a provocat și continuă să provoace acea aprinsă discuție critică pe care o nasc întotdeauna filmele inovatoare.

● „Scenariul e inspirat dintr-un caz studiat de Freud însuși: un mărunț incident – voind să-i taie o suviță de păr, un soț cerește pielea soției sale – cristalizează împotența latentă a bolnavului; obiectele tăioase – cuțite, săbii, brice – devin simbolurile obsesiei lui (...) Obsesia se înscrie fără brutalitate în derularea imaginilor vieții cotidiane. Studiul simptomelor îi urmează cura psihanalitică” (Yves Aubry și Jacques Petat, 1968). ● „Principala nouă a filmului constă în prezentarea viselor și a

viziunilor profesorului cu ajutorul supraimpreziunilor multiple (...) Aceste viziuni reapăreau în partea a doua (a filmului, n.n.), în cursul tratamentului, uneori izolate pe un fond alb, atunci când pacientul le descria fragmentar, altelei restabilește într-o ordine coerentă, atunci când psihanalistul le sintetiza” (Georges Sadoul, 1975). ● „Visele profesorului Mathias, în care prezentul și trecutul, imaginarul și realul se îmbină în figurații simbolice, nu sunt lipsite nici de frumusețe nici de sens. Dar sensul e denaturat de caracterul obiectiv și didactic al filmului. Într-adevăr, tratamentul psihanalitic este legat de cuvânt. Relatarea pacientului e supusă, deci, interpretării psihiatrului. Așadar, nu lumea interioară a profesorului Mathias este „obiectivată” ci reziduurile unei analize bazate pe o doctrină” (Jean Mitry, 1973). ● „Filmul lui Pabst poate tradă răsădina unui raport de expert asupra unui caz psihanalitic” (Siegfried Kracauer, 1947). ● **Misterele unui suflet** constituie un „amestec abil de film de ficțiune și de film documentar” (Oskar Kalbus, 1935). ● „Admirabil menținut de Pabst, acest echilibru între creația poetică și tratatul explicativ conferă ansamblului acestei opere o putere de fascinație care o împiedică să imbatrănească ușor, spre deosebire de multe filme cu subiect hitchcockian-pseudo-psihanalitic al căror caracter primar îl face de îndată să surdă chiar și pe nespecialiști (...) Dinamismul său năvălitor (al filmului, n.n.), conținut în uimitoare imagini organizate într-o compoziție generală de o fluiditate remarcabilă, nu se lasă exprimată în cuvinte. Pabst se situează aici, deliberat, în avangarda Jonglează cu elipsele, cu montajul pe mișcare și suprimă inserturile” (Freddy Buache, 1965). ● „Pabst a plonjat în naturalism cu entuziasmul scientistului de genul lui Zola realizând **Misterele unui suflet** (...) Populizare grăbită a teoriilor lui Freud despre vise” (Roger Boussinot, 1967). ● Istoria personajului principal e mai degrabă „un pretext pentru un concis și eficient tratat de psihanaliză aplicată” (Gianni Rondolino, 1977). ● „Filmul a dat o idee destul de primitivă, pe înțelesul tuturor, asupra psihanalizei, dar a avut meritul de a fi fost, cu douăzeci de ani înainte de Hollywood, primul film „freudian” (Georges Sadoul, 1975). ● Începând cu **Misterele unui suflet**, „psihanalistul devine o figură familiară a ecranului” (Robert Benayoun, 1964).

Dosar alcătuit de George LITTERA

Werner Krauss, interpretul profesorului, și fantasmalele sale din **Misterele unui suflet** de G.W. Pabst



ceput. El (1952), e portretul unui schizofrenic capabil de sublimare în incinta unei mănăstiri. Culpabilitatea și delirul amoros sunt explicabile prin educația puritană asemeni celei primite de cineast și care l-a împins la acest gen de creație. Filmografie – rechizitoriu, opera lui Bunuel îi fascinează pe psihanaliziști.

● **TARKOVSKI**, cel care obișnuia să i sfatuiască pe cei apropiați: „Dacă dorești să obții ceva în artă, dacă dorești să faci cinema bun, să nu fii impersonal, să nu te temi de pronumele eu”, avea să se „abandoneze” pe ecran, mai întâi, aceluși copil îndragostit de artă și cu privirea proaspătă, asupra realității înconjurătoare, oricât de monotona ar fi ea — **Compresorul și viara** (1961) sau oricât de periculoasă în **Copilaria lui Ivan**, unde războiul se derulează având ca laitmotiv dorința de pace și fericire a puștiiului ce-și visează mama

între flori și cai, sub o ploaie de vară. În filmul quasi-biografic dedicat lui **Andrei Rubliov** (1966), pictorul hărțuit de invidii, disperare și luciditate se face ecoul dilemelor omului de creație, ale omului religios. **Solaris** (1972) este un poem al cunoașterii prin știință, dar și printr-o exacerbată sensibilitate ce face posibilă existența „oceanului rațional” care conservă trecutul în forme quasi-palpabile (casa părinților sau soția moartă).

Autobiografia propriu-zisă a acestui cineast sfâșiat de contradicții, care se interesa deopotrivă de om și Dumnezeu, antroposofie și parapsihologie, se află reflectată în **Oglinda** (1976) amintirilor, filmul fiind chiar „poveștea vieții mamei mele; el relatează și o parte din viața mea (...) nu e legat numai de istorie, ci și de aspirațiile mele ca autor. Filmul este o confesiune. Noi avem o datorie față de cei care ne-au dat viața.”

trebuie să le declarăm dragostea noastră.”

Stranițetea străbaterii zonei interzise din **Calăuză** (1979) echivalează cu plonjarea psihanalistului în subconștientul acestui cineast dărnici: ce a fost obligat să amigreze cu prețul unei imense suferințe sufletesti fixată în **Nostalgia** (1983) și **Sacrificiul** (1986). Filme în care, prin intermediul protagoniștilor (Oleg Iankovski și Erlang Josephson — interpret favorit al lui Bergman), demersul psihanalitic patetic transgresează în supranatural, scuturarea interioară capătând rezonanțe concrete în mediul înconjurător (visele apocaliptice ale lui Alexander sau sincopa profetică a factorului), căci un adevărat artist are dăruț de a prevedea propriul destin, dar și pe cel al omenirii.

● **ALLEN** a fost considerat drept „reversul comic” al lui Ingmar Bergman deși avea să demonstreze că poate regiza și serios, exact în maniera maestrului — **Interiors** (1978), dar și aleatoriu „bergmanesc” — **Stardust Memories** (1980), propunându-se drept un caz interesant pentru un psihanalist cinemal. Autor total, interpret-scenarist-regizor, el a imprimat o tentă mai mult autobiografică eroul său generic — intelectualul complexat, vesnic preocupat de statutul social, de origine și de sex — printr-un umor de factură quasi-aburdă, de sorginte livrescă, o fină ironie ce-i consolidează subtilă și foarte personală autoparodie. De la **Tot ce vrei să știi despre sex și vâ și teamă să întrebați** (1972) la **A Midsummer Night's Sex Comedy** (1982) și până la dialogurile inchiezante despre **Dragoste și moarte** (1975), în ambianța tolstoiana de „Război și pace”, sau la analiza relațiilor de familie din **Hannah și surorile ei** (1986), doar fanii pot aprecia evoluția

personajului său. În **Annie Hall** (1977), înrăit adept al psihanalizei, își potențează angostoase metafizice și sentimentele de culpabilitate sau frustrare pe care le etalează sau ascunde în prezența partenerii (și de viață, la momentul filmării) Diane Keaton, obiect al afecțiunilor sale reale, careia îi va dedica și filmul următor, **Manhattan** (1979). În **Soții și soții** (1992) (pelicula a cărei lansare n-a avut nevoie de nici o campanie publicitară fiindcă a beneficiat de scandalul iscat prin procesul intentat pentru căsă-incest cineastului îndragostit de fiica adoptivă a partenerii sale de viață și film **Mia Farrow**) își exhibă un alter ego anticipativ, relatând — despre cupluri ce se separă ca să se refacă din nou! — sub forma unui reportaj amatorialistic, așezonat cu lungi confesiuni adresate unui psihiatru invizibil. Uneori Allen a avut generozitatea să lase în prim plan personajul feminin ca în **Another Woman** (1988) unde **Gena Rowlands**, surprinzând altă femeie (**Mia Farrow**) la o sedință cu psihanalistul ei, descoperă ca nu stă așa bine cu nervii precum credea sau în **Crime și delict** (1989) unde ca simplu regizor documentarist, personajul său se păstrează la periferia studiului moral pe care-l întreprinde. Repere strict psihanalitice jalonează filme ca **Reminiscențe oediene** (1989, scurt-metraj din **New York Stories**) în care un avocat nu poate scăpa de obsesia mamei tiranice; **Zelig** (1984) sau **Trandafirul roșu din Cairo** (1985), unde tema transferului de personalitate e spectaculos speculată, pe o canavă fie istorică, fie romantică. În **Umbre și ceață** (1992) nu reatează subiectul la modă, pe care-l tratează însă în felul său original, (auto)persiflant: maniacul asasin.

I.C.



● W I N O N A
R Y D E R

prințesa valahă a lui **Dracula**

● GARY
COLE

Telefonul
de la
miezul nopții

O bombă numită: Sharon

Sharon Stone a ajuns pe primul loc. Ea este actrița solicitată acum să citească cel mai mare număr de scenarii în vederea acceptării rolului principal (până nu de mult era Julia Roberts) și care a promovat în lotul celor mai bine plătite vedete de sex feminin într-o industrie cinematografică în care, se știe, dintotdeauna onorariul actorilor a depășit cu mult pe cel al actrițelor. Anul trecut Sharon Stone a primit pentru interpretarea romancierii nimfomane, bisexual,

posibil criminală, Catherine Tramell, din **Instinct primar** (rol obținut doar după ce acesta fusese refuzat de Kim Basinger, Michelle Pfeiffer, Jessica Lange) 300 000 dolari ceea ce, față de încasările filmului de 115 milioane dolari, era o sumă modestă. Anul acesta, pentru **Sliver**, ultima ei premieră, Sharon a primit 2,5 milioane dolari iar pentru următoarea propunere, **Manhattan Ghost Story**, îi stau la dispoziție 5 milioane dolari. Între timp ea va filma **Intersection**, avându-l ca partener pe Richard Gere. Saltul este



urias.

„Am avut doi aliați extraordinari, comentează actrița rolul din **Instinct primar**, pe regizorul Verhoeven și pe scenaristul Eszterhas. Ambii mi-au dat o deplină libertate de creație. Atunci, am conceput un personaj pe placul bărbaților. În **Sliver** ne-am propus să facem un personaj pe gustul femeilor. Mai întâi m-am îngrășat cu șapte kilograme ca să arăt ca o femeie obișnuită, trecută de 30 de ani și nu ca un top-model. Scenele de dragoste nu le-am mai jucat provocator, agresiv, ci mai aproape de starea femeii care caută în dragoste o protecție, o comunicare. Personajul pe care îl interpretez găsește într-un târziu un bărbat la care ține. Întâlnirea fizică cu acesta o stânjenește, o sperie chiar. Replica ei este: „Abia ne cunoaștem, mă întîmdezi!”

Sliver nu este însă mai puțin „fierbinte”. Același Eszterhas a imaginat o urmărire voyeristă a unui bodyguard obligat să înregistreze cu o cameră video ce face o femeie în intimitatea patului (neconjugat) sau în camera de baie unde de astă dată are loc scena culminantă, anume o secvență de masturbare... în cadă! Stone explică: „Este un moment extrem de riscant pe care mi l-am așumat întrucât cred că menirea artistului este să lărgască mereu parametrii conștientizării stărilor și trăirilor. Poate că nu este o secvență extraordinară dar, cu siguranță, ea nu se înscrie pe un drum bătorit. Am vrut să arăt că și femeile au o personalitate puternică, ceea ce în filmul american nu se întâmplă prea des. Știu că am reputația unei persoane vulgare, de fapt cred că sunt doar mai îndrăzneță. Altfel nu aș fi reușit în această lume excesiv-macho”.

Diagnosticul ei este exact. Doar prin fronda ea și-a asigurat poziția de prim plan în diagrama succesului care îi permite acum, prin contract, să vadă și să aprobe fiecare fotografie din copia standard a filmului. A fost condiția pusă — și obținută — după faimoasa scenă din **Instinct primar**, la care s-a abuzat de credulitatea actriței. Este vorba de momentul interogatoriului de la sediul poliției, când aparatul de filmat a lăsat să rețină în prim plan că romanciera Catherine Tramell nu purta lenjerie de corp. În acea scenă ea rostește replicile incendiare: „Mă culc cu el de un an și jumătate. Nici o experiență sexuală nu mă înspăimântă. Îmi plac bărbații care știu să-mi dea plăceri.”

Dacă celebritatea i-a ameliorat vertiginos bugetul, viața personală a actriței s-a văzut dintr-o dată neplăcut expusă presei de scandal. Ultimul, provocat de divorțul producătorului Bill McDonald cu care urma să se căsătorească (vezi Noul Cinema nr. 8/93 pag. 19). Acum, căsătoria proiectată nu mai este sigură întrucât McDonald a fost implicat într-o fraudă financiară, iar Sharon — dacă a fost dispusă să împartă succesul cu viitorul soț — ezită să fie asociată cu o afacere dubioasă. Cu ani în urmă, Stone a mai fost căsătorită tot cu un producător, Michael Greenburg, cu care s-a cununat la 10 zile după ce s-au cunoscut la Las Vegas. Căsnicia a durat doar trei ani.

Printre inconvenientele aduse de publicitate este și faptul că nu mai poate să-și facă cumpărăturile în magazine. „Sunt obligată să comand totul prin telefon, după ce am consultat cataloagele”. Întrebată ce face totuși dacă este nevoită să iasă și nu are pe nimeni să o însoțească, actrița a răspuns cu umor: Mă ascund sub o pălărie!”.

Tot pentru a-și controla imaginea, Sharon dispune de un secretariat care fișează tot ce se scrie despre ea și fotografiile publicate în presă pentru a putea protesta dacă i se dau interpretări diferite de contextul în care au fost făcute. În sfârșit, actrița declară că nu mai are nici o clipă pentru sine. Între filmări, discuții cu managerul, cu secretarii sau cu bodyguardul (din realitate de astă dată) și interviurile acordate ziaristilor, abia dacă îi mai rămâne timp să stea de vorbă cu cea mai bună prietenă, actrița Mimi Crane, care este și consultantul ei de specialitate.

„Știu că nu am ales o cale ușoară. Actorii sunt angajați într-o profesie care-i face extrem de vulnerabili pentru că rolurile îi solicită și îi dezvaluie permanent”.

Drumul n-a fost nici ușor, nici scurt. Timp de 15 ani, Sharon Stone a fost distribuită doar în roluri nesemnificative sau în filme de duzină: intrigi polițiste de uz periferic destinate unor săli de cinema obscure, drame sexy sau pur și simplu șusanele. A putut fi văzută sau doar zărită în filme ca **Irreconciliable Differences**; **King Solomon Mines** (1985) și **Allan Quatermain the Lost City of Gold** (1987) în care l-a avut totuși ca partener pe Richard Chamberlain; **Police Academy 4** (1987); **Above the Love** (1988) etc. O mostră din aceste filme am văzut-o și noi recent pe ecranele noastre: **Scissors (Corp delict)**, 1990). Singurele roluri întrucâtva remarcate au fost **Total Recall** (1990) când era soția lui Schwarzenegger în regia lui Verhoeven, cel care avea să apeleze, în ultimă instanță, la ea pentru **Instinct primar** și un personaj care trece mut prin cadru, dar într-un film de Woody Allen, **Stardust Memories** (1980).

Cu o bună intuiție comercială, plănuită însă ca o provocare, un cinematograful de artă din Los Angeles și-a propus să organizeze o „Retrospectivă Sharon Stone” cu toate aceste filme, dintre care multe actrița ar prefera să fie date uitării.

Fata plecată din Meadville (Pennsylvania) când abia împlinise 19 ani, după ce absolvise liceul cu notația maximă (A), a avut însă din start datele unei luptătoare pe baricadele feminismului. Ea a reușit în cele din urmă să înfrângă star-sistemul: „M-am expus multor situații neplăcute. Am început prin a fi model la Studioul 54 a cărei clientelă, atunci, la sfârșitul anilor '70, era jet-society-ul american; acea lume care crede și, cel mai adesea, poate să obțină totul cu bani. Am rezistat pentru că am avut o educație foarte serioasă în mediul meu familial. Am avut o relație excelentă cu părinții mei. Puteam să-i sun la pătru dimineața și să-i întreb: „Am nimerit la o petrecere la care toate fetele se dezbracă și se arunca goale în piscină; se fumează marijuana. Ce să fac?”

Această relație a fost probabil singurul punct de sprijin al celei pe care Michael Douglas avea să o numească, după ce au filmat împreună **Instinct primar**, „Bomba scolarului”. Familia a fost punctul fix care a ajutat-o să depășească momentele de exces și derută care fac ca atâtea tinere ce vin să-și încerce norocul în Cetatea filmului să eșueze. Este poate ce o deosebește pe Sharon de Marilyn pe care, evident, a studiat-o și pe care încearcă să o imite în felul ei de a poza, de a juca și de a cuceri sexul opus. Din tragi-cul destin al lui Monroe, Stone a învățat însă o lecție esențială. Într-o lume cinică și dură, pentru a câștiga trebuie să fii mai cinică și mai dură decât aceasta.

Adina DARIAN

Prostituție de lux



CORP DELICT

Prima întrebare pe care ți-o pui după ce-ai văzut filmul este: unde e corpul delict?

Sau — mai bine — care e corpul delict? Să fie foarfecele care servesc atât la confecționarea papusilor cât și la arma de apărare împotriva agresorilor? Poate cadavrul care zace în apartamentul sofisticat ce se transformă la un moment dat în capcană pentru oameni? Nu mai poate fi vorba aici de corpul lui Sharon Stone, căci de data aceasta nu ea conduce intriga (ca în mult comentatul **Basic Instinct**, filmul care a transformat-o în vedetă). Rămâne corpul psihiatruului promis și el statutului de viitor cadavrul după ce cade în groapa săpăta de el pentru alții. Încerci să risipești confuzia pe care ți-o creează titlul ales de distribuitorii români pentru acest film, dar nu reușești, căci, deși există atât corpuri (frumoase, dizgrațioase, fals handi-capate sau pur și simplu oarecare), cât și delict (crime, violențe fizice și psihice, abuz de încredere), lipsește elementul de legătură, adică un corp care să fie și delict (ori invers).

Sforile sunt trase de un psihiatru, cel care o tratează pe inocența și debusolată Angela (Sharon Stone). Nu știu ce spui statisticile, dar urmărind filmele care se tot perindă pe ecranele noastre (mici sau mari) ai impresia că mai bine de trei sferturi din populația Americii are nevoie de psihianalist. Pentru onorariile pe care le capătă, acesta oferă sfaturi care se pot rezuma în două formule des uzitate: fie „Ai încredere în forțele proprii!”, fie „Ai încredere în mine!” Așa se face că tot mai multe persoane ajung dependente de psihiatru. Numai că încrederea lor poate fi înșelată. Capătând o putere tot mai mare asupra pacienților, psihianalizii încep să-și inchipule — câteodată — că sunt un fel de divinitate cu drept de viață și de moarte. Așa se întâmplă și în acest film în care scenariul ce s-ar vrea sofisticat este reducibil la o intrigă psihologică-polițistă condusă neabild de tenebrosul medic care, cu zâmbetul pe buze, își împinge pacienta pe marginea prăpastiei.

Întregul mecanism, ce pare a fi perfect pus la punct se dovedește însă neviabil, rotitele nu sunt bine unse, iar specialistul în psihicul uman se vede ajuns în postura de victimă a propriei mașinării, tocmai pentru că îi scapă și lui câteva din complicata funcționare a minții omenști.

Nu putem să nu facem legătura cu **Analiză finală**, film în care psihianalistul ajunge victima pacientelor. Dar dacă acolo specialistul care nu aprofundase lucrările lui Freud era victima unor femei fatale care-și construiseră cu abilitate un plan prin care să-și acopere crima, aici lucrurile se schimbă: victima ar fi trebuit să fie pacienta nevinovată, iar călăul psihiatru.

Lucrurile iau însă o altă întorsătură, iar filmul — care n-are prea multe calități — pare a fi fost făcut doar pentru ca spectatorii dispuși să se abandoneze deliciilor psihianalizei să tragă o unică concluzie: Feriți-vă de psihiatri!

R.M.

Scissors. Producție SUA, Trimark Pictures, 1990. Scenariul: Frank De Felitta, după o povestire de Joyce Selznick; Regia: Frank De Felitta; Imaginea: Anthony B. Richmond; Cu: Sharon Stone, Steve Railsback, Michelle Phillips, Ronny Cox.

La Hollywood totul se învarte în jurul sexului și a celebrităților. E ca un tort: pronunțați „Hollywood” și aveți pe loc un strat de frișcă. Adăugați: „sex” și apare și cireșa din vârf. Prăjitura se transformă într-un produs de lux”. Sunt cuvintele lui Lee Solters, specialist în relații cu publicul.

Sex și celebrități, două componente ale unui scandal ce zguduie lumea filmului american. Dacă unele stururi încearcă să-și rezolve problemele apelând la psihianalist, alții recurg la ajutorul unor prostituate. Cu alte cuvinte ori pe divan, ori în pat. Sau și una și alta. Te poți confesa specialistului, dar te poți confesa și femeii cu care ai petrecut o noapte de vis, atâtea scenarii abundă în acele faimoase „pillow-talk” — soape pe pernă — filmul ne-a obișnuit cu ele. Dar iată că realitatea este mereu cu un pas înainte.

MISTER. Totul a început de la o agendă îmbrăcată în piele neagră în care frumoasa Heidi Fleiss, 27 ani, care conducea o importantă rețea de prostituție la Hollywood, nota metodic adresele și numerele de telefon ale clienților ei. De câteva luni toată America e fascinată de această agendă. Vor fi date publicității toate numele care figurează în ea? Cine sunt celebritățile — actori, producători, regizori — care dau lecții de morală în public, iar în secret sunt fideli clienți ai doamnei Heidi? Gluma la modă, în această vară, la Hollywood, un fax anonim cuprinzând lista imaginărilor a obișnuiților casei, indicând și preferințele și perversiunile favorite. Heidi promise că va face publică această listă în momentul în care se va găsi un editor dispus să-i ofere un milion de dolari pentru publicarea memoriilor. Câte capete vor cădea atunci? Un vechi prieten al patroanei, Ivan Nagy, a oferit deja o mostră: în „New York Daily News” a apărut fotocopia câtorva pagini din jurnalul lui Heidi. Se confirmă faptul că funcționari cu mari răspunderi în lumea filmului recurgeau adesea la serviciile sale. Chiar dacă nu e dat nici un nume, ci doar inițiale, pentru cunoscătorii acesteia sunt transparente: B.J. se știe că e Barry Josephson, de la Columbia. Cum s-ar zice, Hollywoodul a fost prins cu pantalonii în vine. Nu e prima dată.

CELEBRITĂȚI. Heidi este prietena producătorului Robert Evans, a Victoriei Sellers (sora lui Peter Sellers),

a rockerilor Billy Idol și Mick Jagger, iar la petrecerile pe care le organiza participau și Prince sau Jack Nicholson. Acestea sunt numele cunoscute, dar fără îndoială agenda ne rezervă mari surprize.

LUX. Dacă afacerea a debutat într-un banal apartament de două camere, după ce a cunoscut succesul s-a transferat într-o vilă ce a costat nu mai puțin de 1,6 milioane de dolari, vilă cumpărată de la Michael Douglas. Proprietatea se află în Benedict Canyon, iar vecinii se numesc Jack Lemmon și Bruce Springsteen, adică persoane cât se poate de respectabile. Aparențele sunt salvate. La asemenea lux, și tarifele sunt pe măsură: 1 500 dolari pe noapte.

TRADITIE. Legăturile dintre film și prostituție sunt vechi (vezi și Noul Cinema nr. 3/93). Înaintea lui Heidi a existat Doamna Alex. Fetele sale constituiau, în anii 70, o alinare pentru sufletele singure... și bogate. „Erau blonde din California cu corpuri zvelte de inotătoare”, spune Bill Stadien, biograful deja celebrei patroane de bordel de lux din Stone Canyon, în cartea sa „Doamna 90210”. După cum se vede vechiul dicționar hollywoodian „Niciodată relații sexuale la mai puțin de cincizeci de mii de ore” nu rămâne decât o replică dintr-un scenariu în continuă reluare. Dar afacerea Heidi Fleiss nu e doar un banal remake: scenariu de fier, distribuție de mână întâi, sute de figuranti, per total o superproducție interzisă minorilor.

Tradiție, dar și modernitate: în anii SIDA prostituatele practică safe-sex-ul, prezervativele sunt obligatorii.

O SELF-MADE-WOMAN. Heidi e fiica unei învățătoare din Beverly Hills și a unui medic pediatru. De mică a învidiat modul de viață al staru-



Amatori de petreceri „fierbinti”: Prince, Jack Nicholson, Billy Idol, Mick Jagger

rilor rockului. Școala nu prea-i place, i se pare mult mai interesant să întâlnească bărbați pe plajă sau în baruri de noapte. În 1986 se împrietenește cu Bernie Cornfeld, un play-boy miliardar, mai mare decât ea cu 38 de ani, care o duce în Europa și o inițiază în delicia vieții pe picior mare. După ce-l părăsește, Heidi se lansează într-o altă aventură cu Ivan Nagy, fost fotograf care se ocupa cu regia unor filme TV. El are cu 25 de ani mai mult decât ea, căci Heidi a apreciat întotdeauna barbații mai în vârstă, pentru experiența lor și „calitatea superioară a prestațiilor sexuale”. Nagy, care conduce o mică rețea de call-girls, o introduce pe Heidi în lumea prostituiților de lux.

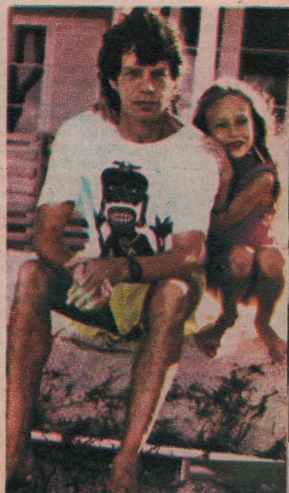
Adevărul mentor al lui Heidi va fi însă mai sus citata Doamnă Alex, care are în subordine peste 100 de fete. Heidi este o angajată ambicioasă, caută prin listele cu clienții ai casei și hotărâte să-și înființeze propria rețea de prostituție. Dacă Doamna Alex avea în vîrsta a unui 70, o alinare pentru sufletele bogate din toate domeniile, Heidi va lucra doar cu oameni din lumea filmului. Și nu cu oricine, ci cu actori și producători de prima mână. Succesul este extraordinar. În 1992 ea este principala organizatoare a orgiilor hollywoodiene. O carieră ca-n filme, în tradiția puternicelor eroine din istoria cinematografului american.

INTRIGA POLITIȘTĂ. Totul ar fi fost în ordine, dacă nu ar fi „intrat pe fir” fiscal, căruia nu-i pasă de morală, ci de evaziunea fiscală: Heidi oprea 40% din onorariile pensionarelor sale. În 1992 ea declară un venit de numai 33 000 dolari, dar duce o viață de lux. Poliția bănuște ceva, intră în acțiune la începutul verii, organizează o capcană clasică: Sammy Lee, un inspector, se dă drept om de afaceri bogat și înregistrează o convorbire telefonică cu frumoasa patroană. Afară tarifele și condițiile: se poate plăti cu bani gheață sau în cecuri; curios lucru, yenii nu sunt acceptați. Cad la înțelegere și Heidi o trimite pe Samantha, una din expertele sale, la domiciliul poliștilor. Fata e arestată, a doua zi e arestată și Heidi care plătește o cauțiune de 100 000 de dolari pentru a fi pusă în libertate.

UN POSIBIL HAPPY-END.

„Hollywoodul își spală rufole în familie. Heidi o știe. O să iasă din închisoare, i se va oferi ceva de lucru. Mai bine să mizăm pe cartea solidarității, în schimb ea nu va dezvălui nimic” se spune în Cetatea filmului. Columbia, care nu se află la primul scandal, a pus deja la punct un scenariu care să-i scoată basma curată. Unul dintre funcționarii implicați va fi înlocuit cu o femeie. Feminismul e și el la modă. Scandalul Heidi Fleiss are toate elementele pentru a deveni un scenariu de succes. Dar care dintre marile studouri s-ar încumeta să-l facă!

Rolland MAN





VENEZIA

Dreptul de a fi altfel

Steven Spielberg, regele box-office-ului mondial în ultimul deceniu, a fost unul dintre cei patru cineasți onorați cu un Leu de aur pentru întreaga carieră. La Mostra venețiană a avut loc și premiera europeană a ultimului său film **Jurassic Park**, un nou record de încasări în Statele Unite: 48 milioane dolari în primul weekend. Subiectul (un grup de savanți reușește să revină la viața dinosaurii; ființe nerecunoscătoare, aceștia tind să-și extermine binefacătorii) e cunoscut și la noi; pirateria video funcționează nestingherit. Curiozitatea și publicitatea orchestrată în sine ca o superproducție va capta și în Europa un număr maxim de spectatori, dar cu siguranță cinefilii pur sânge vor ieși din sala decepționați de un Spielberg în postura doar de autor de efecte speciale, vizuale și auditive.

Talentul său de a crea senzații tari nu poate fi însă contestat. S-a remarcat și pe scena Mosei venețiene. Când Gillo Pontecorvo, directorul festivalului, i-a înmănat Leul de aur, Spielberg — spre stupefacția întregii asistențe — a scos „din mănecă” un Leu de aur identic și foarte serios, i-l a oferit lui Pontecorvo!... rămas și el perplex. Pontecorvo, cineastul italian care până acum, la 73 de ani, a realizat numai șase filme, a intrat în istoria în curând centenară a artei a șaptea, cu **Bătălia pentru Alger**, incununcta cu un Leu de aur la Veneția în 1966. Ei bine, Pontecorvo, aflându-se la un moment dat strămorat financiar, și-a vândut Leul! Julele Spielberg a aflat de acest fapt destul de bizar și a pornit să-l vâneze. Prin interpuși a izbutit să dea de urma Leului și i-a cumpărat. L-a pus deoparte, așteptând momentul potrivit. Acesta s-a ivit în septembrie la Veneția. Iată că și în viață, Spielberg este un original creator de suspense.

Densitatea ideilor emise de cineasți prin filmele lor fac și interesul unui festival. Din acest punct de vedere ediția semicentenară a Mosei a fost la înălțimi lumii emit semnale asemănătoare despre vremea și lumea noastră. Totul evoluează sau involuează cu o umitoare rapiditate sub ochii noștri, lăsându-ne mereu cuprinsii de indignare sau de mirare. Este meritul creatorilor și poate în mai mare măsură al cineștilor — filmul rămâne arta cea mai conectată la viața însăși — de a sintetiza și expune aceste schimbări.

Dominantă a fost ideea acceptării diversității.

Secole de-a rândul s-a trăit cu ideea supremației majorității, a dreptului primului venit, a primului născut, a celui mai forte în sens spartan. În ultimele decenii meandrele istoriei, era să spun noi valuri migratoare, au impus societăților acceptarea dreptului minorității, dreptului handicapatilor, dreptului celor ce sunt altfel. Ceea ce numeam normalitate abdică în fața a ceea ce până nu demult era considerat în afara normei în toate planurile existentei.

O demonstrație limită o face tânărul cineast australian Rolf de Heer în **Bubby cel rău** (*Bad Boy Bubby*). O mamă obeză și posesivă își ține timp de 30 de ani fiul vag oligofren (anormalitatea se insinuează), cu care ea întreține relații sexuale, sechestrat într-un beci. Ori de câte ori mama iese afară își pune pe față o mască de gaze, pentru a-l convinge că dincolo de ușa lor viața

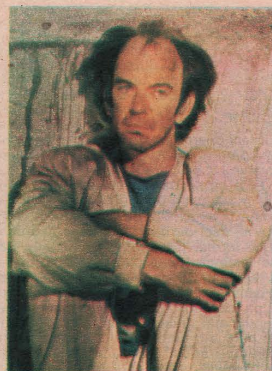


● Metisajul, o soluție declarată pentru viitor (in **Unu, doi, trei la perete** de Bertrand Blier cu Marcello Mastroianni)

nu e posibilă. Dintr-o întâmplare fiul va descoperi minciuna și va trebui să-și facă loc într-o societate a tuturor violențelor. Regizorul reinvie mitul sălbatcului inocent ajuns în cetate. Particularitatea acestuia — el nu a fost supus omogenizării prin mass media — condiția sa de vital handicapat stărnește interesul față de persoana sa. El ajunge chiar vedeta unui grup rock. Neavând însă nici un sistem de valori, confruntat cu multe obstacole, personajul este incredințat că-și face dreptate când ucide (prin asfixiere cu foșnoare folii de plastic) pe parinții săi și pe cei ai viitoarei soții, reușind în cele din urmă să se facă acceptat de societate, fără a fi pedepsit, și să-și întemeieze o familie. Personajul ne aminteste de unii dintre inocenții handicapati din proza lui Faulkner. Construit pe muchie de cuțit între oroare și ingenuitate, filmul, de o impecabilă coerență, susține că o societate aflată în derivă în plan moral ca cea contemporană face firesc loc absurdului, devenit regulă. **Bubby cel rău** a fost ovationat de public, elogiata de critică și recompensat de iurie.

Dacă Rolf de Heer se menține în perimeterul posibilului imaginar, cineastul francez Bertrand Blier tratează concret necesitatea acceptării diversității în

Unu, doi, trei la perete (*Un, deux, trois, soleil* — referire la un joc al copilăriei), într-un mare port din sudul Franței — filmările s-au desfășurat la Marsilia, dar orașul nu e numit ca atare — imigranții de culoare au devenit preponderenți. Au adus cu ei alte obiceiuri, alte norme, altă morală. Condiția lor de saraci, de someri, de outsiders îi determină să adopte violența ca formă comună de expresie. De pildă violul este regula (aproape acceptată) a dezvirginării adolescenților. O insulă afro-araabă înflorește încălzită de soarele din sudul Franței, vivace și păcătoasă, insuportabilă și atrăgătoare. Două lumi care se resping prin tradiție, discrepanțe sociale, trebuie să învețe să trăiască laolaltă. Mesajul regizorului este enunțat direct într-o replică adresată de un vârstnic francez (Jean-Pierre Marielle) unui băiețel de culoare, de vreo șase ani: „Când ai să fii mare să te căsătorești cu cea mai albă franțuzoaică pe care ai s-o întâlnești și să faciți mulți copii!” Metisajul ca soluție proclamată a viitorului. Iar cinei nimeni nu se va mai simți altfel. (Dacă ne gândim la aflulxul de chinezi sosiți în ultimii doi ani la Praga sau la numărul mult sporit al cetățenilor canadieni proveniți de pe continentul asiatic, putem numi imaginația cineștilor premoniție).



● Inocentul handicapat în **Bubby cel rău** de Rolf de Heer: Nicholas Hope

Revenind sub bolta absurdului, cineasta argentiniană Maria Luisa Bemberg reușește să ne convingă în **Despre asta nu se vorbește** că un distins avocat, cu tâmpelile argintii și buzunarele doidora de galbeni se îndrăgostește ne-buneste de o pitică și după ce refuză avansurile unor femei atrăgătoare, se căsătorește cu pitica, valsând în noaptea nunții cu mireasa ținută ca o păpușă. Pitica îl va părăsi însă când întâlnește o caravană de circari. Sotul va dispărea în sau dincolo de valurile marii... În trenea buueliană incredibil de devina credibil, desigur și datorită lui Mastroianni, interpret unic al oricărui visuri sau extravagant. De altfel, cel mai iubit actor italian, aplaudat ori de câte ori apare într-un film, a fost și tatăl imigrant și alicolic din filmul lui Blier **Unu, doi, trei la perete**. Astfel s-a pomenit recompensat cu o Cupă Volpi pentru cel mai bun non-protagonist! Premiul a fost inventat cu această ocazie de un juriu creator de confuzie în privința actorului veteran, Deconcertat, Mastroianni a pus la punct situația comentând: „Acest premiu îmi dă senzația că mă aflui din nou la început de cariera”.

Semnul mutațiilor ni-l dă și Robert Altman în **Short Cuts** (*Scurtături*) în traducere ad litteram, dar mai adecvată este traducerea liberă adoptată de italieni,

America, azi. Nici America nu mai e ce-a, fost în urmă cu 30 de ani. (Constatare ce revine și în filmul cu Clint Eastwood în **Bătălia puștili**). Prin 22 de personaje cu întâmplările lor diurne, Altman urmărește ce a devenit idealul numit *the American way of life*: Eficiența maximă în plan material distrus criteriul moral și a pulverizat familia. Au rămas doar aparențele. Totala permisivitate sexuală pare să fi desăvârșit cea mai buversantă evoluție din acest ultim deceniu al mienului doi. Consecințele ei: heterosexualitatea, SIDA, adulterul și incestul devenite fapte comune (în Statele Unite 14% dintre tați și-au violat o dată sau întrețin raporturi sexuale forțate cu fiicele lor; în Europa, 10%). Nimic nu mai zguduie conștiința celor trecuți prin urgia secolului XX. Un cutremur de pământ



● Madonna, un rol remarcabil într-un film remarcabil: **Ochiul șarpelui** de Abel Ferrara

Juriul

Peter Weir — președinte
cineast — Australia

Abdulah Sidran —
scriitor bosniac, scenaristul
filmelor lui Kusturica

Pierre-Henri Deleau
directorul Chenzinei realizatorilor
a Festivalului de la Cannes

Carla Gravina —
actrița, Italia
câștigătoare Premiului
de interpretare
de la Montreal chiar în zilele Mostrei
venetene

James Ivory —
regizor, Statele Unite

Chen Kaige —
regizor, China

Nelson Pereira dos Santos —
regizor, Brazilia

Giuseppe Tornatore —
regizor, Italia

Mohamed Camara —
regizor, Noua Guinee

grandios realizat în final (Altman prefigura pe cel pronosticat la Los Angeles) nu va curma marșul anomaliilor. După ce spaima a trecut, viața își reia cursul. Viața? Mai degrabă un apocalips anunțat. Altman este însă marele maestru capabil să trateze teme grave în tonalitatea divertismentului. El poate fi cinic cu tandreț și sarcastic cu subtilitate. Este unul dintre puținii cinești americani capabili să facă filme de autor (nu după schema) pe gustul marelui public.

Gus Van Sant jr. încearcă și el în **Cowboys-ii au devenit cowgirls (Even Cow Girls Get the Blues)** să arate cum societatea a acceptat deviațiile sexuale. Cuplurile de genul feminin, presupunând că femeia poate fi bărbată și în confruntări altădată rezervate exclusiv bărbaților, sunt puse în evidență într-un memento ironic până la parodie al miscării feministe din anii '60. Rezultatul nu mi-a părut nici amuzant, nici convingător.

În cu totul altă cheie, cineasta italiană Liliانا Cavani se apleacă asupra celor altfel decât majoritatea, datorită unei cărene biologice, surdo-muți. **Unde ești? Sunt aici**, un film tandru-tezist dorind să trezească la umanitate o societate concentrată până la disperare pe interesul imediat.



● Chiara Caselli în **Unde ești? Sunt aici** de Liliانا Cavani
Nu aud, nu vorbesc, dar sunt semenii noștri

Libertatea sexului și a crimei fără nici o opreliște este imaginată cu o nemiintâlnită cutezanță în **Ochiul șarpelui** de Abel Ferrara (prim scenarist și regizor) cel mai original film de autor produs peste ocean pe care l-am văzut în ultima vreme. **Ochiul șarpelui**, deși a întrunit unanimitatea aprecierilor criticii internaționale prezintă la Mostra, a rămas cu totul în afara palmaresului. Același lucru s-a întâmplat anul trecut cu excelentul și extravagantul **Orlando** al britanicei Sally Potter, ecranizând după Virginia Woolf, dar despre care s-a scris enorm. De unde se vede că nu atât premiile cât participările sunt importante la marile festivaluri. Aviz celor în cauză.

Ferrara, afirmat ca regizor independent cu **Bad Lieutenant**, nu a întârziat să fie cooptat de sistem. (Vezi superproducția sci-fi **Snatchers** inclusă în selecția competitivă la Cannes '93). Acum Ferrara ne propune o variantă **hot la Noaptea americană** a lui Truffaut sau un act secund și mai acut în **The Player** al lui Altman. **Ochiul șarpelui** excavează relațiile de dincolo de ecran spre a pune în evidență prețul pe care cei angajați în competiția celebrității sunt dispuși să-l plătească. Scenaristul-regizor caută răspunsul la întrebarea: Cum se poate delimita trăirea reală a unui sen-

timent de interpretarea sa pe platou? Pasiunile și rivalitățile consumate pe terenul creației își găsesc o expresie diabolică în două momente din **filmul din film**. Se turnează o scenă erotică. Vedem mai întâi ochii stupefați ai echipei, apoi aparatul ne descoperă eroul care se violează la propriu partener. Regizorul, Harvey Keitel într-o creație memorabilă, profită de veridicitatea trăirii și nu spune stop! În final, același erou urmează să ucidă cu pistolul pe cea care în film îi este soție. Dar pe teava armei din recuzită se află un glonte adevărat! Pe ecran nu se vede nici o picătură de sânge. Actul criminal este și mai percutant.

Cooptând-o pe Madonna producătoare și protagonistă, Ferrara a reușit să-și asigure publicitatea și totodată sa o facă să joace ca o mare actriță, creându-i posibilitatea să se desfașoare pe terenul ei favorit: sexul.

In acest context singurul cineast care și-a permis un alt fel de cutezanță a fost Krzysztof Kieslowski. El nu s-a temut să ne facă sa primim noblețea sufletească.

Albastru, culoarea libertății este prima parte din trilogia pe care o promite regizorul inspirat de simbolul tri-

colorului Revoluției franceze. Vor urma **Alb — culoarea egalității și Roșu — culoarea fraternității**. În acest prim film este vorba de libertatea interioară. Eroina (Juliette Binoche o intruchipează cu o transparență tulburătoare care i-a adus și Cupa Volpi în concurs) cu alte mari interprete: Anouk Grinberg, Chiara Caselli, Sandrine Blancke, Francesca Neri) își pierde într-un accident de mașină soțul (un mare compozitor) și fiica. Spectatorii fac cunoștință cu tânăra văduva imediat după tragedie. Mai întâi alungă gândul sinuciderii și, spre a supraviețui, hotărăște să rupă complet cu trecutul, să vândă sumptuoasa lor locuință cu tot ce avea, să distrugă orice urmă ce i-ar aminti de propria ei durere. Un ziarist care o iubea de multă vreme descoperă însă că ultima partitură a soțului ei există încă. Era vorba de o simfonie dedicată Europei unite. Cu ajutorul muzicii (de a cărei creație descoperim că eroina nu era străină) ea va ieși din impas. E ajutată însă — făcând excepție de la norma comună — și de întâlnirea cu o femeie despre care află că fusese iubita soțului ei decedat și că aștepta de la el un copil. Eroina găsește forța să accepte această realitate ca pe o moștenire de viață. O speranță. Polonez și catolic, Kieslowski crede încă în unitatea Europei pe culmi înaltătoare. El ne-a arătat singurul film pur și moral din concurs, gândit ca o rugăciune.

Leul de aur împărțit între filmul lui Kieslowski și Altman revelează împreună fața luminoasă și fața tenebroasă a naturii umane.

Deși cu o selecție de incontestabilă originalitate ce onora semicentenarul Mostrei, festivalul nu a fost scutit de critici. Imi amintesc că anul trecut,

Pontecorvo a fost hărțuit de ziaristi italieni pentru că filmul american era prea puțin prezent. Anul acesta participarea americană, filme însoțite de vedete, fiind considerabilă, Pontecorvo a fost vehement criticat din această pricină. În sfârșit, cotidienele italiene nu au ezitat să reproducă în ultima zi a festivalului criticile corespondentului britanic de la **The Guardian** care nu și economisea virulența spre a desfința organizatorii pentru incapacitatea lor de a respecta programul și de a fi punctuali. Într-adevăr, întârzierile s-au finit lanț la colozii sau la proiectii, creând inconveniente. Dar când luai vaporetto-ul pentru a trece de la Lido la Venetia sau vice versa și priveai arhitectura de pe malurile Lagunei nu puteai să nu-ți ierți pe italieni pentru toate întârzierile lor trecute și viitoare, gândindu-te că, dacă în vârtejul istoriei alte neamuri s-ar fi așezat pe malurile Lagunei, această Veneție nu ar fi existat.

Adina DARIAN

Premiile

- Leul de aur ex aequo: **Albastru, culoarea libertății** de Krzysztof Kieslowski și **America, azi** de Robert Altman
- Leul de argint: **Kosh ba Kosh** (O partidă de cărți) de Bakhtiyar Khudojazarov
- Marele premiu special al juriului: **Bubby cel rău** de Rolf de Heer
- Cupa Volpi pentru cea mai bună interpretare feminină: **Juliette Binoche** în **Albastru, culoarea libertății**
- Cupa Volpi pentru cea mai bună interpretare masculină: **Fabrizio Bentivoglio** în **O inimă împărțită** în două de Silvio Soldini
- Cupa Volpi specială celor 22 de interpreți din filmul lui Robert Altman
- Cupa Volpi pentru cel mai bun actor nonprotagonist: **Marcello Mastroianni** în filmul lui Blier **Unu, doi, trei** la perete; **Anna Bonaiuto** în **Unde ești? Sunt aici** de Liliانا Cavani
- Leul de aur pentru întreaga carieră: **Claudia Cardinale**, **Steven Spielberg**, **Roman Polanski**, **Robert De Niro**

Laureații



Juliette Binoche

Andie MacDowell

Robert Altman





● Un actor capricios ca un copil: William Baldwin

▶ **DELON + DERAY = 9**

La premiera celui de-al noua film realizat cu Alain Delon, regizorul Jacques Deray explica (într-un interviu acordat revistei „Première”) relația sa cu vedeta franceza:



● Planuri diabolice dejucate de „Gorila” alias Karim Allouï (cu Robert Hossein în **Baucis Africanul**)



● Pentru admiratorii lui Coplan: Philippe Caroit

„Orice-ar spune alții, Delon nu este tipul care să se bage în față. Niciodată nu a încercat să se substituie regizorului (cel puțin când a lucrat cu mine). Îi aud pe mulți spunând: „prietenul meu Delon”. Eu nu pot spune același lucru, deși am făcut împreună noua filme: **Piscina** — 1969; **Borsalino** — 1970; **Doucement les basses** — 1970; **Borsalino et cie** — 1974; **Flic Story** — 1975; **Le gang** — 1976; **Trois hommes à abattre** — 1980; **Un crime** — 1993; **Lours en peluche** — 1993. Pe mine, mai mult decât omul-Delon mă interesează actorul-Delon cu trecutul și rolurile sale prin care și-a câștigat publicul de pretutindeni. Eu nu-i spun lui Delon: să joci așa, să faci așa. Îi indic doar mișcarea și îi las toată libertatea de expresie. Cred că relația dintre un mare actor și regizorul sau așa trebuie să fie”.

▶ **CIFRE...**

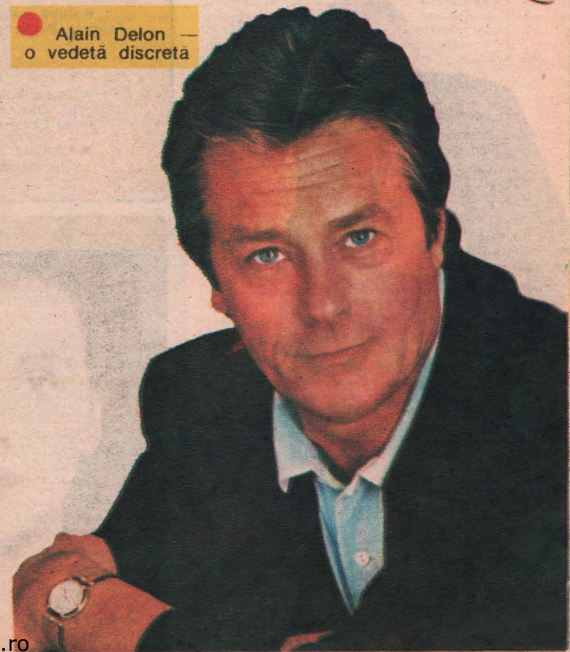
● Preț record: 3,5 milioane dolari plătiți de Warner Bros. pentru viitoarea carte a lui Michael Crichton (autorul scenariilor la **Jurassic Park** și **Rising Sun**). Nu se cunoaște titlul cărții dar se știe că va fi vorba despre hărțuirea sexuală. ● Patronii de la Paramount i-au răsplătit pe actorul, regizorul și producătorii filmului **The Firm** (mare succes de box office) regește.

Delon

● Maddie fără David (Cybill Shepherd)



● Alain Delon — o vedetă discreta



REMEMBER EI FUGITIVO

Înainte de a fi film, **The Fugitive** (El Fugitiv cu a rulat pe micile noastre ecrane) a fost un serial. Povestea lui Richard Kimble (medicul acuzat de a-și fi ucis soția și încercarea lui disperată de a-l prinde pe adevăratul asasin) a fost difuzată pe canalul ABC al televiziunii nord-americane vreme de patru ani (septembrie 1963 — august 1967). Ultimul episod a ținut cu sufletul la gură 72% dintre telespectatori (procent depășit doar de difuzarea — în noiembrie 1980 — a episodului 50 din **Dallas**, când era demascat asasinul lui J.R., audiența fiind de 80%). David Janssen, interpretul doctorului Kimble de acum 30 de ani, a fost victima alcoolului și drogurilor, după ce eșuase în încercarea de a deveni o vedetă și pe marele ecran. El a încetat din viață în urma unei crize cardiace (1980). Acum, televiziunea americană, după succesul reputat de Harrison Ford în același rol, intenționează să-i aducă un omagiu lui David Janssen, redifuzând serialul.



● Nu numai cow-boys, ci și cow-girls (Uma Thurman și Lorraine Bracco, vezi pag. 16)

SWEETLAND

Publicul american se duce din ce în ce mai puțin la un film de **Woody Allen**. Unul din acei „players” din vârful piramidei hollywoodiene comentează: „Este tragic și deplorabil ca viața sa particulară să împietzeze asupra operei. Woody Allen este aici din ce în ce mai izolat.” Dar regizorul — extrem de apreciat în Europa — nu a dezarmat. El s-a despărțit de compania „Tristar”, fondându-și propria casă de producție, **Sweetland**, având ca director general pe o veche prietenă a sa, Jean Doumanian, și ca director de producție pe sora lui, Lette Aronson. Lui Woody i-a plăcut întodeauna să lucreze în familie.

la cererea dv.



adrese

Richard Chamberlain
c/o PMK Agency 8642 Melrose Avenue
Los Angeles CA 90069 USA

Julia Roberts
c/o Susan Geller and Ass.
335, N. Maple Drive
Beverly Hills CA 90210 USA

Christian Slater
c/o 20th Century Fox 1021
W. Pico Blvd. Los Angeles
CA 90035 USA

Bazarul inimilor Sta-ți-ma-te

● Este deja de notorietate că relațiile dintre William Baldwin și Sharon Stone, interpretii din **Silver** (r. Phillip Noyce) erau atât de încordate pe platoul de filmare că de multe ori realizatorul a trebuit să-i cheme la ordine pe cei doi mereu puși pe hartă. Despre acest lucru Sharon Stone comenta cu malitiozitate și îngândurată: „Eu l-am înțeles, dar în ciuda celor 29 de ani, Bill a rămas încă prea copil. Un copil prost!” Iertați să fim, n-am spus-o noi, a spus-o blonda Sharon.

● Pe Brad Pitt cei care privesc cu atenție episoadele nesfârșitului **Dallas** l-au putut vedea în rolul Randy, prietenul puștoaicei Charlie. Puțini știu însă cum a obținut el acest prim rol al carierei sale. „Pe când trăgeam mâța de coadă” — spunea el într-un interviu — „am fost soferul mai multor prostituate. Una dintre ele m-a recomandat unui client al său, actor foarte cunoscut. Nu dau nume că nu-i frumos. (Nu-i nimic, nume a dat destule Heidi Fleiss v. pag 15 n.n.). El m-a prezentat directorului de casting al serialului **Dallas** și așa am început să fac film”.

● Cindy Crawford (doamna Richard Gere în particular) a anunțat că se lasă de meserie

(adică de prezentarea colecțiilor marilor case de modă) și se apucă de ziaristică. Ex-modelul și-a luat ca... model pe cunoscuta Barbara Walters. Soțul lui Cindy e tentat și el să părăsească frumoasă-i profesie de actor pentru cea de tată. Amândoi își doresc cât de curând un copil pe care, spunea recent Richard Gere — „între două biberone îl vom învăța să privească infinitul și după ce-i vom schimba scutecele îl vom citi «L'Étre et le néant» de Sartre”. La așa părinți, un copil și mai și!

● Spicuiind câteva titluri ale unor filme mai mult sau mai puțin de groază, vom constata că **Dumnezeu a creat femeia** dar arta a șaptea a încercat și ea să creeze făptura omenească... pe bucățele însă. Întâi **Mâna stângă a domnului** urmată de: **Mâna dreaptă a diavolului**; **Cele 500 degete ale doctorului T**; **Capul unui bărbat și Urechile**; **Coasta lui Adam** și **Tata are picioare lungi**. Jocul continuă și în anii '90: Jennifer Lynch prezintă **Boxing Helena**, povestea unei femei fără mâini și picioare; Karl Zéro merge mai departe și în **Le tronc (Trunchiul)** eroul nu are cap, nici picioare și nici mâini; barbatul pe care îl caută Harrison Ford în **The Fugitive** este ciung. Justinien din **Bă-**

tard de Dieu nu are nas; Micko Velka nu are un picior în **Les princes de la ville**. Cât despre uchișii din **The Line of Fire** și **Kalifornia** lor pur și simplu le lipsește o doagă.

● Pe (foarte scurt): Geena Davis — îndrăgostită de regizorul Renny Harlin (**Cliffhanger**). La orizont: căsătoria ● Clint Eastwood — în curând tată. Mamă va fi actrița Frances Fisher (39 ani) partenera lui în **Necrușătorul**. ● Uma Thurman — divorțată de **Dracula** — Gary Oldman; scurta idilă cu Robert De Niro; scurtă idilă cu Jeff Goldblum; se pregătește regizorul Gus Van Sant. ● Jackie Collins (sora lui Joan), autoare de best seller-uri, n-a plăns prea mult după soțul dispărut. Ea s-a consolată cu Jack Scaglia (care o consolează sub numele de Nicholas Pearce pe seducătoarea Sue Ellen în **Dallas**). Actorul, căsătorit de altfel cu o fostă miss Univers, și tatăl unei fetițe de 5 ani, este vedeta serialului **Lady Boss**. Autoarea scenariului — bineînțeles aceași Jackie Collins. ● Cher este „ingrozitor de socată”. Va trebui să poarte ochelari (de vedere). „Nu pot să cred că am îmbătrânit în așa hal!” Nici noi!

Doina STĂNESCU

FILM FAX

► Realizatorul lui **Police Academy**, Hugh Wilson, schimbă registrul. El se află în pline filmări cu **Guarding Tess**, o comedie dramatică între **Bodyguard** și **Miss Daisy** și soferul. În rolurile principale: Shirley MacLaine și Nicolas Cage.

► „Un film fără vedete” își definește pelucula regizorul francez Christian Fechner. Titlul: **Le Bâtard de Dieu**. Subiectul o saga picarească a unui tânăr ce va fi pe rând calugăr și călău, nobil și corsar, inițindu-se în cruzimile secolului XVII.

► Michelle Pfeiffer va fi **Anne Bonny**, o femeie-pirat bătându-și marile în secolul XVIII. Regizor: Paul Verhoeven. Titlul filmului: **Mistress of the Seas**. Alături de ea va naviga Harrison Ford.

► După **Cădere liberă**, lui Michael Douglas i s-a făcut dor de o comedie romantică. Negăsind nici un scenariu pe măsură, actorul va fi profesorul Humbert Humbert în noua ecranizare a romanului lui Vladimir Nabokov, „**Lolita**”. Realizator: Adrian Lyne. O versiune anterioară semnată de Stanley Kubrick îl avea în rolul principal pe James Mason.

► Tom Cruise va încasa — numai — 12 milioane dolari pentru viitorul film **Interview With a Vampire**, adaptarea romanului Anne Rice, semnată de Neil Jordan (Jocuri patriotice). Filmările au început la New Orleans și Londra la 18 octombrie. Actorul va fi de astădată un aristocrat vampir. Un alt proiect pentru Cruise: **Misiune imposibilă**, versiune cinematografică a serialului tv difuzat între 1966—1973 cu Peter Graves în rolul principal.

► Mai vechea noastră cunoștință, Charlie Sheen (**Wall Street**, **Hot Shots 1 și 2**) va primi șase milioane dolari pentru rolul din **Terminal Velocity**. El va fi un profesor de parașutism acuzat de moartea unuia dintre elevii săi. Dar mai întâi va trebui să termine **The Chase** și **Major League 2**.

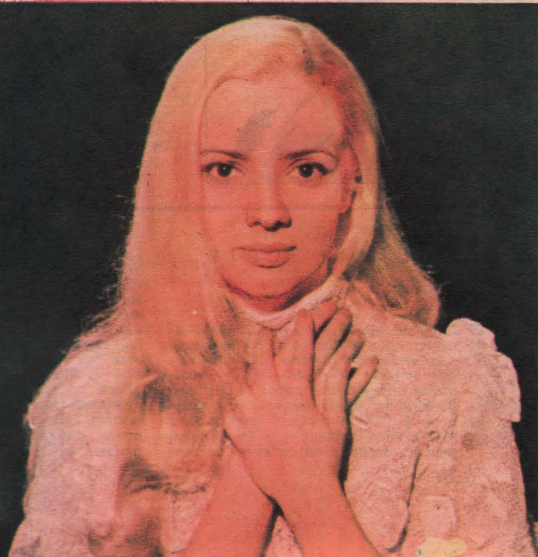
NE-AM DESPĂRȚIT DE:

● **NELL COBAR** Părintele Mihaelei, eroina devenită într-un timp simbolul emisiunilor-TV de animație, și-a pus inspirația în slujba filmului pentru copii, dar și în cea a peliculelor dedicate adulților (din care cităm doar **Leo și Leo**, **Adresantul cunoscut**, **Panoramic**, **Surusul Giocondel**). Experiența caricaturistului și-a spus cuvântul în activitatea de animator, Nell Cobar distinguându-se prin verva comică și spontaneitatea satirei. A obținut în 1970 un premiu de argint la Festivalul filmului pentru copii de la Veneția pentru **Mulțumesc, Mihaela**.

● **SILVIA POPOVICI** „Atât cât omenește e posibil, nu mai am spaima morții... Joc din dorința de a-i învăța pe oameni să trăiască frumos, dar și să știe că îi așteaptă acest sfârșit care nu este sumbru dacă nu îți-e teamă de el, dacă știi să trăiești frumos”, declara, de mult, actrița.

O profesune de credință deosebită pe care Silvia Popovici și-a respectat-o cu prisosință slujind scena și ecranul cu acea calmă și profundă vibrație a unui talent modelat prin grație și sensibilitate, rafinament și dramatism, eleganță și noblete. Cea care își alcătuya cândva un recital dintr-o suită de preludii ale morții desprinse din paginile dramaturgiei clasice și moderne, autohtone și universale va avea parte și în memoria cinefililor de aceleași „trepte ale iubirii” care se cheamă: **La mere, Ora H, Furtuna, Darclée, Omul de lângă tine, Dragoste lungă de-o seară, Gioconda fără sură, Serata, Trecătoarele iubiri, Trepte pe cer, Mânia, Rătăcire, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Enigmele se explică în zori**.

Foto: Aurel MIHAILOPOL



ANJELICA HUSTON Actrița aparține unei ilustre dinastii a teatrului și cinematografului american: nepoată a actorului Walter Huston, ea a debutat pe ecran la 16 ani în regia tatălui său, celebrul John Huston, care a distribuit-o ulterior în primul ei film important, **Onoarea familiei Prizzi** (1985). Obținând un premiu Oscar și un Glob de aur pentru acest rol, ea a reușit să pună capăt comentariilor rautăcioase care insinuuau că și-a intermeiat cariera pe celebritatea familiei.

Deși a avut prilejul unor contacte asigurate în lumea cinematografică, reușita ei n-a fost instantanee. După ce și-a petrecut aproape întreaga copilărie și adolescență în Irlanda (focul de bastină al familiei sale) și Anglia, ea a studiat la Londra și apoi la Los Angeles. A făcut între timp un scurt stagiu ca manechin, cu destul de mare succes, dar atracția cinematografului și-a spus până la urmă cuvântul. A interpretat la început mici roluri (în **Ultimul nabab** și **Poștașul sună întotdeauna de două ori**).

Cursul carierei sale a devenit ascendent abia după obținerea premiului Oscar, regizorii importanți apelând din ce în ce mai adesea la ea: Francis Ford Coppola pentru **Grădina din piatră** (1986), John Huston pentru **Oamenii din Dublin** (1987), Woody Allen pentru **Crime și delict** (1989), iar Nicholas Roeg pentru **Vrăjitoarele** (1991). A mai fost elogiată de critică pentru rolul mamei incestuoase din **Grifters** de Stephen Frears, o partitură care i-a solicitat „multa intensitate și sentimente violente”. După această experiență destul de stresantă, personajul vrăjitoarei Morticia din parodia horror **Familia Addams** i s-a părut ocazia unei amuzante vacanțe, mai ales că eroina îi amintește de copilăria petrecută într-un castel din Irlanda unde se distra interpretând asemenea apariții de „basm negru”.

Anjelica Huston nu-și face complexe din pricina acelor comentarii care apreciază cariera sa ca întârziată. „Dar Meryl Streep și Glenn Close erau și ele necunoscute la optsprezece ani”, replică ea cu umor. Ca mulți actori hollywoodieni de succes, Anjelica Huston este tentată să treacă în spatele aparatului de filmat. Pentru a debuta în regie, ea a achiziționat drepturile de a ecraniza biografia luptătoare irlandeze pentru independentă Maud Gonne. Un proiect urmărit cu interes de admiratorii actriței.



spot

Umanitare

Starile hollywoodiene își îngrijesc cu mare atenție imaginea publică, se știe de mult. Chiar când își mai permit unele declarații provocatoare, ele sunt menite să le crească popularitatea. Ca să nu mai vorbim că uneori aceste declarații sunt dezmințite sau atenuate de aparițiile publice. Se întâmplă adesea că vedetele să se implice în susținerea unor cauze nobile. Actorii-activiști sunt gata să sprijine aproape orice cauză, de pildă cruciada dusă în primăvară de Alec Baldwin și Kim Basinger pentru interzicerea accesului vehiculelor trase de cai pe străzile New Yorkului. Aproape orice reuniune mondenă este astăzi plasată sub semnul străngerii de fonduri în favoarea unei cauze. Vedetele apar aici, câteodată rostesc și discursuri umanitare.

La premiera newyorkeză a filmului **Hoffa** au participat — printre alții — James Wood, Robin Williams, Jennifer Beals, Phil Collins, Kathleen Turner, Billy Crystal, Tim Burton, Danny De Vito, Jack Nicholson, Nick Nolte, Harvey Keitel. Beneficiile au fost donate pentru **New York Shakespeare Festival**, iar cei 350 000 dolari străni la premiera din Los Angeles au fost împărțiți între **TRIPOD** și **Para Los Ninos**, două organizații pentru ajutorarea copiilor.

Pediatric AIDS Foundation, organizație care se ocupă cu cercetarea științifică în beneficiul copiilor



●▲ Annette Bening și Richard Grieco au contribuit la strângerea de fonduri în folosul bolnavilor de SIDA ▼



WESLEY SNIPES Farmeclul dinamicului expert antiterorist jucat în **Pasagerul 57** l-a plasat în atenția cinemafiliilor noastre pe acest actor american de culoare foarte intens distribuit la Hollywood în ultima vreme. Cariera sa a intrat în zodia succesului din 1989 când a primit un premiu ACE pentru rolul din **Vietnam War Story (Poveste de război din Vietnam)**. El s-a menținut în zona de interes a criticii mai ales datorită colaborării cu regizorul Spike Lee, ale



carei filme semnaleză neobosit problemele minorității negre. Wesley Snipes a fost distribuit de Lee în **Mo Better Blues** și în **Febra junglei**, în rolul arhitectului îndrăgostit de o femeie albă, aceasta pelicula fiind una dintre cele mai intense și mai dramatice povești de dragoste confruntate cu prejudecăți rasiale. Pentru acest rol, Snipes a primit un premiu la Cannes în 1992. Interpretul este și în viața de zi cu zi foarte preocupat de implicațiile nenumărate ale discriminărilor provocate de culoarea epidermei. El declară într-un interviu: „Sunt un actor afro-american, negru, într-un mediu profesional predominant alb unde standardul este mereu acesta «cel mai deschis la culoare este cel mai frumos». Trebuie deci să fiu de două ori mai bun, de două ori mai răbdător, de două ori mai punctual, de două ori mai înțelegător. De două ori totul...”

Perseverența, talentul și, poate, și norocul l-au ajutat să treacă de barierele rasiale și să-și afirme deplin personalitatea. Anul 1992 a fost pentru el hotărâtor, rolurile sale din **White Men Can't Jump (Albii nu pot sări)** și **Waterdance** fiind unanim apreciate. Personajul interpretat în **Pasagerul 57** atestă de asemenea calitățile lui actoricești și atletice. Un rol de factură asemănătoare l-a fost încercat în **Rising Sun** de Philip Kaufman unde-l are ca partener pe Sean Connery, acest film trepidant urmând să fie difuzat în curând pe ecranele noastre. Alături de Eddie Murphy și Denzel Washington, Wesley Snipes este una dintre marile vedete masculine de culoare ale anilor '90.

Dana DUMA

CEL MAI IUBIT...

(Urmare din pag. 3)

romantic, exaltat și exultant bine cunoscut: „Nu știu de ce se crede că unii n-au înțeles din romanul «celui mai singur scriitor» al nostru, Marin Preda, marea dramă a unui popor, ci doar atât de cântatul: «Dacă dragoste nu e nimic nu e» (...) Ce mi-a plăcut «ingrozitor» a fost muzica filmului. (...) Am vizionat pelicula de două ori ca să-mi fie bine

(...) Mulțumim din suflet și sponsorilor, în special faptului (sic!) că au înțeles că ecranizarea trebuie acum și nu mai târziu realizată (...) Doamna, cum să mai mori înainte de a viziona un film cu o așa credibilitate actoricească?! Prestigiul regizoral crește când ești în grația unor așa uriași artiști (...) Obese! a muzică a filmului (Dan Ștefănică) (...) aduce cu ea înaltea tuturor vestea neingenucherii în fața prostiei, urii, lașității. Este greu, dur, aprig filmul, dar nici un duș rece nu face rău când «ierbințeala rușinii» și-a incins viața (...)

Jocul actorilor este «demențial», pe mîchie de cuțit (...). Pe când un film despre moartea domnului Marin Preda...? Da, Emilia Dabu, ar fi de făcut un film despre moartea, de fapt despre viața și moartea lui Marin Preda. Poate chiar în cursul generației noastre...

ACTORII- ACTIVIȘTI

afectați de SIDA, a primit o donație de 100 000 dolari la premiera din Los Angeles a filmului *Toys*. Printre participanți: regizorul Barry Levinson și actorii Robin Williams și Joan Cusack alături de Dustin Hoffman, Lori Petty, Annette Bening, Warren Beatty, Sean Penn, Danny De Vito, Billy Crystal.

O altă organizație care se ocupă de ajutorarea persoanelor bolnave de SIDA, *All Saints AIDS Service*, a primit banii strânsi la deschiderea unui nou bar de noapte „Club Shelter”, unde au fost prezenți tinerii Hollywoodului: Christian Slater, Patricia Arquette, Lori Petty, Richard Grieco, Lara Flynn Boyle, Julian Lennon.

La 1,1 milioane dolari s-au ridicat donațiile primite de *Revlon/UCLA Women's Cancer Research Program* pentru cercetările privind găsirea unui remediu împotriva cancerului ovarian și mamar, fondurile fiind strânse cu ocazia balului anual *Fire and Ice*, care a avut loc la Beverly Hilton Hotel. Printre participanți: Candice Bergen, Lara Flynn Boyle, Sharon Stone, Michael Bolton.

Ecologice

Organizațiile ecologice beneficiază și ele de fondurile strânse cu ajutorul vedetelor de cinema. Premiera filmului *A Few Good Men* la New York și Los Angeles a adus 375.000 dolari pentru *Natural Resources Defense Council*. Printre vedetele prezente la ceremonial: Jack Nicholson, Demi Moore, Tom Cruise, Nicole Kidman, James Marshall, Kiefer Sutherland, regizorii Rob Reiner și John Singleton.

Vedetele filmului și cele ale muzicii și-au dat mâna pentru a organiza o gală la care s-au strâns fonduri destinate protecției pădurilor braziliene. Prețul unui bilet: 1000 dolari. Beneficii: 750 000 dolari. Printre participanți: Tom Jones, Bryan Adams, James Taylor, Sting, George Michael, Tina Turner și Dustin Hoffman care a făcut parte din grupul de acompaniament al Tinei Turner, agitănd o tamburină. Don Johnson a declarat în final: „Cei care nu fac nimic pentru conservarea planetei sunt niște adormiți”. La somnul de veci „ecologist” s-a gândit elevul lui Alexandre Haas, care a inventat scrierul ecologic: modelul *Peace Box Pallas*, labilul, din carton, biodegradabil. Inventatorul declară: „E primul scrierul ecologic de pe piață. E făcut din hârtie reciclată și e captșuit cu o peliculă specială care împiedică aminoacizii degajați de cadavru să polueze solul”. Prețul: 2 500 franci.

În schimb Sean Connery — care face pe ecologistul în *Vrăciul din junglă* — nu se gândește la mediul înconjurător în viață. El avea o proprietate în Franța, la Tourettes, în departamentul Var. Pentru a-și rentabiliza cei 60 000 m² pe care îi posedă, s-a gândit să



Jane Fonda, o militantă imblanzită

amenajeze un teren de golf, ceea ce nu e foarte ecologic: consumul de apă ar fi foarte mare (cam cât o localitate cu opt mii de locuitori), iar Var e o regiune secetosoasă; pentru întreținerea gazonului ar trebui folosite îngrășăminte cu azot, care poluează apele freactice; iar pentru rentabilizarea terenului ar trebui construit un centru comercial și un motel, o parte a terenului fiind astfel irosită. După ce lucrările au început, brusc, Connery s-a retras și și-a vândut acțiunile de la societatea imobiliară înființată cu acest prilej unei societăți suedeze. În urma lui au rămas 20 de hectare de pădure distruse, un centru comercial falimentar, ca să nu mai vorbim de faptul că prețul terenurilor a crescut de patru ori.

Dar dacă Sean Connery uită în viața ce înseamnă ecologia, alte vedete susțin un sport ecologic: pescuitul. În Statele Unite există trei programe televizate și șapte reviste dedicate exclusiv pescuitului, iar în Manchester, statul Vermont, s-a deschis chiar un muzeu național al pescuitului, unde pot fi admirate exponate precum pălăriuța cu care mergea la pescuit Bing Crosby. Printre cei — tot mai numeroși — care practică și apară acest sport, se afla și Michael Keaton, Robert Redford, Jane Fonda.

leri contra, azi pro

Jane Fonda nu susține numai cauza ecologistă. De-a lungul anilor ea s-a afirmat ca una dintre militantele cele mai active pentru mai multe cauze nobile, de la lupta pentru pacea în Vietnam la apărarea drepturilor femeilor sau a licenșimilele westernului, gen cinematografic la afirmarea căruia și tatăl ei — celebrul actor Henry Fonda — a contribuit. Iată ce declară actrița acum douăzeci de ani: „Când eram mică, locuiam cu tatăl meu la Los Angeles, desigur într-o vilă cu piscină într-unul din cartierele cele mai elegante din oraș. John Ford, John Wayne, Ward Bond, Andy Desine, Victor MacLagen, de fapt regizorii și actorii care lucrau de obicei cu tata și pe care publicul l-a iubit și admirat pentru jocul lor și a căror bravură a apreciat-o în atâtea roluri, veneau sără și petreacă week-endul la noi. Ei șoseau călare și îmbrăcați în cowboy. Erau pentru mine cei mai buni oameni din lume, cowboys, pionieri, coloniști, soldați și ofițeri ai Cavaleriei și șaptea, cei care izgoniseră pe blestematii de indieni și nu știau niciodată ce e frica...”

Mi se părea că ceea ce vedeam eu e însăși realitatea. Și, desigur, eroii de pe pânză când erau acolo, în casa noastră, continuau să facă exact ceea ce făceau pe ecran. Într-un anume fel, îmi dădeam seama că era vorba de un joc, dar atunci ignoram că era un joc mult mai puțin nevinovat decât părea. Prietenii tatălui meu nu-și mai puteau da seama unde se termină ficțiunea și unde începe realitatea. Atunci se jucau ca niște copii. Dar nu era numai un joc. Era o capcană în care pierdeau simțul realității și de unde nu mai puteau ieși. Și nu numai ei cădeau în această capcană. Vestul sălbatic era Mitul american prin excelență și în anii la care mă refer, toți se recunoșteau în mitul cowboy-ului, care era înalt, puternic, simpatic, vesel, dur, generos, astfel încât toată America părea înaltă, puternică, simpatică, veselă, dură și generoasă.

America părea întotdeauna de partea dreptății, a rațiunii, a binelui. Și ceilalți? Restul lumii? O, ceilalți, restul lumii erau indienii, erau bandiții împotriva cărora America lupta. Astfel, mitul Vestului creat în cinema s-a transformat în realitate într-o capcană, într-o imagine falsă și periculoasă în care a căzut întreaga America.

Și astăzi se încearcă să se explice ceea ce s-a întâmplat în Vietnam după aceleași criterii cu care cinematografia ilustra ce se întâmplase în Vest. Alții sunt amenințați de o hoardă de oameni de culoare și pentru a se apăra trebuie să ucidă, în timp ce în realitate adevărul e exact contrariul. După cum vedeți,

mitul Vestului trăiește încă și, pentru raul pe care-l poate face, îl urăsc.”

O astfel de declarație pare extrem de lucidă încă și astăzi. Dar, între timp, Jane Fonda pare a-și fi schimbat părerea. Pentru că la sfârșitul acestei veri a primit trofeul „Cizma de aur” pentru contribuții deosebite la continuarea tradiției westernului american! Alături de ea au mai fost premiați Clint Eastwood, Ted Turner, Jack Palance. Și toate acestea la a unsprezecea gală anuală „Aniversând westernul”. De la contestare la aniversare nu a fost o cale prea lungă. Doar douăzeci de ani.

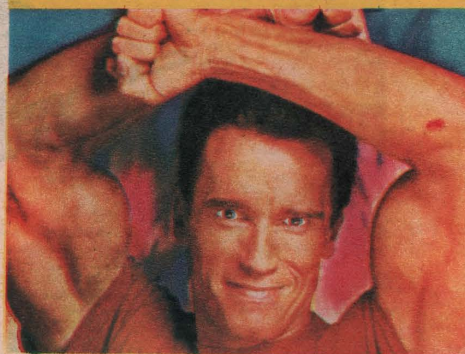
Și, ca să fie în ton cu celelalte manifestări, beneficiile gălei au fost vârsate în contul *Motion Picture and Television Fund*, o organizație caritabilă care acordă îngrijiri medicale și alte servicii oamenilor din lumea filmului și televiziunii. Dar multimiliardarul Ted Turner, soțul actriței, este proprietarul celebrului canal de televiziune CNN.

Adio, arme?

Dupa atâtea cauze în care se implică, de ce celebritățile din lumea filmului se fereesc să ia atitudine în public în privința controlului armelor, deși armele aflate în vânzare liberă sunt cauza a mai bine de 24 000 de crime anual doar în Statele Unite? Michael Beard, președinte al asociației *Coalition to Stop Gun Violence* spune: „Oamenii par să creadă că ar avea ceva de pierdut dacă s-ar ocupa și de asta. E un subiect controversat. Unor staturii le e teamă că dacă ar vorbi despre acest subiect, ar deranja pe unele persoane pe care nu vor să le supere, mai ales pe admiratorii lor cu o aplecare spre violență”. Pe vremuri, Gregory Peck a ajutat asociația, participând la campaniile ei, iar un documentar produs în 1981 — și care este distribuit și astăzi — a fost comentat de Michael Douglas. Și Whoopi Goldberg a apărut la o gală pentru strângerea de fonduri în beneficiul asociației. Astăzi însă și ea are acasă arme, pe care le vede ca o măsură de prevedere pentru a ține la distanță pe admiratorii fanatici.

Alți actori cumpără arme pentru că ei sunt pasionați de tir. „Avem cel puțin 600 de membri din lumea filmului. Le-am dat lecții unor Arnold Schwarzenegger și Eddie Murphy - Sylvester Stallone a început antrenamentele aici cu mine, în 1981, și e probabil cel

Arnold Schwarzenegger e pasionat și de tir, nu numai de body building



mai bun trăgător din club” spune Arthur Kassel, fondatorul clubului de tir *Beverly Hills Gun Club*.

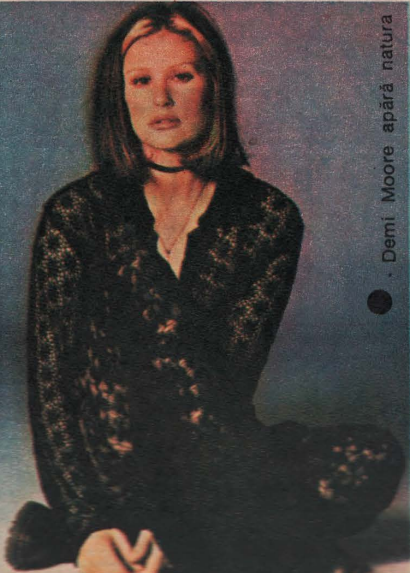
Unii scenariști hollywoodieni au aceeași manie: un grup numit *Armed and Literate* (în traducere aproximativă „Înarmat și scriitor”) are douăzeci de membri care fac lunar exerciții de tragere la țintă.

Această nebulnie s-a amplificat în special după incidentele violente de anul trecut, de la Los Angeles. În zilele imediat următoare magazinele specializate au avut vânzări mai mari cu 50 până la 500 de procente. Și o mare parte dintre cumpărătorii provenea din comunitatea hollywoodiană, considerată cea mai liberală din America. Jefferson Warner, un instructor de tir printre ai căruia clienți se află mulți actori și producători celebri, spune: „Jumătate din Hollywood posedă și folosește arme. Cunoscut staturii care declară că nu vor face filme în care se trag focuri de armă, dar au pistoale acasă, ascunse în dulap.”

Secretara unui regizor, văzând adesea pe biroul șefului ei arme de diverse calibre și mărci, a strigat: „Asta nu-i societate care se ocupă de producerea filmelor, ci de traficul de arme!” Se pare că nu era departe de adevăr. În urmă cu câțiva ani a fost descoperit faptul că un cuplu de scenariști hollywoodieni a facilitat traficul de arme în favoarea IRA (Armata Republicană Irlandeză), iar Mickey Rourke a afirmat în public că este de acord cu acțiunile acestora.

„Imaginea Hollywoodului e foarte liberală, așa că eu cred că se vor găsi mulți oameni care să susțină controlul vânzării de armament” declară Steve Martin, care a apărut în mai multe spectacole în beneficiul unor asociații pentru ajutorarea copiilor și bolnavilor de SIDA. „Sigur că e o problemă importantă... dar nu poți să te implichi chiar în toate.”

Momentul în care Hollywoodul va spune „Adio, arme!” și în viață nu pare a fi prea apropiat.



Demi Moore apără natura



ROMANIAFILM

**Hohote
de răs
în cascadă**

CHARLIE SHEEN ★ LLOYD BRIDGES ★ VALERIA GOLINO ★ RICHARD CRENNNA

HOT SHOTS! 2

TWENTIETH CENTURY FOX Presents A JIM ABRAHAMS Film

CHARLIE SHEEN HOT SHOTS! 2 LLOYD BRIDGES VALERIA GOLINO BRENDA BAKKE and RICHARD CRENNNA Music By BASIL POLEDOURIS

Costume Designer MARY MALIN Edited By MALCOLM CAMPBELL Production Designer WILLIAM A. ELLIOTT Director of Photography JOHN R. LEONETTI

Executive Producer PAT PROFT Written By JIM ABRAHAMS & PAT PROFT Produced By BILL BADALATO Directed By JIM ABRAHAMS



Original Soundtrack Album Available on Varese Sarabande Cassettes and CDs

<https://biblioteca-digitala.ro>

©1993 TWENTIETH CENTURY FOX

propuneri pentru o

video CINEMATECA românească

Dan Pița și premoniția unui sfârșit

După experiența definitivă a mediu-metrajelor intrinsece cu cele ale lui Mircea Verou în **Nunta de piatră și Duhul aurului** (1973—1974), Dan Pița a reușit să adune cea mai consistentă filmografie personală, din toate câte s-au putut înscrie pe răbojul celor opt decenii de când există efectiv o producție cinematografică autohtonă (de la adevărații și prea puțin recunoscuții noștri pionieri C. Th. Theodorescu și Gh. Ionescu, încuace). Consistența nu atât numerică — fiindcă abia atinge cifra de 12 lung metraje, cât calitativ, cu zig-zag-uri tematice, de gen și valorice, cu recurența adaptărilor liber-baroce din clasici (de la **Tânase Scatiu** și **Bietul loianide la Noembrie, ultimul bal**) și cu ocuri rafinate prin filmul de conșom popular (seria deschisă cu **Profetul, aurul și ardelenii** în 1978, careia i-a dat curs paralel și Mircea Verou, ambii împinși pe acest drum de scenaristul Titus Popovici), cu avansuri sau retrageri în utopia autorului total **Concurs, Peșea și Hotel de lux**, cu negalități inevitabile (**Faleză de nisip**). Prin urmare, o filmografie discutabilă în direcțiile și performanțele sale, dar cu certitudine, în întregime ei, o probă



● Diana Gheorghian și Claudiu Bleont, parteneri în **Rochia albă de dantelă**

elocventă de rezistență și persuasiune, cu o tinută artistică și culturală niciodată umbrită de cerbica profesională prea oportunistă și prolifică a unor, dar nici de resemnarea stărită combinată cu narcisismul retardat al altora. Ca atare, dacă e să alegem un singur titlu, opțiunea e dificilă, încât am oscila între binecunoscutul, mereu rețutatul **Concurs** și doua filme necitate mai sus — unul compus la timpul prezent, **Filip cel bun** (1975), cu un scenariu de Constantin Stoiciu și altul la timpul trecut, **Dreptate în lanțuri** (1984), film „de acțiune”, elaborat și stilizat totodată, scris împreună cu Mihai Stoian; pentru ca, în cele din urmă, să nu ezit deloc a propune să fie trasa în primă urgență pe casete video o producție cumva pierdută și uitată la horarul anului 1989, care ar fi meritat cu prisosință Marelui Premiu la Festivalul de la Costinești din 1990, unde, în vacarmul și confuzia momentului, nu i s-a acordat nici măcar premiul pentru regie: **Rochia albă de dantelă**. Deși cu un scenariu preluat de la sau lucrat împreună cu, dar semnat numai de Dumitru Radu Popescu — deci fără a fi strictamente un „film de autor” — **Rochia albă de dantelă** e, cred, revăzându-l azi, pariul cel mai revelatoriu al acestei relativ întinse filmografii, atât prin frezmatul intelectual ce-l strabate, cât și prin exuberanța modernizată a

„glăciții” de a face cinema, sub semnul căruia punem, în numărul trecut, debutul (în tandem) al lui Dan Pița. Acesta este filmul care înlesnește și plăcerea noilor generații de cine-vidеоfilii, pentru că, încrâncrind în seriosurile sale ultime, nu e totuși un film parabolic sau desuet escopic; are transparențele sale de suprafață, dese și foarte compozit; e, aproape, un „film de familie” drama unui barbat care rămâne singur, cu doi copii, după disprețul mamei, răpus de o boală incurabilă — nimic însă din melo-ul obișnuit al narativurilor similare, fiindcă personajul principal e ființa prezentă și vitală a celei care va dispune însoțită și un film de dragoste, cu divergențe și poate niciateri mai bine decât aici n-a reușit Dan Pița să poteneze în rime interioare și cu măsura controlată a tonurilor multiplele registre expresive de care dispune.

Secvențele întregi și cadre de excepție din acest film așteaptă să intre într-o antologie a divergenței și a scoții dintr-un cinematograf românesc, care, iată, există: leitmotivul oniric al confundării și trumperii din apa letală, catalalt motiv, al reparării mișcării virtuale, imbracate în alb, apoi, în negru, peste podul care o desparte de noi, ritualul inutil al terapeuticii solemne de la spital, cu frisonul indicat al unui ireparabil universal, teribilele revelații târzii ale iubirii imposibile, finalul care reia prima secvență, într-o variantă similitudinoasă și elegiacă, pe pajistea cu „curcubeul destrămat”, când unul dintre copii are viziunea realității mamei: „Am văzut-o pe mama și n-am putut s-o prind...”

Valerian SAVA



da: Scenariul Alvaro del Aho; Imaginea: José Luis Alcaine; Cu: Victoria Abril, Jorge Sanz, Mabel Verdu, Enrique Cerro, Mabel Escano

Subiectul: Istoria unui triunghi amoros format dintr-un tânăr soldat, logodnică timidă și amanta, o văduvă cu temperament ardent. Destinul celor trei personaje stă sub semnul pasiunii devoratoare. Pentru interpretarea vulcanicăi văduve, Victoria Abril a fost premiată la Festivalul de la Berlin în 1991.

Autorul: Născut în 1925, Vicente Aranda are o filmografie formată din 14 titluri, dintre care cel mai

cunoscut este **Cu lovituri de croasa** (1983).

ORAȘUL BUCURIEI

Titlul original: City of Joy; **Producția:** Marea Britanie/Franța, 1991; **Lightmotive/Pricel;** **Durata:** 130'; **Regia:** Roland Joffé; **Scenariul:** Mark Medoff, Gérard Brach după cartea lui Dominique Lapierre; **Imaginea:** Peter Biziou; **Cu:** Patrick Swayze, Om Puri, Pauline Collins, Shabana Azmi

Subiectul: Un stralucit chirurg

american se hotărăște, într-un moment de criza existențială, să se stabilească la Calcutta, într-o purtătorie mizeră. Aici și se împrieunește cu un vecin, un țaran care și-a părăsit gospodăria din cauza pamantului secetos. Relația lor se consolidează în lupta comună pe care sunt nevoiți s-o ducă împotriva mafiei locale. Povestea unei mari prietenii.

DE ULTIMA ORA

● **Marele canion** (Grand Canyon) de Lawrence Kasdan, pliedoane pentru armonia relațiilor interstatale. Marele Premiu la Festivalul de la Berlin în 1990. Cu Kevin Kline și Danny Glover
● **Bix** de Pupi Avati, biografia neronomanțată a extraordinarului trompetist al anilor '20 Bix Beiderbecke. În rolul principal: Bryant Weeks

AI ÎNCREDERE ÎN MINE

Titlul original: Trust me; **Producția:** S.U.A., 1990, Zenith și True Fiction Pictures; **Durata:** 105'; **Regia și scenariul:** Hal Hartley; **Imaginea:** Michael Spiller; **Cu:** Adrienne Shelley, Martin Donovan, Eddie Falco, John Mac Kay

Subiectul: Povestea unui cuplu de tineri îndrăgostiți revoltați împotriva constrângerilor impuse de familie și de societate. Unindu-și singurătățile, cei doi încep să se simtă capabili de a schimba lumea. Interesant pentru portretul unei vârste ce-și caută patetic identitatea.

Autorul: Născut în 1959, regizorul Hal Hartley a studiat pictura înainte de a se consacra cinematografului. A scris mai multe scenarii și a mai regizat, în afara câtorva scurte metraje, lungmetrajul incredibilul adevăr.

AMANTII

Titlul original: Amantes; **Producția:** Spania, 1990, PCSA TVE-S.A.; **Durata:** 104'; **Regia:** Vicente Aran-

E D I T U R A

video CINEMA

Echipa redacțională

Director — Redactor șef
Adina Darjan

Redactor șef adjunct: Dana Duma. Secretar general de redacție:
Ioana Statie. Publicist comentator: Irina Coroiu.
Redactori de rubrică: Doina Stănescu, Roland Man.
Fotoreporter: Victor Stroe.

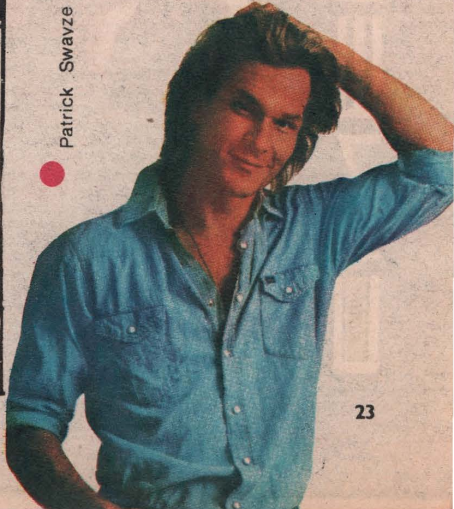
Societatea Comercială S.R.L. Sentința civilă nr. 3087/SC Judecătoria Sect. 1 București, 21 iulie 1992, înmatriculată la Oficiul Registrului Comerțului cu nr. J 40/19554/1992 din 24.07.1992. ISSN 1220 — 1200

Redacția: Piața Presii Libere nr. 1 București, tel. 617.38.71

Regia autonomă a Imprimeriilor „Imprimeria Coresei”, București

Abonamentele din țară se pot face prin Oficiile poștale, Catalog Presă 1993, editat de RODIPET, poziția 4070: 3 luni — 300 lei; 6 luni — 600 lei; 12 luni — 1200 lei. Cititorii din străinătate se pot abona prin RODIPET S.A. P.O. Box 33—57, telex 11995, 11034; FAX 617.55.54; 618.56.73. București, Piața Presii Libere nr. 1, sect. I, București.

Patrick Swayze



● CARRÉ OTIS

Orhideea
sălbatică

Lel 180
24 pag. COLOR

noir
CINEMA